

TEKSTILOOMESTRATEGIATEST EESTI NÜÜDISTEATRIS

Rühmatöö, dokumentaalteater ja *verbatim*-tehnika

MADLI PESTI

Viimastel kümnenditel etenduskunstitades ja kirjanduses toimunud nihked tekitavad küsimusi teatri ja draama vahekorra kohta. Reeglite lõdvenemine on viinud seni kehtinud kirjandusliikide definitsioonide ähmastumiseni. Millised on draamakirjanduse piirid täna? Artikkel vaatlleb lääne teatris levinud lavalise tekstiloomestrateegiaid, mida Eestis pole veel laialdaselt kasutatud. Esiteks, teksti loomine rühmatöö meetodil, kus lavastusprotsessi aluseks ei ole valmis näidend. Teiseks, teksti koostamine mitmest dokumentaalsest allikmaterjalist ning kolmandaks, *verbatim*-meetod ehk intervjuude ja muu suulise pärandi kasutamine. Defineerin nimetatud meetodeid ning selgitan nende kujunemise ajaloolist tausta. Analüüsin ka näiteid eesti teatrist, kus mainitud viisil on draamatekste loodud. On oluline märkida, et teatritekstina käsitlen ainult sõnalist teksti, mitte Juri Lotmani mõistes etendusteksti, kus kõik lavastuse elemendid moodustavad ühtselt loetava teksti.

Rühmatöö meetod

Mõiste *rühmatöö* on levinud eelkõige Briti ja Austraalia teatriteoorias ja -praktikas, USA-s nimetatakse sama meetodit *kollektiivseks loomeks*, mis esineb märksõnana ka „Tänapäeva teatri leksikonis” (vt Semil, Wysinska 1996: 178–179). Väikest sisulist erinevust mõistete vahel võib siiski esile tuua: kui *devising* ei tähenda tingimata grupitööd (kehtib ka näiteks monolavastuste puhul), siis *collaborative creation* tähendab just suurema grupi loodud tööd (Heddon, Milling 2006: 2). Rühmatööna loodud lavastused on loomulikult levinud ka mujal, kuid sellist terminit näiteks saksakeelses kirjanduses üldiselt ei kasutata. Kui Eesti teatripraktikas räägitakse autoriteatrist, siis hõlmab see tihti rühmatöö meetodil tehtud lavastusi. Autoriteatri all mõeldakse ka selliseid lavastusi, kus teksti autor ja lavastaja on sama isik. Artiklis keskendun lavastustele, kus laval nähtav ja kuuldav on loodud loomingulise rühma koostöös.

Rühmatöö meetodil töötamine tähendab, et lavastust looma asudes ei ole trupil alusteksti või stsenaariumi. Rõhuasetus on selgelt loomingulisel protsessil (erinevatel aegadel on protsessi tulemus olnud vähem või rohkem oluline).

Vaadates tagasi ajaloole, kuidas rühmatöö meetodil põhinev teater lääne kultuuriruumis tekkis, jõuame välja 1960.–1970. aastateni. Selline teater sündis radikaalse vasakpoolse liikumise tulemusena, seda eriti ameerika

avangardteatri puhul. Põhiline poliitiline tõukejõud oli osalusdemokraatia ideede levik, mis viis rühmatöö meetodi kasutamisele etenduskunstitades. Paljude 1950.–1960. aastatel Läänes loodud avangardsete teatritruppide eesmärgiks oli poliitiline protest ning need olid otseseks reaktsiooniks ümbritsevatele sotsiaal-poliitilistele oludele. Külma sõda, ähvardav tuumasõja oht, koloniaalmaade iseseisvumine, USA kontekstis mustanahaliste ning teiste vähemuste õiguste teadvustumine, Vietnami sõda olid need ühiskondlikud sündmused, mida teatritrupid kajastasid. Ühiskond kees poliitilistes protestides ning teater reageeris sellele. Peamised ideoloogilised mõisted, millest lähtuti, olid individuaalsed ja kollektiivsed õigused, enesemääramisõigus, kogukondlikkus, osavõtt ja võrdsus. Sel ajal ei tähendanud poliitika varasemas tähenduses klassipoliitikat, vaid sotsiaalse elu igat aspekti, mis käsitles võimaluste paljusust, elustiili, töö- ja eraelulisi suhteid. Suures osas nimetati jõudu koguvat protestiideoloogiat uueks vasakpoolsuseks – keelduti osalemast valitavas sotsiaalses reaalsuses. Rühmatöö püüti toimima panna ka sisutasandil: enne tööle asumist ei teatud vastuseid, vaid teemasid ja lähene misnurki otsiti koos. Eesmärgiks oli uurida ja analüüsida. Need trupid nõudsid ka vaatajalt sama – valmis vastuseid ei antud (Heddon, Milling 2006: 13–18).

