

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Karin Allik

**ANSAMBLIMÄNG VON KRAHLI TEATRI JA
EKSPEDITSIOONI TRUPI NÄITEL**

Magistritöö

Juhendaja Hedi-Liis Toome, PhD

Tartu 2023

ANNOTATSIOON

Magistritöö „Ansamblimäng Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitel“ eesmärk on anda ülevaade ansamblimängu tähendusväljast ja taustast ning pakkuda välja ansamblimängu definitsioon. Seega püütakse töö käigus vastata kahele uurimisküsimusele: mis on ansamblimäng ja kuidas see saavutatakse. Töö esimeses peatükis tehakse süstemaatilise kirjanduse ülevaate abil kokkuvõtte ansamblimängu ajaloolisest arengust ja olemusest varasemate autorite käsitluses. Teises peatükis analüüsitakse ansamblimänguteemalisi intervjuusid Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitlejate ning lavastaja Peeter Jalakaga, aga ka autori tähelepanekuid lavastuse „Libahunt“ prooviprotsessist. Järeldusena pakub autor välja ansamblimängu definitsiooni: näitlejate kooskõlastatud mäng, mis saavutatakse tänu trupi ühisele sõnavarale, visioonile, pühendumusele, vastutusele ja/või usaldusele.

Märksõnad: ansamblimäng; ansambliteater; Von Krahli teater; Ekspeditsioon

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	4
1. ANSAMBLIMÄNGU AJALUGU JA MÕISTE	6
1.1. Ansamblimängu ajalugu.....	6
1.2. Ansamblimängu mõiste.....	17
2. ANSAMBLIMÄNG VON KRAHLI TEATRI JA EKSPEDITSIOONI TRUPI NÄITEL	26
2.1. Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni koostöö	27
2.1.1. Lavastuse „Libahunt“ trupp	29
2.2. Ansamblimängu olemus ja mõjutegurid Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitel.....	31
2.2.1. Ansamblimängu olemus.....	32
2.2.2. Ansamblimängu mõjutavad tegurid	36
2.2.3. Näitleja ja lavastaja töö ansamblimängu kujundamisel	50
2.2.4. Ansamblimäng lavastuses „Libahunt“	60
2.3. Kokkuvõte ansamblimängu olemusest ja mõjuteguritest.....	64
KOKKUVÕTE.....	69
KASUTATUD ALLIKAD.....	72
ENSEMBLE ACTING ON THE EXAMPLE OF THE JOINT TROUPE OF VON KRAHL THEATRE AND EKSPEDITSIOON. SUMMARY.	78
LISA 1. INTERVJUUKÜSIMUSED LAVASTAJA PEETER JALAKALE	81
LISA 2. INTERVJUUKÜSIMUSED „LIBAHUNDI“ TRUPI NÄITLEJATELE.....	83

SISSEJUHATUS

Eesti teatrikriitikas on küllaltki sageli kasutusel mõiste „ansamblimäng“. Ühelt poolt kirjeldatakse selle mõistega näitlemist üksikutes lavastustes, mis võivad olla valminud nii repertuaari- kui ka projektiteatri egiidi all, teisalt seostub ansamblimäng Eesti teatriloos mitme kooslusega, kelle kogu loomingut liigitatakse kohati ansambliteatriks. Kui 1990. ja 2000. aastatest saab sedalaadi kooslusena välja tuua Elmo Nüganeni juhitud Tallinna Linnateatrit, siis alates 2005. aastast võib ansambliteatrist rääkida ka teater NO99 puhul, kes erinevalt Nüganenist keskendus postdramaatilise teatrikeele arendamisele. Siinse töö kirjutamise ajal (ehk aastail 2022 kuni 2023) paistab ansambliteatri poolest silma eelkõige Lauri Lagle juhitud Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni ühine trupp – kooslus, mille teoseid võib samuti postdramaatilise teatri kilda arvata.

Igatahes ilmneb, et ansamblimängu (ega -teatri) eelduseks pole ükski konkreetne teatrikeel, vaid neid mõisteid võib pruukida väga erinevat laadi lavastuste ja trupptide puhul. Aga mis siis on ansamblimängu eeldus? Veel enam, millest me üldse räägime, kui räägime ansamblimängust? Arvestades, et kriitikas kasutatakse sõna „ansamblimäng“ tihti ilma pikema täpsustuseta, milles ansamblimäng seisnes või avaldus, pole välistatud, et mõiste tähendus on eri kontekstides pisut varieeruv.

Lahendamaks terminoloogilist selgusetust, seabki siinne magistritöö eesmärgiks anda ülevaade ansamblimängu tähendusväljast ja taustast ning pakkuda välja ansamblimängu definitsioon. Seega püütakse töö käigus vastata kahele uurimisküsimusele: mis on ansamblimäng ja kuidas see saavutatakse.

Arvestades uurimisküsimusi, seab autor ka kaks hüpoteesi. Esimene hüpotees sedastab, et ansamblimäng on näitlejate kooskõlastatud mäng, tänu millele ei tõuse publiku perspektiivist lavastuses esile üksikud rollid, vaid näitlejate ühine pingutus ja sünergia. Teise hüpoteesi kohaselt saavutatakse ansamblimäng tänu näitlejate jagatud

mentaliteedile ehk n-ö vaimsele vundamendile, prooviprotsessis näitlejatele antud ülesannetele ning lavastaja režiilistele valikutele.

Hüpoteeside kontrollimiseks kasutatakse töö esimeses peatükis süstemaatilist kirjanduse ülevaadet. Kirjanduse alusel tehakse esiteks kokkuvõtte ansamblimängu ajaloolisest arengust ja levimisest olulisematesse Euroopa teatrikultuuridesse, teiseks kaardistatakse varasemate autorite väiteid ansamblimängu olemuse ja eelduste kohta. Lähtudes siinkirjutaja keeleoskusest, toetub esimene peatükk peamiselt eesti- ja ingliskeelsest kultuuriruumist pärit autorite tekstidele.

Teine peatükk tugineb aga eelkõige autori intervjuudele Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi liikmete ning lavastaja Peeter Jalakaga, kelle lavastuse „Libahunt“ prooviprotsessis osales autor vaatlejana. Lisaks kasutatakse peatükis ka varasemaid kultuuriajakirjanduses ilmunud intervjuusid näiteks Marika Vaariku ja Lauri Laglega, kes käsitletavat truppi kolm aastat lavastajana eest vedas. Kirjanduse ülevaatest esile tõusnud väiteid ansamblimängu kohta kõrvutatakse intervjuuvastustega, aga mõnevõrra ka autori tähelepanekutega „Libahundi“ prooviprotsessist, et jõuda võimalikult täpse ansamblimängu määratluseni.

Ehkki intervjueeritavad esindavad ühe koosluse liikmetena küll kõik üsna sarnast teatrikeelt, hindab autor intervjueeritavate valikut põhjendatuks, kuivõrd Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupp on praegusel Eesti teatrimaastikul kõige selgemini väljendanud soovi ja ambitsiooni ansamblimängu arendamisega tegeleda. Niisiis on teema neile igati tuttav ja võimaldab süvitsi arutleda. Uurimuse edasi arendamiseks võiks loomulikult intervjueerida teiste teatrite-truppide esindajaidki, et ammendavama ansamblimängu definitsioonini jõuda.

1. ANSAMBLIMÄNGU AJALUGU JA MÕISTE

Siinses peatükis antakse esmalt ülevaade ansamblimängu arengust maailmateatri ajaloos, täiendades seda näidetega ansamblimängust Eesti teatriloos 20. ja 21. sajandil. Tegu ei ole kindlasti ammendava ülevaatega, küll aga püüab see kaardistada ansamblimängu kui põhimõtte jõudmist Euroopa olulisematesse teatrikultuuridesse ning joonistada välja ansamblimängu mõjutajaid eri perioodidel. Teiseks tehakse süstemaatiline kirjanduse ülevaade, määratlemaks ansamblimängu mõiste tähendusvälja ning kontekste.

Ehkki uurimistöö üks eesmärk ongi jõuda ansamblimängu definitsioonini, vajab selguse huvides täpsustamist, mis tähenduses kasutatakse töö käigus mõisteid „ansambel“, „ansamblimäng“ ja „ansambliteater“. „Ansamblimängu“ kasutatakse esialgu tähenduses, mis on sõnastatud Eesti Keele Instituudi ühendsõnastikus: „näitlejate kooskõlastatud mängimine“ (Ansamblimäng 2023). „Ansambliga“ tähistatakse niisiis truppi (ehk näitlejate kooslust), mis keskendub oma töös ansamblimängu saavutamisele. „Ansambliteatri“ all peetakse omakorda silmas teatritegemise viisi, mille keskmes on ansamblimäng. Kuna peatükis leiab käsitlemist ka koosloomemethod, nõuab seegi defineerimist: tegu on „lavastuse loomise protsessiga, mille tuumaks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise trupi koostöös“ (Terminoloogia).

1.1. Ansamblimängu ajalugu

Ansamblimängu sünni saab paigutada eelkõige 19. sajandi teise poolde, mil võib hakata rääkima lavastajateatri esimestest ilmingutest. Tänu lavastajapositsiooni väljakujunemisele tekkis trupi juurde n-ö kõrvalpilk, mis võimaldas tegeleda rollide arendamise, näitlejatöö ühtlustamise, ansamblimängu loomisega.

Tänapäevase ansamblimängu algust seostatakse nimelt Saksi-Meiningeni hertsogi Georg II õukonnas tegutsenud uut tüüpi teatritrupiga, mis alustas tegevust 1860ndate lõpus. Hertsogi truppi juhtis intendandina Ludwig Chronegk, kes ei astunud ise lavale, kasutades seega teistsugust töömeetodit, kui oli tavaks näiteks tollases ingliskeelses teatrimaailmas.

Ühendkuningriigis juhtis lavastusprotsesse näitleja-mänedžer, kes mängis oma truppi lavastustes peaosil, tõustes nõnda ülejäänud näitlejatest pidevalt esile. (Marsden 2022: 38; Cornford 2021: 12) Näitleja-mänedžer valis ise ka repertuaari ja vastutas teatri majandusliku poole eest (Actor-manager system 2008), ehitades kogu teatri üles enda ümber.

Saksa teatrikultuuris väljakujunenud intendandi positsioon on aga võrreldav tänapäevase kunstilise juhi ametiga, kelle vastutusalasse kuulub nii loomingulisi kui ka praktilist töökorraldust puudutavaid ülesandeid (Chaillet, Fernald 2009), kuid mitte näitlemine. Saksi-Meiningeni trupis intendandi ülesandeid täitnud Chronegkit ei saa siiski päris kunstiliseks juhiks nimetada – lähtudes tema tööd kirjeldavatest allikatest, võiks Chronegkit võrrelda pigem tänapäevase näitejuhiga.

Täpsemalt tegutses Chronegk tihedas koostöös hertsog Georg II-ga, kes määras lavastuste kontseptsiooni ning andis Chronegkile juhiseid proovide juhtimiseks (Booth 2009: 366–367). Seejuures pani Georg II suurt rõhku ansamblimängule ning vastandus staarisüsteemile, nõudes esinäitlejatelt teinekord kõrvalosade mängimist (Booth 2009: 367). Niisiis võib Chronegki tööd pidada ansamblimängu toetavaks – tema fookus oli täielikult näitlejatel, kellest ta pidi proovide käigus moodustama ansambli, vastamaks Georg II ootustele.

Ehkki Chronegki näide viitab, et intendandi vastutusala võis trupiti erineda – sisaldades laiemalt kunstilise juhi ülesandeid või kitsamalt näitejuhi kohustusi –, tähendas intendandi olemasolu igal juhul kõrvalpilgu tekkimist truppi juurde ning võrreldes näitleja-mänedžeri teatritega, keskse staarnäitleja ja trupisisesse hierarhia taandumist. Kui intendandi mõiste on eelkõige omane saksa teatrikultuurile, siis mujal Euroopas võib sarnast mõju omistada lavastajale, kelle olemasolu võimaldas samamoodi ansamblimängu arendamisega tegelema hakata.

Mängides etendusi teatrites üle Euroopa, inspireeris Saksi-Meiningeni hertsogi truppi uus mängustiil nimekaid teatritegijaid, nagu André Antoine'i ja Konstantin Stanislavskit. Lisaks teistsugusele töökorraldusele iseloomustas Saksi-Meiningeni hertsogi truppi näitlejate realistlik ja ühtlane mängustiil, aga ka põhjalik töö iga rolli ja selle taustalooga,

sest peategelastega pälvisid võrdselt tähelepanu kõrvaltegelasedki. (Marsden 2022: 38; Cornford 2021: 12)

Ehkki 1890. aastal Saksi-Meiningeni trupi etendust nähes kõnetas Stanislavskit esmalt nende realistlik mängustiil, mida ta soovis oma teostesse üle tuua, hakkasid Stanislavski lavastused selle protsessi käigus aegamisi liikuma ka ansamblimängu suunas. Kuivõrd Stanislavski nõudis, et näitlejad elaksid rollidesse sisse, mitte kõigest ei näitaks oma tegelast, tarvitses temalgi hakata oma lavastustes tegelema võrdselt iga rolli arendamisega, mis omakorda toetas ansamblimängu arengut. (Marsden 2022: 38–39) Stanislavski defineeris ansamblit kui sarnaselt mõtlevate inimeste gruppi, kel on ühine eesmärk ja soov olla koos ning kes on pühendunud sellistes tingimustes teatritegemisele. (Shevtsova 2020: 7, viidatud Marsden 2022: 90–91 kaudu).

Teatri algusaastatel iseloomustas Stanislavskit lavastajana ometi pigem autokraatlik tööstiil, kuivõrd näitlejatel puudusid tema sõnul piisavad kogemused ja teadmised, et ise rollide loomisega hakkama saada. Niisiis andis Stanislavski oma trupile väga täpseid juhiseid ning kirjutas kõik stseenid tegevuste ja žestide kaupa näitlejatele ette, muutes näitlejatöö tollase trupiliikme Vsevolod Meierholdi hinnangul mehhaaniliseks. (Cornford 2021: 5; Innes, Shevtsova 2013: 68–69) Kuivõrd näitlejatele ei jätnud selline lähenemine mingit vabadust, polnud neil arvatavasti ka lihtne tegutseda üksteist tunnetava ja arvestava ansamblina, pigem keskenduti Stanislavski nõudmiste täpsele täitmisele.

Ajaga Stanislavski lavastamise meetod muutus, võimaldades ansamblimängul siiski kujuneda tema lavateoste pärisosaks. Võrreldes stanislavskilikku näitlemist varasema näitlemistiihiga, toobki teatriteadlane Maria Shevtsova (2014: 333–334) niisiis esimese erinevusena välja ansamblimängu. Shevtsova sõnul võimendas ansamblimäng, mis seisnes näitlejate ühtses mängustiilis ja pidevas kontakti hoidmises, ühelt poolt näitlejate individuaalset saavutust. Teisalt sai ühiselt koondatud energia ja keskendumise abil üksikutest rollidest kokku tervik, mis oli mõjusam kui pelgalt nende rollide summa. (*Ibid.*)

Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko juhitud teatris (ehk Moskva Kunstiteatris) eeldas ansamblimäng ka seda, et rollilahendused ja mänguvõtted peaksid etendusest etendusse olema korratavad, mitte juhuslikud. Näitlejad pidid sestap kinnistama oma mängu ja

kasvama koos rollidega. Sellest kujunes omakorda välja vajadus repertuaariteatri järele, mis võimaldas lisaks rollide kinnistamisele ja ansamblimängu saavutamisele tegeleda järjepidevalt näitleja professionaalse arenguga, laskmata tal langeda stampidesse. (Shevtsova 2014: 334)

Olles ise mõjutatud Saksi-Meiningeni hertsogi trupist, mõjutas Stanislavski saksakeelset teatriruumi vastu, kui Moskva Kunstiteatri esimesel välisreisil 1906. aastal külastati muu hulgas Berliini. Kunstiteatri etendusi nimetati ilmutusteks ning neile pühendati ajakirjanduses pikki artikleid, samuti sai noor Max Reinhardt sealt inspiratsiooni München Kammerspiele trupi ülesehitamiseks. (Benedetti 2002: 269; Brooks 2014: 33)

Kuivõrd Reinhardti seostatakse režiiteatri lõpliku võidukäiguga, kus „visuaalsed elemendid ning näitlejate väljenduslik liikumine muutusid tekstiraamatust kõnekamaks“ (Esslin 2006: 403), võiks eeldada, et Reinhardti töö näitlejatega sisaldas ka ansamblimängule tähelepanu pööramist. Käsitledes rolle iseväärtusena, mitte pelgalt kirjanduslike tegelaste lavalise peegeldustena, pidi ju Reinhardt nende omavahelist kooskõla arvestama. Hinnangud tema näitlejate ansamblilisusele on aga erinevad. Kui filoloog Henry Kahane hindas Reinhardti näitlejaid ansambliks, kellele võrdset tollases teatripildis ei leidunud (Kahane 1975: 325–326), siis väidab teatriuurija Martin Esslin, et Reinhardt arendas oma näitlejate isikupära küll viimse täiuseni, kuid ühtlustatud lähenemisnurka ega stiili nad ei saavutanud (Esslin 2006: 405). Võimalik, et allikate vasturääkivus tuleneb siin erinevusest ansambli ja ansamblimängu defineerimisel. Nimetades Reinhardti truppi võimekaks ansambliks, võis Kahane silmas pidada näitlejate võrdselt tugevaid rolle, mis ometi ei pruukinud järgida ühist stiili ega vastata seega ansamblimängu määratlusele, mille keskmes on näitlejate kooskõlastatud mäng. Arvestades Reinhardti tähtsust lavastajaameti väljakujunemisel, saab tema töös siiski näha teatavat mõju ansamblimängu ajaloolisele arengule.

Lisaks Reinhardti mõjutamisele sai Moskva Kunstiteatrist alguse ka teatristuudioti ajalugu, mida teatriuurija Tom Cornford seob tihedalt ansamblimängu arenguga 20. sajandi esimeses pooles. 1905. aastal kutsus Stanislavski paar aastat varem trupist lahkunud Vsevolod Meierholdi vedama kunstiteatri juurde loodavat stuudiot. Mõiste „stuudio“ võttis Meierhold kasutusele ise, kirjeldades seda kui „mitte teatrit, mitte

kindlasti ka kooli, vaid laboratooriumit uutele ideedele“. Kuigi stuudio töö hõlmas ka näitlejate koolitamist ja etenduste mängimist, keskenduti uute vormide ja lavastuslike tehnikatega katsetamisele. (Cornford 2021: 4–5)

Sarnased ideed levisid ka prantsuskeelses teatrisse. Moskva Kunstiteatri juurde loodud stuudiost ja rahulolematusest peavooluteatrite staarisüsteemiga sai inspiratsiooni prantsuse näitleja, lavastaja ja teatriteoreetik Jacques Copeau, kes asutas Pariisis teatri nimega Théâtre du Vieux-Colombier'. Théâtre du Vieux-Colombier liitis samuti kokku näitlejate koolitamise, lavastuste loomise ja etenduste mängimise, erinedes küll oma esteetiliste põhimõtete poolest Meierholdi loodud stuudiost Venemaal. Siiski ühendas neid kaht kooslust siht tegutseda distsiplineeritud ansamblina. (Cornford 2021: 6; Britton 2013a: 8)

Ingliskeelses teatris saab teatristuudiot ja ansamblimängu algust siduda aga mõjuka teatrimehed Harley Granville-Barkeriga, kes tegutses nii näitleja, lavastaja, näitekirjaniku kui ka teatrikriitiku ja -teoreetikuna. Olles 1913. aastal näinud Moskva Kunstiteatri etendusi, kinnitas Granville-Barker, et mõistis alles tol hetkel, kuivõrd saavad näitlejad teatriteost rikastada. Sama tunnet olevat ta kogunud ka aasta hiljem Jacques Copeau' „Kaheteistkümnenda öö“ etendusi vaadates. Stanislavskilikust ja copeau'likust teatristuudio mudelist lähtudes pakkus Granville-Barker oma 1922. aastal ilmunud raamatus „The Exemplary Theatre“ välja, et Inglismaalgi katsetataks teatristuudiotega, mille ainuke eesmärk ei oleks etenduste mängimine. Stuudio fookus pidi asuma eelkõige teatrikunsti koostöisel uurimisel ja õppimisel. (Cornford 2021: 7)

Ehkki Granville-Barkeril ei õnnestunud karjääri jooksul oma ideaalile vastavat stuudiot välja arendada, avanes tal võimalus töötada mitu hooaega järjest Court Theatre'is, kus toodi sama trupiga lavale ridamisi teoseid. Granville-Barkeri töid Court Theatre'is saatis edu: kriitikas kirjeldati seda tollal kui ainsat näidet inglise teatrist, kus au sees on ka kõrvaltegelased ning näitekirjaniku soovidest peetakse täielikult lugu. (*Ibid.*) Tõenäoliselt tõsteti näitekirjaniku soovidest lugupidamist esile just põhjusel, et varasemas teatritraditsioonis töötas igäüks ilma lavastajata trupis oma rolli kallal iseseisvalt, püüdes leida ka võimalusi, kuidas laval rohkem välja paista. Lavastaja olemasolu aga võimaldas rolle ühtlustada, näitlejate individualistlikku isetegevust vähendada ning seega

näitekirjaniku loodud kontseptsiooni puhtamalt säilitada. Nüüdisteatris ei saa siiski näitekirjaniku soovide järgmist otseselt ansamblimänguga seostada.

Eesti teatriaaloos hakatakse ansamblimängust rääkima suuresti seoses Karl Menninguga, kes oli võtnud režiikursusi Saksamaal Max Reinhardti juures. Menningu realistlikud lavastused 20. sajandi alguse Vanemuise teatris hakkasid selgelt vastanduma Estonias viljeletud romantilis-teatraalsele mängulaadile, kus tõusid esile üksikud staarnäitlejad. (Kruuspere 2020: 9–10, 15) Menning lähtus nimelt tollase realismi lavalistest nõuetest, mis sisaldasid ansamblilisust, psühholoogilist tõepära ja läbielamist (Rähesoo 2011: 88).

Ajapikku kandus ansambliteatri põhimõtte teistesegi teatritesse, vahetades välja seni levinud staarisüsteemi. Muu hulgas võisid ansambliteatri leviku juures olulist rolli mängida tollased teatripedagoogid. Teatriuurija Eike Värk (2012 : 62, 66, 69) on näiteks nii Hilda Gleseri kui ka Gerd Neggo puhul, kes koolitasid 20. sajandi esimeses pooles Draamastudio juures vastavalt näitlejaid ja tantsijaid, rõhutanud, et olulise osa nende juhitud õppetööst moodustas ansamblitunde kujundamine.

Ansamblimängu alguse võib niisiis paigutada 19. sajandi teise poole saksakeelsesesse teatrisse, kust levis see nii vene-, prantsuse-, inglise- kui ka veidi hiljem eestikeelsesesse teatriruumi. Chronogki, Stanislavski, Copeau', Granville-Barkeri ja Menningu (ning nende mõttekaaslaste) uudset lähenemisviisi teatrile võib seejuures pidada osaks laiemast tendentsist. Nimelt väidab teatriuurija Kathryn Mederos Syssoyeva (2013: 8), et nüüdisaegses tähenduses koosloomet (ing „collective creation“) saab jaotada vähemalt kolmeks laineks, millest esimene paigutubki 19. sajandi lõppu ja 20. sajandi algusesse. Koosloome all peab Syssoyeva (2013) silmas lavastuste ülesehitamist kollektiivse töö tulemusena, kus lavastusprotsessi osalistel on küllaltki võrdne sõnaõigus ja vastutus.

Koosloome esimene laine käib Syssoyeva (2013: 8) sõnul kaasas nüüdisaegse lavastajakuju väljaarenemisega. Syssoyeva väidet võib toetada taas kord tõsiasiaga, et lavastaja olemasolu aitab vähendada näitlejate isetegevust ja arendada lavastusi välja trupi ühises tööprotsessis – nõnda hakkasid teatris tekkima ka tänapäevases tähenduses prooviprotsessid.

Syssoyeva toob lisaks välja nii esteetilisi kui ka poliitilisi impulsse, mis koosloome esimest lainet kannustasid. Esteetilisest küljest juhtis tollast teatrit koosloome poole totaalse kunstiteose kontseptsioon. Totaalse teatriteoseni jõudmine eeldas tihedat koostööd paljude osapoolte vahel, nende seas lavastajad, kunstnikud, dramaturgid, heliloojad, aga loomulikult ka näitlejad, kes pidid olema senisest treenitumad ning valmis komplekssemateks lavastuslikeks või koreograafilisteks lahendusteks. Poliitilise/sotsiaalse mõjutajana kirjeldab Syssoyeva ühiskonnakorra muutumist nii mõneski suurriigis, sealhulgas tsaarivõimu kukutamist Venemaal ja vasakpoolsete jõudude võimule pääsemist, mis tõi kollektivistlikud ideed ka kultuurisfääri. (Syssoyeva 2013: 8)

Koosloome teise laine teatris paigutab Syssoyeva 20. sajandi teise poolde, täpsemalt ajavahemikku 1950ndate keskpaigast kuni 1980ndate alguseni. Tol perioodil ajendasid koosloomemeetodite kasutamist ühelt poolt taas poliitilised meeleolud: läänemaailma poliitikasse sugenesid kommunitarism, utopism, antiautoritarism ja marksism. Teisalt toetas koosloomingut Syssoyeva sõnul ka esteetiline areng tantsus, muusikas ja kujutavas kunstis. Nende mõjutajate tulemusena liiguti teatris radikaalse kunstilise demokraatia poole, moodustades ilma juhita teatriansambleid. (Syssoyeva 2013: 7, 8) Kui varasemate perioodide puhul käib teatriajaloo (ja kunstiajaloo) jutustamine suuresti mööda üksikisikuid, siis 20. sajandi kolmandal veerandil hakkab rohkem esile tõusma ka rühmitusi, nagu The Living Theatre, Judson Dance Theatre või Fluxus.

Ja ehkki Syssoyeva kõneleb endiselt koosloomest, mis on laiem mõiste kui ansamblimäng, saab kirjeldatud perioodist kahtlemata leida ka tähelepanuväärseid näiteid ansamblimängu arengu kohta. Koosloomemeetodil töötamine võib ansamblimängu soosida, sest asetab lavastuse kunstilise meeskonna liikmed võrdsemale positsioonile, võimaldab neil tunda teose suhtes võrdsemat vastutust. Küll aga ei saa koosloomemeetodit pidada ansamblimängu eelduseks: nagu näitab ka eelnev ajalooline ülevaade, räägitakse ansamblimängust teatris juba tunduvalt varem, kui lavastuste väljatoomisel tänapäevases tähenduses koosloomemeetodit kasutama hakatakse. Nimelt sünnib ansamblimäng koos lavastajaameti väljakujunemisega.

