

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppekava

Maarja Tammemägi

MINU ELU KUNSTIS

Lõputöö

Juhendaja: Katariina Unt

Kaitsmisele lubatud.....

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2019

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. ESIMENE AASTA	4
1.1 AlguS	4
1.2 Peeter Tammearu	7
1.3 Hirm Kalju ees	7
1.4 Teine semester	8
2. TEINE AASTA.....	12
2.1 Commedia dell'arte.....	12
2.2 "Tabamata ime" ja kohtumine hirmuga.....	13
2.3 Lembit Peterson ja atmosfäär	14
3. KOLMAS AASTA	16
3.1 Primavera Paunveres	16
3.2 "Lumekuninganna"	17
3.3 Merle Karusoo ja juured.....	17
3.4 Katariina Unt ja psühholoogiline žest	18
3.5 "Toomas Nipernaadi"	20
4. NELJAS AASTA	23
4.1 "Protsess" ehk kohtumine egoga.....	23
4.2 "Dekameron"	24
KOKKUVÖTE	26
KASUTATUD KIRJANDUS	27
SUMMARY.....	28

SISSEJUHATUS

Jaan Aru räägib oma raamatus “Ajust ja arust” mõtteühikutest. Sellest, kuidas aju suudab tegeleda korraga vaid nelja ühikuga. Ta toob näitena lapse lugema õppimise. Esialgu moodustab ühe ajuühiku ainult üks täht. Kui tähed on omandatud, moodustab ühiku terve sõna, siis lause, siis terve teadmiste kogum, mis seostub kindla märksõnaga. Seda nimetatakse pakkimiseks. Aju koondab, pakib meie teadmisi, et oleks võimalik luua kiiremaid, laiapinnalisemaid sildu erinevate mõtete ja seoste vahel (Aru 2017, lk 129- 132). Sarnasel viisil on toimunud ka minu kujunemine kultuuriakadeemia näitlejaõppes. Piltlikult öeldes tähtede õppimisest toimiva, tegutseva, arutleva inimese ja näitlejani.

Käesolevas töös analüüsin oma arenguteekonda näitleja eriala õppes, mis algas 2015. aasta septembris. Peamiselt keskendun näitlejatehnilistele arengupunktidele ja arusaamadele, mis sellel teekonnal minuni jõudsid. Näitlejatehniliste arengupunktide all pean silmas partneritunnetuse tekkimist, oma psühhofüüsilise instrumendi tundma ja kasutama õppimist, lavalise tähelepanu, lavalise vabaduse ja lavalise kohalolu tekkimist. Seda kõike peegeldan läbi isiksuslike enesearengupunktide. Sest areng inimese ja areng näitlejana on rööbitine protsess.

Alustuseks peegeldan seda, kuidas tajub näitleja eriala alustav teatritudeng ja jõuan välja selleni, kuidas see taju aastate jooksul areneb. Seda kõike peamiselt iseenda näitel. Toetun peamiselt erialapäevikusse kirjapandule ja videomaterjalidele meie kursuse erialaeksamitest. Töös vaatlen ka lavalist mänguvabadust ja kehalis-kõnelist organikat pärssivaid psühholoogilisi tegureid ja seda, milline oli minu teekond nende tegurite avastamise ja vabastamiseni.

1. ESIMENE AASTA

1.1 Algus

Teatrikooli esimene semester on minu jaoks võrreldav lapse esimeste sammudega. Terve semester oli nagu andmete kogumine. Lugesin erinevaid erialaseid raamatuid, tegin hoolikalt märkmeid ja sain loetust arugi. Kirjutasin erialatunnis kõik õppejõu edasi antud tarkused usinasti oma erialapäevikusse üles, aga tervikut sellest veel ei moodustunud. Kehal puudus praktikast igasugune kogemus. Ajul ei olnud erialaspetsiifiliselt piisavalt tajukogemust, et oleks saanud tekkida adekvaatseid mõttelisi seoseid. Niisiis tajun tagantjärele vaadeldes tollaegset laval olekut teooria ja afektiseisundi virvarrina.

Alustasime erialatunde etüüdidest. Etüüd on harjutus. Meie jaoks oli ta esimesel aastal tegevuslik lühilugu, millel on oma kindel eesmärk, siht. Eugenio Barba on etüüdi defineerinud järgnevalt: “Meie erialas on etüüd rohkem töövahend või nende töövahendite uurimine (näiteks harrastavad mõned lavastajad enne teksti juurde minekut mängida näidendi situatsioone läbi oma sõnadega, üldse sõnatult või mingit ekvivalentset situatsiooni kujutades)” (Barba 1999, lk 364). Minul oli enesetunnetus ja kontakt oma kehaga võrdlemisi puudulik. See tähendab, et töötasin intuitsiooni pinnalt, teadlikkus oma psühhofüüsilisest instrumendist puudus. Mõtlesin ülesandest lähtuvalt midagi välja ja näitasin ette. Fookus oli peamiselt tulemusel. Kummalisel kombel ei tundnud ma konkurentsi teistega ega võrrelnud ennast kaasüliõpilastega, vaid ikka endaga. Tahtsin olla enese parim variant. Tahtsin teha väga hästi, olla silmapaistev ja tubli (Tammemägi 2015). Aga mida tähendab olla tubli või korralik? Minu arvates seda, et ma sain aru, milline ma tahan olla, aga sellest, milline ma tollel hetkel olin, ei olnud mul aimu. Millised võiksid olla minu päris impulsid, kuidas ma saaksin kasutada oma keha? Fookus oli ainult seal, milline peab olema tulemus. Selline mõtte- või tunnetusviis hävitab juba iseenesest lavalise vabaduse ja kohalolu, sest tähelepanu ei ole mitte laval hetkel toimuval, vaid sootuks kusagil mujal, müstilises tulevikus. Niisiis olin ma seadnud ennast liigse püüdlikkuse kammitsatesse, millest ma tollel hetkel ei osanud vabaneda, sest ma ei teadnud, et sellised kammitsad eksisteerivad.

Meil on oma nelja ülikooliaasta jooksul olnud suurepärane võimalus töötada koos võrratute professionaalidega, kes kõik on meie kursusele oma teadmistepagasi jätnud ning meie pilti nii maailmast kui ka teatrikunstist avardanud. Ja nii mõtlen nende kujundajate toel, et kas etüüdidega alustamine oli parim viis ehmunud teatritudengite käivitamiseks? Kindlasti mõne inimese jaoks on selline lähenemine just ainuõige õpetamisviis ja on neile ka kohe väga arusaadav. Ja see on väga loomulik, sest oleme inimestena kõik väga erinevad. Vastavalt oma aju ehitusele mõtestame maailma ka täiesti erinevalt. Loomulikult olen ma õpetaja Kalju Komissarovile tänulik, et ta meid sellisel kombel “vette viskas”. Tänu sellele kasvas näitleja erialale vajalik paks nahk, õppisime iseseisvalt mõtlema ning lahendusi otsima ja saime avada oma isiklikke loomingulisi kujutluspilte. Aga nii tagasi mõtiskledes tundub, et mina oleksin vajanud esialgu pisut rohkem harjutusi, mis oleks mind ja teisi kursusekaaslasti avanud kui inimesi ning laiendanud meie arusaamist sellest, kes me oleme ja mida me lavalt üldse otsime. Harjutusi, mille kaudu oleksime aimu saanud sellest, mis on lavaline tähelepanu, mis on tõetunne ja kuidas sellega töötada. Kokkuvõttes oleksime vajanud harjutusi oma keha kui töövahendi täpsemaks tunnetamiseks, et kujuneks arusaam, kust impulsse otsida. Selliseid harjutusi oleksin igatsenud just eriala tunnis õppejõu valvsasilma all, et oleks saanud tekkida tööks vajalik usaldus ja üksteise mõistmine. Muidugi mul puudub reaalne kogemus sellest kuidas teistsugune õpetamisviis näitlejaõppes alguses töötaks. Võib olla, et esimese kursuse tudeng ei olegi võimeline veel selliseid asju hoomama ja igatsetud harjutustest ei sünnikski suuremat tulu, kui kohe etüüdidega alustamisel. Ent jätkates oma eelmist mõttekäiku, hakkasime meie kohe tegutsema oma psühhofüüsilist instrumenti tunnetamata. Samas, lugedes esimese semestri märkmeid oma erialapäevikust, näen, et oleme saanud väga kindla baasi, mille toel iseseisvalt oma kujutluspilte realiseerima hakata, oleme saanud juhised kuidas etüüdi kui terviklikku lugu tegevuslikult laval üles ehitada ning millistele küsimustele tuleb tegelasena vastata, enne kui lavale tegutsema lähed. Komissarov nimetas neid põhitõdesid rusikareegliteks. Sinna alla kuuluvad sellised küsimused nagu: mida minu tegelane tahab, kes ta on, mis on tema eesmärk, kus on tegelase tähelepanu, kus on sündmus, kus eelsündmus (Tammemägi 2015). Aga see baasinformatsioon, mis on küll kulda väärt ja mida ma praegugi aeg-ajalt meeldetuletuseks loen, jäi esimesel semestril minu jaoks ainult mõistuslikule tasandile. Keha ei resoneerinud vastuvõetava infoga. Ja nii ma üritasin seda näitlejatehnilist teooriat ka laval praktikas rakendada omamata tegelikku tunnetust oma kehalis-vaimsest töövahendist. Aga tollel hetkel ma sellise tunnetuse