Eesti ühiskonna ja kultuuri areng oli muidugi erinev. Siiski jõudis ka 1960. aastate vabama ideoloogia hingus Eestisse ning oli tõukeks muutustele teatrikunstis, mida täna tunneme 1960.–1970. aastate vahetuse teatriuudendusena. Rühmatöö meetodit praktiseeris nii Evald Hermaküla kui ka Jaan Toominga teater, nende loomingu oli oluline, et trupi liikmed oleksid mõttekaaslased. Range tsensuuri tõttu oli rühmatöö rakendamine tekstiloomes raskendatud (lavastuse aluseks oleva teksti pidi eelnevalt ametlikult kinnitama), kuid varasema teatripraktikaga võrreldes käisid nad tekstiga siiski vabamalt ümber. Näiteks Paul Kuusbergi romaani põhjal lõi Evald Hermaküla Vanemuises 1970. aastal lavastuse „Südasuvi 1941”, mille jaoks lavastaja ja Mati Unt kirjutasid ühiselt dramatiseeringu, kuhu lisasid ka uusi tegelasi ja stseene – sel viisil loodud tekst ei olnud seni teatripraktikas tavaks. Samuti Hermaküla lavastuse „Sina, kes sa saad kõrvakiile” (1971) puhul kärpis dramaturg Mati Unt Leonid Andrejevi teksti ning lisas lõike Piiblist, Dostojevskilt ja Andrejevi kirjadest; lisaks jäeti lavastusse palju improvisatsiooniruumi.

Rühmatöö meetodi valimisel on truppidel ajalooliselt olnud erinevaid eesmärke. Näiteks soov katsetada mitte-hierarhilisi struktuure (kõik loojad on loomisel võrdsed) ja vältida teatrikonventsioone; väljendada oma tegevusega poliitilist ja ideoloogilist pühendumust ning peegeldada sellega kaasaegset sotsiaalset reaalsust, algatada sotsiaalseid või poliitilisi muutusi. Sellisel meetodil töötamine võib olla püüd ühendada elu ja kunsti ning kustutada või vähendada etendaja ja vaataja vahelist lõhet. Rühmatöö meetodil loodud teatrit iseloomustab uuendusmeelsus, riskivalmidus, spontaansus, eksperimentaalsus. Kirjutatud sõnasse suhtutakse pigem skeptiliselt (Heddon, Milling 2006: 5).

Need eesmärgid ja iseloomulikud jooned võivad aga tihti olla ideaaliks, mis praktikas ei pruugi teostuda, samuti on eesti teatri kontekst lääne omast erinev. Mittehierarhilisust küll rõhutatakse, kuid seda pole enamasti siiski õnnestunud läbi viia, ka mitte Läänes. Lavastaja positsiooni tugevus trupi-

des varieerub. Küll on aga iseloomulik, et lavastaja on loomeprotsessi keskel ning vastutab, et kogu trupp koos töötab.

Rühmatöö meetod eeldab kõikidelt grupi liikmetelt võrdset panust ja demokraatiat otsustamisel. See meetod aga sageli ei toimi. Näitleja- ja lavastajatöös tekivad erinevad loomemeetodid, katsetatakse ka erinevaid tekstiloomemeetodeid. Kui ühiselt loomine hästi ei toimi, kutsutakse teksti vormistama näitekirjanik või dramaturg – kas siis protsessi lõppu, kui teemad ja materjalid on koos, või kaasa lööma kogu protsessi käigus. Kogemused on näidanud, et näidendi kirjutamine ei saa kunagi olla täielikult ühistegevus.