Teise koosloomelaine esindajate hulka kuulus näiteks vasakpoolsete vaadetega saksa lavastaja Peter Stein, kes asutas 1970. aastal Berliinis Schaubühnes ühistegevusel põhineva trupi. Kunstiliste otsuste tegemiseks toimus kollektiivis esialgu hääletamine, millest võtsid osa nii lavastaja(d), näitlejad kui ka lavatehniline personal. Aastate jooksul katsetas Stein trupi töö korraldamisel erinevaid meetodeid, kuni lõpuks 1985. aastal erimeelsuste tõttu teatrist lahkus. Esteetiliste põhimõtete poolest oli Stein aga suuresti mõjutatud Stanislavski süsteemist, tähtsustadeski seejuures esmalt ansamblimängu printsiipi. (Innes, Shevtsova 2013: 188, 192)

Samas võib teise koosloomelaine hulka paigutada ka Jerzy Grotowski, kelle lavastuste puhul saab rääkida füüsilisest ansamblist. Ehkki Grotowski oli väljaõppe saanud Stanislavski süsteemile tuginedes, arendas ta välja omaette suuna teatritegemisel, mille juures kujunes oluliseks ansambelgi. Oma manifestis „Vaese teatri poole“ (1968) sõnastas Grotowski ka eetilised alused ühiselt töötamiseks ja eksperimenteerimiseks. Nõnda kujunes ansambli loomisest Grotowski silmis eelkõige eetikkasse puutuv, mitte esteetiline või praktiline protsess. Lisaks tähtsustas Grotowski, et tema näitlejad pühendusid täielikult koos töötamisele ning jääksid trupile truuks, selmet pidevalt uute näitlejatega töötada. (Britton 2013a: 39–40)

Eesti teatriajaloost väärrib sel perioodil esiletõstmist 1960ndate ja 1970ndate teatriuudusega seotud teatritegijate ring Evald Hermaküla ja Jaan Toominguga eesotsas. Kas või teatriuuduse „avalööki“ ehk Gustav Suitsu luulel põhinevat Hermaküla ja Toomingu lavastust „Ühte laulu tahaks laulda“ võib pidada näiteks koosloomest, kuivõrd teos sündiski rühmatööna (vt Saro 2017: 134). Hermaküla-Toomingu tandemi eestvedamisel kujunes Vanemuises välja omavahel tihedalt läbikäiv näitlejate kooslus, mida Jaak Rähesoo (2011: 371–372) on nimetanud ka „teatriuuduse sisetrupiks“. Niinimetatud sisetrupp tegi tööd suuresti stuudio vormis, katsetades otsingulise maailmateatri võimalusi (Rähesoo 2011: 372), mis ei pruukinud alati lavastuseks vormuda.

Evald Hermaküla püüdis seejuures moodustada näitlejate kooslust, keda ei seo nii omavahel kui ka lavastajaga ainult töösuhted, vaid „inimlik lähedus ja üksteisemõistmine“. Nõnda ei asetanud ta ennast kui lavastajat näitlejatest kõrgemale

positsioonile, pidades näitlejat teatri põhiloojaks, keda lavastaja saab toetada. (Epner 2006: 2439) Koos nelja näitlejaga katsetas Hermaküla veel nn ööteatri formaati, kus proove tehtigi öösel, loominguliseks aluseks näitlejate isiklik elu, fantaasiad ja kriisisituatsioonid (Epner 2006: 2442). 1980ndatel Draamateatrisse suundudes tekkis Hermaküla ümber taas uus sisetruup (Rähesoo 2011: 392), mistõttu jäi ansambliga töötamine Hermakülale omaseks ka pärast teatriuuduse perioodi Vanemuises.

Kolmas koosloome laine järgneb Syssoyeva hinnangul vahetult teisele ning kestab 1980. aastate algusest kuni praeguseni. Tegu on postutoopilise lainelega, mida innustavad ideoloogiliste põhimõtete asemel eetilised printsiibid, aga ka huvi näitleja kui looja vastu. Samuti on kolmandat koosloome lainet mõjutanud koosloome tähtsustamine teatripedagoogikas ja taas esile kerkinud püüdlus totaalse teatri poole. Syssoyeva märgib, et neid kolme lainet ei ühenda niivõrd ideaal ilma juhita teatritrupist, vaid püüe eetilise juhtimise suunas, mis toetab näitlejat kui loomingulise protsessi keset. (Syssoyeva 2013: 8–9)

Tänapäevasesse koosloomelainesse võib ühelt poolt lugeda teatritegijaid, kelle lavastused sünnivad koosloomemeetodil (ing „devising“) ühiste improvisatsioonide põhjal. Võrreldes teatriga, kus lavastused sünnivad valmisdramaturgia alusel, on lavastaja positsioon siin mõnevõrra teistsugune (Innes, Shevtsova 2013: 218). Christopher Innes ja Maria Shevtsova tsiteerivad lavastaja Roberto Ciullit, kelle sõnul seisneb koosloomemeetod näitlejate ja lavastaja vastastikusel improvisatsioonis. Lavastaja võtab vastu näitlejate improvisatsioonis sündinud ideed ja tegevused ning loob nende alusel oma peas kontseptuaalseid kujutluspilte, mida näitlejatele ülesandena tagasi põrgatada. (Innes, Shevtsova 2013: 220) Koosloomemeetodil töötavatest teatritegijatest toovad Innes ja Shevtsova välja näiteks füüsilise teatri lavastaja Simon McBurney ning Elizabeth LeCompte'i juhitud The Wooster Groupi, mis alustas tegevust juba 1970ndatel. (Innes, Shevtsova 2013: 220, 225)

Teisalt võiks aga käesolevasse koosloomelainesse arvestada ka ansamblimängu arendamisele pühendunud Stanislavski süsteemi järgijaid, näiteks vene lavastajat Lev Dodini, kes on õpetajate-õpilaste liinis Stanislavski kolmanda põlve järeltulija. Tugeva näitlejate ansambli ülesehitamise jaoks peab Dodin kõige tulemuslikumaks Vahtangovi

mudelit, mille järgi läbivad näitlejad ühiselt kooli- ja stuudioperioodi, luues seejärel iseseisva trupi. Seetõttu tõi Dodin 1983. aastal Peterburi Väikese Draamateatri kunstiliseks juhiks saades oma õpilased Peterburi Teatriakadeemiast endaga kaasa ning moodustas neist teatri juurde stuudio. Hiljem said õpilastest Peterburi Väikese Draamateatri näitlejad. (Innes, Shevtsova 2013: 199)

Stanislavski süsteemi järgijaid leidub endiselt ka ingliskeelses teatriruumis, nagu Katie Mitchell, kes kannab oma loomingus edasi ideed, mida visandas 1920ndatel juba Henry Granville-Barker. Mitchell käis Stanislavski ideede ja ansamblimängu põhimõtete paremaks mõistmiseks end täiendamas ka Venemaal, viibides seejuures vaatluspraktikal just Lev Dodini juures. Võimaluste piires on Mitchell niisiis kohandanud stanislavskilikke ansamblimängu printsiipe Ühendkuningriikides ning püüdnud töötada järjepidevalt samade näitlejatega. (Innes, Shevtsova 2013: 209, 210)

Eesti nüüdisteatris on samuti mõlemat tüüpi koosloome esindajad olemas. Stanislavski süsteemi järgivatest ansamblimängu arendajatest sobib kindlasti välja tuua lavastaja Elmo Nüganeni, kelle „lavastused on tuntud näitlejate professionaalse ansamblimängu ning nüansi- ja detailirohkuse poolest“ (Elmo Nüganen). Ennekõike 1990ndatel ja 2000ndatel tõusis Nüganeni juhitud Tallinna Linnateater ansambliteatrina esile (vt Neimar 2001: 89; Sibrits 2012), kuid ansamblimängu mõistet on linnateatri lavastuste retseptsioonis pruugitud hiljemgi. Teisalt on ansamblimängust räägitud ka näiteks Priit Pedajase 1990ndate ja 2000ndate lavastustes (vt Kruuspere 2020: 45) – 2001. aastal esietendunud Pedajase „Aristokraadid“ pälvis Eesti Teatriliidu aastapreemia just näitlejate ansamblimängu eest („arvestades võrdselt kõrgetasemeliste (kõrval)osade rohkust ja tõstes esile suurepärast partnerlust“) (Laureaadid 2001).

Valdavalt koosloomemeetodil töötavatest teatritest vajab Eesti kontekstis mainimist teater NO99 (vt Oidsalu 2018; Allik 2021: 34), mida eest vedanud lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper keskendusidki oma töös ansambli arendamisele ning pälvisid selle eest tunnustust nii Eestis kui ka välismaal (Sibrits 2015; Semper, Ojasoo 2016). Teatri NO99 endiste trupiliikmete põhjal sündis osaliselt ka Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni ühine trupp, kes töötab samuti enamasti koosloomemeetodil ning püüdleb ansambli

poole, mille „kokkumängust sündiv lisandväärtus areneb ajaga“ (Lagle 2019). Hinnates Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni truppi koosluseks, mis praegusel Eesti teatrimaastikul tegeleb ansamblimängu arendamisega kõige fokuseeritumalt, valis töö autor antud trupi ka magistritöö keskseks uurimisobjektiks.

Ansamblimängu ajaloolist arengut saab kokkuvõttes raamistada Syssoyeva pakutud kolme koosloomelaine abil. Kuigi Syssoyeva käsitletud koosloome on laiem nähtus kui ansamblimäng, langevad kirjeldatud koosloome lained üsna täpselt kokku erinevate etappidega ansamblimängu arengus. Esimesse lainesse kuuluvad koos lavastajateatriga sündinud ansamblid – esmalt Ludwig Chronegki trupp Saksamaal, seejärel juba Stanislavski, Copeau, Granville-Barker ja Menning. Tegu on lainega, mis pisut paradoksaalselgi kombel tõestas, et ansamblimängu sünniks vajab trupp juhti, kes pakuks näitlejate tööle kõrvalpilku.

20. sajandi keskpaigas alanud teist koosloomelainet mõjutasid nii uued poliitilised kui ka teatriesteetilised põhimõtted. Lääne teatrikultuuri ilmusid kollektivistlikud ideed, samuti asuti katsetama radikaalse demokraatiaga, võttes eeskujuna teistest kunstialadest. Arvestades valitsenud Nõukogude võimu, üritati Eestiski kollektivistlike ideid levitada (erinevalt lääneriikidest küll ülevalt alla, mitte alt üles), kuid ansamblimängu soosivaks ei saa neid siin kontekstis kindlasti pidada. Ühelt poolt oli nende väljendamiseks juba kohustuslik esteetika – sotsialistlik realism – kehtestatud, teisalt olid Nõukogude võimu all veedetud aastad veennud eestlasi kollektivistlike ideede silmakirjalikkuses, mistõttu pole alust arvata, et need võinuks teatriesteetilist murrangut ja ansamblimängu arengut suunata. Pigem tekitasid ideed kultuuriinimestes vastumeelsust ning ajendasid võimaluste piires mässama. Nõnda võibki Toomingu ja Hermaküla ansambliteatri lavastustes näha pigem mõõdukat vastuhakku tollasele poliitikale ja kohustuslikule esteetikale, kuivõrd teosed ammutasid inspiratsiooni eelkõige Grotowskilt, aga ka Brechtilt ja Artaud'lt, kelle teatriesteetika sotsialistliku realismiga ei haaku.

Kolmas koosloomelaine kestab alates 1980ndatest kuni praeguseni ning sisaldab endas ansamblite poolest nii koosloomemethodil töötavaid kui ka näiteks Stanislavski süsteemi rakendavaid ja modernistliku näitekirjandusega tegelevaid truppe. Ideaal juhita

teatritrupist on taandunud, kuid ansamblimängu ajendab pigem huvi näitleja kui looja vastu. Eesti lähemast teatriloost võib selle laine esindajateks pidada näiteks Elmo Nüganeni ja Priit Pedajast, aga ka teatrit NO99, mida vedasid lavastajatena eest Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, ning Von Krahli ja Ekspeditsiooni koostööd.

1.2. Ansamblimängu mõiste

Eesti Keele Instituut defineerib ansamblimängu kui „muusikute või näitlejate kooskõlastatud mängimist (laval, muusikalises ansambelis); ansamblit, ettekande kunstilist terviklikkust taotlevat mängulaadi“ (Ansamblimäng 2023). Mõiste „ansamblimäng“ (nagu ka ingliskeelne „ensemble“) tuleneb prantsuskeelsest sõnast „ensemble“, mis võib tähendada nii määr- kui ka nimisõna. Määrsõnana saab „ensemble“ tõlkida kui „koos“, nimisõnana tähistab see koos tegutsevat inimeste rühma (ehk ansamblit). Rohkem kui teatris räägitakse ansamblist aga muusikas, kus ansambel tähistab enamasti ilma konkreetse juhita inimeste rühma, mis mängibki esitajate grupile loodud muusikat. Teatris võeti see termin kasutusele 19. sajandi lõpus ning käibib siiani. (Cornford 2021: 11)

Nagu eelmises alapeatükis mainitud, hakati teatris ansamblimängust rääkima, vastandudes tugeva hierarhiaga teatrisüsteemile, kus trupp jagunes esi- ja taustanäitlejateks. Sellegipoolest ei rakendanud ka esimesed teatriansamblid oma töös demokraatlikke printsiipe – vastuolulisel kombel käib ansamblimängu sünd teatris kokku autoritaarse lavastajakuju väljaarenemisega. Lavastajad hakkasid aegamisi hindama truppi tervikuna, mitte eristama esi- ja taustanäitlejaid, pühendudes rohkem ka näitlejate koolitamisele ja prooviprotsessis töötamisele. Asuti katsetama ja otsima uusi meetodeid, selmet tugineda juba levinud lahendustele. (Cornford 2021: 12)

Nüüdisteatris ei saa ansamblimängu aga pelgalt staarisüsteemiga vastandamise põhjal defineerida, kuivõrd koos teatri esteetilise mitmekesisumisega on mitmekesisemaks muutunud ka trupptide töömeetodid ja -põhimõtted. Truppe, mis keskenduvad staarnäitlejate esitlemisele ega saavuta seetõttu ansamblimängu, leidub endiselt, kuid samuti võib täheldada truppe, kus staarnäitlejad puuduvad, ent ansamblimäng jääb sündimata muudel, näiteks näitlejatehnilistel põhjustel. Siiski võib ansamblimängu

pidada nüüdisteatris peaaegu universaalseks eesmärgiks, mille poole püüdleb enamik truppe.

Lugeses Eesti teatrikriitikat, võib täheldada mõiste „ansamblimäng“ laialdast kasutamist komplimendina ning seda kusjuures väga erinevat tüüpi lavastuste kohta. Näiteid ansamblimängu esiletõstmisest leiab nii repertuaari- kui ka projektiteatrite lavastuste arvustustest, samamoodi räägitakse ansamblimängust nii koosloomemeetodil kui ka valmisdramaturgia põhjal sündinud teoste retseptsioonis.

Võib eeldada, et „ansamblimäng“ pole positiivse konnotatsiooniga mõiste mitte ainult kriitikute, aga ka teatritegijate perspektiivist. Ühelt poolt tuleneb see konnotatsioon arvatavasti juba teatri olemusest: kui teatrit käsitleda kollektiivse kunstina, võib ansamblimängu pidada üheks selle selgeimaks väljenduseks. Teisalt soosivad ansamblimängu nii teatripedagoogilised kui ka ühiskondlikud põhimõtted, mis mõjutavad Eesti ja/või Lääne teatrikultuuri. Eesti kontekstis seab ansamblimängu teatritegijate eesmärgiks näiteks asjaolu, et suur osa näitlejaid-lavastajaid on saanud väljaõppe Stanislavski süsteemi alusel, mis ansamblimängu kahtlemata tähtsustab. Lääne nüüdisaegset teatrikultuuri laiemalt hinnates võiks aga lisada, et ansamblimängu soosib ka demokraatlik ühiskonnakord, mis väärtustab üksikisiku vabadust ja võrdset kohtlemist – peegeldub ansamblimänguski ju trupiliikmete vabadus ja võrdsus.

Kuigi ansamblimäng on nii Eesti kui ka Lääne teatris küllaltki universaalne eesmärk, ei ole tõeliselt tugeva ansamblimänguni jõudmine autori hinnangul sugugi levinud, vaid pigem haruldane saavutus, millest kujuneb lavastuse juures omaette väärtus. Põhjus, miks teatrikriitikas ometi pruugitakse „ansamblimängu“ mõistet nii sageli, tuleneb mõiste laialivalgunud tähendusest – paistab, et ansamblimängust räägitakse sageli tähenduses, et ühegi näitleja roll ei lange lavastuse tervikust selgelt välja. Sellisel juhul ei anna ansamblimäng aga lavastusele lisaväärtust, vaid viitab ainult lavastuse terviklikkusele.

Jõudmaks ansamblimängu täpsema definitsioonini ja selgitamiseks välja, kuidas ansamblimäng tekib, kaardistab autor siinses alapeatükis kõigepealt erinevaid ansamblimängu definitsioone ning püüab leida neis ühisosa. Koondades vaateid nii teatritegijatelt kui ka -uurijatelt, ilmneb, et paljud autorid lähenevad ansamblimängu defineerimisele, küsides, kuidas ansamblimäng tekib, kuid vähem tegeletakse

küsimusega, mis ansamblimäng oma olemuselt on. Kuidas-küsimusele leidub üldjoontes kolm vastust: ansamblimäng tekib kas tänu ühistele põhimõtetele, trupisisestele suhetele või pikale koostööle. Ansamblimängu olemuse kirjeldamiseks võetakse aga kasutusele eri metafoorid.

Esiteks saab ansamblimängu niisiis defineerida **põhimõtete** kaudu, mille alusel trupi tööd korraldatakse. Lavastaja ja teatripedagoogi John Brittoni (2013b: 310–312) pakutud ansamblimängu definitsiooni järgi polegi niivõrd oluline, mida trupis tehakse, vaid kuidas tehakse ning millised kokkulepped ja eesmärgid seda toetavad. Seega pole ka näitlejakoolituses niivõrd oluline, milliseid tehnikaid või harjutusi kasutatakse, vaid see, millisesse eetilisse konteksti tehnikad ja harjutused paigutatakse. Eetiline kontekst hõlmab Brittoni sõnul trupisiseseid suhteid, (mitte)hierarhiat, poliitilisi ja vaimseid praktikaid. Nõndaks omandab trupp näitlejatreeningu ja prooviprotsessi käigus ühise olemisviisi, mida jagatakse iga uue publikuga. (Britton 2013a: 7, Britton 2013b: 310–312)

Seejuures on ansamblimängu eeldusena räägitud ka turvalisest prooviruumist kui põhimõttest, mis võimaldab näitlejatel end prooviprotsessis avada. Nimelt peab lavastaja tagama teatritegija ja -uurija Robert Marsdeni (2022: 90–91) sõnul ansamblimängu sünniks näitlejatele proovisaalis turvalise ja kaasava õhustiku. Marsden kirjeldab lavastajat kui tooniloojat (ing „tone setter“), kes peab võimaldama näitlejatel tunda end lavastuse kaasautorina – see lubab lavastajal lasta prooviprotsessi lõppedes lavastusest lahti ning anda vastutus üle näitlejatele. Samuti on lavastaja ülesanne uue trupi moodustamisel leida ühine töötamise viis, mis toetub trupi jagatud väärtustele. (*Ibid.*)

Marsden innustab Stanislavski eeskujul lavastajaid seadma prooviprotsessis reegleid, kuivõrd distsipliin on loovuse juures hädavajalik. Sobiva õhustiku loomiseks on Marsden ise lavastajana seadnud prooviprotsessis seitse reeglit:

1. Ei ole olemas rumalaid küsimusi.
2. Lavastaja ei ole tingimata see, kes oskab kõigile küsimustele vastata.
3. Kasutades n-ö empaatilisi (ing „compassionate“) tehnikaid, on kõigil võimalik teosesse panustada, mitte lasta üksikutel osalistel domineerida.

4. Kõik osalised peavad teosesse suhtuma nõudlikult, püüdes realiseerida selle emotsionaalset, intellektuaalset ja loomingulist potentsiaali.
5. Impulsside põhjal töötades peavad näitlejad liikuma oma mugavustsoonist välja, toetudes isiklike kogemuste asemel pigem teoses antud oludele.
6. Telefone kasutatakse prooviruumis ainult proovis tehtava töö toetamiseks.
7. Kõik osalised peavad olema valmis riskima ja laskma lahti hirmust eksida.

(Marsden 2022: 95–96)

Turvalise prooviruumi tähtsust on ansamblimängus esile tõstnud teisedki autorid, nagu Jonathan Neelands ja Davis Robinson. Neelandsi (2009: 183) hinnangul vajab prooviprotsess turvalist ja usalduslikku atmosfääri, mis ei muutu ometi mugavustsooniks, vaid võimaldab näitlejatel vabalt ja enesekindlalt eksperimenteerida ja improviseerida. Robinson, kes lähtub eelkõige ansambliga koosloomemethodil töötamisest, kirjeldab samuti prooviruumis tekkivat laboriatmosfääri, mis eeldab trupilt kannatlikkust, toimetulekut kaosega, kastist välja mõtlemist, füüsilist riskimist, loomingulist rõõmu ja mittelineaarset mõtlemist (Robinson 2015: 11–13). Laiemalt võiks ansamblimängu niisiis seostada trupiliikmete heaoluga – näitlejad peavad prooviprotsessis tundma, et neid väärtustatakse ja usaldatakse –, aga ka avatusega.

Teiseks on ansamblimängu määratlemisel lähtunud **suhtetest lavastusmeeskonna või teatri sees**. John Brittoni (2013a: 14) sõnul on ansamblit kõrvutatud näiteks perega, kus ei valitse alati harmoonia, vaid ette tuleb ka erimeelsusi ja teineteise hülgamist. Samuti kasutatakse ansamblist rääkimiseks tihtipeale mõistet „kogukond“, kuivõrd ansambliil tekib kogukonna kombel ühine keel, mida väljaspool seisvad inimesed ei pruugi mõista. Lisaks märgivad teatritegijad, et ansambli liikmete vahel tekivad kompleksed ja sügavad vastastikused suhted, kuna ansamblina töötamine tähendab koos elamist, arenemist ja vananemist. Niisiis võib ansambliiseseid suhteid võrrelda suhetega, mis tekivad veresugulaste vahel. (Britton 2013a: 13–15)

Olgugi et Brittoni toodud metafoorid võrdlevad ansamblit väiksemate sotsiaalsete üksustega, nagu pere ja kogukond, võib ansamblit käsitleda ka laiemalt, kas või mudelina ühiskonnast. Lähtudes draamaõpetuse kontekstist, kirjeldab Jonathan Neelands (2009)

ansamblimängu kui võimalust õpetada-õppida demokraatiat ja üksteisega arvestamist. Neelandsi sõnul eeldab ansamblimäng muu hulgas lavastajale (või draamaõpetajale) kuulunud võimu jagunemist ja vastastikust austust trupiliikmete vahel. Seejuures võrdleb Neelands neid printsiipe Vana-Kreekas käibinud demokraatia põhimõtetega: võrdsus seaduse ees, sõnavabadus, võrdne esindatus, moraalne kohustus rääkida tõde ja enesemääramisõigus. (Neelands 2009: 183–184) Samamoodi võiks ansamblimängus peegelduvaid väärtusi võrrelda ka tänapäevase demokraatiaga, nagu ülal viidatud.

Lisaks toob Neelands sisse sotsiaalse intelligentsuse mõiste, mida võib ansamblimänguga tegelemine inimeses arendada. Sotsiaalse intelligentsuse indikaatoritena kirjeldab Neelands näiteks oskust vaadelda olukorda teiste inimeste perspektiivist, mõista nende mõtteid, tundeid ja eesmärke, aga ka üldist avatust uutele kogemustele, ideedele ja väärtustele. (Neelands 2009: 184–185) Lähtudes nimetatud indikaatoritest, saab sotsiaalset intelligentsust käsitleda demokraatliku ühiskonna alustalana, kuivõrd see võimaldabki demokraatiale omast erinevate põhimõtete ja maailmavaadete kõrvuti eksisteerimist, ilma et ühe vaate esindajad üritaks teisi tingimata alla suruda.

Olgugi et Neelands lähtub siin draamaõpetuse kontekstist, kus püütakse ansamblimänguga saavutada ennekõike pedagoogilisi, mitte kunstilisi eesmärke, saab ideid demokraatiast ja sotsiaalsest intelligentsusest laiendada ka professionaalsele teatrile, kus ansamblimäng täidab pigem kunstilist eesmärki. Võib arvata, et ansamblimäng arendab näiteks avatust ja oskust teisi mõista hoolimata sellest, mis eesmärgiga ansamblimängu poole püüeldakse.

Veelgi laiemat üldistust otsides võiks teatris tekkivat ansamblit võrrelda grupimudelitega, mida on sõnastanud Richard Schechner oma teoses „Environmental Theatre“. Schechner ei keskendu siinkohal teatrile, vaid püüab viie mudeli kaudu kirjeldada kõikvõimalikke inimgrupe, lähtudes suhetest grupiliikmete ja selle juhi vahel (Schechner 1994).

Grupe kategoriseerides toob Schechner esimesena välja mudeli, mille puhul seisab juht väljaspool gruppi ja seega teistest grupiliikmetest kõrgemal. Grupijuht on haavamatul võimupositsioonil ning teiste grupiliikmete positsioon sõltub juhi suhtumisest neisse. Pikapeale võib sellest välja kujuneda aga teine mudel, kus kõigi grupiliikmete identiteet on sulandunud grupijuhi omasse. (Schechner 1994: 265–266) Rakendatuna teatritrupile,

ei töötaks kumbki neist mudelitest autori hinnangul ansamblimängu kasuks, sest ei võimalda näitlejatel tunda end lavastusprotsessis vabana, vaid sunnib neid täielikult alluma lavastaja ehk grupijuhhi taatele.