puudumist muidugi ei registreerinud. Käesolev analüüs sünnib minu praeguste kogemuste ja teadmiste pinnalt kasutades tagasivaate allikatena oma erialapäevikuid ja videomaterjali meie kursuse erialaeksamitest.

Eelnevalt mainisin sõnapaari “psühhofüüsiline instrument”. Teisisõnu näitleja psühhofüüsiline tervik. Järgnevas lõigus täpsustan, mida ma selle termini all silmas pean ja mis on selle olulisus näitlejatehnilisest seisukohast. Psühhofüüsiline tervik on inimese, näitleja füüsilise ja vaimse keha ühtsus. See tähendab, et inimese keha, hääl, mõtlemine, tajusisemised impulsid ja emotsioonid ei ole mitte eraldiseisvad, vaid nad moodustavad terviku ja on üksteisega tihedas seoses, moodustades nii näitleja põhitöövahendi ehk psühhofüüsilise keha, tema instrumendi. Sellest räägivad paljud teatriuudendajad ja meistrid. Tee selle tervikuni on aga erinev. Konstantin Stanislavski räägib psüühika ja keha ühtsusest. Sellest, kuidas meie vaimne seisund mõjutab meie füüsilist keha ja vastupidi. Esimese variandi illustratsiooniks toob ta näite inimesest, kes on väga õnnelik ja kõnnib mööda tänavat, mõeldes millelegi, mis teda rõõmustab. Enese teadmata kerkivad tema suunurgad ülespoole. Teise variandi näitlikustamiseks loob ta aga pildi inimesest, kes tuleb pikalt reisilt, on magamata ja kannab raskeid kotte. Siis on inimese meeleolu otseselt juhitud tema füüsilisest kurnatusest (Benedetti 2017, lk 109-112). Jerzy Grotowski on aga tajunud tervikut, öeldes, et keha töötab alati esimesena. Hääl tuleb järele. Ühtegi kindlat reeglit ega stereotüüpi ei ole olemas. Põhiline on, et kõik algaks kehast ja keha kaudu. Kui võtta maast jäätükk, siis peab kogu keha sellele liigutusele ja külmale reageerima, mitte ainult sõrmeotsad, vaid kogu keha peab väljendama väikese jäätüki külmust. Veel lisab ta, et mõtelda ei tohi ja selle all peab ta silmas, et mõtelda ei tohi ainult peaga. Mõtelda tuleb koos kehaga, loogiliselt, täpselt ja vastutustundlikult (Grotowski 1966; lk 221-223, 232). Mihhail Tšehhov on võtme loominguni leidnud samuti keha kasutamises ja mõistusliku kalkulatsiooni taandamises. Tervikuni jõudmiseks on tema loonud psühholoogilise žesti meetodi (Tšehhov 1986). Aga sellest täpsemalt juba kolmandas peatükis. Niisiis meetodid, millega psühhofüüsilise terviku mõistmiseni jõuti on erinevad, aga avastatud tervik jääb samaks.

Eksamivideotest jääbki silma peamiselt minu keha kontrollimatus ja teadvustamatus töövahendina. Vaadates panin seda tähele nii enda kui ka kursusekaaslaste puhul. Valdav oli meeletlik soov pressida ennast üle rambi stiilis “kas te ikka näete, et ma siin olen”. Keha

oli üleenergiast ja see põhjustas tööks ebavajalikku lihaste kramplikkust. Piltlikult öeldes keha oli kinni ja selle tõttu lavaline orgaanika kannatas. Minu peamised lavalised kehalised hälbepärsed esimesel kooliaastal olid selja-, kaela-, kukla- ja õlalihaste ülepinge. Kõikide tegevuste sooritamiseks kulutasin hulgaliselt rohkem lihasjõudu ja energiat, kui seda inimesena muidu teeksin ja nii mõjusin laval väga agressiivsena. Kõik liigutused olid äärmiselt jõulised, mis tekitavad minus vaatajana ebamugavust (TK 12. lennu 1. kursuse erialaeksam 2015). Veel täpsustuseks. Oma kehaga mõjutame ka vaatajaid saalis. Just sellepärast on ülimalt oluline olla kontaktis oma füüsisega, sest see on töövahend vaataja mõjutamiseks ja kui meie kehas esinevad ebavajalikud pinged või krambid, siis tekitame samasuguse tunde ka vaatajas.

1.2 Peeter Tammearu

Oktoobris liitus meiega eriala teise õppejõuna Peeter Tammearu. Peeter hakkas kohe tegelema sisemiste impulsside ja tõe otsimisega. Tolleks ajaks töötasime juba olemasolevate etüüdidega. Tekstidena olid töös vabalt valitud valmid erinevatelt autoritelt ja teise ülesandena tekstid Peter Brooki raamatust “Tühi ruum”. Tammearu on detailimees. Oma märkmetest näen, kuidas ta hakkas meid kohe suunama sisemise mõtte ja isikliku lavalise orgaanilisuse radadele. Otsime n-õ seestpoolt. Rõhk on mõtestatud tegevusel, kõnelemisel ja lavalisel kohalolul. Ta räägib väga palju silmast, sellest, et silm peegeldab sisemust ja sisemus peab olema õige, siis on usutav. Peeter ärgitas meie abstraktset, teistmoodi mõtlemist. Temaga koos õppisime väga palju lihtsusest, pisidetailidest ja nüanssidest. Astusin esimesi samme sisemiste avastuste poole. Töö liikus mulle isiklikult palju lähemale ja minul hakkas tekkima õrn tunnetus oma sisemistest impulssidest. Selles osas meil väga vedas, et nüüd õpetasid meid kaks geniaalset teatrimeest. Üks, kes andis edasi meile põhitõed ja suured ideed, ärgitas meid iseseisvalt mõtlema ning teine, kes töötas täpse viimistluse ja sisemise detailitundega (Tammemägi 2015).

1.3 Hirm Kalju ees

Esimese semestri ja tegelikult terve esimese aasta juures ei saa rääkimata jätta ühest suure kaaluga mõjutajast, milleks oli aukartus Kalju ees. Kõik me tohutult austasime teda ja kui

eriala tunnis tuli lavale minna, oli kõigil hirm suur. Mäletan, et sundisin ennast alati esimeste seas minema, sest ma tahtsin väga areneda ja sain aru, et ega lihtsalt istudes see areng ei sünni. Tuleb julge olla ja lükata ennast ebamugavuspiirist kaugemale. Kalju ütles sageli, et me oleme rumalad, sest alati, kui ta midagi küsis, valitses ruumis haudvaikus. Enamjaolt oli asi selles, et keegi ei julgenud vastata, oli kartus lolliks jääda. Jah, eks selline argus ole samavõrd rumal kui teadmiste eneste puudumine (Tammemägi 2015). Aga usun, et sellel aukartusel võis olla oma roll selle sama resultaadi taotluse tekkimisel, millest enne juba rääkisin. Tahtsime kõik Kaljule väga meeldida. Meil võttis sellise päris kontakti tekkimine väga pikalt aega. Ta jäi alati kuidagi kauges, sest me ise olime ta pjedestaalile tõstnud. Ka tema üritas meid pidevalt lahti kodeerida ja mõistatas, kuidas meid avada ja meiega kontakti saavutada. Nii me otsisime üksteist terve aasta ja jagu teistki, kuni lõpuks kontakt tekkiski ja siis lõppes aeg otsa.