Samuti pole palju neid rühmatöö meetodil töötavaid teatreid, kes üldse sõnu ei kasutaks (Eestis näiteks 2009. aastal Viljandi Kultuuriakadeemia lõpetanud näitlejate asutatud vabatrupp Cabaret Rhizome). Tendents on meediumide sulandumisele, ka tantsutrupid integreerivad oma lavastustesse lausutud sõna. Näiteks koreograafina tuntud Mart Kangro 2011. aasta lavastus „Talk to me” on dokumentaalne sõnateater.

Ei saa aga väita, et rühmatöö meetodil draamateksti loomine ja lavastuseks vormimine oleks Eestis levinud praktika. Allpool siiski mõningad näited viimastel aastatel esietendunud lavastustest, kus kogu lavastusterviku ja ka kõneldava teksti loomisel on seda kasutatud.

Meie vanimaid erateatreid Von Krahli Teater töötab rühmatöö meetodil erinevate lavastuste puhul erineval määral; nende jaoks on ka oluline eespool mainitud mõttekaaslus. Näiteks lavastuse „The End” (2010) puhul on trupp rõhutanud ühistööd ka teksti loomisel. Lavastus räägib maailma lõpust ning sellest, mida me soovime oma elust mäletada ja kaasa võtta. Kuuel näitlejal on n-ö soolostseenid – materjali selleks on nad ise loonud. Ühisstseenide tekst valmis ühiste vaidluste tulemusel. Samuti kasutas rühmatöö meetodit Mart Koldits lavastuses „Kummitus masinas” (Von Krahli Teater, 2009), mis pandi kokku lavakooli tudengite unenägudest ja hirmudest. Neli aastat Viljandi teatritudengitega töötamist andis tulemuseks „12 karamazovit” (2011, lavastaja Kristian Smeds): tudengid said protsessi jooksul ülesandeks luua ise stseeni ja muusikat. Nad võisid vaid õrnalt toetuda Dostojevski romaanile – teksti, mida lavastuses kasutada, löid noored näitlejad ise.

Suvel 2011 etendus Põhuteatris postdramaatiline pärimusteater „Sugri-error.com”, mis oli samuti rühmatöö meetodil loodud. Lavastajad Anne Türrpu, Eva Klemets ja Mart Koldits panid trupi kokku soome-ugri näitlejatest ning tekst sündis omavahelises koostöös.

Rühmatööks on Teater NO99 nimetanud mitmeidki oma lavastusi. Kuna lavastustes kasutatakse ka dokumentaalseid materjale ja *verbatim*-tehnikat, siis pikemalt nende loomemeetodist allpool.

Väga harva esineva puhtalt teksti kirjutamise strateegiana kasutati rühmatööd 2011. aasta suvel esietendunud „Noor Eesti” puhul, kus näidendil on viis autorit. Drakadeemia õpilased Kairi Kruus, Jan Rahman ja Eva Samolberg kirjutasid erinevad stseenid ajalooliste tegelaste ja kirjandusrühmituse loomise ainetel. Stseenid sobitas tervikuks dramaturg Siret Paju. Idee ja lõpliku lihvi andis lavastaja Jaanus Rohumaa.

Rühmatöö meetodil loodud teatrit kombineeritakse tihti dokumentaalse ainese ja *verbatim*-tehnikaga.

Dokumentaalteater

Dokumentaalteatris kasutatakse alusmaterjalina eksisteerivaid dokumente (ajakirjanduslikud tekstid, arhiividokumendid, protokollid, raportid, aastaaruanded, intervjuud, kirjad, statistika, kõned, fotod jne). Nende põhjal luuakse näidendi tekst, kus dokumendid võivad esineda muutmata kujul, ka sõnastus võib jääda samaks. See ei ole aga reegel. Lavastuses võib siiski olla erinev dokumentaalsuse määr: kasutatud dokumendid võivad olla vaid inspiatsiooniks, sõnastust võib muuta ning samuti võib lavastaja asetada dokumendid rohkem või vähem dokumentaalsesse konteksti. Samuti on subjektiivne juba see, millised dokumendid dramaturg konkreetse teema lahkamiseks valib.