Kolmanda võimalusena tutvustab Schechner mudelit, kus grupijuht funktsioneerib grupi erilise liikmena, ning see on talle ka oma teatripraktikast tuttav. Schechneri sõnul on juht sellisel juhul siiski võrdlemisi võimukas, müstifitseeritud ning evib grupis vanemlikku rolli. Seejuures ei ava grupijuht ennast teistele grupiliikmetele sama palju, kui grupiliikmed end talle või üksteisele avavad. Grupijuht peab mõtlema justkui kõigi eest ning teadma, mida nemad tahavad. (Schechner 1994: 266–267) Sellistes oludes on ansamblimängu saavutamine tõenäoliselt võimalik, sest näitlejad on teineteise suhtes võrdsel tasandil ning ka lavastaja pole näitlejatest täielikult distantseeritud. Mudeliga võiks kirjeldada näiteks kooslusi lavastajateatri algusaegadest, kus lavastaja – Chronegk, Stanislavski, Reinhardt jt – võttis küllaltki autoritaarse positsiooni.

Schechneri neljas ja viies mudel on tihedalt seotud, kuna üks viib teiseni: esiteks variant üksikisikulise, kuid koostöise grupijuhiga, teiseks grupijuhhi puudumine. Esimesel juhul on tegu demokraatliku mudeliga, kus võim on grupiliikmete vahel jagatud ning juhupositsioon hägustunud. Juht seisab ülejäänud grupiliikmetega samal tasandil ning võtab ka samu riske. Teisel juhul on tegu üliharuldase nähtusega, kus iga grupiliige võib sõltuvalt oludest saada juhiks. Mõlemal juhul puudub juhil müstifitseeritud või vanemlik roll, juhupositsioon on paindlik ning grupi toimimine eeldab efektiivset suhtlust kõigi grupiliikmete vahel. (Schechner 1994: 267–268)

Neljandat mudelit võikski pidada ansamblimängu loomisel optimaalseks, sest see annab kõigile lavastusmeeskonna liikmetele peaaegu võrdse vastutuse ning võimaldab nende vahel luua usaldusliku suhte. Selle mudeli alusel tegutsevad tõenäoliselt paljud trupid, kes töötavad koosloomemeetodil, aga ka kooslused, kus lavastaja annab näitlejatele alusteksti tõlgendamiseks üsnagi vabad käed.

Viienda mudeli efektiivsuses on ansamblimängu kontekstis aga põhjust kahelda – nagu selgus ajaloolisest ülevaatest, eeldab ansamblimäng siiski konkreetse kõrvalpilgu olemasolu trupi juures. Ilma selleta võib trupp jõuda tagasi lavastajateatrielse praktikani, kus iga näitleja lahendab oma rolli individuaalselt, ilma tervikule keskendumata. Lisaks

komplitseerib selge juhi puudumine otsuste vastuvõtmist prooviprotsessis, eeldades trupiliikmetelt konsensust, mida pole aga tõenäoliselt alati võimalik saavutada. Nõnda on väitnud ka Davis Robinson (2015: 10): ilma juhita pole koosloomemethodil võimalik töötada, sest nii takerdub trupp kergesti vaidlustesse.

Kolmanda parameetrina on ansamblimängu defineerimise aluseks võetud **trupi koos töötatud aega**. Näiteks Suurbritannia lavastajate gild ja Suurbritannia loominguliste töötajate ametiühing on ansamblimängu defineerinud järgmiselt: „Ansamblimäng tekib, kui grupp teatritegijaid (etendajad, kunstilised juhid, inspitsiendid, olulisemad administratiivtöötajad) töötavad koos pikki aastaid. Aeg-ajalt võib trupi kutsuda ka teisi kunstnikke, et grupi tööd värskendada ja arendada, ent fookus püsib siiski trupi alalisel tuumikul“ (Introduction to..., viidatud Britton 2013a: 5 kaudu). Eelkõige aitab pikk koostöö luua teatritegijate vahele usalduslikku sidet, aga arendada välja ka ühist sõnavara, mis tugevdab üksteise mõistmist. Sõnavarana võib seejuures käsitleda nii verbaalset mõistestikku, mida lavastusprotsessides kasutatakse, kui ka teatritegemist puudutavat mõtteviisi.

Samas hinnatakse kohati, et ühine sõnavara võib trupiliikmete sarnase ettevalmistuse põhjal kujuneda välja ka juba enne, kui näitlejad ja lavastaja ühte prooviruumi kokku tulevad. (Britton 2013a: 6) Eelkõige tähendab see olukorda, kus lavastusmeeskonna liikmed on omandanud erialase hariduse samasugustel teatripedagoogilistel alustel. Lähtudes Eesti teatri kontekstist, võiks selle väite ometi küsimärgi alla seada. Ehkki valdav osa Eesti näitlejatest on lõpetanud kas Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli või teatriõppe Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias, mis on oma teatripedagoogiliste põhimõtete poolest pikalt sarnased olnud, ei saa väita, nagu oleks kõigil Eesti näitlejatel seetõttu ühine sõnavara. Eriti lavakunstikoolis, kus rakendatakse kursusejuhendajate süsteemi, rõhutatakse, et iga lenda on oma juhendaja nägu – see tähendab, et tudengid omandavad nii mõistestiku kui ka mentaliteedi tasandil suuresti oma juhendaja sõnavara. Juhendajati võib see sõnavara oluliselt erineda. Pigem saab trupiliikmete sarnane taust niisiis kiirendada ühise sõnavara arendamist, sest tõenäoliselt leidub nende varem omandatud sõnavaras ka ühisosa, kuid arutelu on igatahes tarvis.

Kui eelnevad definitsioonid üritavad eelkõige kirjeldada, kuidas ansamblimäng sünnib, on John Britton püüdnud sõnastada ka **ansamblimängu olemust** ehk mis ansamblimäng on. Britton (2013c: 411–413) pakub, et ansamblimängu näol võib tegu olla epifenomeniga. Epifenomenina mõistab Britton paljude väikeste, tihti märkamatu nähtuste ja sündmuste kollektiivset tulemust. Kui iga trupiliige sooritab oma ülesandeid, pöörates tähelepanu täpsusele ja detailsusele, kokkulepitud põhimõtetele ja käitumisviisidele, muutustele etenduse toonis ja dünaamikas, võibki sellest kokku tulla ansamblimäng. Tegu on väikestest mitteillusoorsetest detailidest moodustuva tervikillusiooniga, mida reaalsuses ei eksisteeri, kuid mida on võimalik nii etendajatel kui ka publikul siiski tajuda. Tegu on protsessi, mitte tulemusega. (*Ibid.*)

Analüüsisides ansamblimängu ainult publiku perspektiivist, lisab Britton võimaluse kirjeldada ansamblit kui konstellatsiooni, mis moodustub iseseisvalt tegutsevatest indiviididest. Vaadeldes ansamblit kui konstellatsiooni, ei eeldata näitlejatelt sügavaid omavahelisi suhteid, vaid suhe peab tekkima eelkõige vaataja silmis. Nõnda kuulub ansamblimängu loomine peamiselt lavastaja vastutusalasse, kuivõrd lavastaja peab komplekteerima näitlejatest trupi, mis moodustaks väljastpoolt vaadates toimiva konstellatsiooni ning kus iseseisvalt tegutsevad indiviidid kõlaksid omavahel sobivalt kokku. (Britton 2013a: 17–18) Arvestades, et kõik teised autorid on ansamblimängu määratlemisel siiski tähtsustanud trupisisest mentaliteeti ja/või dünaamikat, ei saa konstellatsiooniteooriat kui välisele ilmele keskenduvat ansamblimängu definitsiooni adekvaatseks hinnata. See ei ühti ka arusaamaga ansamblimängust kui kollektiivse kunsti puhtast väljendusest, sest „kollektiivi“ tegevusel pole konstellatsiooniteooria kohaselt ansamblimängule olulist mõju, vaid kõik sõltub lavastajast.

Veel kirjeldab Britton ansamblimängu olemust metafooride kaudu: lisaks eelmainitud pere- ja kogukonna kujundile toob ta välja ka keha ja muusikaga seotud metafoorid. Täpsemalt räägitakse ansamblist teinekord kui näitlejate kollektiivsest kehast või kirjeldatakse hoopis, kuidas näitlejate vahele tekib „orgaaniline kude, mis paneb nad ühes hingama“ (Britton 2013a: 11–12). Muusikaga seotud metafoorid võrdlevad ansamblit orkestriga või kõnelevad näitlejate häälestumisest/häälestamisest justkui pillide häälestamisest. See tähendab, et ansamblimäng eeldab üksteise kuulamist ja omavahelist

suhtlemist, mille käigus rakendatakse individuaalset instrumenti (ehk näitleja keha, häält jms) nii-öelda kollektiivse orkestri (ehk ansambli) huvides. (Britton 2013a: 16)

Kokkuvõttes on ansamblimängu tähendus muutunud koos teatriesteetikate ja töömeetodite mitmekesisumisega komplekssemaks: enam ei saa ansamblimängu kirjeldada pelgalt staariteatri vastandina, vaid appi tuleb võtta muudki parameetrid. Ansamblimängu olemuse sõnastamisel hindab autor kõige täpsemaks John Brittoni teooriat ansamblimängust kui epifenomenist – väikeste ja üksikshaaval märkamatu detailide koosmõjust, mida tajuvad nii laval- kui ka saalisolijad. Epifenomeniteooria kõljab kokku ka nende autorite väidetega, kes lähtusid ansamblimängu määratlemisel küsimusest, kuidas ansamblimäng tekib. Trupi ühised põhimõtted, omavahelised suhted ning ühine kogemus ja sõnavara ei pruugi nimelt laval eksplitsiitselt väljenduda, vaid mõjutavad näitlejate mängu pigem mikrotasandil. Paljude mikrotasandi detailide koosmõjust sünnibki niisiis ansamblimäng.

Siinses alapeatükis ei analüüsitud aga teooriaid, mis puudutavad kitsamalt seost koosloomemeetodi ja ansamblimängu vahel, kuna koosloomemeetod ei ole ansamblimängu eeldus. Ometi väärrib autori hinnangul taas rõhutamist, et koosloomemeetodil töötamine võib ansamblimängu soosida, nagu arutleti ka ansamblimängu ajaloolise ülevaate peatükis. Koosloomemeetodi mõjud ansamblimängule võivad avalduda nii lavastuse makro- kui ka mikrotasandil.

Makrotasandilt saab näiteks välja tuua asjaolu, et koosloomemeetodil sündinud lavastustes on rollid tihtipeale võrdsema osakaaluga, mistõttu ei saa näitlejaid jaotada pea- ja kõrvalosatäitjateks. Siiski rõhutab autor: pea- ja kõrvalosade jaotuse puudumine on taas ansamblimängu s o o s i v tegur, mitte ansamblimängu eeldus. Mikrotasandil mõjutavad seevastu näiteks vastutus, mida näitleja kui kaasautor koosloomemeetodil sündinud lavastuse suhtes tunneb, ja näitlejatevaheline side, mis on tekkinud ennast avades, ühiselt improviseerides ning valehäbi ja ebakindlusi ületades.

2. ANSAMBLIMÄNG VON KRAHLI TEATRI JA EKSPEDITSIOONI TRUPI NÄITEL

Käesolevas peatükis antakse esmalt ülevaade analüüsis kasutatava Peeter Jalaka lavastuse „Libahunt“ taustast, sealhulgas Von Krahli teatrist ja Ekspeditsioonist, kelle koostöös teos lavale jõudis. Seejärel analüüsitakse ansamblimängu tähendust ja loomist nii üldises plaanis kui ka konkreetses lavastuses, kasutades Peeter Jalaka ja „Libahundi“ trupi liikmetega tehtud intervjuusid ning autori märkmeid lavastuse prooviprotsessist.

Jälgimaks ansamblimängu loomist, osales töö autor 12. septembrist kuni 8. detsembrini 2022 vaatejana „Libahundi“ prooviprotsessis, viibides kohal kokku umbes kolmveerandi prooviajast. Proovid toimusid lavastaja Peeter Jalaka juhtimisel esmalt Von Krahli teatri proovisaalis, seejärel Noblessneri valukoja ruumides ning viimases etapis Von Krahli teatri saalis Tallinnas Rataskaevu tänaval. Lisaks proovide jälgimisele vaatas autor lavastuse kaht läbimängu ning kolme etendust (9. ja 10. detsembril 2022, 13. märtsil 2023). Nii proovide kui ka läbimängude ja etenduste vaatlemise eesmärk oli teha tähelepanekuid ansamblimängu loomise kohta, teadvustades varasemate autorite väiteid ansamblimängu teemal, mis on esitatud siinse uurimuse esimeses pooles.

Vahemikus 17. kuni 27. jaanuar 2023 tegi töö autor intervjuud „Libahundi“ lavastaja Peeter Jalaka ning trupiliikmete Mari Abeli, Ingmar Jõela, Jörgen Liigi, Katariina Tamme ja Marika Vaarikuga. Kolm intervjuud toimusid erinevates Tallinna kohvikutes ning kolm Eesti Teatri Agentuuri kontoris. Tegu oli pooleteise kuni kahe ja poole tunni pikkuste poolstruktureeritud intervjuudega, mille põhiküsimused (Lisa 1 ja Lisa 2) saadeti intervjuueeritavatele tutvumiseks nädal aega ette. Kesksed küsimused olid kõigi intervjuueeritavate puhul sarnased, teatavaid erinevusi esines vaid Peeter Jalakale esitatud küsimustes, kuivõrd need olid sõnastatud, käsitlemaks ansamblimängu just lavastaja perspektiivist – ülejäänud juhtudel lähtusid küsimused pigem näitleja perspektiivist. Lisaks magistritöö lisades väljatoodud küsimuste esitati intervjuueeritavatele vajadusel

täpsustavaid küsimusi. Kõik intervjuud salvestati helifailina ning on talletatud töö autori valduses.

2.1. Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni koostöö

2019. aastal alustasid Von Krahli teater ja Ekspeditsioon koostööd ning kutsusid kolmeks aastaks kokku ühise püsitrupi, kellega järjepidevalt lavastusi luua. (Von Krahl Ekspeditsioonist) Koostöö sai osalt alguse luhtunud Sakala 3 teatrimaja ideekonkursist.

Pärast teater NO99 tegevuse lõppemist 2018. aastal kuulutas Kultuuriministeerium nimelt välja ideekonkursi, et leida NO99 endistesse ruumidesse ehk Sakala 3 teatrimaja uus etendusasutus. 2019. aasta suvel ideekonkurss aga katkestati seoses riigieelarve võimaluste muutumisega ning hiljem jagati Sakala 3 tarvis plaanitud summa hoopis kolmeks: rahaga otsustati tõsta era- ja munitsipaalteatrite baasrahastust, hoida üleval Sakala 3 teatrimaja kui vabatruppidele avatud etenduspaika ning toetada kaht ideekonkursi lõppvooru jõudnud kooslust. Nõnda eraldaski Kultuuriministeerium vahemikus 2020 kuni 2022 etenduskunsti platvormile Ëlektron ja Lauri Lagle loodud Ekspeditsioonile 200 000 eurot aastas. (Sakala 3 teatrimaja... 2019)

Von Krahli teatri 27. sünnipäeval 2019. aasta oktoobris avalikustati, et Lauri Lagle ja Ekspeditsioon ühendavad kolmeks aastaks jõud Von Krahli teatriga. Ühises trupis alustasid tööd Marika Vaarik, Rasmus Kaljujärv, Jörgen Liik, Ingmar Jõela, Markus Truup ja Mari Abel. (Von Krahli juhatuse... 2019) Hiljem liitus trupiga Katariina Tamm, samuti tegid kolme aasta jooksul koostöölavastustes kaasa mitu külalisnäitlejat (Ekspeditsiooni statistika). Von Krahli ja Ekspeditsiooni ühise trupiga töid lisaks Lauri Laglele lavastusi välja ka lavastajad Juhan Ulfsak, Mart Kangro ja Peeter Jalakas, kes tegutses alates 2021. aastast ühtlasi taas Von Krahli teatri juhina (Lavastused; Inimesed).

Oma missiooni ja esteetika poolest saab Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni vahel täheldada olulisi sarnasusi, mis tõenäoliselt ajendasidki Lauri Laglet valima partneriks just Von Krahli ning muutsid kolmeaastase koostöö võimalikuks.

Von Krahl iseloomustab end avangardteatrina, kes tõi 1990ndatel Eestisse postmodernismi ja nüüdisaegse teatrikeelet. Teater on pidevalt huvitunud eri kunsti- ja

meediavormide sünteesist, esitatava materjali käsitlemisest autoripositsioonilt ning aktiivsest sotsiaalsest hoiakust, püüdes pidada sammu muutuva elukorralduse ja progressiivsete kunstivooludega. (Missioon) Samuti on Von Krahliga seostatud teatri 30-aastase ajaloo jooksul tihtipeale bänditeatri mõistet (vt Petersell 2018), mille kohaselt toob teatris lavastusi välja väiksemapoolne ja omavahel tihedalt seotud loovinimeste seltskond.

Nõnda on Luule Epner kirjeldanud Von Krahli teatri fenomenina nii kunstilist kui ka institutsionaalset avangardsust. „... väljast vaadates tundub Von Krahl tegutsevat modernse demokraatia põhimõtete järgi, kuhu kuuluvad pluralism, vastuolude ja lahkkelide aktsepteerimine, hierarhiliste võimuhete taandamine ja mõnda muud,“ selgitas Epner artiklis „Von Krahli teatri uus tulemine“. (Epner 2021: 53)

Ekspeditsioon kirjeldab end seevastu kooslusena, „keda hoiab koos otsing ja soov süvenenult ning teatud põlemiskraadiga tegutseda ühise kunstiteose nimel“. Oma missiooniks peab Ekspeditsioon maailma mõistmist ja mõtestamist, luues teoseid, mis kaasajaga resoneeruksid. (Ekspeditsioonist) Arvestades Lauri Lagle varasemaid lavastusi, mis sündisid vabakutselisena nii teatris NO99 kui ka Von Krahlis, saab Ekspeditsiooni enesekirjeldusest välja lugeda eesmärki jätkata ja arendada Laglele omast teatrikeelt. Samamoodi haakub kirjeldus Von Krahli ja Ekspeditsiooni truppi valitud näitlejate taustaga, kuivõrd suur osa neist olid otsingulisemat laadi teatriga NO99s või Von Krahlis juba pikalt tegelenud. Veel enam, kolmel näitlejal – Vaarikul, Kaljujärvel ja Abelil – oli ka kogemus Laglega koos töötamisest.

Kaljujärve sõnul võib Ekspeditsiooni egiidi all valminud Lauri Lagle lavastusi vaadelda kunstiteoste seeriana, mis püüab üht teatri tegemise viisi väikese trupiteatri kaudu mitme aasta jooksul edasi arendada (Kaljujärv 2022). Eelkõige iseloomustab seda teatri tegemise viisi keskendumine ansambli mängu arendamisele, koosloomemeetodi kasutamine, eksistentsiaalne temaatika ning otsingulisus. Lagle sõnul on Ekspeditsiooni trupiliikmetel „sügav vajadus ja huvi otsingute ning trupiteatri vastu“ (Lagle 2022).

Peeter Jalaka lavastatud „Libahunt“, mis esietendus 9. detsembril 2022, jäi Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni ühise trupi viimaseks lavastuseks. Tegu oli Peeter Jalaka

kolmanda lavastusega August Kitzbergi näidendist „Libahunt“ – esimest korda lavastas Jalakas „Libahunti“ 1992. aastal Von Krahli avamise puhul ning teist korda 1998. aastal, kui teatris alustas tööd püsiv trupp (sh Tiina Tauraite, Erki Laur, Juhan Ulfsak ja Liina Vahtrik). (Libahunt; Peeter Jalakas... 2022) 2022. aastal valminud „Libahundi“ truppi kuulusid Mari Abel, Ingmar Jõela, Jörgen Liik, Katariina Tamm ja Marika Vaarik. Samuti osalesid lavastusprotsessis tekstiabiline Taavi Eelmaa, visuaalkunstnik Emer Värk, muusikaline kujundaja Renzo van Steenbergen, valguskujundaja Mihhail Makošin ja helitehnik Jürgen Reismaa. (Libahunt)

Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi ülejäänud koostööperioodi arvesse võttes võib „Libahunti“ pidada pigem erandlikuks teoseks, kuna eelnevad lavastused sündisid koosloomemeedodil ja/või olid alusteosega lõdvemalt seotud. „Libahundi“ lavastamisel jäädi Kitzbergi näidendile suuresti truuks, tehes tekstis vaid mõned kärped (ja seda eelkõige viimases vaatuses). Sestap väljendas ka lavastaja Peeter Jalakas juba enne prooviprotsessi algust töö autorile, et tegu ei pruugi olla lavastusega, mille puhul saab ansamblimängu loomist proovides kõige selgemini jälgida. Hinnates aga Von Krahli ja Ekspeditsiooni ühistrupi üldist huvi ansamblimängu arendamise vastu, otsustas autor siiski „Libahundi“ proovide jälgimise juurde jääda.

2.1.1. Lavastuse „Libahunt“ trupp

Peeter Jalaka lavastuse „Libahunt“ truppi kuulusid näitlejad Mari Abel, Ingmar Jõela, Jörgen Liik, Katariina Tamm ja Marika Vaarik (Libahunt). Siinne alapeatükk tutvustab lühidalt nii teose lavastajat kui ka näitlejaid, võimaldamaks seostada intervjuudes antud vastuseid muu hulgas intervjuueeritavate taustaga.

Lavastaja Peeter Jalaka näol on tegu pikaajase Von Krahli teatri juhi ja lavastajaga, kes ka asutas selle teatri 1992. aastal. Jalakas on omandanud hariduse Tallinna Pedagoogilises Instituudis näitejuhtimise erialal ning täiendanud end Taanis Odin Teatretis ja Saksamaal Theater an der Ruhris. Enne Von Krahli asutamist oli Jalakas 1987. aastal ka VAT teatri loomise juures. 1989. aastal jagunes VAT teater kaheks: üks pool jätkas sama nime all, keskendudes noore vaataja teatrile, teine aga võttis nimeks Ruto Killakund. Jalakas asus

Ruto Killakunda juhtima, püüdes töösse rakendada Odin Teatretis Eugenio Barba käe all kogutud teadmisi-oskusi. (Peeter Jalakas 2021; Ruus 2005: 8, 10)

1991. aastal rentis Ruto Killakund oma tegevuseks hoone Tallinnas Rataskaevu tänaval, kus kooslus võttis Jalaka eestvedamisel juba aasta hiljem Von Krahli teatri kuju. Teatri tuumiku moodustasid esialgu Ruto Killakunna liikmed, ent peagi lagunes senine seltskond ning teatriga liitusid uued inimesed. Peeter Jalakas on ometi sellest ajast saati jäänud teatriga alati seotuks, tegutsedes vahemikus 1992 kuni 2015 ja alates 2021. aastast kuni praeguseni teatri juhina. (Ruus 2005: 18; Sibrits 2023)

Von Krahli teatris on pikalt tegutsenud ka „Libahundi“ trupi liige Mari Abel, kes asus Von Krahli tööle pärast Eesti Muusikaakadeemia kõrgema lavakunstikooli lõpetamist 2004. aastal. Koosseisulise näitlejana on Abel Von Krahli teatris töötanud vahemikus 2004 kuni 2008 ning uuesti alates 2019. aastast, mil loodi Von Krahli ja Ekspeditsiooni ühine trupp. Perioodil 2008 kuni 2019 tegutses Abel vabakutselise näitlejana, tehes siiski peamiselt kaasa Von Krahli lavastustes, aga ka mõnes teatri NO99 lavastuses. (Mari Abel 2021; Mari Abel)

Ülejäänud näitlejad „Libahundi“ trupis liitusid Von Krahli teatriga esimest korda 2019. aastal seoses Von Krahli ja Ekspeditsiooni ühistrupi loomisega.

Ingmar Jõela jaoks oli seejuures tegu esimese korraga töötada teatris koosseisulise näitlejana. Jõela lõpetas 2018. aastal lavastajana Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli 28. lennu, mida juhendasid Anne Türnpu ja Von Krahli teatri lavastaja Mart Koldits (XXVIII lend). Enne seda oli Jõela omandanud Tallinna Ülikoolis hariduse koreograafia erialal ning tegutsenud Eesti Tantsuagentuuris koosseisulise tantsijana. Lisaks eri teatrites lavastamisele on Jõela seetõttu töötanud paljude lavastuste juures ka koreograafi ja liikumisjuhina. (Ingmar Jõela 2022; Ingmar Jõela)

Jörgen Liik ja Marika Vaarik olid mõlemad seevastu töötanud teatris NO99 – Liik alates 2014. aastast, Vaarik alates 2009. aastast (Jörgen Liik; Marika Vaarik). Liik liitus teatriga NO99 pärast Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli 26. lennu lõpetamist, juhendajaks NO99 pikaajaline kunstiline juht ja lavastaja Tiit Ojasoo (XXVI lend). NO99

sulgemisest 2018. aastal kuni Von Krahli ja Ekspeditsiooni ühistrupi loomiseni tegutses ta vabakutselise näitlejana (Jörgen Liik 2022).

Marika Vaarik lõpetas 1991. aastal Tallinna Pedagoogilise Instituudi näitejuhtimise erialal, olles varem õppinud ka Vanalinnastuudio õppestudios. Vaarikust sai 1987. aastal VAT teatri asutajaliige ning seal töötas ta näitlejana kuni 1994. aastani. Seejärel tegutses Vaarik 2005. aastani Rakvere teatri näitlejana ning neli aastat vabakutselisena kuni NO99 trupiga liitumiseni 2009. aastal. (Marika Vaarik 2017)

Katariina Tamm omandas Turu Kunstiakadeemias 2011. aastal hariduse nukukunsti erialal ning lõpetas 2017. aastal magistriõppe Inglismaal Royal Academy of Dramatic Artsis. Aastatel 2011 kuni 2016 töötas Tamm näitlejana NUKU teatris. (Tamm 2016; Katariina Tamm)

Nagu ka ülal mainitud, võib trupiliikmete seas täheldada teatavat ühisosa, kuna näitlejad on eelkõige tegelenud otsingulist laadi nüüdisteatriga ja/või saanud erialase hariduse sellist teatrikeelt esindava(te) pedagoogi(de) käe all.

2.2. Ansamblimängu olemus ja mõjutegurid Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitel

Järgnev alapeatükk tugineb intervjuudele „Libahundi“ lavastaja Peeter Jalaka ning trupiliikmete Mari Abeli, Ingmar Jõela, Jörgen Liigi, Katariina Tamme ja Marika Vaarikuga. Intervjuude eesmärk oli ühelt poolt uurida sinse töö esimeses peatükis refereeritud väidete paikapidavust teatritegijate perspektiivist, aga teisalt ka kaardistada ansamblimängu loomist lavastuses „Libahunt“, võttes muu hulgas aluseks töö autori tähelepanekuid prooviprotsessist.