1.4 Teine semester

Teisel semestril asusime avastama tekstianalüüsi. Kaljuga töötasime Shakespeare'i "Hamleti" kallal ja Peetriga kodeerisime Anton Tšehhovi "Kolme õde" lahti. Koos tekstianalüüsiga tegime esimesed sammud inimsuhete mõistmise ja mängimise teel. Kalju julgustas meid valima oma loomingulist teed. Ta ütles alati, et seda, mida on juba tehtud, pole mõtet uuesti teha (Tammemägi 2016). Tuleb lähtuda enda nägemusest, tõlgendusest. Mäletan, et mul ei olnud veel õrna aimugi sellest, milline see minu loominguline suund olla võiks, mis mulle täpselt meeldib, kuidas ma töötan ja mis on minu kunstilised eelistused, tõesed. Ma arvan, et minu näitleja erialased mõtteühikud olid veel liiga väikesed, et tajumuslikke sildu tekitada ja ning uusi seoseid ja mõtteid sel viisil genereerida. Ma ei saa ka siin peatükis mainimata jätta, et kontakti iseendaga ei olnud samuti veel tugeval kujul tekkinud. See on huvitav, et teatrikoolis ei ole oluline ainult see, et saaksid aru oma õpetajast või mõistaksid kursusekaalsasi, vaid oluline on saada aru ka iseendast. Alles siis on võimalik omandatud teadmisi tõeliselt rakendada. Teisel semestril puutusime esmakordselt lavakontekstis kokku terminiga atmosfäär. Atmosfääriga tutvusime uuesti ja põhjalikumalt Lembit Petersoni vahendusel teisel aastal ning sellest tuleb juttu juba teist aastat käsitlevas peatükis. Aga esimesel aastal ei saanud ma atmosfääri olulisusest või tegelikust tähendusest veel aru ega osanud seda oma tööriistade kohvrisesse panna.

Eksamiks valmistasime ette omal vabal valikul kombineeritud tekstilõigud “Hamletist”, mida esitasime paarikaupa koos füüsilis-akrobaatilise kavaga. Olin üllatunud, kui ma seda videost vaatasin. Võrreldes esimese semestriga olime astunud suure sammu edasi. Kehad olid kõigil võrdlemisi vabad ja hoolimata intensiivsest samaaegsest liikumisest jooksis mõte väga kenasti ja ka partnerite vahel oli kontakt olemas (TK 12. lennu erialaeksam, kevadsemester 2016). Selles mõttes väga kaval ülesanne partneritunnetuse ja lavalise kohalolu osas. Ei ole võimalik mööda vaadata oma partnerist, sest laval me sõltume mitte ainult mõtteliselt, vaid ka füüsiliselt üksteisest. Hüpete, tõstete, sünkroonis liikumise ja muude füüsiliste ülesannete kaudu. Tähelepanu peab olema kõrgendatud ja jääb väga vähe aega, et tegeleda iseenda ja selle häiriva kõrvalpilguga, mis esimesel aastal iseendale on.

Tammearu juhatas meile tee Tšehhovi imetabasesse ja peent eluuumorit täis maailma. Ja millised tuhanded võimalused on näitlejale selles igatsust täis rahulolematuse, kättesaamatute tahtmiste maailmas! Tegelesime täpsemalt Tšehhovi näidendiga “Kolm öde”. Kui võime rääkida Tšehhovi tunnetusest, siis Peeter Tammearu on selle spetsialist. Esiolgu lugesime näidendi ise läbi. Ikka märkasime alltekste ja tajusime mingil määral Tšehhovi stiili, aga väga paljud detailid jäid ikkagi kogemuse puudumise tõttu varjatuks. Tammearuga analüüsisime Tšehhovi näidendit sügavuti ja uurisime ka Tšehhovi enda elulugu, mõttemaailma ja ajastut, milles ta elas. Vahetasime rolle nii, et igal ühel oli vähemalt kaks erinevat tegelast, keda kehastada. Kärgisime ise tekste ja komponeerisime neid ümber (Tammemägi 2016). See töö tekstiga tõi teose ja üldse Tšehhovi maailma endale nii lähedale, et see juurdus tugevalt meie kõikide südamesse. Vaadates eksamivideod on minu arvates ka näha, et materjal on meie kõigi jaoks väga oluline. Meie mängus on mingisugune teatav hoitus ja aupaklikkus materjali suhtes. Lisaks on näha, kuidas me ise mängu ja loodud maailma naudime. Kohati tegelaste vahelised suhted isegi käivituvad ja tekib midagi elu laadset. Enda analüüsiga jätkates oli lavalise orgaanika alge küll tekkinud, aga elu ei olnud veel juures. Ma pean silmas lavalist kohalolu. Barba on seda väga täpselt defineerinud, öeldes, et elu tähendab inimolendi põhimõttelist terviklikku kohalolu. Nii orgaaniliselt, kui ka psüühiliselt on inimene “siin”, orgaanilise elu piirid langevad kokku psüühilise olemisega (Barba 1999, lk 360). Ja see elu oli minul laval puudu. Videomaterjalist nägin, et skeem oli küll tehniliselt väga täpselt sooritatud, aga minu tähelepanu ei olnud laval ega partneril vaid

olin “iseenda peas kinni”. See tähendab, et tegelesin laval endaga ja üritasin olla kontaktis tekstiga, et igal sõnal, mida tegelane kõneleb, oleks mõte. Iroonilisel kombel pidasin nii dialoogi asemel mõtestatud monoloogi. Jutustasin, mitte ei ütelnud päriselt. Skemaatilisus ja maneerlikkus kahjustasid minu lavalist orgaanikat (TK 12. lennu erialaeksam, kevadsemester 2016).

Töötasime teisel semestril ka Tammsaare “Kõrboja peremehega”. Kõik pidid teosest valima katkendi, mille kallal partneriga töötada. Videosalvestusest nägin, et otsisin intuitiivselt, meeletult partnerit ja üritasin temaga kontakti leida, teda kuidagi utsitada, aga kontakti ikkagi ei saavutanud. Siiski märkasin ka positiivset arengut lavalise orgaanika osas. Minu keha oli palju rahulikum ja agressiivset energiat oli kõvasti vähem. Püüdlus oli partneri suunas. Aga nägin, et julgesin mängida ainult oma mugavuse piires ja ei usaldanud oma tõe tunnet, see tähendab, et ma ei osanud mõnda antud ülesannet enda tõe tundega vastavusse viia. Ma mäletan ja olen sellest kirjutanud ka oma erialapäevikusse, et Kalju tahtis, et ma mängiksin ühe kindla koha katkendis bravuurselt, aga mina seda bravuuri tegelasest ja konkreetsest olukorrast välja ei lugenud ja ei olnud sellise tõlgendusega tegelikult päris nõus. Aga et ma tahtsin ikka kõik õigesti teha, ei julgenud ma õppejõule ka vastu vaielda. Videost oli selgesti näha, et ma väljendusin ainult sellepärast bravuurselt, et õppejõud käskis. Ja mõjusin seetõttu tehniliselt ja kohmakalt. Aga rõõmustav oli vaadata, et maneere oli jäänud palju vähemaks (TK 12. lennu erialaeksam, kevadsemester 2016).

Maneeride ja karakterisuse vähendamise tegelesime koos Kaljuga ka “Harala elulugude” juures. Esikohal oli mõte. Otsisime impulsse ja sisemisi põhjendusi, et miks hakkan rääkima, miks just sellest kogemusest, milline on tegelase elatud elu slepp. Elatud elu slepp on termin, mis tähistab tegelase elu enne käesolevat momenti koos kõikide tema kogemuste, mälestuste ja õppetundidega. Mina valisin kõrges eas daami loo. Otsisin vanainimese silma ja keha ilma liigse karakterisuseta, et oleks minule orgaaniliselt omane ja elatud elu oleks samuti laval tajutav. Tõetunde otsing. Kalju tahtis, et töötaksime sisu ja mõttega. Ta ütles, et tekstis on kõik, mida mängida, juba olemas. Pole tarvis karta, et ei tea kust tuleb nüüd neid mängukohti otsima hakata (Tammemägi 2016). Niisiis oligi teine semester pühendatud mõtte leidmisele. Sellele, kuidas töötada mõttega, kuidas analüüsida teksti ja leida sealt üles see, mis on

mängitav, kuidas leida üles sisemised impulsid ja tahe. Arendasime oma analüüsivõimet ja suurendasime mõtteühikuid.

2. TEINE AASTA

2.1 Commedia dell'arte

Teine aasta algas augustikuus toimunud commedia dell'arte töötoaga, mida viisid läbi itaalia lavastaja, näitleja ja teatripedagoog Matteo Spiazzi ja Improteater Impeerium näitleja Rauno Kaibiainen. Töötuba andis väga suure panuse meie kursuse lavalisele täpsusele ja kohalolule. Kohalolu all pean silmas laval nii füüsilist kui psüühilist kohal olekut näitleja perspektiivist kõrgendatud tähelepanu ja keskendatusega, kindlat teadlikkust iseenda, ümbritseva ja oma eesmärgi suhtes. Aga pöördun taaskord Barba definitsioonide juurde. Barba ütleb kohalolu iseloomustamiseks, et näitleja ei ole mitte lihtsalt kella peale kohale tulnud, vaid teda iseloomustab sugestiivne psühhofüüsiline olemasolu. Täpsemalt *Dasein*, mõiste, mille on loonud eksistentsialistlik filosoof Martin Heidegger ja mis iseloomustab olemasolu viisi. See tähendab mõtestatud kohalolu ja eeldab aja ja ruumi teadlikkust. (Barba 1999, lk 367). Oluline on minu arvates sõna sugestiivne, sest lavalolek on alati sisenduslik. Sisenduslik võib olla see kas siis enda, partneri või publiku suhtes.

Pöördudes tagasi commedia dell'arte töötoa juurde, siis alustasime kehaliste harjutustega ja õppisime, kuidas vabastada mõte ja olla oma tähelepanu kõrgpunktis. Selleks, et tähelepanu treenida, sooritasime “kolme sekundi harjutust”. Laval olid viis tooli. Meie istusime laval olevate toolide vastas. Tunnetuslikult tuli vastu võtta otsus, et tõusen ja lähen toolile istuma. Enne ükskõik millise tegevuse sooritamist, tuli oodata kolm sekundit. Kõndida võis ainult täielikus vaikuses, kui kuskilt kostis mõni krõbin või heli, pidid peatuma ja kogu oma kehaga vaatama suunda, kust heli tuli, siis lugema peas kolmeni ja jätkama teekonda toolini. Hiljem sooritasime harjutust maskidega. Istusime laval olevatel toolidel ja Matteo hakkas meile esitama erinevaid küsimusi. Enne vastamist tuli samuti oodata kolm sekundit, kõne tuli katkestada, kui saalis näiteks keegi liigutas või kõhatas. Märgata tuli kõike ja kõiki, ühtegi heli ega liikumist ei tohtinud ignoreerida. See oli kohalolu jaoks ülioluline. Matteo ütles, et tuleb olla ühendatud kõigega, mis on päris (Tammemägi 2016).

2.2 “Tabamata ime” ja kohtumine hirmuga

Kui me “Tabamata imega” alustasime, siis nautisin väga analüüsi protsessi. Aga kui jõudsime analüüsist kaugemale ja algasid esimesed lavaproovid, tundsin ennast täiesti saamatuna. Laval proovi tehes jõudsime vaevalt oma stseeniga alustada, kui Kalju meid peatas ja kõmistas, et mängida tuleb suuremalt ja eks me siis proovisime, aga kordus samasugune muster- vaevalt olime suu jõudnud lahti teha, kui Kalju meid katkestas ja müristas endise jõuga, et rohkem ja suuremalt. Eks ta nägi, et meid mingisugused piirid kammitsevad. Ta palus meil ette panna klounininaid ja mängitsema hakata, et dialoog lahtisemaks muutuks ja et leiaksime üles kehalise vabaduse. See ei toimunud, olukord muutus aina segasemaks. Nii me püüdsime mitmeid proove, samal ajal otsisin aktiivselt sisemist põhjust, mis pärsib minu sooritust, miks näen stseeni peas selgelt, aga sedamaid kui lavale astun, ei suuda ma oma kujutlust täide viia. Lõpuks sain probleemile näpu peale pandud. Asi oli hirmus. Hirmus teiste arvamuse ja eksimise ees. Momendil, mil ma selle ära tabasin, toimus muutus ka minu lavalises soorituses ja ma suutsin oma peas tekkinud kujutlusi stseenist realiseerida ka laval. Niisiis hakkasin oma hirme kaardistama. Iga kord enne proovi ja lavale astumist lugesin endale ette oma hirmud ja siis lasin nendest lahti. Nüüd hakkasin üha sagemini endalt küsima, kui tundsin, et tähelepanu rändab või midagi ei õnnestu nii nagu ma tahan, et mida ma kardan. Kohe kui suutsin oma hirmu sõnastada, suutsin sellest ka lahti lasta ja fokuseeritult edasi töötada. Pilt avardus ja ühtäkki sain päriselt lavalisest kohalolust aru. Ma tundsin, et olen esimest korda nii oma keha, vaimu kui tähelepanuga kohal. See tähendas, et ma suutsin vallata mõtet ja näha partnerit. Tajusin esimest korda oma keha ruumis, mis tähendas ka seda, et suutsin oma keha kontrollida ja vabastada maneeridest või liigsest pingest. Minu jaoks oli see selline hetk nagu vaegnägija jaoks prillide ettepanek. Lihtne asi, aga muutis kardinaalselt minu lavalist taju. Enam ei pidanud ma tegelema laval olles oma hinnangutega iseenda suhtes või sellega, kuidas sooritada ülesanne õigesti vaid sain lõdvestuda ülesandesse ja olla fookusega ka mujal kui ainult iseenda sisemuses. Olin astunud suure sammu lavalisele vabadusele lähemale. Koos selle avastusega sündis veel üks oluline areng. Esimest korda teadvustasin laval partnerit ja sain aru sellest, mida tähendab partneriga mängida. Töötasime kursusevennaga oma “Tabamata ime” katkendi kallal ja ühtäkki jõudis see päriselt minu kehasse ja teadvusse, et

kõik impulsid, mida ma laval vajan, tulevad partnerilt. Ja siis läks stseen tööle. Tekkis lõpuks ometi soovitud orgaanika, elu laval. Emotsionaalsed kaared ei olnud enam tehniline sooritus, vaid sisemistest hoovustest juhitud. Sain esimest korda kätte päris “siin ja praegu” tunnetuse. Tõeline heureka moment, ahah, et nii siis tehakse teatrit (Tammemägi 2016)?!

Olen eelmistes peatükkides küll juba seda teemat käsitlenud, aga ma ei saa sellest mööda ka nüüd. Otsin tagantjärele põhjuseid, miks tekkis esimesel aastal selline resultaadi taotluse mentaliteet ja püüdlikus teha laval kõike õigesti. Sealt edasi enesest kaugenemine ja maneeride omaksvõtmine. Erialapäevikust näen, et palju räägitakse ka teisel aastal, milline peab näitleja olema. Milline on suurepärase näitleja ja milline on keskpärane. Kas see on ikka pidevalt vajalik? Mulle tundub, et see lükkab samuti õpilast resultaadi taotlemise suunas. Tegelikuses on näitlejaid igasuguseid. Lahutamatu aspekt antud eriala juures on see, et oleme kõik inimesed, seega ei saa olla kaks näitlejat ühesugused ainuüksi sellepärast, et nad on ametivennad. Ei, nad on paratamatult erinevad, töötavad erinevalt ja tunnetavad loomist isemoodi, sest nad on erinevad inimesed. Kindlasti on võimalik leida mingisugust üldistavat ühisosa, aga eelkõige peaksime kõik nii inimeste kui näitlejatena aktsepteerima seda, et olemegi erinevad ja sellest tulenevalt töötame ja mõtleme erinevalt. Tuleb olla julge oma erinevustes ja oma tööviisis. Alati on ju tahe edasi areneda, aga areneda saab samuti ainult läbi enda, läbi selle, milline on sinu füüsilis-vaimne keha. Üks ja ainus.