Laiemate ansamblimängu puudutavate küsimuste puhul paluti intervjuueeritavatel vastata, lähtudes eelkõige Von Krahli ja Ekspeditsiooni koostöös sündinud lavastustest ning nende prooviprotsessidest. Samas võimaldasid küsimused intervjuueeritavatel tuua näiteid ka varasematest kogemustest (nt Von Krahli või teatris NO99).

2.2.1. Ansamblimängu olemus

Intervjuu alguses paluti kõigil intervjueeritavatel esiteks lühidalt selgitada, mida tähendab nende jaoks mõiste „ansamblimäng“ ning millised tegurid ansamblimängu teatris kõige rohkem mõjutavad. Esiteks selgus intervjuudest sarnaselt töö autori varasemate tähelepanekutega, et nii sõna „ansambel“ kui ka sõna „trupp“ mõistetakse erinevalt. Intervjueeritavad kasutasid neid sõnu tihtipeale sünonüümidena, kuid andsid mõlemale nii kitsama kui ka laiemat tähendust, lähtudes eelkõige inimeste hulgast, keda ansambli või trupi hulka arvestatakse. Kitsamas tähenduses mõistetakse ansambli ja trupina näitlejate seltskonda, kuhu juurde võib teinekord arvestada ka lavastajat, kes töötab ühe näitlejate kooslusega pikemalt ja põhjalikumalt koos, nagu tegi näiteks Lauri Lagle Von Krahl ja Ekspeditsiooni trupiga (nt Jõela 2023).

Ometi võis ka trupi ja ansambli kitsama tähenduse puhul eristada kaht lähenemist. Eelkõige trupiks (aga teinekord ka ansambliks) nimetatakse ühelt poolt näitlejaid, kes kuuluvad ühe teatri koosseisu. Teiselt poolt jäi intervjuudest kõlama, et „päris“ trupiks või ansambliks saab aga nimetada ainult kooslusi, kus kujundatakse teadlikult välja ühine visioon ja missioon. Sellisel juhul tehakse näitlejatega ühise eesmärgi nimel põhjalikult tööd, kirjeldas Marika Vaarik (2023). Eesmärgi võiks Vaariku hinnangul sõnastada teatri kunstiline juht või mitmest juhtivast kunstnikust koosnev tuumik, kes paneb sellega paika parameetrid, millele vastamiseks peaksid näitlejad pingutama (Vaarik 2023).

Samamoodi hindas Katariina Tamm, et ansambli toimimiseks on tarvis juhti, kes loob ühest lavastusest kaugemale ulatuvat visiooni, toob inimesed kokku ning annab põhjuse, miks koos töötama ja katsetama hakata. Ehkki kõiki protsessi osalisi käsitletakse kaasloojatena, jääb otsuste langetamisel viimane sõna just ansambli juhile. Ansamblit ei saa Tamme sõnul luua vaid ühe lavastusprojekti tarbeks, sest ansamblimäng nõuab ühise sõnavara ja stiili leidmist, mis omakorda eeldab trupilt palju koos veedetud aega ja tehtud tööd. (Tamm 2023) Sestap leidis Tammega tehtud intervjuus kinnitust pika koostöö käsitlemine ansamblimängu eeldusena, millest oli juttu ka siinse töö esimeses peatükis.

Ka Ingmar Jõela (2023) hinnangul eeldab ansambel ühist arusaama sellest, millist teatrit tahetakse teha, millist esteetikat, mänguvõtteid ja -vahendeid kasutada. „Kui trupis on

olemas ühine arusaam, siis selle põhjal peakski tekkima ansamblimäng, sest suuremaks eesmärgiks ei saa mitte stseenide või loo mängimine, vaid just see teatritegemise viis, see printsiip. Kui kõik seda mõistavad, on trupp ideaalis väga kokkuhoidev, tekib ühtne hingamine, ühtlane tempo, rütmide vahetus, üksteisele impulsse andmine, impulsside võtmine ... Ja me saame aru, mis on sõnade taga, ehk me saame palju-palju kiiremini õhku tõusta,“ kirjeldas ta (Jõela 2023). Jõela nimetatud nüansid, nagu ühtne hingamine või impulsside andmine-võtmine, kuuluvad seejuures näitlejatöö mikrotasandile, kus ansamblimäng ka autori hinnangul eelkõige väljendub.

Nagu Tammgi, kinnitas Jõela, et tänu jagatud arusaamale teatritegemisest ei realiseeri koosluse liikmed isiklike ambitsioone, vaid tegutsevad ühise eesmärgi ja kokkusaamise nimel. (Jõela 2023; Tamm 2023) Samas täheldas Jürgen Liik, et ansambelis võiks kõik näitlejad tajuda end autoripositsioonil olevana (Liik 2023) – see aga ei tähenda, et trupiliikmed tegutseks isiklike ambitsioonide nimel, vaid annab neile lavastusprotsessis agentsuse ja suurema vastutuse.

Mari Abeli sõnul eeldab ansambel samuti ühist arusaama teatritegemisest, küll aga lisas Abel seni mainitud märksõnade juurde tahte: kõigil ansambli liikmetel peab olema tahe, huvi ja uudishimu koos tegutseda ning julgus laval ennastunustavalt mängida. (Abel 2023) Tõepoolest, olukordades, kus näitleja ei suuda laval mängule ennastunustavalt pühenduda ega kohalolu saavutada, vaid keskendub näiteks tehnilisele sooritusele või hoopis publiku tähelepanu tõmbamisele, pole ansamblimäng tõenäoline tekkima. Näiteks näitlejatudengite diplomilavastuste puhul võib kohati täheldada, et ehkki lavalolijad on üksteisega mitu aastat tihedalt koos töötanud ja lähtuvad teatritegemisel sarnastest põhimõtetest, ei sünni laval ansamblimängu, kuiõrd igaüks keskendub enda teksti esitamisele, liikumisele jms ega saavuta täielikku kohalolu. Niisiis saab ansamblimängu seostada ka näitleja professionaalsusega, mis areneb koos omandatud kogemustega ning võimaldab tal laval ainult mängule pühenduda.

Laiemas tähenduses ansamblist või trupist võib osa intervjueeritavate hinnangul rääkida aga siis, kui kõik teatri töötajad tegutsevad selgelt ühise eesmärgi nimel ning osalevad erinevate ülesannete kaudu kaasloojatena lavastuste väljatoomises – sellisel juhul

loetakse ansambliks/trupiks kõiki ühe teatri töötajaid. Marika Vaarik (2023) tõi näite, et ideaalis võiks teatri kunstilise nõukogu töös osaleda ka töötaja, kelle ülesanne on müüa pileteid ja tuua publik saali – kui piletimüügi eest vastutav töötaja vaatab lavastust alles hetkel, mil see on juba valmimisjärgus, ei pruugi teosele publiku leidmine enam nii hästi õnnestuda. Nõnda kujuneks ka piletimüüki juhtivast töötajast teatris kaaslooja, keda saab lugeda ansambli/trupi liikmeks.

Lisaks sõnadele „ansambel“ ja „trupp“ tuli intervjuus Peeter Jalakaga sisse ka bänditeatri mõiste. Bänditeater on Jalaka (2023) kirjelduse järgi oma olemuselt sarnane trupi ja ansambli laiema tähendusega – tegu on teatriga, kus kõiki töötajaid käsitletakse kaasloojatena ning neid liidab ühine mõtteviis. Tänu ühiselt väljakujunenud mõtteviisile oskavad administratiivseid ja tehnilised töötajad aimata, mida lavastaja neilt ootab, ning pakkuda sobivaid ideid, lahendusi lavastusprotsessi toetamiseks. Jalakas lisas, et sellisel juhul pole teatri töötajatel sageli täpseid ametinimetusi, sest nende ülesanded võivad lähtuvalt käimasolevast lavastusprotsessist muutuda. Kui mõni töötaja teatrist lahkub, otsitakse seetõttu tema asemele võimalikult sarnase profiiliga inimest, mitte ei täideta konkreetset ametikohta. (*Ibid.*)

Erinevalt ülejäänud intervjuueeritavatest paluti Peeter Jalakal end lavastajana ka iseloomustada, et luua tausta tema tööle näitlejatega „Libahundi“ prooviprotsessis. Jalaka enesekirjeldus ühtib suuresti tema ideega bänditeatrist: näitlejasse suhtub ta kui kaasloojasse ja partnerisse, andes talle küllaltki suure vabaduse rolli loomisel. Jalaka (2023) sõnul ei ole ta näitejuhtimise tööst eriti huvitatud, vaid eeldab, et näitleja on piisavalt võimekas ise rolli ehitamiseks – küll aga püüab ta vajadusel näitlejat toetada või turgutada, kui märkab, et loomeprotsess on takerdunud. Olulise nüansina tõi Jalakas enda töös välja ka asjaolu, et üldjuhul alustab ta prooviprotsessi ilma täpse ettekujutuseta, kuidas lavastus peaks hakkama välja nägema. Pigem jälgib ta aegamisi, kuhu trupp liigub. „Ma kindlasti ei lohista seda protsessi enda järgi, vaid pigem üritan talle järele joosta ja kohendada, mida kohendada annab, et ta liiguks enam-vähem sinna, kuhu ma ette kujutan,“ sõnas Jalakas. (*Ibid.*)

Kaardistades ansamblimängu olemust, paluti intervjueeritavatel intervjuu teises pooles hinnata, kas ansamblimäng sünnib pigem näitlejate vahel või vaatajate silmis. Küsimus lähtus eelkõige John Brittoni (2013a: 17–18) ülalloodud väitest, mille kohaselt saab ansamblit vaadelda kui konstellatsiooni, mis ei eelda näitlejatelt sügavaid omavahelisi suhteid – suhe peab tekkima eelkõige vaataja silmis. Autor ise ei hinnanud teooriat täpseks, kuna see ei kõla sugugi kokku teiste ansamblimängu kirjeldustega ega sobitu ka arusaamaga ansamblimängust kui kollektiivse kunsti väljendusest.

Intervjueeritavad kinnitasid samuti, et eelkõige on ansamblimängu näol tegu nähtusega, mis saab esmalt sündida näitlejate vahel ning jõuab alles siis publikuni. Ometi võib mõjutada publikut eelteadmine või ootus, millega teatrisse tullakse. Kui mõne teatri puhul on ajalooliselt palju ansamblimängust räägitud, siis võibki publik tulla sealt teatrist ansamblimängu otsima ja üritada seda leida (Jõela 2023). Mujal ei pruugi publik sellele aga nii palju tähelepanu pöörata.

Siiski ei selgunud selle küsimuse juures, milliste markerite järgi on vaatajal võimalik ansamblimängu ära tunda, ehkki mõnel juhul esitati intervjueeritavatele ka vastav lisaküsimus. Kuivõrd intervjueeritavad ei toonud välja ansamblimängu konkreetseid väliseid tunnuseid, võib arutleda, kas tegu ongi nähtusega, mida ei saa objektiivsete ja universaalsete parameetrite alusel tuvastada. Nõnda leiab kinnitust ka John Brittoni (2013c: 411–413) kirjeldus ansamblimängust kui epifenomenist ehk paljude väikeste, tihti märkamatu nähtuste ja sündmuste kollektiivset tulemusest. Ansamblimängu tuvastamine (juhul, kui see lavalolijate vahel tekib) sõltub järelikult suuresti teatrivaataja tähelepanuvõimest, mis teravneb üldise vaatamiskogemuse suurenedes – vaataja õpib märkama pisimaidki detaile näitlejate mängus, tajuma etenduse atmosfääri ning hindama, kas näitlejad on päriselt „kohal“.

Samuti küsiti intervjueeritavatelt, miks on neile oluline teha teatrit just ansamblina. Mitme vastaja sõnul ei tahakski nad kuidagi teisiti töötada, eriti kuivõrd teater ongi kollektiivne kunst ning ansambliteater selle puhtaim väljendus (Jalakas 2023; Vaarik 2023). Ansambliteater nõuab samas teatritegijalt suurimat ausust nii enese kui ka kolleegide vastu, eeldades trupiliikmetelt enda avamist ja teineteise aktsepteerimist (Abel

2023; Tamm 2023) „Sellega kaasneb väga suur enda mängupanemine. Ma ei jaks teha teatrit, kus ma valetan, teesklen või simuleerin midagi,“ arutles Tamm (2023).

Ansambliteatritele omane ideede ja impulsside vahetamine võib mõjuda loominguga ka käivitavalt (Jalakas 2023), aga võimaldada trupiliikmetel ka kõige rohkem areneda, enda kohta teada saada (Abel 2023; Jõela 2023; Tamm 2023). Pikalt ühe trupiga ansambliteatrit tehes on võimalik jõuda ideede ja printsiipide uurimisel palju sügavamale kui üheks korra kokku tulnud trupis, kus kulub esialgu rohkelt aega teineteise tundma ja usaldama õppimisele (Jõela 2023). Ansamblimäng pole seega niivõrd väärtus iseeneses, vaid vahend teatud ideedega tegelemiseks ja nende publikuni viimiseks (Liik 2023).

Niisiis tuli intervjuudes ilmsiks, et mõisteid „ansambel“ ja „ansamblimäng“ kasutatakse ka ühe trupis sees mõnevõrra erinevalt. Kõige enam erines intervjuueeritavate vahel „ansambli“ tähendusulatus, millega võidi kirjeldada nii kogu teatrit, üht näitlejate kooslust kui ka spetsiifilisemalt näitlejate kooslust, keda seob ühine missioon ja visioon. Lisaks kasutati „ansambli“ sünonüümina ka „truppi“, mis mõistesegadust veelgi süvendas.

Ansamblimängu määratlemisel kaldusid intervjuueeritavad sarnaselt varasemate autoritega pigem kirjeldama protsessi, kuidas ansamblimäng tekib, mitte niivõrd ansamblimängu olemust ega ka markereid selle tuvastamiseks publiku perspektiivist. Sestap kinnistus käsitlus ansamblimängust kui epifenomenist, mille kohaselt ei väljendu ansamblimäng laval eksplitsiitselt, eraldi märgatavate nüansside kaudu, vaid mikrotasandi detailide koosmõjus, mida saavad tajuda nii publik kui ka lavalolijad. Ansamblimängu eelduste ja mõjutegurite tegeletakse täpsemalt järgmises alapeatükis.

2.2.2. Ansamblimängu mõjutavad tegurid

Teiseks uuriti intervjuueeritavatelt ansamblimängu mõjutavate tegurite kohta, pakkudes välja eelkõige süstemaatilise kirjanduse ülevaatest esile kerkinud mõjutajaid: koos tegutsetud aeg, suhted väljaspool tööolukorda, trupiliikmete taust, ühised põhimõtted, dramaturgia ja suhted ülejäänud teatritöötajatega.

Koos tegutsetud aeg. Esimesena paluti intervjueeritavatel analüüsida, kuidas mõjutab ansamblimängu see, kui kaua on näitlejad juba koos tegutsenud. Lähtudes kirjanduse ülevaates esitatud ansamblimängu definitsioonist, mille kohaselt tekib ansamblimäng juhul, kui grupp teatritegijaid töötab pikalt koos (vt Britton 2013a: 5), pakkus töö autor hüpoteesina välja, et mida kauem on näitlejad koos töötanud, seda tugevamaks muutub ka ansamblimäng. Väitega nõustusid pea kõik intervjueeritavad, küll aga täpsustasid nad, et säärane areng ei saa kesta lõputult.¹

Intervjueeritavate hinnangul tuleb iga trupi loometee jooksul paratamatult ette tõususid ja mõõnasid, mille käigus tuleb ühine missioon ja visioon uuesti läbi mõelda ning selgeks teha, miks koostööd jätkata. Selle protsessi käigus võib osa trupist (sealhulgas kunstiline juht) ka vahetuda, kuid tõenäoliselt mõjub verevahetus ansamblile pigem hästi – näiteks Peeter Jalaka sõnul koosnebki ideaalne trupp tuumikust, kes on pikalt koos töötanud, ning paarist tuumikule liituvast uuest näitlejast, kelle kohalolu võib ansamblisse värskust tuua. Üldse saavad kriisid truppi tugevamaks muuta, sundides truppi pingutama ja ületama raskusi, mida seni ületatud pole. (Jalakas 2023; Liik 2023; Tamm 2023; Vaarik 2023)

Põhjus, miks ansambli areng ei saa lõputult ühes suunas jätkuda, seisneb üksteisest väsimises ja rutiini tekkimises. Pikalt koos töötades võib näitleja jaoks muutuda etteaimatavaks, kuidas tema partner reageerib, mistõttu kaob mängust spontaansus. Samuti kujuneb sama seltskonnaga kaua koostööd tehes välja teatav rutiin ning prooviprotsessis peetavad arutelud hakkavad korduma, mis mõjub näitlejatele väsitavalt ja tekitab tunde, et neil pole enam midagi uut välja pakkuda. Nõnda võib kooslusest kaduda ansamblimänguks vajalik kirg ja uudishimu, lavastused tehakse valmis ja etendused mängitakse ära justkui kohustusest. (Abel 2023; Jalakas 2023; Liik 2023)

Varasemas intervjuus on ka Marika Vaarik kinnitanud, et ansamblina töötamine, mis nõuab näitlejalt enda hoidmist avatu ja tundlikuna, kurnab pikapeale ära, nagu juhtus ka

¹ Ehkki intervjuudes ei analüüsitud eraldi ansamblimängu mõjutajana näitlejate lepingu vormi, kinnitas näiteks Marika Vaarik (2023) intervjuus, et ansamblimängule tuleb kasuks, kui näitlejad saavad koos töötada tähtajatu lepingu alusel ega pea tegelema enda tõestamisega, et tähtajalist lepingut ka järgmiseks hooajaks pikendatakse, nagu on tavaks näiteks Saksa teatrisüsteemis.

teatris NO99, mille truppi kuulus Vaarik pea 10 aastat. „Sellepärast läksimegi laiali, sest edasi oleks tulnud juba lihtsalt professionaalne teater,“ ütles Vaarik, pidades professionaalse teatri all silmas teatrit, kus näitlejad ainult näitavad ja mängivad reaktsioone, aga ei ole laval avanevates olukordades päriselt. (Vaarik 2019)

Katariina Tamm arutles, et tõenäoliselt jõuabki ansamblimäng kõrgeimale tasemele siis, kui trupp on piisavalt kaua koos tegutsenud, et ühine keel ja vundament leida, aga samas pole veel üksteisest väsimat ega ennast kordama hakatud. Igal trupil kujuneb seetõttu Tamme hinnangul välja teatav ideaalne eluiga. (Tamm 2023)

Sellisel hetkel saab trupi juurde edukalt liita ka uusi inimesi, ilma et senine ansamblimäng ära vajuks. Jõrgen Liik (2023) tõi näiteks viimasel koostööaastal valminud Von Krahli ja Ekspeditsiooni lavastuse „Ainult jõed voolavad vabalt“², kus tegid kaasa kolm trupivälist näitlejat Rea Lest, Simeoni Sundja ja Sander Roosimägi. Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi esimestel aastatel poleks uute näitlejate kaasamine õnnestunud, sest keskne trupp polnud omavahel veel nii kindlat sidet saavutanud. Liigi hinnangul võimaldas trupiväliste näitlejate lisandumine „Ainult jõed voolavad vabalt“ puhul jõuda aga kolme aasta kõige tugevama lavastuseni. (*Ibid.*)

Väsimust ja rutiini tekkimist on osalt võimalik ka ennetada. Näiteks saab seda ära hoida värskete materjalivalikute või vahelduvate rollijaotuste abil, et näitlejad saaksid koos teha võimalikult erinevaid töid. Samuti võib ansamblile värskendavalt mõjuda mõni külalislavastaja, kes esitab trupile uue väljakutse, mis samas haakub hästi ansambli üldise missiooni ja visiooniga. Ometi peitub siin teinekord oht, et pikalt koos tegutsenud näitlejate vahel on välja kujunenud väga tugev trupidünaamika, mis muudab uue lavastaja liitumise keerukaks. (Abel 2023; Jõela 2023; Vaarik 2023)

Kuna intervjuueeritavad kommenteerisid koos töötatud aja mõju ansamblimängule, lähtudes isiklikest kogemustest, mis on omandatud peamiselt väikese trupiga teatrites, võib arutleda, kas rohkemate näitlejatega trupi vaatest oleks vastused teistsugused.

² Lavastaja Lauri Lagle, esietendus 25. augustil 2022 Noblessneri valukoja Nobeli saalis.

Võimalik, et olukorras, kus kõik truppi kuuluvad näitlejad ei mängi pidevalt koos, vaid moodustavad endist iga lavastusprotsessi jaoks uue kombinatsiooni, ei ole kirjeldatud rutiin ja väsimus nii kiired tekkima, sest koostööpartnerid roteeruvad pidevalt. Samas tõstatub siis küsimus, kas niimoodi töötades saab trupp välja arendada ühist sõnavara ja kasvada kokkuhoidvaks koosluseks, mida intervjueeritavad ansamblimängu eelduseks pidasid.

Suhted väljaspool tööolukorda. Teise ansamblimängu mõjutegurina paluti intervjueeritavatel kommenteerida trupiliikmete omavahelisi suhteid väljaspool tööolukorda – kas ansamblimängu saavutamiseks on oluline, et trupiliikmed oleksid omavahel sõbrad ja suhtleksid ka vabal ajal, või mitte. Küsimusepüstitus lähtus muu hulgas John Brittoni (2013a: 14) väitest, mille kohaselt tekivad ansambli liikmete vahel kompleksed ja sügavad vastastikused suhted, mida võib võrrelda suhetega pereliikmete vahel. Kõik intervjueeritavad kinnitasid, et sõprus ei ole kindlasti eeldus ansamblimängu õnnestumiseks, kuid see võib teinekord tulla kasuks, aga ka kahjuks.

Väljaspool prooviruumi suhtlemisest võib olla kasu, kuivõrd kohati sünnivad loominguga seotud ideed, veetes koos aega argisemas olukorras. Samuti aitab koos veedetud aeg trupiliikmetel tugevamini kokku kasvada. (Jalakas 2023; Tamm 2023) Siiski on mõistetav näitlejate soov veeta aega teistest eraldi – see annab hingamisruumi ja võimalust puhata (Abel 2023; Vaarik 2023).

Teisalt võib trupiliikmete vaheline sõprus mõjuda ansamblimängule halvasti, kuna lähedaste sõpradena hakatakse kohati üksteisele n-ö allahindlust tegema ning lubama käitumist, mida ülejäänud trupiliikmetele ei lubataks. Samuti lõhub olukord, kus kaks inimest hakkavad tugeva tandemina ülejäänud trupist eristuma, ansambli ühtsust. Isegi kui ollakse sõbrad, tuleb niisiis säilitada professionaalsus ja olla valmis üksteisega prooviprotsessis vaidlema. (Jõela 2023; Liik 2023)

Sõprusest olulisemaks pidasid intervjueeritavad mõttekaaslust, kirjeldades, et eelkõige peavad trupiliikmed suutma teineteist usaldada, aktsepteerida ja austada. Erinevad iseloomud, maitsed ja vaated, mis väljaspool tööolukorras suheldes ei pruugi klappida, võivad laval moodustada tugeva terviku ning muuta mängu huvitavamaks, kui teineteist

siiski usaldatakse, aktsepteeritakse, austatakse (Abel 2023; Jõela 2023; Vaarik 2023). Kui erinevused muutuvad samas ka proovisaalis konfliktseteks, võib ajapikku keegi siiski otsustada trupist lahkuda (Tamm 2023).

Seejuures kattuvad trupiliikmete vastused ideedega, mida on varem väljendanud Ekspeditsiooni eestvedaja Lauri Lagle (2022): tema sõnul ollakse pigem mõttekaaslased kui sõpruskond. Sõprus ei ole ka Lagle hinnangul ansamblina töötamise eeldus (*Ibid.*) Võib järeldada, et mõttekaasluse näol ongi tegu ühe alusprintsibiiga Ekspeditsiooni tegevuses.

Ka siin saab tõstatada küsimuse, kuidas erinevad oleksid vastused, kui suurema trupiga teatris samuti uurida, kuidas omavahelised suhted ansamblimängu mõjutavad. Eeldatavasti poleks erinevus aga väga suur, sest autori hinnangul võib mõttekaaslust pidada igal juhul ansamblimängu eelduseks, vaatamata sellele, kui palju inimesi ansamblisse kuulub. Nimelt tähendab mõttekaaslus just sedasama ühise sõnavara arendamist, missiooni ja visiooni sõnastamist, mida töid intervjueeritavadki välja olulise tegurina ansambli moodustamisel. Ometi on säärase mõttekaasluse saavutamine suuremas trupis tõenäoliselt keerukam, sest missioon ja visioon tuleks sõnastada konsensuslikult – mida rohkem inimesi, seda raskem aga konsensuseni jõuda.

Trupi taust ja erialane ettevalmistus. Lähtuvalt Brittoni (2013a: 6) väitest, et eeldused ansamblimänguks võidakse luua sarnase ettevalmistuse põhjal juba enne prooviruumi kokku tulemist, paluti intervjueeritavatel kolmanda ansamblimängu mõjutegurina analüüsida trupiliikmete tausta ja erialast ettevalmistust. Töö autor uuris, kuidas sarnased peaksid trupiliikmed oma varasema kogemuse poolest olema, et ansamblimängu oleks võimalik saavutada.

Vastustest selgus, et teatritegijad pigem väärtustavad trupiliikmete erinevat tausta, küll aga tuleb siis trupina põhjalikku tööd teha, leidmaks ühist keelt ja mõistmist. Samuti peab olemas olema trupiliikmeid ühendav pinnas ning põhjus, miks just need inimesed praegu ühte kooslusesse kokku tuua (Jalakas 2023; Tamm 2023). Ühise sõnavara leidmine, millele viitas ka Britton, kujunes vastustes küllalki domineerivaks teemaks.