2.3 Lembit Peterson ja atmosfäär

Teisel aastal kohtusime töötoa formaadis lavastaja, näitleja ja teatripedagoogi Lembit Petersoniga ja Mihhail Tšehhovi psühholoogilise žestiga. Tegelesime peamiselt atmosfääridega. Tšehhovi kohaselt on igal paigal oma atmosfäär. Ka inimeste hulgal on oma atmosfäär. Atmosfäär mõjutab otseselt meie keha liikumiskvaliteeti. Tšehhov õpetab, kuidas kasutada atmosfääri töövahendina. Atmosfääri loomisel täitub sellega terve ruum ja sellest ei ole võimalik kõrvale jääda ka vaatajatel. Nad tunnetavad seda. Etendus sünnib etendaja ja vaataja vastastikusest mõjutamisest. Samaaegselt ei saa eksisteerida kahte erinevat atmosfääri. Üks, tugevam, võidab alati või muudab teist. Näiteks mahajäetud lossi, kus valitseb saladuslik rahu, siseneb grupp inimesi, kes on väljast kaasa toonud lärmaka, lõbusa ja kergemeelse atmosfääri. Lossi atmosfäär asub koheselt uue atmosfääriga võitlusse ja

vastavalt kas allutab selle endale või kaob ise. Teistsugune lugu on aga subjektiivsete tunnetega. Need saavad väga edukalt samaaegselt eksisteerida. Näiteks võib leinas inimene tunda kurbust ka keset kõige lõbusamat ja lärmakamat atmosfääri (Tšehhov 1986, lk 28- 39).

Tšehhovi mõtted ja meetod kõnetas ja kõnetab siiani mind ja sobib minu maailmatunnetusliku viisiga ja sellega, kuidas ma oma eriala mõtestan. Ka antud töötoas muutus kõik kohe väga arusaadavaks, kogu informatsiooni hoomas ka minu keha, mitte ainult mõistus. Hakkasin järjest rohkem aru saama sellest, et mõistus on küll hea abimees, aga temaga tuleb osata tööd teha ja osata ta ka õigel ajal välja lülitada, sest mõistus ei tea tegelikult loomingust mitte midagi. Kõik elu jooksul saadud kogemused ja õpitud teadmised on salvestunud ka meie kehalises mälus ja kui osata aktiveerida keha mälu on võimalik jõuda palju täpsemate emotsionaalsete impulssideni kui mõistusega külmalt kalkuleerides. Näen märkmetest, mida olin teinud vestlusest Lembituga, et ta ütles mulle juba siis märksõnu, nõuandeid, mille järgi praegugi töötan. Teise aasta lõpus tekkis vaikselt arusaam oma maitsest ja kunstilistest eelistustest. Sellest, kuidas mulle sobib ja kuidas ma tahan tööd teha. Peterson ütles, et kuulata tuleb oma sisemist helinat. Lembit rääkis samuti füüsilise ja hingelise ühtsusest, tõetundest nii, kuidas ma ka praegu seda tajun (Tammemägi 2017).

3. KOLMAS AASTA

3.1 Primavera Paunveres

Suurepärane pätkel meie teekonnal. Lavastaja Aleksandr Pepeljajev tõi endaga kaasa nagu puhangu värsket õhku. Tema abstraktne, ent samas väga struktureeritud maailma nägemise viis avas meie jaoks täiesti uusi loomingulisi nurki. Nauding sellest, et saime klassikast ja klassikalisest tegemisviisist välja. Klassika on muidugi suhteline mõiste, aga ütleme nii, et psühholoogilise realismi kõrvale tekkis abstraktne kujutus ja visuaalne teater. Alustasime protsessi küllaltki segadusttekitavalt. Pepeljajev palus meil luua etüüde, millel oli väga kindel struktuur, aga kõik ülejäänud jäi meie enda fantaasia hooleks. Müttasime soos. Keegi ei saanud midagi aru. Üritasin mõista lavastaja mõtteviisi, et ka enda loomingulisi katsetusi kuidagi suunata ja leida tema mõtteviisiga ühisosa. Aga ei suutnud näppu peale panna, mis see täpselt oli, mida ta otsis. Siis saabus lavakujundus- kastid. Asi läks veelgi segasemaks. Hakkasime siis nende kastidega jahmerdama. Mõni proov lihtsalt seisis, kõik ragistasime ajusid, aga kuskile ei jõudnud, istusime oma kastihunnikute otsas. Mõnes proovis sündis jälle imelisi asju ja see andis energiat edasi otsimiseks. Hämmastav oli Pepeljajev ise, kes kõige selle keskel oli nagu vana rahu ise. Ta ütles, et usaldab ennast ja järgneb oma sisetundele selle materjali osas. See on üks parimaid õppetunde, mis me Pepeljajevilt saime- usaldada ennast kui kunstnikku. Kuigi siis hakkas taju endast kui oma loomingu eest vastutavast kunstnikust alles arenema. Teine väga suur arengukoht oli grupi koostöö koha pealt. Lavastus oli väga tehniline ja kõik pidid olema ülimalt täpsed, et asi õnnestuks. Lisaks usub Pepeljajev, et lavastus on elav organism ja midagi ei pea kivisse raiuma, see tähendas, et kõik oli pidevas muutumises, mõnda tehnilist asja proovisime alles kontrollitendusel ja veel esietenduse hommikul kärpisime ühe tantsu lavastusest välja. Hea treening ka lavalisele kohalolule. Ei saanud endale lubada midagi vähemat kui saajaprotsendilist kohalolu, sest kõik sõltusid kõigist ja etenduse õnnestumine seisis kõikide õlgadel (Tammemägi 2017).

3.2 “Lumekuninganna”

“Lumekuninganna” protsess oli sootuks erinev võrreldes eelmisega. Prooviprotsess algas rollijaotuse ja lugemisproovidega. Ma olin väga eevil, sest see, kuidas dramaturg Liis Aedmaa ja lavastaja Oleg Titov olid muinasjutte põiminud, oli minu arvates väga nutikas ja kaunis. Ma olin valmis, et sellest tuleb ka meie jaoks sama maagiline rännak nagu tegelaste jaoks laval. Mind paelus mõte, et saame laste jaoks maalida sellise võlumaailma, millesarnast isegi lapsena teatris kogesin. Aga kummalisel kombel läks kõik teisiti kui arvatud. Siiski olen väga tänulik nende rollide ja terve protsessi eest. Lavastajal oli küll väga konkreetne nägemus, millised peaksid kõik rollid olema, aga siiski andis ta minule vabaduse otsida ja nii leidsime minu poolt pakutu ja tema soovitu ühisosad ja rollid olidki sündinud. Ma rohkem sellest protsessist ei kirjuta, sest ma ei taha süübida triviaalsetesse inimeste vahelistesse intriigidesse, jäägu mõtteid kaunimate asjade jaoks. Aga järgneva materjali huvides olgu mainitud, et nende etenduste lõpuperioodiks oli selline tunne, et olen mustas tiigis, kuhu värsket vett ligi ei pääse. Ei nautinud enam lavale minemist, jõuvarud olid otsas. Kõik, mis sellele järgnes, andis tagasi usu teatrisse. Oli jälle põnev otsida (Tammemägi 2018).

3.3 Merle Karusoo ja juured

Tegelesime dokumentaalteatriga. Hakkasime jutustama lugusid meist endist ja meie perekondadest. Tunnid nägid välja nii, et Karusoo ütles teema, pani stopperi käima ja andis tavaliselt meile kümme minutit antud teemal kirjutamiseks. Ja nii me kirjutasimegi endast, oma vanematest, nende kohtumisest, vanavanematest jne. Uurisime oma perekonna lugu ja jõudsime niimoodi lähemale nii endale kui ka üksteisele kursusena. Äärmiselt nakatavad on päris inimesed ja päris lood. See on tõsi, mida Katariina Unt meile teise teatrikooliaasta eksamitagasisides ütles- meist endast piisab (Tammemägi 2016). Me oleme juba lavale astudes huvitavad, sest oleme inimesed. Lihtsalt tuleb lasta seda ka teistel näha. Ja tõesti piisab. Hakkasin vaatama salvestust Merle Karusoo ja meie endi kokkupandud lugude kollaažist ja ei suutnud seda kinni panna. Vaatasingi kõik lõpuni. Ma mäletan, et me olime kõik kohutavalt närvis, sest lavale tuli minna iseendana. Ühtegi kaitsemüüri kaasa ei saanud võtta, sest lood olid ju meie enda sulest. Meie endi eludest ja perekonnast. Nii mõnelgi puhul läks paljudel keel sõlme, sest nii suur sabin oli sees. Sisuliselt läksime “alasti” lavale jaküll

see oli ilus (TK 12. lennu erialaeksamid 2018). Ja mitte lihtsalt ilus, vaid ka väga vajalik. Areng inimesena on rööbitine arenguga näitlejana ja mida lähedasemad oleme iseendale, seda parem tunnetus on meil oma töövahendist. Sellepärast oli selline kohtumine iseendaga ja enese hinge paljastamine publikule oma arengu seisukohalt hädavajalik. Ausus iseenda vastu on parim arenguvool. Tunnistada kõike seda, mis meid tabab, olgu see halb või hea.

3.4 Katariina Unt ja psühholoogiline žest

Erialatundides Katariinaga Undiga tutvusime lähemalt Mihhail Tšehhovi psühholoogilise žestiga. Tšehhov ise kirjutab oma raamatus “Näitleja tee”, et esialgu tundus talle, et häält, keha ja emotsioone tuleks käsitleda ja arendada eraldiseisvalt, aga katsetuste tulemusena jõudis ta ootamatule järeldusele, et alustada tuleks kehast. Alustades puhtfüüsilistest harjutustest on võimalik jõuda välja alale, kus asuvad meie emotsioonid. Keha on meie psüühika kehastus. Keha ja psüühika puutuvad kokku meie loova hinge alateadvuslikus piirkonnas ja see tähendab, et peame võrrandist eemaldama analüütilise, kalkuleeriva mõistuse, mis püüab sekkuda, emotsioonidesse, keha funktsioonidesse ja näitlemiskunsti (Tšehhov 1996, lk 270-271). Ka Katariina ütles meile korduvalt, et mõistus ei tea alateadlikust loomingust midagi ja me peame olema valvsad mõistuse selekteeriva ja süstematiseeriva loomuse suhtes. Tuleb lõdvestuda ülesandesse. Ei ole tarvis kommenteerida eksimust harjutuse sees. Tuleb teadlikult vabastada ennast aju algsätetestest anda ümbritsevale ja juhtuvale hinnangut ning karistada eksimuste eest (Tammemägi 2018).

See kõik ei tähenda, et peaksime ennast rumalaks tegema. Ei, mõistus muutub kasulikuks siis, kui ta on näitleja võimuses, mitte ei võimutse näitleja üle. Kui alustada sobingut mõistuse, mitte kehaga, siis pöördub ta oma vastandiks ja tulemus on kuri, halastamatu rumalus. Niisiis soovib Tšehhov lahata anatoomiliselt oma emotsioone, keha ja häält ning jätta mõistusele abistav roll (Tšehhov 1996, lk 271).

Katariina ise kirjeldas kasutatud meetodit meie erialaeksami videos järgnevalt, teen sellest kokkuvõtte. Ta võttis Mihhail Tšehhovilt psühholoogilise žesti meetodi ja arendas sealt edasi omakorda välise ja sisemise. See tähendab, et žest ei kuulu mitte ainult füüsilise tegevuse alla, vaid antud žest on ülesanne ka sisemiseks tegevuseks. Nii sündis kaardimängu meetod,

mille abil on näitlejal võimalik ennast uurida ja avastada uusi näitlejatehnilisi vahendeid oma isiklikust orgaanikast lähtuvalt. Isiklikust orgaanikast lähtuvalt tähendab, et tegemist ei ole üldiste tõdede ja reeglitega, vaid avastatakse näitlejale ainuomaseid isiklike impulsse ja väljendusvahendeid. Arhetüüpseid žeste, mida Tšehhovi meetodi edasiarendus koondab, on kuus. Omavahel jagunevad nad kolme kvaliteedipaari, kus ühes paaris vastanduvad kaks žesti üksteisele. Nendeks paarideks on avatud-suletud, tõmbav- tõukav, laialivalgus- läbitungiv. Huvitav on see, et nad on märksõnadena kõigile küllaltki üheselt mõistetavad ja baseeruvad meie alateadvuses üsna ühisel toel. Kaardimängu meetodis on antud paare võimalik omavahel kombineerida. Sellisel viisil, et üks žest on väline, see tähendab ülesanne füüsilisele kehale ja teine žest on sisemine ehk ülesanne sisetundele. Nii võivad omavahel moodustada paari ükskõik millised žestid. Näiteks läbitungiv ja avatud jne. Ja just sellised erinevad kombinatsioonid loovad täiesti harukordseid tõlgendamisvõimalusi (TK 12. lennu erialaeksam, kevadsemester 2018).

Järgnevalt iseloomustan žeste toetudes oma erialapäevikus leiduvatele märkmetele:

Avatud ja suletud žest on pigem staatused, nad ei ole tahtelised ega anna hinnanguid. On ise valmis vastu võtma, aga ise ei taha midagi.

Tõukav- tugevalt hinnanguline, endast eemaldav, lõpetav. Žest on väga konkreetne ja enesele orienteeritud- tõukab endast ära või endast lahti.

Tõmbav- väga aktiivne ja tahteline. Intensiivne, jõuline, oma soovi ja tahet avaldav.

Laialivalgus- Sisemine fookuspunkt on kusagil mujal, kui hetkel toimival. Kontrollimatu ja oleviku suhtes passiivne.

Läbitungiv- agressiivne, oma isiklikele tahtele allutav. Oma tahet või soovi läbi suruv. Väga tugevalt oma eesmärgile fokusseeritud ja tugeva kohaloluga žest. Tähelepanu on maksimaalne (Tammemägi 2018).

Teen katse sõnastada seda, kui oluline see kursus minu loomingulisel teekonnal oli, aga kahtlustan, et sõnadega ma seda kõike siiski edasi anda ei suuda. Töötoast Lembit Petersoniga sain aimu sellest, et psühholoogiline žest on midagi, mis mind väga huvitab ja loominguliselt inspireerib. Aga kõne all olev kursus avardas meetodit minu jaoks sellisel viisil, et loen seda enda arenguteel võtmeks lavalise ja isikliku loomingulise vabaduse juurde. Leidsin tee tötunde ja isiklike väljendusvahenditeni ja ka selleni, kuidas neid

teadlikult kasutada. Töövahendid, mis mind igapäevaselt inspireerivad. Inimesena jõudsin lõpuks iseendani.