Ühise keele arendamisest kõneles näiteks Jörgen Liik (2023), kelle sõnul võib keelena mõista nii sõnavara, mida loomeprotsessis kasutatakse, kui ka mõtteviisi ja teatrist arusaamist, sest need on omavahel tihedalt seotud. „See on oluline, kuidas me teatrist mõtleme, kuidas me teatrist räägime – kuidas me räägime sellest, mida me teeme,“ kinnitas Liik (2023). Von Krahl ja Ekspeditsiooni trupi puhul tuli ühise keele arendamisega esialgu põhjalikult tegeleda – näitlejatel, kes olid teatris NO99 koos töötanud (Jörgen Liik, Rasmus Kaljujärvi, Marika Vaarik), oli omavaheline mõistmine juba olemas, ent kogu trupiga ühele lainele jõudmiseks tehti eriti esimeste lavastuste juures suurt tööd (Liik 2023; Vaarik 2023). Seejuures võib arvata, et ansamblimängu saavutamisele tuleb lavastusprotsessis kasuks, kui ühist sõnavara ei valda mitte ainult näitlejad, vaid ka lavastaja.

Liigi hinnangul aitab ühist keelt arendada näiteks harjumus pärast igat etendust teineteisega rääkida ja analüüsida, kuidas etendus läks, sest nii harjutakse enda kogemust ja arusaamu sõnastama (Liik 2023). Ehkki teatav keel omandatakse juba teatrikoolis, tuleb ansambli arendamisel kõigil trupiliikmetel tagasi n-ö algastmesse minna ning rääkida läbi ka kõik alusmõisted, lisas Vaarik (2023). Ühtlasi eeldab see väga võimekat lavastajat, kes suudab erinevused omavahel kokku sobitada, ning usaldust trupiliikmete vahel, et enda mõtteid avatult sõnastada (Jõela 2023).

Seetõttu leidis kinnitust ka autori arutluskäik, mille kohaselt ei tähenda sama teatrikooli lõpetamine tingimata samasugust sõnavara. Valdav osa Von Krahl ja Ekspeditsiooni (ning ka „Libahundi“) trupist on küll lõpetanud EMTA lavakunstkooli, kuid seda eri aegadel ja eri juhendaja käe all. Veel enam, näitlejad on kooli järel töötanud erinevates kooslustes ning saanud erinevaid erialaseid kogemusi, mis on arvatavasti mõjutanud nende sõnavara rohkemgi kui koolist saadud erialane väljaõpe. Sestap vajaski näitlejate sõnavara trupi kokkutulemisel läbiarutamist.

Katariina Tamme sõnul arendati Von Krahl ja Ekspeditsiooni trupis lõpuks tõepoolest ühisosa välja. Kui esimeste lavastuste prooviprotsessides toimunud aruteludes toodi sageli näiteid varasematest Von Krahl teatri või teatri NO99 lavastustest, siis hiljem viidati vestlustes juba trupi koos tehtud töödele ja varem käsitletud ideedele. (Tamm

2023) Arvestades, et Ekspeditsiooni ja Von Krahli koostöös sündinud lavastustega üritati Lauri Lagle sõnul moodustada mõtestatud tervikut, mida läbib üks pikaajaline otsing (Lagle 2022), oligi selle trupi puhul esmavajalik jõuda punkti, kus eelmistes lavastusprotsessides käsitletud teemadele, ideedele hakatakse uutes proovides läbivalt viitama ning neid edasi arendama.

Trupi kokkulepitud põhimõtted. Taas kord lähtudes Brittonist (2013b: 310–312), aga ka Robert Marsdeni (2022: 90–91, 95–96) sõnastatud prooviprotsessi reeglitest, tuli neljanda ansamblimängu mõjutajana juttu trupi kokkulepitud (töö)etikast ja väärtustest, mis seostus osalt juba sissejuhatuses käsitletud mõtetega missioonist ja visioonist, mida ansamblimäng eeldab. Siin aga lisandus veel küsimus, kas trupi väärtused ja eetika peaks olema selgelt sõnastatud ning ehk isegi manifestina kirja pandud või saavad need eksisteerida ka vaikiva kokkuleppena. Intervjueeritavate hinnangud läksid sel teemal kohati lahku: kuigi kõik nõustusid, et trupil peaksid olema ühised väärtused ja eetika, siis suhtuti nende sõnastamise ja üleskirjutamise vajadusse erinevalt.

Marika Vaariku sõnul peaks trupp ühised põhimõtted sõnastama – mida vabamad tahetakse laval olla, seda tugevamad peavad olema kokkulepped, mis ansamblit koos hoiavad. Kui soovitakse teha ansambliteatrit, tuleb see soov ka sõnastada. Ilma kokkulepitud põhimõtete ja tööetikata pole Vaariku hinnangul mõtet koos improviseerima hakata, sest puudub siht, kuhu välja jõuda – improvisatsiooni tuleks alati kasutada teatud printsiibi teenistuses. (Vaarik 2023) Vaariku ideed ühtivad niisiis osalt Robert Marsdeni (2022: 96) kirjeldatuga: distsipliin (sh tugevad kokkulepped) on loovuse juures hädavajalik. Võib eeldada, et Vaariku seisukohta on mõjutanud pikk kogemus teatris NO99, kus olid küllaltki konkreetsed põhimõtted teatri tegemiseks sõnastatud (ning teatri algusajal ka omamoodi manifestina avaldatud).

Osa intervjueeritavaid hindas samas, et ühised põhimõtted kujunevad koos ülejäänud tööga välja ning nende sõnastamisega ei pea eraldi tegelema, sest loomeprotsessis jagatakse üksteisega niikuinii oma arusaamu sellest, millist teatrit tahetakse teha ja millist mitte. Ometi tasub neid hakata arutama ja sõnastama, kui trupis märgatakse erimeelsusi. (Jalakas 2023; Liik 2023; Tamm 2023) Samuti on põhimõtete sõnastamisest kasu

olukorras, kus soovitakse trupi senist suunda muuta ja seada endale uusi sihte (Tamm 2023). Mari Abel (2023) lisas siiski, et ühiste põhimõtete jäiga kehtestamise juures tekib trupil oht muutuda sektiks.

Seejuures on lavastaja Lauri Lagle (2022) varasemas intervjuus öelnud Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi kohta: „Me ei ole sekt, kus inimesed kaotavad oma individuaalsuse ja järgivad mingit ideed või käsku.“ Nii Lagle kui ka näitlejate vastustest võib järeldada, et Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi puhul on tehtud teadlik valik mitte seada kooslusele jäiku ühiseid põhimõtteid, vaid leida töö käigus jagatud mentaliteet.

Katariina Tamm kommenteeriski, et Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupi juures kujunesid ühised põhimõtted välja töö käigus, ilma et nende sõnastamisega oleks eraldi tegeletud. Siiski on algusest peale olnud selge, et tegeletakse just ansambliteatriga, sest lavastaja Lauri Laglega läbitud prooviprotsessid ja valminud lavastused on sellele selgelt toetunud. Nimelt ei ole prooviprotsessi alguses kellelgi suuremat või väiksemat osa kui teisel, sest lavastus hakkab moodustuma ühiste improvisatsioonide põhjal, kus igaühel on võimalik areneda enda valitud suunas. Samas eeldab selline proovitegemine, et kõigi trupiliikmete tähelepanu on pidevalt kõigi peal – üksteisega tegeletakse, üksteist tajutakse. (Tamm 2023)

Ingmar Jõela sõnul on teatud vaikivad kokkulepped ja ühised väärtused olemas igas teatris, sest ajaga kujunevad kollektiivis välja hoiakud, kuidas erinevatesse teemadesse suhtuda. Lisaks teatriülesolejatele põhimõtetele saab aga rääkida ka lavastuse tasandil kehtivatest põhimõtetest, mis ei pruugi publikule etendust vaadates tingimata silma paista. Kui pealispinnal tegeleb lavastus levinumate teemadega, nagu sõprus või armastus, siis trupp võib samal ajal metatasandil tegeleda hoopis enda tööd puudutavate printsiipide arendamise ja sõnastamisega, mis võetakse kaasa järgmistessegi lavastustesse. (Jõela 2023)

Rääkides tööetikast kui valdkonnast, mida ühised põhimõtted puudutada võivad, jäi intervjuueeritavate vastustest kõlama, et ansamblimängu eeldus on ka ühine pühendumine (Abel 2023; Liik 2023; Tamm 2023; Vaarik 2023). Jürgen Liigi (2023) sõnul algabki ansamblimäng aususest üksteise vastu ning põhimõttest, et keegi ei tee midagi poole

jõuga ega lase seda teha ka teistel – kui keegi on koostööst väsinud või tüdinud, peaks ta tööst loobuma, mitte jääma ülejäänud trupi juurde poole jõuga mängima. Prooviruum ja lava tuleb hoida puhtana ükskõiksusest ning anda endast alati kõik, et lavastus ja etendus võiksid õnnestuda, lisas Liik (2023).

Sarnaselt arutles Tamm: pühendumus seisneb ka selles, et prooviprotsessi ajal on lavastuse väljatoomine kõigi osaliste jaoks prioriteet, sellele koondub nii lavastaja kui ka näitlejate fookus. Tegu ei tohiks olla ülevalt poolt peale surutud kohustusega, vaid kõigi trupiliikmete vaba valikuga, et sel hetkel tahetaksegi loometööle keskenduda, mitte otsida võimalusi, kuidas teha muid töid või tegeleda eraeluliste sündmustega. „Kui kellelgi ei ole [lavastuse väljatoomine prooviperioodil kõige tähtsam asi – K.A], siis see on ebaaus teiste suhtes, sest see lööb kohe hästi tugevalt välja, eriti kui see ei ole lavastaja jaoks kõige tähtsam asi,“ selgitas Tamm. Tema hinnangul hakatakse sellisel juhul tegema väikseid järeleandmisi, mille tulemusel vajub trupi ühine pingutus (ja ka lavastus) koost. (Tamm 2023)

Lavastuse dramaturgia. Uurimuse esimeses pooles seostas autor ansamblimänguga koosloomemeeetodit – seoseks annavad alust nii Kathryn Mederos Syssoyeva (2013) analüüs koosloomest teatris kui ka tähelepanekud Eesti nüüdisteatrist, kus tugev ansamblimäng on korduvalt esinenud koos koosloomemeeetodil töötamisega (teater NO99, Von Krahl, Ekspeditsioon). Seetõttu käsitleti intervjuudes viiendaks lavastuse dramaturgiat ansamblimängu mõjutajana, selgitamaks eelkõige välja, kuidas erinev on ansamblimängu loomine lavastustes, kus alustatakse proove valmis tekstiraamatuga, ja lavastustes, kus dramaturgia valmib proovide käigus koosloomemeeetodil. Ühtlasi pakkus töö autor hüpoteesina välja, et koosloomemeeetodil töötamine võib ansamblimängu soodustada, kuna võimaldab näitlejatele selgemat autoripositsiooni ning nõuab neilt prooviprotsessis rohkem avatust ja teineteise usaldamist. Intervjueeritavad olid hüpoteesiga valdavalt nõus.

Koosloomemeeetodil töötades saavad näitlejad täita osalt näiteks dramaturgi ja kunstniku ülesandeid, mis paneb neid tundma lavastuse eest suuremat vastutust. Ei keskenduta ainult stseenidele, kus ise laval ollakse või sõna saadakse, vaid mõeldakse lavastuse kui

terviku peale, märgatakse rohkem teineteise tegevust. Nõnda kujunebki lavastaja teose asemel välja pigem ansambli teos, kus hierarhiat on vähem ning otsused langetatakse kollektiivsemalt. (Jõela 2023; Tamm 2023)

Koosloomemethodil töötamine ja ühine improviseerimine nõuab näitlejalt suuremat tundlikkust ning valmisolekut tuua prooviprotsessi aruteludesse teinekord sisse isiklikke kogemusi, näidata välja oma nõrkusi ja tunda häbi – tänu sellele võib trupp omavahel lähedasemaks muutuda. (Abel 2023; Tamm 2023) Nagu mainis varem ka Ingmar Jõela, võimaldab koosloomemethodil töötamine tegeleda lavastuse metatasandil just ansamblimängu ja ühiste põhimõtete arendamisega. Nimelt ei improviseerita siis proovides ainult teemast lähtudes, vaid sellele lisandub lavastaja antud sügavam ülesanne. Marika Vaarik tõi näite Von Krahl'i ja Ekspeditsiooni lavastusest „Sa oled täna ilusam kui homme“³, kus näitlejad võivad pealtnäha laval rääkida täiesti tühist juttu, kuid pealispinna all katsetatakse, kui kiiresti suudetakse laval mõelda, kui kiiresti teha mängus ootamatuid pöördeid (Vaarik 2023).

Ühtlasi räägib koosloomemethodi kasuks ansamblimängu loomisel asjaolu, et leidub vähe näidendeid, kus kõigil tegelastel oleks enam-vähem võrdne kaal – üldjuhul kujunevad välja pea- ja kõrvaltegelased. Ansamblimängule tuleb aga kasuks, kui näitlejatel on lavastuses küllaltki võrdsed osad, hindas Jörgen Liik. Jörgen Liigi ja Marika Vaariku intervjuust jäi veel kõlama, et prooviprotsessis võib inspiratsiooni ammutamiseks raamatuid lugeda, filme vaadata jms, aga lavastust üles ehitades soovitakse olemasolevatest lugudest pigem kaugeneda. Eesmärk ei ole samu narratiive taasluua, vaid võtta neist kaasa idee, kontseptsioon ning jõuda selle kaudu uue koos olemise viisini, mida lavale tuua. (Liik 2023; Vaarik 2023)

Arvestades, et sellise mõttekäigu tõid sisse just Jörgen Liik ja Marika Vaarik, kes mõlemad kuulusid varem teatri NO99 truppi, võib siingi näha teatavat NO99 mõju. Mitu tähtlavastust NO99 viimasest tegutsemisperioodist, mil töötasid teatris nii Liik kui ka

³ Lavastaja Lauri Lagle, esietendus 12. septembril 2020 Sakala 3 teatrimajas.

Vaarik, kogusid ainekst olemasolevast kirjandusteosest, kuid ehtasid selle põhjal üles täiesti uue loo – näiteks „NO43: Kõnts“⁴ ja „NO42: El Dorado: klounide hävitusretk“⁵.

Katariina Tamm lisas, et koosloomemethodil töötades võiks jõuda tulemuseni, kus lava peal ei simuleerita emotsioone, vaid luuakse situatsioon, mis võib eri etendustel tekitada näitlejates erinevaid emotsioone (Tamm 2023). Tamme ideed saab toetada asjaoluga, et koosloomemethodil lavastust üles ehitades ei pühenduta üldjuhul näitlejast väljaspool asuvate fiktsionaalsete tegelaste väljaarendamisele ja representeerimisele, vaid võetakse lavastuse kontseptsioonist tõukuvaid (mitte-psühholoogilisi) rolle, kust kumab läbi ka näitleja ise. Sellisel juhul põimub representatsioon näitleja töös tugevamalt presentatsiooniga – fiktsionaalse tegelase emotsioonide kujutamise (Tamme sõnastuses simuleerimise) asemel lubatakse laval mõjule pääseda näitleja enda meeleolul. See toob aga omakorda mängu aususe, mida toodi välja kui ansamblimänguga seostuvat väärtust.

Trupi koostöö ülejäänud teatritöötajatega. Arvestades, et uurimuse esimeses osas esitatud võimalikus ansamblimängu definitsioonis „ansamblimäng tekib, kui grupp teatritegijaid (etendajad, kunstilised juhid, inspitsiendid, olulisemad administratiivtöötajad) töötavad koos pikki aastaid“ (Introduction to..., viidatud Britton 2013a: 5 kaudu), toodi ansamblimängu osalistena sisse ka tehnilised ja administratiivsed töötajad, otsustati teemat käsitleda intervjuudeski.

Kuuenda ansamblimängu mõjutegurina paluti intervjuueeritavatel niisiis analüüsida trupi koostööd teatri ülejäänud loominguliste, administratiivsete ja tehniliste töötajatega. Muu hulgas uuriti, kuidas mõjutab uute inimeste (näiteks kunstnikud, valgus- ja helitehnik) lisandumine prooviruumi proovide käiku ansamblimängu seisukohalt. Intervjuueeritavate hinnangul peaks näitlejad ja lavastaja käsitlema ülejäänud töötajaid teatris võrdsete partneritena, mõne sõnul ka trupi osana.

⁴ Lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, esietendus 17. oktoobril 2015 teatris NO99.

⁵ Lavastaja Ene-Liis Semper, esietendus 22. detsembril 2015 teatris NO99.

Rääkides loomingulistest ja tehnilistest töötajatest, kes peaksid proovides osalema, hindasid intervjueritavad, et võimalusel võiks nad olla lavastusprotsessiga seotud algusest peale – see võimaldab neil protsessis sama loominguliselt kaasa mõelda nagu näitlejad ja lavastaja ning saavutada enda töös lavastuse õnnestumiseks vajalikku tundlikkust. Ometi ei pea nad kohal olema igas proovis, vaid ainult siis, kui nad saavad seal midagi ära teha, mitte kõigest näitlejate ja lavastaja tööd jälgida. Vastasel juhul hakkab neil prooviruumis tõenäoliselt igav, ent see lõhub ülejäänud trupi töötatmosfääri. „Sa teed kõik selleks, et selles ruumis ei oleks igav. /--/ See aitab inimesi hoida, et kui sa ei raiska nende aega,“ selgitas Liik. Liigi sõnul peaks lavastaja alati läbi mõtlema, kas ja kui kaua tal on proovis kedagi vaja, et mitte hoida seal inimesi ilma põhjuseta. (Jõela 2023; Liik 2023; Vaarik 2023)

Kui loomingulised ja tehnilised töötajad liituvad aga keset prooviprotsessi, võivad nad mõjuda võõrana. Ingmar Jõela sõnul saab Von Krahl ja Ekspeditsiooni ühiseid lavastusi üldjuhul iseloomustada mõistega „katse“, mis tähendab, et trupp võtab endale katsetamiseks ühise ülesande ning arendab seda edasi ka pärast esietendust. Olukorras, kus proovisaali ilmub keset lavastusprotsessi uus inimene, võib katsetamise tunne kaduda ning proovist kujuneda hoopis tulemuse ettenäitamine. Kui kõik lavastuse osapooled on samas algusest peale kohal olnud ja loonud ühise pinnase, ei lõhu kunstnike ja tehnikute kohalolu proovisaali atmosfääri, isegi kui nad vahepeal mõnda aega proovidest eemal viibivad. (Jõela 2023)

Proovides osalevad loomingulised ja tehnilised töötajad peaksid olema samamoodi pühendunud nagu lavastaja ja näitlejad, käsitledes tehtavat tööd sel perioodil oma prioriteedina ning andes endast kõik, et lavastus võiks õnnestuda. Ka siin võib vastasel juhul trupi ühine pingutus koost laguneda. (Liik 2023; Tamm 2023) Ühtlasi tuleb kunstnikel ja tehnikutel kinni pidada põhimõttest, et mis proovisaalis toimub, jääb proovisaali ning seda ei arutata väljaspool (Abel 2023).

Administratiivsed töötajad, kes töötavad väljaspool prooviruumi, avaldavad ansambli mängule mõju vähem. Intervjueritavad kinnitasid, et nende tugi on siiski loomulikult vajalik ja võimaldab teatril töötada kui üks tervik (Jalakas 2023; Vaarik

2023). Näiteks Peeter Jalaka (2023) sõnul on ta üritanud Von Krahlis luua kollektiivi, kus kõik töötajad on teatrit puudutavate otsuste tegemisse võimalusel integreeritud ning oskavad kaasa mõelda-rääkida ka teineteise vastutusalas. Suurema teatri puhul võib terviku saavutamine samas keerulisem olla kui väikses teatris, kus inimesed on üksteisega niikuinii tihedamalt kontaktis (Tamm 2023).

Intervjuudes ei uuritud eraldi, kuidas mõjutas „Libahundi“ prooviprotsessi töö autori kohalolu proovides, kuid arvatavasti kehtivad vaatlejale proovides sarnased ootused, nagu ülejäänud loomingulise meeskonna liikmetele – proovides tuleks viibida võimalusel protsessi algusest lõpuni, olla keskendunud ning mitte tegeleda kõrvaliste asjadega, vältimaks igavuse ja/või ükskõiksuse sügenemist proovisaali. Reegel, et proovisaalis toimunu jääb ainult proovisaali, omandab vaatleja puhul aga mõnevõrra teistsuguse tähenduse, kuivõrd vaatleja eesmärk on proove analüüsida ja siinsel juhul panna tehtud tähelepanekud uurimistöö osana ka kirja. Austamaks proovide privaatsust, peaks vaatleja seega autori hinnangul keskenduma pigem proovide põhjal sündinud üldistustele, mitte niivõrd konkreetsete seikade kirjeldamisele, mis võisid näitlejatele isiklikud, tundlikud olla.

Nagu näitavad ka intervjuueeritavate ülaltoodud vastused, on prooviprotsess ansamblina töötades igatahes õrn periood, eriti koosloomemethodil töötades. Selle tõestuseks räägib ka asjaolu, et ehkki esmalt uuris autor võimalust osaleda koos Von Krahli ja Ekspeditsiooni trupiga Lauri Lagle prooviprotsessis, keeldus lavastaja vaatleja lubamisest proovidesse, kuna vajab prooviruumis väga intiimset keskkonda. Samuti viitas mõni trupiliige, et Lagle prooviprotsessis võiks vaatleja kohalolu prooviks vajalikku atmosfääri lõhkuda, ent Jalaka „Libahundi“ proovides nii ei läinud – seda eelkõige põhjusel, et proovides toimus vähem improviseerimist.

Ansamblimängu mõjutavate tegurite **kokkuvõtteks** saab öelda, et kõigil autori väljapakutud teguritel oli intervjuueeritavate hinnangul teatav mõju ansamblile. Esmalt selgus, et ansamblimängu mõjutab aeg, kui kaua on ansambel koos tegutsenud – kauem koos tegutsedes muutub tugevamaks ka ansamblimäng. Siiski ei kesta see areng lõputult, sest samade inimestega pikalt koostööd tehes võib näitlejatel tekkida väsimus ja rutiin,

mis ansamblimängu hoopis takistavad. Kui näitlejad on aga nii enese kui ka trupikaaslaste vastu ausad – nagu intervjueeritavate sõnul ansamblimängule kohane –, oskavad autori hinnangul nad tõenäoliselt paremini ära tunda hetke, kus tekib väsimus ja mil tuleks trupist lahkuda.

Teiseks käsitleti ansamblimängu mõjutajana trupiliikmete suhteid väljaspool tööolukorda. Kõik intervjueeritavad kinnitasid, et ansamblimäng ei eelda trupiliikmete vahel sõprust – tegu peab olema mõttekaaslastega, kes austavad, usaldavad ja aktsepteerivad teineteist, mitte tingimata sõpradega. Trupiliikmete vaheline sõprus võib ansamblimängule tulla nii kasuks kui ka kahjuks.

Kolmandaks uuriti, kuidas mõjutab ansamblimängu trupiliikmete taust ja erialane ettevalmistus. Ilmnes, et erinev taust võib ansamblile olla loominguliselt rikastav, kuid see eeldab tööd ühise keele väljaarendamisel. Ühisest keelest, mis hõlmab nii sõnavara, millega loomingust räägitakse, kui ka loomingulisi põhimõtteid, mille alusel teatrit tehakse, kujunes intervjuudes läbiv teema – autori hinnangul võib seda keelt suuresti võrdsustada jagatud mentaliteediga, mis ongi üks defineeriv komponent ansambli kui nähtuse juures.

Neljandana käsitleti trupi ühiseid põhimõtteid ja tööetikat, mis taas kattuvad eelmainitud mentaliteediga. Intervjueeritavate sõnul peavad ansamblimängu sünniks olema trupil kindlasti ühised põhimõtted ja tööetika, kuid vajadust nende sõnastamise või isegi kirjapanemise järele hinnati erinevalt. Olulisima elemendina ühiste põhimõtete hulgas kerkis esile pühendumus – ansamblimäng ei saa tekkida, kui trupp ei tegutse pühendunult ega sea lavastuse tegemist prooviprotsessi jooksul enda prioriteediks.

Viiendaks leidis käsitlemist lavastuse dramaturgia – kas ja kuidas mõjutab ansamblimängu asjaolu, kas lavastus sündis koosloomemeetodil või valmis näidendi alusel. Analüüsist järeldus, et koosloomemeetod soosib ansamblimängu rohkem, kuidas võimaldab kõigile trupiliikmetele selgemat autoripositsiooni ning nõuab neilt avatust ja usaldust. Valmis näidendi põhjal töötamine siiski ei välista ansamblimängu.

Kuuendana uuriti ülejäänud teatripersonali mõju ansamblimängule ning selgitati välja, et eelkõige võivad ansamblimängu mõjutada ülejäänud loomingulised või tehnilised töötajad, kes viibivad ka prooviruumis. Ansamblimängule tuleb kasuks, kui kunstnikud ja tehnikud on lavastusprotsessiga algusest peale seotud.

Küll aga tasub siinsete järelduste juures juhtida tähelepanu asjaolule, et intervjueeritavad lähtusid vastustes isiklikest töökogemustest, mis pärinevad eelkõige väiksema trupiga teatritest, ning kui püstitada samad küsimused suurema teatri esindajatele, võiksid vastused kujuneda teistsuguseks. Ühelt poolt mõjutaks see arvatavasti näiteks vastuseid küsimusele, mis uuris koos töötatud aja mõju ansamblimängule – võimalik, et suuremas trupis, kus iga lavastuse jaoks moodustatakse trupiliikmetest uus kombinatsioon, ei teki väsimust ja rutiini nii, nagu trupis, mis loob pea kõik lavastused sarnase koosseisuga.

Teisalt võib arutleda, et teatri töötajaskonna pühendumine ühele lavastusprotsessile, mida intervjueeritavad tähtsustasid, on lihtsam eelkõige väiksemas teatris, kus ei tooda paralleelselt mitut teost välja. Tõepoolest, väiksem teater, kus töötajad on omavahel ka pidevas kontaktis, võib ansamblimängu soosida. Ometi ei väida autor, et ansamblimängu saavutamine oleks seetõttu suuremates teatrites välistatud – kuivõrd ansamblimängu peamiste eeldustena näeb autor näiteks näitlejate (ja lavastaja) ühist mentaliteeti ja pühendumist, siis see on arvatavasti saavutatav ka suuremas koosluses.