Ma olen õnnelik, et minu arengutee on olnud just selline. Aga uutele noortele soovin, et algusest peale õpiksid nad ära suhtluse iseendaga, saaksid teada sellest, milline kammits võib olla mõistus ja oskaksid vaikust oma peas treenida, et saaksid fokuseerida partnerile ja ülesandele endale. Nii sünnivad päris impulsid, päris elu, leiame üles igaüks oma individuaalse orgaanika ja kasvame juba teadlikult müüre lõhkudes, mitte neid ebateadlikult üles ehitades. Ja just sealt hetkest, kui oleme tajunud oma isiklikku individuaalsust, saame väljuda püüdliku õpilase mentaliteedist ja siseneda uuesti maailma inimese, otsija, areneja ja loojana, kes vastutab nii enese kui ka oma loomingu eest. Töötades rahulikult ja inspireeritult, suutes näha peale iseenda ka teisi inimesi. See on minu arvates meie töös kriitilise tähtsusega, see “oma peast välja tulek”. Sellel kursusel rääkis Katariina meile ka Meisneri tehnikast. Sanford Meisneri kohaselt selleks, et olla huvitav näitlejana, et olla huvitav inimesena, pead sa olema autentne. Ja see tähendab, et võtad omaks selle, kes sa tegelikult antud hetkel oled, koos oma plusside ja miinustega. Vabastav on see, kui sind oma loomingu ei huvita, mida teised inimesed sinust mõtlevad. Meisneri tehnikal on fookus suunatud pigem partnerile, mitte indiviidi enese sisekaemustele, sisemonoloogile. Nii tajun seda ka mina. Selleks, et saaks tekkida lavaline vabadus, kohalolu ja täpsus on tarvilik tulla oma peast välja, lülitada välja hinnangud ja segavad mõtted, mida söödab meile ette mõistuslik vaade ja keskenduda kogu täiega partnerile ja laval toimuvale (Tammemägi 2018).

3.5 “Toomas Nipernaadi”

Kolmanda aasta suvel osalesin Peep Maasiku suvelavastuses “Toomas Nipernaadi”. Lisaks lavastajale Peebule tegi meie kursuselt kaasa ka minu kursuseõde Karolin. Minu peamiseks lavapartneriks sai näitleja, kelle tööd ma väga austan ja kelle kohta on mul arvamus, et ta on üks tugevamaid meesnäitlejaid praegusel teatrimaastikul. Niisiis hiilis põue aukartus. Üritasin sellest kohe üle olla teeseldes enesekindlust isegi siis, kui mul seda parasjagu ei olnud. Sisendasin iseendale, et pean keskenduma rahulikult tööle. Proovisin vabastada

ennast hinnangutest enese ja teiste suhtes. Nii lihtsalt muidugi see kõik ei kujunenud. Pinnale imbus vana hea sõber hirm. Pidin siis järjekordselt iseendalt küsima, et mida ma kardan. Vastusena leidsin, et seda, mida lavapartner minust mõtleb. Lisaks avaldus vajadus endale ja teistele tõestada, et ma ikka pädev olen ja hästi mängin. Nagu näha liigub minu areng sinusoidsel graafikul. Jõuan just mingisuguse avastuseni, silmaring avaneb, aga juba järgmisel hetkel, kui võrrandis on teised muutujad, olen võimeline kordama kõiki samu vigu, mida ma juba olen teinud. Aga nüüd avanes mul suurepärase võimalus olla teadlik kõikidest nendest vigades, halvadest harjumustest ja töötada kiiremini lahenduste otsimise suunas (Tammemägi 2018).

Üritasin oma kogemuste ja teadmiste varasalvest otsides oma murekohti lahendada ja olla võimalikult hea partner, aga ikkagi, stseenid ei läinud soovitud moel tööle, partneriga kontakti ei leidnud. Ja ühel hetkel sain ma aru, tõsi küll, selle teadmiseni juhtis mind lavastaja, et oodakem nüüd – partnerlus on kahepoolne mäng. Ja siis märkasingi, et partner ei võta mind vastu, mängib üksinda ja aeg ajalt jagab mulle hinnanguidki, kui minu mäng ei vasta tema eeldustele või soovidele. Lükkasin oma partneri siis n-ö pjedestaalilt maha ja suhtusin temasse hoopis kriitilisemalt. Mees on genius, sellele ma vastu vaielda ei saa, aga ma olin nii kohutavalt pahane, et ta mind laval mängus ei näe. Sest koolis oli ju kogu aeg õpetatud, et ainult partneriga tuleb mängida, seega olin rabatud sellest, et elus ei pruugi asjad sugugi mitte nii olla. Minu pahameel kasvas ja omavahelisest diskussioonist partneriga juba eelnevalt mainitud teemal ei olnud kasu, sest tema viga ei tajunud. Ütles mulle, et eks ma peaksin siis võitlema oma koha eest laval. Tagasi vaadates olen ma talle väga tänulik, et ta just nii mulle vastas. Aga tollel hetkel mõjus see mulle erilise hoobina. Kuidas ta sai midagi sellist ütelda? Laval peaksime maailma ju koos looma, mitte omavahel tähelepanu pärast konkureerima, milline absurd! Vähemalt nii lugesin tema ütlemisest ise välja. Nii need hinnangud ja pahameel minu peas kasvasid. Olukord tundus väljapääsmatu, sest ma olin situatsiooni oma peas iga võimaliku nurga alt analüüsinud ja tatsusin sel kombel enda tekitatud mõttemülkas, kust ei suutnud objektiivseks kõrvalpilguks välja astuda. Seega tuli küsida nõu kellegi käest, kellel on suurem kogemus ja kes suudaks anda adekvaatset kõrvalpilku. Helistasin oma õppejõule ja rääkisin kogu loo ära. Ta ütles mulle, et ehk on selles, mis partner mulle ütles, ikkagi tõetera sees? Minu seletatud olukord kõlas nii, nagu oleks partneri käes üks kummipaella ots ja ta jookseks sellega lihtsalt minema. Aga kummil

on ju ka teine ots. Mina pean sellest kinni haarama ja mingil hetkel ta peab mind märkama. Ma pean mängima kõik oma tegelase tahtmised lõpuni ja olema vääriline vastane. Teine õpetus oli see, et ma ei tohi anda oma partnerile hinnangut. Vastupidi. Laval ma pean proovima teda aidata igal võimalikul viisil. Kui ka meievaheline kontakt kaob, siis on see minu asi aidata tal see jälle üles leida. Ja mis iganes mind või meid laval tabab, tuleks see ära kasutada, mitte seda üritada blokeerida või katta. Veel üks oluline õppetund. Kõik on energia. Kuna meie psühhofüüsis on meie instrument, siis ei saa me lahutada ennast oma tööst. Kõik, mis meid tabab, käib meiega ikkagi teatud tasandil kaasas. Seda ei tohi ignoreerida, vaid tuleb õppida seda kanaliseerima oma töösse. Ei tohiks tekitada endas võitlus selle vahel mida ma praegu tunnen, millises emotsionaalses seisus olen ja selle vahel, milline ma laval pean olema. Tuleb õppida kasutama ka olemasolevat emotsiooni, energiat ja rakendada need rolli teenistusse (Tammemägi 2018).

Need juhised aitasid mind. Saime tööle nii stseenid kui ka partnerluse. Veel üks suur arengukoht minu erialasel teekonnal, mille eest olen ma väga tänulik oma õpetajale, lavastajale ja partnerile.

4. NELJAS AASTA

4.1 “Protsess” ehk kohtumine egoga

Taavi Tõnissoni lavastatud “Protsess” tõi paljudele meie kursusel üksteisega dubleerimise esimese kogemuse ja sellega koos ujus pinnale uut sorti ebakindlus, millega varasemalt kokkupuude puudus. Minul oli kursuseõega kahepeale Elsa ja kõrtsidaami rollid. Olin alguses kohe võtnud hoiaku, et mina ennast teise näitlejaga võrdlema ei hakka, sest me oleme nii erinevad näitlejate ja inimestena, et see oleks täiesti mõttetu. Ja alguses oligi väga lihtne ja mõnus töötada. Meil ei olnud fikseeritud partnereid, mängisime oma rollide piires mõlema partneriga. Hoidsin ennast hinnangutest vabana ja nautisin stseenide tegemist mõlema, nii erineva partneriga. Tõeliselt värskendav võimalus, mis teritas kohalolu ja valmisolekut partneri suhtes. Kui aga olime juba protsessiga esimeste kohmakate läbimängude juures, hakkas mulle tunduma, et lavastaja eelistab teist näitlejat. Tundsin pahameelt, pigem öeldes tundsin ennast teise variandina. Ma olin üllatunud, et mind selline tundmus tabas. Ma ei olnud varem selliste emotsioonidega kokku puutunud. Sain aru, et tegelikult ei pruugi minu arvamus, tundmus olla objektiivne ja kuidagi teiste inimeste tegelike mõtetega seotud. Niisiis tahtsin sellisest väiklasest tundeduketist võimalikult kiiresti vabaneda ja hakkasingi uurima, et mis võivad olla selliste tumedate tunnete algpõhjused. Põhjuseid otsisin ikka enese sisemaailmast ja nii jõudsingi kokkupuutesse ego küsimusega. Ego käsitletakse psühholoogias kui inimese enesehinnangut iseenda olulisuse kohta. Väga oluline on selle definitsiooni juures sõna enesehinnang. Sest egokeskne maailmapilt on väga subjektiivne ja suletud ning lähtub peamiselt meie isiklikust enesetundest, enesehinnangust. Kui saame enesega hästi läbi, siis tundub maailm ning kaasinimesed ilusad ja head. Kui tunneme ennast mingil põhjusel alaväärsena või ei ole endaga rahul, tundubki, et kogu maailm on pöördunud meie vastu. Tekib tõeline ohvrimentaliteet ja nii, supeldes enesehaletsuse meres, tunneme endale kibedasti kaasa (Tammemägi 2018).