2.2.3. Näitleja ja lavastaja töö ansamblimängu kujundamisel

Nagu uurimuse esimeses osas kirjeldatud, on mitu varasemat autorit käsitlenud ansamblimänguga seoses teatritegijate omavahelisi suhteid. Näiteks eetilise konteksti, mida peab John Britton ansamblimängu puhul defineerivaks, sisaldab Brittoni sõnul ka trupisiseseid suhteid, (mitte)hierarhiat (Britton 2013a: 7; Britton 2013b: 310–312). Samuti käsitleb trupisisest suhtlust ja dünaamikat Marsden (2022: 91), kui iseloomustab lavastajat kui prooviruumi tooniloojat. Niisiis uuriti ühe teemaplokina intervjuudes, millist trupisisest dünaamikat eeldab ansamblimäng ning millisel positsioonil peaks olema lavastaja ja näitleja teineteise suhtes. Samuti uuriti, mida saavad ansamblimängu loomisel ja hoidmisel ära teha näitlejad, mida lavastajad, käsitledes tööd nii prooviprotsessis kui ka etenduste mängimisel.

Lähtudes Jonothan Neelandsi esitatud võrdlusest ansamblimängu ja demokraatia põhimõtete vahel (Neelands 2009: 183–184), tõstatati siin lisaks küsimus demokraatia tähendusest ja võimalikkusest ansamblimängu kontekstis ning paluti intervjueeritavatel analüüsida, kas autoritaarset tüüpi lavastaja käe all on võimalik luua ansamblimängu. Autoritaarsuse all peeti silmas lavastamisstiili, kus lavastaja määrab täpselt, kuidas näitleja peaks teatud väljendusvahendeid kasutama, ega jäta näitlejale seejuures loominguvabadust. Säärast võimuvahetuse lavastaja ja näitleja vahel võib võrrelda Schechneri ülaltoodud grupimudeliga, kus grupijuht funktsioneerib grupi erilise liikmena ning täidab võimukat ja vanemlikku rolli, mõeldes kõigi teiste grupiliikmete eest.

Trupidünaamika. Kõik intervjueeritavad kinnitasid, et ansamblimängu seisukohalt on oluline kohelda kõiki trupiliikmeid võrdsete ja väärtustatuina hoolimata erinevustest kogemustes või iseloomus. Trupp ongi Marika Vaariku (2023) hinnangul kõige tugevam olukorras, kus liikmetel on küll oluline ühisosa, kuid samas kõik ka eristuvad teistest mingi omaduse poolest. Tänu erinevustele saavad trupi arutelud kujuneda mitmekesiseks, mis omakorda võimaldab kunstiliselt tugevamat tööd. Kui keegi aga vaidlemisest väsib ja hakkab teiste mõtetele vaid kaasa noogutama, on see märk, et trupist tuleb lahkuda. (*Ibid.*)

Lavastaja töö. Täielikku demokraatiat ei ole lavastusprotsessis siiski võimalik saavutada, kui võrd lavastuse õnnestumiseks on tarvis, et lavastajale jääks otsustusõigus. Vastasel juhul võivadki näitlejad pikalt arutama ja vaidlema jääda, ilma et lavastusprotsessis tegelikult edasi liigutaks (Jõela 2023). Ometi ei peaks lavastaja end käsitlema hierarhias näitlejatest kõrgemal seisvana, vaid kõrvalpilguna, kogenud vaatajana (Abel 2023; Jalakas 2023). Sellisel juhul võib lavastaja ja näitlejate vahelisi suhteid võrrelda pigem Schechneri neljanda grupimudeliga, kus juht (ehk lavastaja) seisab ülejäänud grupiliikmetega samal tasandil ja võtab samu riske, hāgustades nõnda juhupositsiooni.

Näitlejatega võrdväärse riski võtmiseks võib lavastaja puhul pidada väga hingelähedase idee või teema toomist proovisaali, mida trupiliikmetele tutvustada ning nende toel publikuni viia. Ka intervjueeritavad kinnitasid, et lavastaja peab olema see, kes tuleb välja ideega, mis teda päriselt huvitab ja puudutab, ning kutsub trupi kokku, sütitades enda kire

ja huviga näitlejaidki (Abel 2023; Liik 2023). Ehkki näitlejad peaksid tundma lavastuse eest vastutust, saab keskse kontseptsiooni eest lõpuks vastutada ainult lavastaja (Tamm 2023), sest tema on selle välja pakkunud.

Veel peab lavastaja oskama täpselt sõnastada, mida koos otsima ja katsetama hakatakse, millist esteetikat taotletakse, mis eesmärki täita püütakse (Jõela 2023; Vaarik 2023). Vaariku (2019) sõnul piisab isegi ühest väga selgelt sõnastatud lausest, et lavastaja võiks näitlejat käivitada: „Kui lavastaja on suutnud oma kontseptsiooni niimoodi lühidalt sõnastada, siis rohkem ma ei vaja – mind ei pea enam millekski meelitama, kuidagi juhendama, ühest lausest piisab. /--/ Panna kõik ainult ühte lausesse, mis võib koosneda ka vaid alusest ja öeldisest, kaks-kolm sõna, mitte rohkem – see on väga huvitav.“ See annab näitlejale ühtaegu konkreetse suuna, kuhu liikuda, aga samas küllaltki suure vabaduse valida, kuidas sinna liikuda.

Ansamblimängu seisukohalt ongi parim, kui lavastaja ei ütle näitlejatele proovides täpselt ette, mida nad peavad tegema ja kuidas väljendusvahendeid kasutama, vaid oskab trupiliikmeid ühise katsetamise ajal suunata niimoodi, et nad jõuavad ise lahenduseni, mis sobitub lavastaja visiooniga. „Me ei jõuagi sellise punktini, et keegi peab kellelegi midagi ette ütleva /--/, vaid see tuleb läbi ühise harjutamise, tegemise, katsetamise,“ kirjeldas Ingmar Jõela. Võttes aluseks ka enda kogemust koreograafina, sõnas ta, et üldjuhul ei hakka täpselt ettenäidatud lahendused lõpuks tööle, sest mõjuvad näitlejatele ebaloomulikuna. Tähtis on kokku leppida, mille poole püüeldakse ja mis on laval kõlavate sõnade (või tehtavate liigutuste) taga, mitte näiteks konkreetset intonatsiooni, millega sõnu lausutakse. (Jõela 2023) Oluline on võimaldada näitlejale loomingulist vabadust ning osalemist lavastust puudutavates otsustes (Jalakas 2023).

Ansamblimängu õnnestumiseks peaks lavastaja prooviprotsessi jooksul ka oskama näitlejaid ära kuulata, täites omamoodi psühholoogi ülesannet. Näitlejaid hästi tundes saab lavastaja aidata neil rasketest aegadest prooviprotsessis läbi tulla, pakkuda neile õigel hetkel tuge ja innustust. Samas peab lavastaja oskama ära tunda ka momendi, mil näitlejad vajavad puhkust või vaheldust. (Abel 2023; Tamm 2023) Näiteks kirjeldas Katariina Tamm (2023), kuidas lavastuse „Ainult jõed voolavad vabalt“ proovides veedeti ka tunde diivanil istudes ja lihtsalt rääkides, sest intensiivne proovitegemine

väsitas trupiliikmed kohati väga ära. Ehkki tegu oli prooviprotsessi faasiga, kus trupp pidi tegelema juba materjali kokkupanekuga, tajus lavastaja, et näitlejatele mõjub tegelikult hästi, kui nad saavad ka lihtsalt koos olla (Tamm 2023).

Eriti ühe trupiga pikemalt koos töötades tuleks lavastajal õppida tundma trupiliikmete potentsiaali, et osata seda rakendada ning anda näitlejatele piisavalt väljakutseid, mis võimaldaksid neil ka individuaalselt areneda. (Abel 2023; Tamm 2023) Seetõttu ei käi ansamblimäng tõenäoliselt kokku teatriga, kus näitlejatel on välja kujunenud selged tüpaažid, mis ei võimalda neil erialaselt areneda. Lisaks sellele, et ainult üht tüüpi rolle mängides ei saa näitleja oma täit potentsiaali ära kasutada ning võib seetõttu minetada pühendumuse, soovivad väljakujunenud tüpaažid mängus ka stampide tekkimist, mille vastu võitles juba Stanislavski.

Jalaka sõnul ei pea ideaalis lavastaja prooviprotsessis otseselt ansamblimänguga tegelema, kuivõrd näitlejad moodustavadki juba ise ansambli. Vajadusel on siiski võimalik teatud lavastuslike valikutega ansamblimängu soodustada, puudutagu see siis lavalist paigutust või teksti esitamist, mille kaudu saab näitlejaid võrdsemalt fookusesse tõsta. (Jalakas 2023) Ka intervjueeritud näitlejate sõnul ei ole Von Krahl ja Ekspeditsiooni trupi prooviprotsessides ansamblimängu loomisega eraldi tegeletud, pigem on see kokku sulanud muu loometööga. Eriti Lauri Lagle lavastuste puhul tegeleti ansambli ehitamise ja põhimõtete otsimisega just lavastuse metatasandil (Jõela 2023). Küll aga peeti trupi koostööperioodi alguses omavahel pikki arutelusid, et jõuda ühise mõistmiseni, leida ühist keelt (Vaarik 2023).

Kui lavastaja muutub autoritaarseks, siis tuleneb see üldjuhul mõnest tema enda ebakindlusest või hirmust, mis ei võimalda tal näitlejaid usaldada. Proovidega ei saa aga Mari Abeli sõnul enne edasi minna, kui selle ebakindluse või hirmuga on tegeletud. (Abel 2023) Näiteks võib see avalduda olukorras, kus lavastaja ei võimalda näitlejatel arutleda, andes märku, et on kõik juba ise valmis mõelnud. Nõnda jäävad lavastust puudutavad erimeelsused lahendamata ja olulised küsimused aga vastamata, mistõttu tekivad näitlejate mängus ebakõlad ning lavastusega ei jõuta soovitud tulemuseni. (Vaarik 2023) Samuti võib ansamblimängu lõhkuda lavastaja kärsitus, mis tekitab näitlejas tunde, et teda ei usaldata ega lubata katsetada, otsida (Tamm 2023). Nii Abeli, Vaariku kui ka

Tamme vastustest järeldub seega, et Schechneri kolmas grupimudel, kus juht on võimukal ja vanemlikul positsioonil, rakendatuna teatritrupis, ansamblimängu ei soosi.

Teisalt lisas Jõrgen Liik, et teinekord võib näitlejale mõjuda hoopis vabastavalt, kui lavastaja midagi ette näitab. Küll aga ei pea näitleja seda täpselt jäljendama, vaid võiks seda täiendada oma ettepanekuga. Näitlejad peavad olema iseseisvalt mõtlevad inimesed, kinnitas Liik. Tema sõnul liberaliseeribki hea lavastaja oma näitlejad, kui suunab ja aitab neid prooviprotsessi vältel, kuid protsessi lõpuks võimaldab neil endil otsused langetada, sest näitlejad on laval tekkivas maailmas juba rohkem aega veetnud ning sellega paremini kursis. (Liik 2023) Liigi mõttekäik ühtib küllaltki täpselt Marsdeni (vt 2022: 90–91) kirjeldusega lavastajast, kes lubab näitlejatel tunda end lavastuse kaasautorina ning annab prooviprotsessi lõpus vastutuse näitlejatele üle.

Näitleja töö. Paludes intervjuueeritavatel kirjeldada, mida saab iga näitleja ise ansamblimängu jaoks ära teha, tõusis vastustest esile mitu olulist omadust, tegevust. Esiteks tarvitseb näitlejal huvituda lavastusest kui tervikust ning mõelda kaasa ka nende stseenide loomisel, kus ta ise ei pruugi otseselt osaleda – ometi ei tohiks näitleja seda võimalust kuritarvitada ning hakata näiteks kunstnikule või dramaturgile enda huvidest lähtudes dikteerima, mida teha tuleb (Jõela 2023). Näitleja ei peaks keskenduma sellele, mida tervik saab pakkuda talle, et näitleja võiks särada, vaid sellele, mida tema saab pakkuda tervikule, et lavastus võiks särada. See võimaldab trupil tunda lavastuse suhtes ka kollektiivset vastutust.

Ansambliteatris teenivad kõik näitlejad tervikut võrdselt hoolimata sellest, kui palju repliike neil lavastuses on või mitu minutit nad laval veedavad. Seetõttu tõi Vaarik näite ka Von Krahlil ja Ekspeditsiooni lavastusest „Pigem ei“⁶ – prooviprotsessi käigus kärbiti Ingmar Jõela kehastatud Dandy tekstist suur monoloog välja, ent see ei tähendanud, et Jõela rolli osakaal lavastuses vähenenuks. Vaariku sõnul ei kanna ükski monoloog ega roll ansambliteatris eraldi väärtust, vaid väärtus seisneb tervikus ja põhjuses, miks seda publikule näidatakse. (Vaarik 2023) Sama on Vaarik (2019) väljendanud varemgi: „See

⁶ Lavastaja Juhan Ulfsak, esietendus 12. märtsil 2020 Von Krahlil teatris.

ongi trupiteatri tuum: kõigil näitlejatel pole mitte ainult õigus, vaid isegi kohustus ja vastutus kaasa rääkida. Huvitaval kombel ei ole siis enam kellelegi oluline küsimus, mitu minutit tal lavaaega on, sest kõik tegelevad ühise kunstilise tervikuga ja mitte iseendale tähelepanu mangumisega.“

Teiseks on oluline säilitada tähelepanelikkus, tundlikkus ja teravus, mitte lasta mängul muutuda iseenesestmõistetavaks. See väljendub nii lavategevuses, kus tuleb olla valmis vastu võtma ja andma impulsse, kui ka teatritöös laiemalt. Pidevalt tuleb uuesti küsida, mida ja miks tahetakse koos teha. Ehkki vastused võivad ajaga muutuda, seisnebki küsimise väärtus just iseenesestmõistetavate väärtuste ja tõdede kahtluse alla seadmises, mis muudabki näitleja suhet teatriga isiklikumaks, teravamaks. Samas võib tähelepanelikkus teatritöös tähendada ka kolleegide märkamist ning neile õigel hetkel toe pakkumist. (Jõela 2023; Liik 2023)

Siingi mainiti veel pühendumist ning siirast tahet koos tegutseda, pingutada, usaldada. Hoidmaks ansamblimängu elus, ei tohiks näitleja minna kergema vastupanu teed ning hakata laval teesklema, mängitsema, emotsioone simuleerima – kui üks osa näitlejaid läheb lavastaja antud ülesandega lõpuni, aga teine osa mitte, laguneb tervik koost. Iga etenduse kvaliteedi määrab niisiis etenduse nõrgim lüli ning tahe mitte kujuneda nõrgimaks lüliks võiks näitlejaid muu hulgas pingutama innustada. Samas peaks näitleja säilitama nõudlikkuse ka partnerite suhtes ning vajadusel utsitama neid rohkem pingutama. Tervikuna ei võta näitleja end kokku mitte ainult siis, kui saalis istub lavastaja või kriitik, vaid igal etendusel. (Abel 2023; Liik 2023; Tamm 2023; Vaarik 2023)

Seetõttu leidis uuesti kinnitust ka ansamblimängu seos näitleja üldise professionaalsusega, kuivõrd ülalkirjeldatu järgi nõuab ansamblimäng kõigilt osalistelt pidevat tööd iseenda ja teineteisega.

See töö ei pea tingimata olema keskendatud ainult ansamblimängule: Jörgen Liigi (2023) sõnul tugevneb ansambel ka üldise loomeprotsessi käigus, eriti kui koos tullakse läbi loomingulistest kriisidest. Ajaga tekib ansamblil üksteise suhtes taju ja intuitsioon, mida võiks Peeter Jalaka sõnul võrrelda näiteks džassbändiga, ning sellisel juhul ei pea ansamblimängule enam proovides eraldi tähelepanu pöörama (Jalakas 2023). Teisalt pakkus näiteks Ingmar Jõela, et kohati tuleb kasuks ka ansamblimängu arendavate

harjutuste või mängude tegemine proovis, seda kas või soojenduseks ja ühise häälestuse saavutamiseks (Jõela 2023).

Veel kinnitasid kõik intervjueeritud näitlejad, et ansamblimängule tulevad kasuks erinevad etenduse-eelsed ja -järgsed traditsioonid truppi sees. Ühelt poolt aitavad need kaasa truppi üldisele kokkuhoidvusele ja seega ansamblimängule laiemalt, teisalt mõjutavad etenduse-eelsed traditsioonid ka ansamblimängu õnnestumist konkreetsel etendusel.

Von Krahli ja Ekspeditsiooni truppi oli tavaks tulla teatrisse tund või kaks varem, et etenduseks valmistuda. Üldjuhul tehti enne etendust läbi mõni osa mängitavast lavastusest, mis aitas näitlejatel argipäevärütmist välja tulla, end õigele lainele seada ning üksteisega kontakti saavutada. Enne etenduse algust moodustati veel n-ö energiaring, kus võeti teineteisest kinni ning keskenduti, saavutamaks valmisolek astuda lavale. (Liik 2023; Vaarik 2023)

Intervjueeritavate sõnul on oluline, et ka pärast etendust saaks trupp veel kokku ning arutaks, kuidas etendus läks. Etendusejärgsetes aruteludes võib teinekord selguda, et trupiliikmete tunnetus on väga erinev – kui ühele tundus, et etendus läks suurepäraselt, võis teisele jääda hoopis vastupidine tunne. (Abel 2023; Jõela 2023; Vaarik 2023) Kui sellised ebakõlad jätkuvad, tasub Mari Abeli sõnul kutsuda lavastaja uuesti etendusi vaatama, et tal oleks võimalik kõrvalt hinnata, kas lavastuses on midagi paigast loksunud. Tihe trupisisene suhtlus on Abeli sõnul sestap esmatähtis ning väiksemas teatris on seda ka mõnevõrra lihtsam saavutada, sest üksteisega puututakse rohkem kokku, energia on teatrimajas kontsentreeritum. (Abel 2023)

Rääkides laiemalt ansamblimängu püsijäämisest etendusest etendusse, kommenteerisid nii Jörgen Liik kui ka Ingmar Jõela, et selleks peab lavastus pidevalt arenema. See tähendab, et esietenduseks ei saa valmis mitte lavastuse lõplik variant, mida hakatakse õhtust õhtusse kordama, vaid valmib teatav printsiip, mida hakatakse etendustel katsetama. Nõnda püsib lavastus elusana ka siis, kui mängitud on juba kümneid etendusi, võimaldades näitlejatel endiselt leida sealt midagi uut ja ootamatut, minna lavale loodud maailmas aina sügavamale. Ka ansamblimäng võiks seetõttu muutuda ajaga tugevamaks, rikkalikumaks. (Jõela 2023; Liik 2023)

Kui lavastaja on aga näitlejate lavategevuse detailhaaval paika pannud, sõnastamata seejuures lavastust ühendavat printsiipi, vajub tervik etenduste käigus tõenäoliselt laiali, sest näitlejad hakkavad enda äranägemise järgi detaile kohandama. „Kõik tasakaal teiseneb täiesti ja see kompositsioon, mille lavastaja on seadnud, ei jää püsima,“ ütles Ingmar Jõela. Samas kui trupile on ühine printsiip teada, võivad ka etenduste käigus tehtud muudatused terviku teenistuses tööle hakata. (Jõela 2023)

Kokkuvõttes ilmnes, et ansamblimäng eeldab trupiliikmetelt võrdset suhtumist teineteisesse, ehkki lavastaja asetseb võrreldes näitlejatega teistsugusel positsioonil. Ansamblimängu toetava lavastaja positsiooni võiks võrrelda Schechneri neljanda grupimudeli juhiga. Tegu on demokraatliku mudeliga, kus võim on grupiliikmete vahel jagatud ning juhupositsioon hägustunud, sest juht seisab ülejäänud grupiliikmetega samal tasandil ning võtab ka samu riske.

Lavastaja esmane ülesanne ansambliteatris on tuua proovisaali idee, millega sütitada ka näitlejaid. Seejuures sõnastab ta ka eesmärgi, printsiibi, mille alusel trupp tööle hakkab, ning usaldab näitlejaid, julgedes anda neile samuti vastutuse. Sellisel juhul ei muutu lavastaja ka autoritaarseks ega pea näitlejatele tehnilisi detaile rolli lahendamiseks ette ütleva – mõistes lavastuse põhiprintsiipi, suudavad näitlejad sobivate lahendusteni ise jõuda. Samas peaks lavastaja suutma prooviprotsessis täita n-ö psühholoogi rolli, kes toetab näitlejaid ja oskab nende koormust sobivalt doseerida. Ühtlasi peab ta silmas pidama, et kõigi näitlejate potentsiaal leiaks rakendust ning neil oleks võimalik lavastuste kaudu erialaselt areneda.

Näitleja puhul on ansamblimängu seisukohast aga oluline tegutseda lavastuse terviku nimel, mitte ainuüksi enda rolli nimel. Samuti eeldab ansamblimäng näitlejalt tähelepanelikkust, tundlikkust ja enda töö pidevat mõtestamist, tänu millele ei muutu looming iseenesestmõistetavaks. Siingi tõusis taas esile näitleja pühendumuse ja nõudlikkuse olulisus, millest järeldub, et ansamblimäng on laiemalt seotud näitleja professionaalsuse ja pideva enesearendamisega.

Selleks, et ansamblimäng püsiks lavastuses etendusest etendusse, tulevad kasuks traditsioonid etenduse eel ja järel – trupiga saadakse kokku ja viiakse end ühele lainele

juba enne etendust, pärast etendust aga räägitakse läbi, kuidas etendus läks. Samuti peaks lavastus iga etendusega arenema, mitte esietenduseks valmis saama, et ka ansamblimäng võiks püsida elus ja etendusesti tugevamaks kujuneda. Nõnda ei pruugi ansamblimängu mõjutada mitte ainult aeg, kui kaua on trupp koos tegutsenud, vaid ka aeg, kui kaua on üht lavastust mängitud. See mõju võib olla nii positiivne kui ka negatiivne, muutes ansamblimängu võimsamaks või võimaldades lavastuse tervikul ajapikku koost laguneda.

2.2.4. Prooviruumi atmosfäär ansamblimängus

Süsteematises kirjanduse ülevaates käsitleti ansamblimängu eeldusena muu hulgas turvalist prooviruumi (ing „safe space“), kus on Robert Marsdeni sõnutsi näitlejatel võimalik olla tahtlikult haavatav (2022: 90–91). Seetõttu uuriti ka Peeter Jalakalt ning Von Krahlilt ja Ekspeditsiooni trupi näitlejalt, mida tähendab turvaline prooviruum nende jaoks ning kuidas seda luuakse. Turvalist prooviruumi kirjeldades töid intervjueeritavad välja nii otseselt prooviruumi keskkonnaga kui ka seal valitseva töömentaliteediga seotud omadusi.

Tegu peaks esiteks olema ruumiga, kus on võimalikult vähe väliseid segajaid, näiteks müra, sest ka teised teatri töötajad oskavad prooviks vajalikku vaikust austada. Samuti ei peaks trupp olema prooviruumis kohustatud tegelema keskkonnast tulenevate füüsiliste ebamugavustega – ruum peaks olema soe ja valge. (Abel 2023; Liik 2023)

Marika Vaariku sõnul oleks ideaalne, kui prooviperioodi vältel käiks prooviruumis võimalikult vähe kõrvalisi inimesi, seda isegi väljaspool prooviaega. Iga proovi lõppedes jääb ruumi justkui teatav energia või atmosfäär õhku, mida ei saa kogu aeg uuesti ehitada ja mis võiks juba olla olemas, kui järgmisel päeval prooviga uuesti alustatakse. Mida rohkem on tarvis prooviruumi vahetada ja proovis loodud energiat lõhkuda, seda halvemini see lavastusele mõjub. Seetõttu on Vaariku hinnangul isegi olulisem, kus ruumis proove tehakse, kui see, kus etendusi lõpuks mängima hakatakse. (Vaarik 2023)

Eelkõige loovadki turvalise prooviruumi inimesed, kes seal parajasti töötavad. „See on seotud sellega, kui palju me inimestena üksteist tunneme, kes me seal ruumis oleme, kui palju on sõnastatud omavahel kokkuleppeid ja kui palju nendest kinni peetakse,“ arutles Ingmar Jõela (2023). See on ruum, kuhu trupp tahab tulla ja kus tuntakse ennast vabalt.

Ühest küljest on see seotud teineteise usaldamisega, mis võimaldab trupiliikmetel end avada ja ennastunustavalt mängida, kui tahes jaur see mäng ka parajasti poleks. (Abel 2023; Jõela 2023) Üksteisele ei anta hinnanguid selle põhjal, mida keegi prooviruumis välja pakub, ega hakata teineteisesse hiljem kuidagi teistmoodi suhtuma – eriti kuivõrd prooviruumis improviseerides võib näitleja endas teinekord avastada ka tahke, mille olemasolust ta isegi teadlik polnud (Jõela 2023; Tamm 2023). Nõnda ei tekitata sinna ruumi alaväärsust või valehäbi (Liik 2023).

Samas on enese avamine ja proovisaalis ettepanekute tegemine seotud ka pühendumise ja motivatsiooniga. Peeter Jalaka (2023) sõnul sõltub see, kas näitlejad on julgelt valmis proovis ettepanekuid tegema, suuresti lavastajast. Lavastaja peab olema ise piisavalt tragi, et ta suudaks näitlejaid innustada ja käivitada (Jalaka 2023). Kõik proovisaalis olivad peavad seega uskuma, et ruumis tegeletakse parajasti millegi olulisega, ning tööd tehakse justkui südamevärinal, lisas Jürgen Liik. Kõik hoiavad ja austavad seda ruumi, ühtegi ettepanekut ei tehta huupi. (Liik 2023)

Ühtlasi tähtsustasid intervjuueeritavad prooviruumis seatud kokkulepetest kinnipidamist ja privaatsust – proovisaalis toimunud ei arutata väljaspool proovisaali, liiatigi inimestega, kes pole proovidega seotud. (Jõela 2023; Tamm 2023) Trupiliikmetel peaks proovides alati säilima ka võimalus tõmmata piire ja öelda, et miski on neile vastumeelne ning nad ei soovi seda teha (Abel 2023). Teisalt sõnas Katariina Tamm, et õppides Inglismaal Royal Academy of Dramatic Artsis muutus turvalise prooviruumi mõiste tema jaoks vastuoluliseks. Tamme sõnul ekspluateeritakse mõistet „safe space“ Inglismaal üle ning talle jäi arusaamatuks, mille põhjal inimesed väitsid, et keegi lõhub turvalist prooviruumi. (Tamm 2023)

Niisiis tähendab turvaline prooviruum väliste segajate, sealhulgas kõrvaliste isikute puudumist ruumist. Teisalt seostub turvaline prooviruum sealse atmosfääriga, mille loovad proovides osalevad inimesed. Turvalist prooviruumi iseloomustab usaldus, hinnanguvabadus, pühendumus, privaatsus ja osaliste võimalus tõmmata oma piire.

Kui võrrelda intervjuueeritavate vastuseid Robert Marsdeni sõnastatud prooviprotsessi reeglitega, võib nende vahel leida olulisi sarnasusi. Kõige selgemalt seostusid

intervjueeritavate vastused Marsdeni sõnastatud reeglita, mille kohaselt peavad kõik osalised olema valmis riskima ja laskma lahti hirmust eksida – intervjuudestki selgus, et prooviruum on koht, kus näitleja peaks saama tunda end improviseerimiseks ja eksperimenteerimiseks vabalt. Samas sisaldub enda vabalt tundmises ka eeldus, et trupiliikmed usaldavad ja austavad üksteist.

Marsdeni reeglit „Ei ole olemas rumalaid küsimusi“ võib samuti intervjuude vastustega seostada, küll aga vajaks see Von Krahlit ja Ekspeditsiooni trupi puhul täiendamist: ei ole olemas rumalaid küsimusi ega ettepanekuid. Kui küsimus või ettepanek on prooviprotsessi osalises sündinud siirast huvist ja pühendumusest, mitte huupi, ei saa seda rumalaks pidada. Intervjuudes mainitud pühendumusega haakub veel Marsdeni reegel, mille kohaselt peavad kõik osalised teosesse suhtuma nõudlikult.

Samas ei mainitud intervjuudes näiteks kordagi prooviruumis telefoni (mitte)kasutamist – Marsdeni (2022: 95–96) sõnul tuleb telefone kasutada prooviruumis ainult proovis tehtava töö toetamiseks – ja seda arvatavasti põhjusel, et tegu on käsitletava trupi seisukohast küllaltki iseenesestmõistetava reeglita. Ootus, et prooviruumis keskendutakse ainult proovi tegemisele, kumab nimelt läbi ka intervjueeritavate ülejäänud vastustest, mis puudutavad lavastusprotsessi prioriseerimist, pühendumist ja prooviruumis igavuse, ajaraiskamise vältimist.

Teisalt tingis erinevuse Marsdeni reeglite ja intervjuureeglite vahel ka erinev eelistatud teatrikeel. Kui Marsdeni sõnul peavad näitlejad liikuma impulsside põhjal töötades oma mugavustsoonist välja, toetudes isiklike kogemuste asemel pigem teoses antud oludele, siis intervjuudest jäi kõlama, et näitleja ei peaks fiktsionaalsesse maailma (ehk „teoses antud oludesse“) niivõrd kinni jääma, vaid otsima autentset olemist.

2.2.4. Ansamblimäng lavastuses „Libahunt“

Intervjuude lõpuosas keskenduti ansamblimängule Von Krahlit ja Ekspeditsiooni lavastuses „Libahunt“ ning paluti lavastajal ja näitlejatel hinnata, kas lavastuses saavutati ansamblimäng. Samuti kommenteerisid intervjueeritavad, mis töötas konkreetse lavastuse ja prooviprotsessi juures ansamblimängu kasuks, mis ansamblimängule vastu. Valdavalt hindasid intervjueeritavad, et ansamblimäng oli lavastuses olemas.

Nii lavastaja kui ka näitlejate sõnul töötas ansamblimängu kasuks „Libahundi“ puhul asjaolu, et näitlejad olid selleks hetkeks juba kolm aastat koos töötanud, õppinud üksteist tundma ja usaldama. Üksteisele osati seetõttu teha ettepanekuid rolli arendamiseks ning mänguvõttestikku ka omavahel ühtlustada (Jõela 2023; Tamm 2023). Samuti oldi koostööd teinud lavastaja Peeter Jalakaga, kelle lavastamisstiil oli seega trupile tuttav (Vaarik 2023). Mari Abeli sõnul tuli veel kasuks, et isegi kui mõned küsimused olid proovide käigus veel lahendamata, hakkas lavastus ühise tegemise käigus paika loksuma ning sai elu sisse (Abel 2023).

Mitut näitlejat jäid vastamata küsimused siiski häirima. Nimelt toodi intervjuudes välja, et näitlejatele jäi ähmaseks, miks soovib lavastaja „Libahunti“ praegu lavale tuua ning mida publikule öelda. Kuivõrd lavastuse kontseptsioon polnud näitlejatele selge, ei olnud nad ka kindlad, mida lavastaja neilt täpsemalt ootab. (Jõela 2023; Liik 2023; Tamm 2023; Vaarik 2023) Marika Vaariku sõnul ei saanud sestap lavastusprotsessis tekkida korralikku analüüsimist ja proovimist, katsetamist. Kui näitlejatelt oleks küsitud, kas nad päriselt teavad, mida nad mängivad, oleks vastustest selgunud, et ei tea. (Vaarik 2023)

Ka Jürgen Liigi hinnangul oli „Libahundi“ puhul proovisaal mõeldud pigem lavastajale, sest näitlejana ei tekkinud tunnet, et seal võiks otsida ja katsetada (Liik 2023). Pigem tegutseti vastavalt lavastaja juhiste ega kujunetud näitlejatena protsessis vastutajateks või eestvedajateks (Jõela 2023; Liik 2023). Näitleja seisukohast oli ka keeruline lavastuse tervikut tajuda, kuna kõikide stseenidega tehti proove pigem eraldi (Vaarik 2023).

Samuti mainiti ansamblimängule vastu töötavana asjaolu, et kui ideaalis võiks prooviprotsess olla kõigi osaliste jaoks sel eluperioodil prioriteet, siis lavastaja juures ei olnud tajuda, et lavastuse tegemine oleks tema jaoks parajasti kõige olulisem, pigem oli see üks olulisematest asjadest. Nõnda aga vähenes ka ülejäänud truppi motivatsioon lavastuse tegemist prioriseerida. (Tamm 2023)

Jalaka sõnul oli tal siiski arusaam olemas, miks „Libahunti“ praegu lavastada ja mida sellega öelda. Ta lisis, et see teema käis prooviprotsessis aruteludest korduvalt läbi ning leidis koos trupiga käsitlemist. Ansamblimängule vastu töötava asjaoluna mainis

lavastaja kahe identiteedi – Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni – kujunemist ühe väikese koosluse sees, kuid ei soovinud seda ka üle tähtsustada. (Jalakas 2023)

Mari Abeli sõnul võis trupiliikmete erinev arusaam, kas lavastus on piisavalt põhjendatud või mitte, tuleneda erinevatest lavastusele seatud ootustest (Abel 2023). Abeli väidet toetab asjaolu, et erinevalt teistest trupiliikmetest oli tal Peeter Jalakaga koos töötamisest rohkem kogemusi ning seega ka täpsem ettekujutus, mida Jalakas näitlejalt prooviprotsessis ootab. Ülejäänud trupi jaoks oli samas tegu teise Jalaka käe all sündinud lavastusega, mistõttu neil säärane ettekujutus puudus.

Viibides prooviprotsessis vaatlejana, hindab töö autor samuti, et proovides toimunud arutlus jäi puudu ühise eesmärgi ja põhjenduse sõnastamisest konkreetse lavastuse tasandil. Nagu Jalakas enda iseloomustuseks ütles, ei alusta ta proove selge visiooniga, kuhu protsess välja viib, ning nõnda oli ka „Libahundi“ puhul – säärane lähenemisviis ei pruugi ansamblimängu puhul olla takistuseks, kui protsessi vältel siiski visiooni sõnastamiseni jõutakse. Küll aga ei täheldanud töö autor, et visiooni sõnastamise ja sel teemal arutlemisega tegeletuks läbivalt ka prooviprotsessi kesk- või lõpuosas. Kuivõrd autor viibis kohal umbes kolmveerand proovidest, pole loomulikult välistatud, et teemat käsitleti kordadel, mil teda prooviruumis polnud.

Autori hinnangul ei soosinud ansamblimängu otseselt ka alusmaterjali valik, kuivõrd August Kitzbergi „Libahundis“ eristuvad selgelt pea- ja kõrvaltegelased, mis annab näitlejatele sõltuvalt kehastatavast tegelasest küllaltki erineva osakaalu lavastuse juures. Tõsi küll, nagu ülal mainitud, arutles Marika Vaarik, et ansambliteatris pole oluline, mitu minutit lavaaega kellelgi on, sest kõik näitlejad peaksid hoolimata oma rolli mahust tundma lavastuse suhtes võrdset vastutust. Samas kohaldub see väide autori arvates paremini lavastustele, kus kõik trupiliikmed on lavastuse terviku ülesehitamisega saanud aktiivsemalt tegeleda – „Libahundi“ kohta ei saa öelda, et kõik näitlejad saanuks terviku loomisega põhjalikult tegeleda, hindab autor.

Intervjuus arutlesid nii Jalakas kui ka mitu näitlejat, et prooviprotsessis ei pea eraldi ansamblimänguga tegelema, vaid pigem sünnib see ülejäänud töö käigus. Ka sel teemal ühtib töö autori proovidest saadud kogemus intervjuuvastustega. Kuigi autori eesmärk oli

teha proovides märkmeid tegevuste kohta, mis näivad ansamblimängu loomist toetavat, siis ei õnnestunud selliseid märkmeid olulisel määral teha. Nimelt tõusis proovides üsna vähe esile tegevusi või valikuid, mis ansamblimängu arendamisega otseselt seostuks. Mõnd saab siiski nimetada.

Ühest küljest jäi silma näitlejate püüd tegeleda lavastuse arendamisega laiemalt kui ainult enda rolli kaudu. Olukorras, kus näitlejal ei õnnestunud lavastaja antud ülesannet ootuspäraselt täita, tulid trupikaaslased teinekord appi ning püüdsid välja pakkuda võimalikke variante rolli lahendamiseks. Samuti kasutati siis kohati lühikesi improvisatsioone, võttes aluseks Kitzbergi kirjutatud stseenid ning üritades neid oma sõnadega ja oma perspektiivist läbi mängida. Sellegipoolest ei avaldunud näitlejate tegelemine tervikuga määral, mis võimaldaks neid nimetada lavastajaga võrdseteks kaasautoriteks.

Ansamblimängu toetavaks teguriks võib „Libahundi“ puhul lugeda teisalt asjaolu, et lavastuse liikumisjuht tuli trupi seest, sest Ingmar Jõela täitiski lavastuse juures korraga näitleja ja liikumisjuhi positsiooni. Niisiis oli prooviprotsessi juures vähem kõrvalisi pilke, mis võivad, nagu ülal selgitatud, tekitada prooviruumi ettenäitamise õhkkonna, mis omakorda pärsib trupi vabadust katsetada ja riskida.

Samuti võis ansamblimängu toetada mõni Peeter Jalaka lavastuslik valik. Näiteks võis Jalaka lavastuses stseeniti täheldada näitlejate kõne- ja liikumistempo märgatavat aeglustamist, mida prooviprotsessis püüti muu hulgas metronoomi abil harjutada. Ehkki see valik ei lähtunud tingimata ansamblimängu arendamisest, aitas see mõneti näitlejate mängu ühtlustada ning rolle rohkem tervikuks liita, nagu ansamblimängule kohane.

Küsimuses, kas ansamblimäng oli „Libahundi“ lavastuses olemas, jääb autor intervjuueeritavatega võrreldes pisut teistsugusele seisukohale, võttes aluseks nähtud läbimängud ja etendused. Ansamblimäng oli lavastuses tõepoolest olemas tähenduses, et ükski roll ei langenud tervikust välja ning näitlejad arvestasid teineteisega. Ometi ei

kujunenud ansamblimäng niivõrd tugevaks, et võinuks anda „Libahundile“ omaette lisaväärtuse⁷. Niisiis võib autori ja trupi erinevate hinnangute põhjal teha mitu järeldust.

Esiteks saab järeldada, et näitlejate ja publiku taju ansamblimängust võib olla teinekord erinev – mida tugevam ansamblimäng tekib, seda tõenäolisemalt publik ansamblimängu autori hinnangul ka tajub. Ansamblimäng on aga seda tugevam, mida rohkem ansamblimängu eeldusi on lavastusega täidetud, arvab autor.

See omakorda kinnitab, et ansamblimängu ei saa kirjeldada mitte ainult binaarselt – kas ansamblimäng on või ei ole lavastuses olemas –, vaid ka komplekssemal skaalal, mille ühes otsas on tugev ansamblimäng, mis annab näitlejate erilise sünergia näol lavastusele lisaväärtuse, ning teises otsas nõrk ansamblimäng, mis seisneb peamiselt näitlejatööde ühtsuses, lavastuse terviklikkuses.

Isegi kui on olemas ansambel ehk trupp, mis keskendub ansamblimängu saavutamisele, ei pruugi nad iga lavastuse ega etendusega ühtmoodi ansamblimänguni jõuda. Kuivõrd ansamblimängu mõjutavaid tegureid on palju, võib üks ja sama kooslus lähtuvalt oludest jõuda nii tugeva kui ka nõrga ansamblimänguni (ning võib-olla isegi minetada selle sootuks).

2.3. Kokkuvõtte ansamblimängu olemusest ja mõjuteguritest

Ülaltoodud intervjuude ja prooviprotsessi analüüsi põhjal võib hinnata, et uurimuse sissejuhatuses sõnastatud hüpoteesid leidsid osaliselt kinnitust. Töö esimese hüpoteesi kohaselt kujutab ansamblimäng endast näitlejate kooskõlastatud mängu, tänu millele ei tõuse publiku perspektiivist lavastuses esile üksikud rollid, vaid näitlejate ühine pingutus ja sünergia. Analüüs ei lükanud hüpoteesi ümber, kuid täiendas seda väidet märgatavalt ja seda eelkõige põhjusel, et analüüsi üheks aluseks olid intervjuud teatritegijatega, kes käsitlesid ansamblimängu mõistet ka teatritegija perspektiivist.

⁷ Võimalik, et just sel põhjusel ei mainitud ka üheski „Libahundi“ arvustuses ansamblit või ansamblimängu – sama trupi varasemates lavastustes on ansamblimäng just lisaväärtusena esile tõusnud, ent „Libahundis“ ansamblimäng sellist mõõdet ei saavutanud.

Esiteks selgus analüüsi käigus, et ansamblimängu mõistega külgnevad veel mitu olulist mõistet, mida tarvitseb ansamblimängu mõtestamiseks lahata. Analüüsis kerkisid esile mõistepaarid „ansambel“ ja „trupp“ ning „ansambliteater“ ja „trupiteater“. Intervjueeritavate lähenemine mõistepaaridele oli erinev: mõni kasutas sõnu „ansambel“ ja „trupp“ – ja seetõttu ka sõnu „ansambliteater“ ja „trupiteater“ – sünonüümidena, mõni aga rääkis „ansamblist“ ja „trupist“ erinevas tähenduses. Samuti erines intervjueeritavate vahel nende sõnade tähendusulatus. Lähtudes nii intervjuudest kui ka kirjanduse ülevaatest, pakub töö autor välja nende mõistete täpsemad määratlused.

Autori hinnangul võiks mõistete „trupp“ ja „ansambel“ tähendust siiski eristada. Trupina saab määratleda näitlejate kooslust, kes kuuluvad ühe teatri koosseisu ja/või osalevad ühes lavastuses. Seetõttu ei soovita autor kasutada mõistet „trupiteater“, kuivõrd mõiste „trupp“ tähendust arvestades tähistaks see teatrit, kus olemas püsiv näitlejate koosseis, – see kattuks osalt repertuaariteatri mõistega – või laiemalt teatri tegemise viisi, mille keskmes on näitlejad – see hõlmaks endas pea kogu teatrit.

Ansamblit võiks pidada üheks trupi alaliigiks. Täpsemalt on tegu trupiga, mida iseloomustavad ühine sõnavara, visioon, usaldus ning pühendumine tugeva ansamblimängu saavutamisele. Võttes seejärel arvesse mõiste „teater“ mitmetähenduslikkust, on ansambliteater niisiis kas teatriinstitutsioon, kus tegutseb ansambel, või laiemalt teatri tegemise viis, mis toetub ansamblile.

Intervjuudes kasutati „ansambliteatrit“ ka teatriinstitutsiooni tähenduses, kus loomeprotsessiga on lisaks loomingulisele personalile tavapärasest tihedamalt seotud tehnilised ja administratiivsed töötajadki. Autor ei soovita siiski „ansambliteatrit“ sellises tähenduses kasutada, kuivõrd see suurendaks „ansambliteatri“ mitmetähenduslikkust veelgi.

Kuivõrd esitatud „ansambli“ definitsioonis (ja seega omakorda „ansambliteatri“ definitsioonis) sisaldub juba mõiste „ansamblimäng“, vajab seegi loomulikult määratlemist. Analüüsi käigus leidis eelkõige kinnitust John Brittoni pakutud teooria ansamblimängust kui epifenomenist ehk paljude väikeste, tihti märkamatu nähtuste ja sündmuste kollektiivsest tulemusest. Nimelt kinnitasid intervjueeritavad, et

ansamblimäng sünnib esmalt näitlejate vahel ja muutub seeläbi tajutavaks ka publikule, ent samas ei toodud välja konkreetseid väliseid markereid, mille põhjal saaks publik ansamblimängu lavastuses tuvastada.

Järelikult on ansamblimängu näol tegu paljude näitlejatöö mikrotasandi detailide koosmõjuga, mille tajumine võib sõltuda publikuliikme tähelepanuvõimest ja vaatamiskogemusest. Niisiis peab autor täpsemaks selgitada ansamblimängu olemust mitte publiku vastuvõtu, vaid selle tekkemehhanismi kaudu – kui publikuliikmete tajumise võib olla väga erinev, siis tekkemehhanism (ehk moodustumine mikrodetailide koosmõjus) jääb samaks. Küll aga võib autori hinnangul säilitada selgituses hüpoteesi esimese poole ehk ansamblimängu käsitlemise näitlejate kooskõlastatud mänguna, sest seda ei seadnud ükski analüüsist ilmnenu järeldus kahtluse alla. Niisiis on ansamblimäng oma olemuselt näitlejate kooskõlastatud mäng, mis ilmneb tänu näitlejatöö mikrodetailide koosmõjule.

Kui püüda mõista, mis nende mikrotasandi detailide esinemist võimaldab, vajab käsitlemist uurimuse teine hüpotees. Uurimistöö teise hüpoteesi kohaselt tingib ansamblimängu näitlejate jagatud mentaliteet ehk n-ö vaimne vundament, aga ka prooviprotsessis näitlejatele antud ülesanded ning lavastaja tehtud režiilised valikud. Seegi hüpotees leidis analüüsi ja kirjanduse ülevaate käigus täiendust.

Kirjanduse ülevaatest esile kerkinud ansamblimängu mõjuteguritest lähtudes paluti nimelt intervjueeritavatel kommenteerida, kuidas mõjutavad ansamblimängu koostegutsetud aeg, suhted väljaspool tööolukorda, trupiliikmete taust, ühised põhimõtted, dramaturgia ja suhted ülejäänud teatritöötajatega ning milline peaks olema ansamblimängu soosiv prooviruumi atmosfäär ja trupidünaamika. Selgus, et kõigil nimetatud teguritel võib tõesti olla mõju ansamblimängule, kuid kõige olulisemana tõusis autori hinnangul esile trupiliikmete ühine sõnavara, mis hõlmab nii mõistestikku, mida töösituatsioonis kasutatakse, kui ka mentaliteeti, kuidas teatritegemisest mõeldakse. Lisaks saab ansamblimängu tingimusena käsitleda ühist visiooni, usalduslikku ja aktsepteerivat atmosfääri proovides ning asjaolu, et näitlejad pühenduvad oma tööle ja tunnevad vastutust kogu lavastuse terviku, mitte ainult enda rolli suhtes.

Von Krahli ja Ekspeditsiooni „Libahundi“ prooviprotsessi põhjal, milles töö autor vaatljana osales, võib veel arutleda, kas samavõrd oluline mõju ansamblimängule on ka trupi koos töötatud ajal. Nimelt töid mitu intervjueeritavat välja, et kuigi lavastusel puudus ühendav printsiip ja põhjendus, miks „Libahunti“ praegu lavastada, jäi ähmaseks, tekkis laval siiski ansamblimäng, sest sama kooslusega oldi juba mitu aastat koos töötanud. Ometi hindab autor, et koostöö kestusest on olulisem just sõnavara, mis on selle aja jooksul koos välja arendatud.

Selleks, et lavastuse puhul oleks võimalik rääkida ansamblimängust, ei pea olema täidetud kõik eelmainitud tingimused. Mida rohkem tingimusi on aga täidetud, seda tugevama ansamblimänguni on trupil võimalik jõuda. Nimelt ei peaks autori arvates hindama ansamblimängu mitte ainult binaarselt, vaid skaalana, mille ühes otsas on tugev ansamblimäng, mis annab lavastusele lisaväärtuse, ning teises otsas nõrk ansamblimäng, mis seisneb peamiselt näitlejatööde ühtsuses, lavastuse terviklikkuses.

Niisiis väidab kokkuvõttes autor, et ansamblimängu definitsioonina sobiks kasutada selgitust, mis ühendab endas ansamblimängu olemust ja tekkemehhanismi: „näitlejate kooskõlastatud mäng, mis saavutatakse tänu trupi ühisele sõnavarale, visioonile, pühendumusele, vastutusele ja/või usaldusele“. Ehkki ansamblimängu olemuse juures on oluline ka epifenomeni mõiste ehk näitlejatöö mikrodetailide koosmõju, eelistab autor selle definitsioonist välja jätta põhjusel, et „epifenomen“ (ega ka „näitlejatöö mikrodetailid“) pole üldtuntud mõiste.

Tugeva ansamblimängu näol on teatris tegu pigem erilise saavutuse kui tavapärase praktikaga, kuna kõigi tingimuste täitmine – eriti näiteks ühise sõnavara leidmine, aga ka usalduse saavutamine – nõuab trupilt põhjalikku tööd. Nõrk ansamblimäng, mille tulemusena ei lange ükski roll tervikust välja, on samas levinum nähtus, mis ka selgitab, miks ansamblimängu mõistet pruugitakse Eesti teatrikriitikas nii palju. Iga kooslust, mis nõrga ansamblimängu saavutab, ei soovita autor aga ansambliks nimetada – pigem võiks ansamblist rääkida trupi puhul, mis keskendub tugevale ansamblimängule.

Ka kooslus, keda võib nimetada ansambliks, ei pruugi igal etendusel sama tugevat ansamblimängu saavutada, kuna ansamblimängu mõjutavad paljud tegurid ning seda ei

saa fikseerida. Pigem sünnib ansambli mäng iga etendusega uuesti, juhul kui lavastus on „elus“ ning võimaldab näitlejatel teatava printsiibi raames alati katsetada ja midagi uut avastada.

Kuivõrd ansambliina töötamine võimaldab näitlejatele pidevat avastamist, aga nõuab ka pühendumist ja ausust nii enese kui ka trupikaaslaste suhtes, võib ansambli mängu pidada teatritegijate seas tõepoolest küllaltki universaalseks eesmärgiks, mis on tihedalt seotud ka näitleja üldise professionaalsusega. Mida nõudlikumad, pühendunumad, aga ka uudishimulikumad on näitlejad, seda suurem tõenäosus on trupil tugeva ansambli mänguni jõuda.

Olgugi et uurimisprotsessi käigus osales autor „Libahundi“ proovides, püüdes teha tähelepanekuid ansambli mängu loomise kohta ning kaardistada tegevusi, mida ansambli mängu arendamiseks tehakse, ei õnnestunud seda eesmärki ootuspäraselt täita. Nagu trupiliikmed intervjuudes kirjeldasid, toimub ansambli mängu loomine üldiselt muu töö käigus, mitte eraldiseisvate tegevuste abil, ning see kajastus osalt ka „Libahundi“ proovides. Teiseks kinnitas lavastaja Peeter Jalakas proovide alguses, et kuivõrd lavastus tugineb valmis näidendile, on Von Krahl ja Ekspeditsiooni trupi jaoks tegu küllaltki tavatu prooviprotsessiga, sest üldjuhul on trupi lavastused sündinud koosloomemeetodil. Proovides tegeleti niisiis vähe improviseerimisega, mille põhjal oluks aga ansambli mängu loomist parem jälgida. Samuti sõnas Jalakas, et näitejuhtimine teda lavastajana väga ei huvita, kuid arvatavasti saaks ansambli mängu loomist paremini jälgida just põhjalikumalt näitlejatööde arendamisele keskenduva lavastaja puhul.

Sellel põhjal võimaldasid lavastaja ja näitlejatega tehtud intervjuud, mida omakorda toetas autori osalemine prooviprotsessis, saavutada uurimistöö alguses seatud eesmärgid ning kaardistada ansambli mängu olemust ja selle saavutamist. Kuna intervjuueeritavad on oma taustalt võrdlemisi sarnased, olles tegelenud eelkõige postdramaatilise teatriga ja töötanud palju koosloomemeetodil, võib eeldada, et mõnevõrra mõjutasid töö tulemusi ka intervjuueeritavate kogemused ja teatriestetiilised eelistused. Jõudmaks ammendavamate järeldusteni, saaks uurimust edasi arendada, intervjuueerides teist tüüpi (sh suuremates) teatrites töötavaid lavastajaid ja näitlejaid.

KOKKUVÕTE

Magistritöö „Ansamblimäng Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitel“ eesmärk oli anda ülevaade ansamblimängu tähendusväljast ja taustast ning pakkuda välja ansamblimängu definitsioon, vastates seejuures kahele uurimisküsimusele: mis on ansamblimäng ja kuidas see saavutatakse.

Eesmärgi saavutamiseks ja uurimisküsimustele vastamiseks jaotati töö kahte ossa. Esimene osa kaardistas ansamblimängu ajaloolist arengut ning varasemate autorite väiteid ansamblimängu olemuse ja mõjutegurite kohta. Peatükk tõi süstemaatilise kirjanduse ülevaate vormis peamiselt kokku erinevate teatriuurijate vaated ansamblimängule, olulisemateks viidatavateks autoriteks kujunesid seejuures John Britton, Robert Marsden ja Tom Cornford.

Teises osas lähtuti seevastu rohkem teatritegijate perspektiivist: nimelt tugines autor siin intervjuudele Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitlejatega ning Peeter Jalakaga, samuti enda tähelepanekutele Von Krahli ja Ekspeditsiooni „Libahundi“ lavastusprotsessist. Peatükis kõrvutati kirjanduse ülevaatest esile kerkinud väiteid intervjuuvastustega ning uuriti nende paikapidavust teatritegijate perspektiivist. Teise osa lõpus pakkus autor välja ka selgitused mõistetele „ansambel“, „ansamblimäng“ ja „ansambliteater“.