Inimese algsätetus on näha maailma enda seisukohast. Mina kui maailma naba. Ja selles ei saa inimest süüdistada, sest kõik, mida maailmas kogeme, juhtub ju läbi meie endi taju ja

silmavaate. Kõik meie elu sündmused alates sünnihetkest on juhtunud ju meiega. Sellest räägib väga värvikalt ameerika kirjanik David Foster Wallace oma kõnes 2005. aastal Keynoni kolledži lõpetajatele (This is water 2005). Aga selline maailmavaade on kahjulik, kitsas ja teeb eelkõige iseenda elu väga keeruliseks, sest nii puudub võime olukorda objektiivselt analüüsida ja teisi inimesi mõista- tõeline pseudoprobleemide vabrik. Sellist maailmapilti kutsungi egost juhitud maailmaks. Niisiis on see valik ja raske elukestev töö sellist algsätetust pidevalt teadvustada ja lükata oma tähelepanu eneselt eemale. Vaigistada oma peas pidevalt toimuv loba ja hinnangute jagamine. Näitleja jaoks on selline töö hädavajalik. Suures osas aitab egokesksest maailmast välja tulla paradoksaalselt iseendaga leppimine. Enesega harmoonias olemine ja läbi selle enda mõttevoolu, tähelepanu kontrollimine ja suunamine (Tammemägi 2018).

4.2 “Dekameron”

“Dekameroni” protsess oli väga vabastav. Kogu prooviperiood kulges täiesti pingevabalt. Sellise õhkkonna löid duona lavastaja Aare Toika ja liikumisjuht Tanel Saar. VAT teatris on üldse kokku saanud väga erilised inimesed ja mul on hea meel, et meil oli võimalus nendega sellisel viisil koostööd teha. Lavastus ise koosneb kuuest Giovanni Boccaccio “Dekameronist” valitud loost. Tööprotsessi alustasimegi sellest, et hakkasime laval kohe tegutsema ja otsima vormilist väljendust lugu loo haaval. Kasutasime “väljast sisse” meetodit. Selle all pean silmas, et enne hakkasime looma lavastuslikku vormi ja alles siis tegelesime tekstianalüüsiga. Mulle tohutult sobis selline meetod. Saime proovida kõiki oma ideid, sellist kategooriat, et ei sobi või ei ole lubatud ei olnud olemas. Mängime seda lavastust samuti kahes koosseisus, aga me kõik olime loomeprotsessi nii kaasatud, et igasugused tumedamad tunded jäid sellest protsessist välja. Oli suur nauding koos luua. Ja samasugune lust on seda üheskoos mängida. „Dekameron“ arendas oluliselt meie kõigi lavalist vabadust (Tammemägi 2019). Pärast esimesi etendusi mängisime kohe ka teise ploki “Protsessi” etendusi ja vahe eelmiste kordadega oli märgatav. Kõik mängisid nii kindlalt ja julgelt. Oli toimunud suur areng lavalise vabaduse ja enesekindluse suunal. Komplimendina kursusekaaslastele soovin veel lisada, et

vaatan neid kõiki suure uhkustundega. Nad on tõelised tööloomad, väga head partnerid ja omanäolised loojad, kellega laval kõrvuti mängida on privileeg. Millise arengutee oleme koos läbi käinud! On olnud tõeline rõõm!

KOKKUVÕTE

Käesolevas töös sõnastasin oma teekonna kultuuriakadeemia näitlejaõppes keskendudes näitlejatehnilistele arengupunktidele läbi isiksusliku enesearengulise prisma. Ma lõpetasin selle töö kirjutamise ja avastasin, et ma olen jälle alguses. Uue arengutee alguses. Palju on veel avastamata ja rohkelt on selle eriala juures tahke, mida ma veel ei mõista. Aga see ongi elukestev areng- avastada pidevalt uusi näitlejatehnilisi vahendeid ja mõtestada oma eriala, sellega seotut ja ennast eriala kontekstis. Areneda pidevalt inimese ja loojana. Näitlejatele on antud võimalus kogeda elu kontsentreeritumalt ja teadlikult. Mulle tundub, et meil on võimalus ka rohkem elada. Mängida läbi kordades rohkem stsenaariumeid ja versioone eludest kui ainult see üks, mis on meile isiklikult antud. Võimalus kolada psühholoogilistes mõttemaailmates ja mõtestada eksistentsi igapäevaselt uuesti ja uuesti. Kasutada oma mõistust ja seada kahtluse alla kõike mis meile ette laotakse, mitte ainult noogutada takka kõigele, mis on meist varem loodud või reeglite ja tavadega “kivisse raiutud”. See võimalus on muidugi kõikidel inimestel, aga mulle tundub, et meie erialal on see hädavajalik. Lõpetuseks sooviksin avaldada tänu kõikidele oma õpetajatele ja erialastele kujundajatele läbi nelja kooliaasta, kes on panustanud minu arengusse inimese ja näitlejana.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Aru, J. 2017. *Ajust ja arust. Unest, teadvusest, tehisintellektist ja muust*. Tallinn: kirjastus Argo.
- Barba, E. 1999. *Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA kõrgem Lavakunstikool.
- Benedetti, J. 2017. *Stanislavski ja näitleja*. Tallinn: Eesti Teatriliit
- Grotowski, J; Tšehhov, M. 2008. *Näitleja tehnikast. Näitleja Treening*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Tšehhov, M. 1996. *Näitleja tee*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- TÜVKA videostudio poolt arhiveeritud tööd UTTV- s <http://videoladu.kultuur.edu.ee/> - Teatrikunsti 12. lennu erialaeksamid aastatel 2015- 2018 (01.04.2019- 18.05.2019)
- Foster Wallace, D. 2005. *This is water. Speech*. <https://fs.blog/2012/04/david-foster-wallace-this-is-water/> (04.05.2019)
- Tammemägi, M. 2015- 2019. Erialapäevik [käsikirjaline konspekt]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.

SUMMARY

In my work „My life in art“, I formulated my journey in theater school focusing on technical development points of an actor through a personal self-development prism. I finished writing this work and discovered that I was at the beginning again. At the beginning of a new development path. Much remains to be discovered, and there are many sides of this profession that I do not yet understand. But it is a lifelong journey of development to find new techniques and understand this profession and myself in it. Continuously evolve as a human and a creator. Actors are given the opportunity to experience life in a more concentrated and conscious way. It seems to me that we have the opportunity to live more. Play more than once on scenarios, versions of life not only the one that is personally given to us. The opportunity to move into the psychological world of thought and to re-think the existence again and again. Use our own minds and challenge everything, not just nodding to everything that has been created before us or bending ourselves by the rules that have been layed out for us. This opportunity is, of course, for all people, but it seems to me that it is essential in our profession. Finally, I would like to express my gratitude to all my teachers and shapers through out four years of theater school, who have contributed to my development as a human and an actor.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Maarja Tammemägi,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „**MINU ELU KUNSTIS**“, (lõputöö pealkiri) mille juhendaja on Katariina Unt, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Maarja Tammemägi

20.05.2019

Mina, Maarja Tammemägi, kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

20.05.2019