Tööst selgus, et ansamblimäng kui nähtus sai tekkida tänu lavastajaameti väljakujunemisele 19. sajandi teises pooles, mis pakkus näitlejate tööle kõrvalpilku ning võimaldas hakata põhjalikumalt tegelema rollide ja nendevahelise kooskõla arendamisega. 20. sajandi jooksul mõjutasid ansamblimängu ajaloolist arengut ja levikut nii poliitilised kui ka teatriestetiilised ideed, samuti saab 20. sajandi teises pooles hakata teatris rääkima koosloomemethodistki, mis võib ansamblimängu soosida. Küll aga pole koosloomemethod ansamblimängu eeldus: kas või nüüdisteatris leiab ansambliteatri

esindajaid mitte ainult koosloomemethodil, vaid ka valmisdramaturgiaga töötavate teatritegijate seast.

Kaardistades teatriuurijate kirjeldusi ja selgitusi ansamblimängust, tuli välja, et suuresti keskendutakse ansamblimängu selgitamisele küsimusele, kuidas ansamblimäng tekib, kuid vähem sellele, mis ansamblimäng oma olemuselt on. Kuidas-küsimuse vastusena tõusid esile kolm olulisemat ansamblimängu mõjutajat: trupi ühised põhimõtted, suhted lavastusmeeskonna või teatri sees ning koos töötatud aeg. Ansamblimängu olemuse selgitamiseks tutvustati erinevaid metafoore, kõige täpsemaks hindas autor aga ansamblimängu käsitlemist epifenomenina ehk väikeste ja üksikute märkamatute detailide koosmõjuna, mida tajuvad nii laval- kui ka saalisolijad. Epifenomeniteooria leidis kinnitust teiseski peatükis.

Lähtudes ansamblimängu mõjuteguritest, mis kajastusid kirjanduse ülevaates, paluti intervjuueeritavatel kommenteerida, kuidas mõjutavad ansamblimängu koos tegutsetud aeg, suhted väljaspool tööolukorda, trupiliikmete taust, ühised põhimõtted, dramaturgia ja suhted ülejäänud teatritöötajatega ning milline peaks olema ansamblimängu soosiv prooviruumi atmosfäär ja trupi dünaamika. Teises peatükis esitatud analüüsis ilmnes, et kõik nimetatud aspektid võivad ansamblimängu mõjutada, kuid kõige olulisema ansamblimängu eeldusena tõusis esile trupi ühine sõnavara, mis sisaldab mõistestikku, mida tööolukorras kasutatakse, ja mentaliteeti, kuidas teatrist ja teatritegemisest mõeldakse. Veel saab ansamblimängu eeldusena nimetada ühist visiooni, pühendumust, vastutust lavastusterviku eest ja vastastikust usaldust.

Küll aga avalduvad need mõjutajad eelkõige näitlemise mikrotasandil, tuues teisisõnu kaasa just neid väikseid ja üksikute märkamatuid detaile, mille koosmõjus saab sündida ansamblimäng kui epifenomen. Sõltuvalt ansamblimängu tugevusest võib see anda lavastusele olulise lisaväärtuse või avalduda ainult näitlejatööde ühtsuses ja lavastuse tervikkuses.

Uurimuse käigus ei lükatud niisiis autori esimest hüpoteesi ümber, pigem leidis see täiendamist ja ümbermõtestamist. Hüpoteesi kohaselt on ansamblimäng näitlejate kooskõlastatud mäng, tänu millele ei tõuse publiku perspektiivist lavastuses esile üksikud

rollid, vaid näitlejate ühine pingutus ja sünergia. Olemasoleva kirjanduse ja intervjuude analüüsi põhjal pakub autor aga välja, et ansamblimäng on olemuselt näitlejate kooskõlastatud mäng, mis ilmneb tänu näitlejatöö mikrodetailide koosmõjule.

Ehkki selgitus „ansamblimäng on näitlejate kooskõlastatud mäng, mis ilmneb tänu näitlejatöö mikrodetailide koosmõjule“ avab küll ansamblimängu olemuse, ei ole see veel piisavalt konkreetne, et funktsioneerida definitsioonina. Niisiis tuleb autori hinnangul definitsioonini jõudmiseks põimida omavahel esimese ja teise uurimisküsimuse vastus.

Teise uurimisküsimuse – kuidas ansamblimäng saavutatakse – kohta sõnastatud hüpotees leidis samuti täiendamist ja ümbermõtestamist. Teine hüpotees sedastas, et ansamblimäng saavutatakse tänu näitlejate jagatud mentaliteedile ehk n-ö vaimsele vundamendile, prooviprotsessis näitlejatele antud ülesannetele ning lavastaja režiilistele valikutele. Uurimuse tulemusena selgus, et pigem saavutatakse see tänu truppi ühisele sõnavarale, visioonile, pühendumusele, vastutusele ja usaldusele.

Nõndaks pakub autor ansamblimängu definitsiooniks näitlejate kooskõlastatud mängu, mis saavutatakse tänu truppi ühisele sõnavarale, visioonile, pühendumusele, vastutusele ja/või usaldusele. Autori hinnangul on võimalik ansamblimängu saavutada, täites vähemalt üht nimetatud eeldustest, kuid mida rohkem tingimusi on täidetud, seda tugevamaks saab ansamblimäng areneda.

Kuivõrd ansamblimängu tähendusväli ja taust sai kaardistatud ning ansamblimängu definitsioon välja pakutud, võib magistritöö eesmärgid hinnata täidetuks ning valitud uurimismeetodid asjakohasteks. Küll aga ei lahenda pakutud definitsioon ansamblimängu mõiste laialivalgust, mida on kirjeldatud sissejuhatuses ja ka esimeses peatükis. Autori hinnangul tuleneb laialivalgustus ometi asjaolust, et ansamblimängu kirjeldatakse retseptioonis tihtipeale binaarselt, eristades ainult ansamblimänguga lavastusi ansamblimänguta lavastustest ning jättes täpsustamata ansamblimängu ulatus, tugevus. Sestap teeb autor ettepaneku käsitleda ansamblimängu edaspidi pigem skaalal kui binaarselt, sest ansamblimäng võib nii lavastuseti kui ka etenduseti omandada erineva tugevuse.

KASUTATUD ALLIKAD

Actor-manager system 2008, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/actor-manager-system> (11.05.2023).

Allik, Karin 2021. *Näitlemine teatris NO99 aastatel 2014–2018*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool.

Ansamblimäng 2023, Sõnaveeb, <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/ansamblim%C3%A4ng/1> (23.04.2023).

Benedetti, Jean 2002. Stanislavsky and the Moscow Art Theatre, 1898-1938. *A History of Russian Theatre*. Toim. Robert Leach, Victor Borovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 254–277.

Booth, Michael R. 2006. Üheksateistkümnenda sajandi teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatrilüü, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 326–371.

Britton, John 2013a. Defining ensemble. Introduction. *Encountering ensemble*. Toim. John Britton. London, New York: Bloomsbury, 3–48.

Britton, John 2013b. Forming ensemble: Some approaches to training. Introduction. *Encountering ensemble*. Toim. John Britton. London, New York: Bloomsbury, 273–312.

Britton, John 2013c. Afterword: What is it? *Encountering ensemble*. Toim. John Britton. London, New York: Bloomsbury, 411–414.

Brooks, Cassandra M. 2014. *Cultural Exchange: the Role of Stanislavsky and the Moscow Art Theatre's 1923 and 1924 American Tours*. Magistritöö. University of North Texas. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699929/m2/1/high_res_d/thesis.pdf (22.04.2023).

Cornford, Tom 2021. *Theatre Studios. A Political History of Ensemble Theatre-Making*. London, New York: Routledge.

Chaillet, Ned; John Bailey Fernald 2009. Directing. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/art/directing> (11.05.2023).

Ekspeditsiooni statistika = Ekspeditsioon, Eesti Teatri Agentuuri statistika andmebaas,
<https://statistika.teater.ee/stat/theatres/show/91/2021> (03.04.2023).

Ekspeditsioonist, Ekspeditsiooni koduleht,
<https://www.ekspeditsioon.com/ekspeditsioonist> (03.04.2023).

Elmo Nüganen, Eesti Teaduste Akadeemia koduleht, https://www.akadeemia.ee/wp-content/uploads/2020/10/info_nuganen-elmo.pdf (11.05.2023).

Epner, Luule 2006. Murrang teatriesteetikas ja Evald Hermaküla (1969–1971).
Akadeemia, 11, 2438–2448.

Epner, Luule 2021. Von Krahli teatri uus tulemine. *Teatrielu 2020*. Koost. ja toim. Anneli Saro, Oliver Issak. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 29–53.

Esslin, Martin. Modernistlik teater 1890–1920. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*.
Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
lavakunstikool, 372–413.

Ingmar Jõela, Eesti Teatri Agentuuri statistika andmebaas,
<https://statistika.teater.ee/stat/actors/show/759#> (29.04.2023).

Ingmar Jõela 2022, Eesti Lavastajate ja Dramaturgide Liidu koduleht,
<https://eldliit.ee/ell-nimekiri/liige/ingmar-joela/> (29.04.2023).

Inimesed, Von Krahli teatri koduleht, <https://www.vonkrahli.ee/teater/inimesed>
(03.04.2023).

Innes, Christopher; Maria Shevtsova 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jörgen Liik, teatri NO99 koduleht, <https://no99.ee/trupp/jorgen-liik> (29.04.2023).

Jörgen Liik 2022 = Liik, Jörgen, Eesti teatri biograafiline leksikon,
http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/liik_j%C3%B6rgen1 (29.04.2023).

Kahane, Henry 1975. Max Reinhardt's Total Theatre: A Centenary Lecture. *Comparative Literature Studies*, 12/3, 323-337.

Kaljujärv, Rasmus 2022. Rasmus Kaljujärv: Ukrainas lendavad pommid, aga meie vaidleme toatemperatuuri üle. Intervjuu Peeter Kormašovile. *Eesti Päevaleht*, 22.08.

Katariina Tamm, Royal Academy of Dramatic Arts koduleht, <https://www.rada.ac.uk/profiles/katariina-tamm/> (29.04.2023).

Kruuspere, Piret 2020. *Eesti sõnateater XX sajandil*. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse koduleht, <https://www.utkk.ee/wp-content/uploads/2020/01/piret-kruuspere-eesti-sonateater.pdf> (22.04.2023).

Lagle, Lauri 2019. Lauri Lagle: nüüdisaegset sõnateatrit tuleb arendada. Intervjuu Heili Sibritsale. *Postimees*, 17.04. <https://leht.postimees.ee/6572175/lauri-lagle-nuudisaegset-sonateatrit-tuleb-arendada>.

Lagle, Lauri 2022. Ekspeditsioonil kogetud impulsside kokteilid. Intervjuu Eero Epnerile. *Sirp*, 09.09. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/ekspeditsioonil-kogetud-impulsside-kokteilid/>.

Laureaadid 2001, Eesti Teatriliidu koduleht, <http://teatriliit.ee/auhinnad/laureaadid-aastate-jargi/laureaadid-2001> (22.04.2023).

Lavastused, Ekspeditsiooni koduleht, <https://www.ekspeditsioon.com/lavastused> (03.04.2023).

Libahunt, Von Krahli teatri koduleht, <https://www.vonkrahli.ee/lavastus/libahunt-4> (04.04.2023).

Mari Abel, Eesti Teatri Agentuuri statistika andmebaas, <https://statistika.teater.ee/stat/actors/show/1339#> (29.04.2023).

Mari Abel 2021 = Abel, Mari, Eesti teatri biograafiline leksikon, http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/abel_mari1 (29.04.2023).

Marika Vaarik 2017 = Vaarik, Marika, Eesti teatri biograafiline leksikon, http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/vaarik_marika1 (29.04.2023).

Marsden, Robert 2022. *Inside the Rehearsal Room*. London, New York, Dublin: Bloomsbury.

Missioon, Von Krahli teatri koduleht, <https://www.vonkrahli.ee/info/missioon> (03.04.2023).

Neelands, Jonothan 2009. Acting together: ensemble as a democratic process in art and life. *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14, 173-189.

Neimar, Reet 2001. Lavastaja on näitlejatega ühes paadis. Vestlus Elmo Nüganeniga. *Teatrielu 1999*. Koost. ja toim. Reet Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, 65–92.

Oidsalu, Meelis 2018. NO99 põlenud ihud – kollektiivi uuestisünd. *ERR*, 15.12. <https://kultuur.err.ee/885082/meelis-oidsalu-no99-polenud-ihud-kollektiivi-uuestisund>.

Peeter Jalakas 2021 = *Jalakas, Peeter*, Eesti teatri biograafiline leksikon, http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/jalakas_peeter2 (28.04.2023).

Peeter Jalakas... 2022 = Peeter Jalakas Von Krahli tulevikust: Juhan Ulfsaki roll peaks suurenema, minu oma vähenema. *ERR*, 27.09. <https://kultuur.err.ee/1608729589/peeter-jalakas-von-krahli-tulevikust-juhan-ulfsaki-roll-peak-suurenema-minu-oma-vahenema>.

Petersell, Owe 2018. Mart Koldits: Von Krahli geneetilises koodis pole kunagi olnud eeldust, et see on igavene. *ERR*, 06.11. <https://kultuur.err.ee/874907/mart-koldits-von-krahli-geneetilises-koodis-pole-kunagi-olnud-eeldust-et-see-on-igavene>.

Robinson, Davis 2015. *A Practical Guide to Ensemble Devising*. New York: Palgrave Macmillan.

Ruus, Katrin 2005. *Von Krahli Teatri arengulugu*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool.

Rähesoo, Jaak 2011. *Eesti teater. Ülevaateos I*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Sakala 3 teatrimaja... 2019 = Sakala 3 teatrimaja ideekonkursi arvelt suurendatakse erateatrite rahastust. *ERR*, 22.10, <https://kultuur.err.ee/994795/sakala-3-teatrimaja-ideekonkursi-arvelt-suurendatakse-erateatrite-rahastust>.

Saro, Anneli 2017. *101 Eesti teatrisündmust*. Tallinn: Varrak.

Schechner, Richard 1994. *Environmental Theater*. London: Applause.

Semper, Ene-Liis; Tiit Ojasoo 2016. Semper ja Ojasoo vahetavad poliitilise teatri poeetilise vastu. Intervjuu Heili Sibritsale. *Postimees*, 27.03. <https://kultuur.postimees.ee/3632789/semper-ja-ojasoo-vahetavad-poliitilise-teatri-poeetilise-vastu>.

Shevtsova, Maria 2014. Stanislavsky to Grotowski: Actor to Performer/Doer. *New Theatre Quarterly*, 30, 333-340.

Sibrits, Heili 2012. Näitleja tahab kõigile meeldida. Intervjuu Anu Lambiga. *Postimees*, 03.09. <https://kultuur.postimees.ee/960956/naitleja-tahab-koigile-meeldida>.

Sibrits, Heili 2015. Sõna ja selge lugu on teatrisse tagasi jõudnud. *Postimees*, 21.07. <https://kultuur.postimees.ee/3268689/sona-ja-selge-lugu-on-teatrisse-tagasi-joudnud>.

Sibrits, Heili 2023. POSTIMEHE KULTUURIVEDUR 2022 ON PEETER JALAKAS) Me kõik oleme Krahli lapsed! *Postimees*, 11.01. <https://kultuur.postimees.ee/7689083/postimehe-kultuurivedur-2022-on-peeter-jalakas-me-koik-oleme-krahli-lapsed>.

Syssoyeva, Kathryn Mederos 2013. Introduction: Toward a New History of Collective Creation. *A History of Collective Creation*. New York: Palgrave Macmillan, 1–8.

Tamm, Katariina 2016. Katariina Tamm: ma ei põleta ühtegi silda, aga jätan siinse elu mõneks ajaks kõrvale. Intervjuu Katariina Rebasele. *Eesti Päevaleht*, 13.08. <https://ep1.delfi.ee/artikkel/75310607/katariina-tamm-ma-ei-poleta-uhtegi-silda-aga-jatan-siinse-elu-moneks-ajaks-korvale>.

Terminoloogia, Eesti Teatri Agentuuri koduleht, <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/> (21.08.2022).

Vaarik, Marika 2019. Vastab Marika Vaarik. Intervjuu Eero Epnerile. *Teater. Muusika. Kino*, 10. <https://www.temuki.ee/archives/2145>.

Von Krahl Ekspeditsioonist = Ekspeditsioonist, Von Krahl teatri koduleht, <https://www.vonkrahle.ee/teater/inimesed/ekspeditsioon> (03.04.2023).

Von Krahli juhatus... 2019 = Von Krahli juhatus liikmeks sai Lauri Lagle, teatriga liitus ka mitu NO99 näitlejat. *ERR*, 01.11, <https://kultuur.err.ee/998477/von-krahli-juhatuse-liikmeks-sai-lauri-lagle-teatriga-liitus-ka-mitu-no99-naitlejat>.

Värk, Eike 2012. *Näitleja loomingulise pikaeealisuse ja mitmekülgsuse fenomen Salme Reegi näitel*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. <https://core.ac.uk/download/pdf/14495489.pdf> (22.04.2023).

XXVI lend, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli koduleht, <https://eamt.ee/lennud/xxvi-lend/> (29.04.2023).

XXVIII lend, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli koduleht, <https://eamt.ee/lennud/xxviii-lend/> (29.04.2023).

Autori kogutud materjalid

Abel, Mari 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 26. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

Jalakas, Peeter 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 17. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

Jõela, Ingmar 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 27. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

Liik, Jörgen 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 23. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

Tamm, Katariina 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 27. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

Vaarik, Marika 2023. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 18. jaanuar. Intervjuu autori valduses.

ENSEMBLE ACTING ON THE EXAMPLE OF THE JOINT TROUPE OF VON KRAHL THEATRE AND EKSPEDITSIION. SUMMARY.

In Estonian theatre criticism, the term “ensemble acting” is used quite often. On the one hand, the term is used to describe acting in certain productions, produced both in repertory and project theatres, but on the other hand, ensemble acting is associated with several theatres or troupes in the Estonian theatre sphere, whose entire creation is sometimes classified as ensemble theatre. The fact that the term is widely used to describe theatres with different organisational structures and productions with different aesthetics however raises the question, what is exactly meant by “ensemble acting”, and what are its prerequisites.

Therefore, the aim of this thesis was to provide an overview of the semantic field and the background of ensemble acting, and to propose a definition for ensemble acting. It sought to answer two research questions: what is ensemble acting and how is it achieved.

Given the research questions, the author also posed two hypotheses. The first hypothesis stated that ensemble acting means harmonized acting, due to which the individual roles do not stand out in the production from the audience’s perspective, as the focus rather shifts on actors’ joint effort and synergy. According to the second hypothesis, ensemble acting is achieved through the shared mentality of the actors, the tasks given to the actors in the rehearsal process, and the director’s decisions.

To test the hypotheses, the first chapter of the thesis relied on a systematic literature review. It firstly summarized the historical development of ensemble acting in major European theatre cultures. Ensemble acting as a phenomenon was born with the emergence of the stage director’s profession in the second half of the 19th century, which offered an external perspective to the actors’ work and allowed to develop the roles and their unity more thoroughly. During the 20th century, the historical development of

ensemble acting was influenced by both political and aesthetical ideas, and in the second half of the 20th century, devising was introduced as a working method in theatre, which can also support ensemble acting. However, devising is not a prerequisite for ensemble theatre, as artists working with ready-made dramaturgy can also be regarded as representatives of ensemble theatre.

The second part of the first chapter aimed to conclude explanations of ensemble acting by previous authors. The overview indicated that previous authors have often focused on explaining how ensemble acting comes about, but less on what ensemble acting is. In response to the question “How?”, three influencing factors of ensemble acting emerged: the shared principles of the troupe, the relationships within the production team or theatre, and the time spent working together. Various metaphors were presented to explain the nature of ensemble acting, but the most accurate explanation from the author’s point of view was to consider it as an epiphenomenon, meaning a collective outcome of small and individually unnoticeable details, that can be perceived as a whole by both those on stage and those in the audience. The theory of ensemble acting as an epiphenomenon was also confirmed in the second chapter.

The second chapter was based primarily on the author’s interviews with members of the joint troupe of Von Krahl theatre and Ekspeditsioon and with the director Peeter Jalakas, in whose rehearsal process of the production “Libahunt” the author participated as an observer. The analysis in the second chapter showed that many different aspects can influence ensemble acting, but the most important prerequisite for ensemble acting was a common vocabulary of the troupe, including the terms used in the working situation as well as the overall understanding of theatre and theatre-making. Other prerequisites for ensemble acting include a shared vision, commitment, responsibility for the entirety of the production, and mutual trust.

The hypotheses set for the research proved to be somewhat inexact. Considering the conclusions made in the first and the second chapter, ensemble acting should rather be explained as harmonized acting, which is made possible by the collective outcome of

micro-details of acting. Also, the most important prerequisites of ensemble acting proved to be the shared vocabulary, vision, commitment, responsibility, and trust.

Thus, the author offers a definition of ensemble acting as harmonized acting, achieved through the troupe's shared vocabulary, vision, commitment, responsibility and/or trust. According to the author, ensemble acting can be achieved by fulfilling at least one of these prerequisites, but the more the conditions that are fulfilled, the stronger ensemble acting can develop. What is more, ensemble acting in different productions (or theatres) should be described not only binarily – meaning whether there is ensemble acting or not –, but also on a scale, expressing the intensity of the ensemble acting. The author namely concluded that ensemble acting can also obtain different meanings, regarding its intensity – weak ensemble acting only refers to the unity of the roles, whereas strong ensemble acting can give the production (or the performance) an extra value on its own.

LISA 1. INTERVJUUKÜSIMUSED LAVASTAJA PEETER JALAKALE

1. Kuidas kirjeldaksid end lavastajana? Mida pead oluliseks näitlejaga töötamisel?
2. Mida tähendab sinu jaoks ansamblimäng?
3. Millised asjaolud mõjutavad ansamblimängu?
4. Kas ja kuidas mõjutavad ansamblimängu teket järgmised asjaolud:
 - a) Kui pikalt on trupiliikmed (näitlejad ja lavastaja) koos tegutsenud;
 - b) Trupiliikmete omavahelised suhted/suhtlus väljaspool töösituatsiooni (nt kas omavahel suheldakse ka väljaspool prooviruumi, lihtsustavalt – kas ollakse sõbrad);
 - c) Trupiliikmete sarnane erialane ettevalmistus;
 - d) Trupi kokkulepitud (töö)eeetika ja ühised väärtused;
 - e) Lavastuse dramaturgia (kas lavastuse dramaturgia sünnib prooviprotsessis või alustatakse proove valmisnäidendiga);
 - f) Suhted teatri ülejäänud loominguiliste, tehniliste ja administratiivsete töötajatega.
5. Millist trupisisest dünaamikat eeldab ansamblimäng? Millisel positsioonil peaks lavastaja trupi suhtes olema? Kas n-ö autoritaarse lavastaja käe all on võimalik luua ansamblimängu?
6. Ühe ansamblimängu eeldusena mainitakse kirjanduses turvalist prooviruumi. Mida tähendab turvaline prooviruum? Kuidas seda luua?
7. Kuivõrd vajab ansamblimäng prooviprotsessis eraldi tööd või peaks see tekkima loomulikul teel?
8. Kuidas saab lavastaja ansamblimängu teket toetada?

9. Kuidas hoida ansamblimängu elus etendusest etendusse? Millest sõltub, kas ansamblimäng jääb etendustes püsima?
10. Kas ansamblimäng sünnib rohkem vaataja silmis või näitlejate omavahelises tunnetuses? Või mõlemat? Või mitte kumbagi?
11. Kuivõrd tajud ansamblimängu konkreetselt „Libahundi“ lavastuses? Mis töötab selle lavastuse juures ansamblimängu kasuks? Mis töötab vastu?
12. Kokkuvõtteks: miks pead ansamblimängu oluliseks?

LISA 2. INTERVJUUKÜSIMUSED „LIBAHUNDI“ TRUPI NÄITLEJATELE

1. Mida tähendab sinu jaoks ansamblimäng?
2. Millised asjaolud mõjutavad ansamblimängu?
3. Kas ja kuidas mõjutavad ansamblimängu teket järgmised asjaolud:
 - a) Kui pikalt on trupiliikmed koos tegutsenud;
 - b) Trupiliikmete omavahelised suhted/suhtlus väljaspool töösituatsiooni (nt kas omavahel suheldakse ka väljaspool prooviruumi, lihtsustavalt – kas ollakse sõbrad);
 - c) Trupiliikmete sarnane erialane ettevalmistus;
 - d) Trupi kokkulepitud (töö) eetika ja ühised väärtused;
 - e) Lavastuse dramaturgia (kas lavastuse dramaturgia sünnib prooviprotsessis või alustatakse proove valmisnäidendiga);
 - f) Suhted teatri ülejäänud loominguliste, tehniliste ja administratiivsete töötajatega.
4. Millist trupisisest dünaamikat eeldab ansamblimäng? Milline on lavastaja roll ansamblimängu kujundamisel? Kas n-ö autoritaarse lavastaja käe all on võimalik luua ansamblimängu?
5. Ühe ansamblimängu eeldusena mainitakse kirjanduses turvalist prooviruumi. Mida tähendab turvaline prooviruum? Kuidas seda luua?
6. Kuivõrd vajab ansamblimäng prooviprotsessis eraldi tööd või peaks see tekkima loomulikult teel?
7. Mida saab iga näitleja ansamblimängu loomiseks/toetamiseks ära teha?
8. Kuidas hoida ansamblimängu elus etendusest etendusse? Millest sõltub see, kas ansamblimängu suudetakse üldse elus hoida?

9. Kas ansamblimäng sünnib rohkem vaataja silmis või näitlejate omavahelises tunnetuses? Või mõlemat? Või mitte kumbagi?
10. Kuivõrd tajud ansamblimängu konkreetselt „Libahundi“ lavastuses? Mis töötab selle lavastuse juures ansamblimängu kasuks? Mis töötab vastu?
11. Kokkuvõtteks: miks pead ansamblimängu oluliseks?

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Karin Allik

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Ansamblimäng Von Krahli teatri ja Ekspeditsiooni trupi näitel“, mille juhendaja on Hedi-Liis Toome, 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 4.0, 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.

Karin Allik

22.05.2023