Üks olulisemaid dokumentaalsete näidendite autoreid Peter Weiss on 1968. aastal kirjutanud omamoodi dokumentaalteatri manifesti, kus ta seab selle eesmärgiks esitada kriitilisi küsimusi reaalsuse võltsimise, varjamise, inimestele valetamise kohta. Need teemad on täna sama olulised kui nelikümmend aastat tagasi. Dokumentaalteater peab „astuma vastu kunstlikule udule, mille taha maailma valitsejad varjavad oma manipulatsioonidega” (Weiss 1998: 249). Dokumentaalteatri positsioon on vaataja, analüüsija oma, mitte sündmuste keskel protesteerija oma. Kui tahta, et dokumentaalteatril oleks mingigi jõud, peab see olema teostatud kunstilisel kõrgtasemel. Dokumentaalnäidendi kvaliteedi määrab autori oskus reaalsuse osakesi monteerida, läbi montaažitehnika kaosest korda luua. Dokumentaalteater tegeleb tüüpilise, mitte individuaalsega, tegeleb gruppide, jõujoonte, tendentsidega. Weiss väidab, et dokumentaalteatri tegijad peaksid olema suurte poliitiliste ja sotsioloogiliste teadmistega ning võimelised tegema teaduslikke uuringuid (Weiss 1998: 247–253). Kõik dokumentaalteatrit defineerivad allikad rõhutavad selle poliitilisust, dialoogi loomist erinevate seisukohtade vahel, konflikti lahendamise või leevendamise kavatsust. Dokumentaalteatri puhul on oluline käsitletava teema või probleemi mitmekülgne avamine. Rõhutatakse publiku kaasamõtlemise võimet, ise otsuste langetamise oskust.

Tänapäevases tähenduses dokumentaalteatri alguse võib tagasi viia Erwin Piscatori ja Bertolt Brechti aegadesse, 1920.–1930. aastate Saksamaale, mil teemaks olid sotsiaalsed konfliktid, poliitilised ideoloogiad, võimuküsimused. Dokumentaalteatril andis 1926. aastal nime Bertolt Brecht. Piscator teatab 1929. aastal, et tema teater põhineb materjali teaduslikul analüüsil; Piscator oligi see, kes rakendas dokumentaalteatri lavale (Piscator 1968). Esiimesest dokumentaalteatri buumist Euroopas saab rääkida 1920.–1930. aastatel, mil sel viisil esitatud ideoloogia oli valdavalt vasakpoolne. Dokumentaalteater levis nii Saksamaal, Venemaal, Suurbritannias kui ka USA-s.

Saksakeelses teatriruumis kerkis uus dokumentaalteatri laine 1960. aastatel, mil loodi tänastki päeva kõnetavaid tekste. Olulistest näidenditest on eesti lugejale kättesaadavad Rolf Hochhuthi „Asemik” (1963) ja Peter Weissi „Juurdlus” (1965; mõlemad eesti k 1969). „Asemik” kritiseerib paavst Pius XII võimetust Teise maailmasõja ajal holokausti vastu astuda. „Juurdlus” põhineb tunnistajate ütlustel Auschwitzis toimunud kohtuistungil ka ise kohal. Nii nende kui ka teiste dokumentaalsete teatritekstide loomisel kasutati protokolle, helisalvestiste ära kirju, reportaaže jm. Seejuures domineeris ajaloolise

tõe esitamine, tõe taotlus, isegi paljastamine, sest tegeleti peamiselt seni varjatud faktidega natsionaalsotsialistide režiimi kohta. Teemaks võeti tabud ja sündmused, millest varem vaikiti: natsionaalsotsialistide massimõrvad, intellektuaalide roll ja vastutus selles, kolmanda maailma vabadusvõitlus. Tõele sai apelleerida, kuna dokumente oli võimalik tehniliselt reprodutseerida (vt ka Benjamin 2010). 1960. aastate dokumentaalteater andis otsese panuse ajaloo lahtikirjutamisele, mõtestamisele, vaikimismüüri lõhkumisele. 1961. aastal rajati Berliini müür ning seda sündmust, kuid ka laiemalt suletud ruumis ja reeglistatud situatsioonis viibimist käsitlesid paljud dokumentaalnäidendid. Tolle ajastu dokumentaalteatris sai mäletamisest võitlusvahend. 1964. aastal alustatud Vietnami sõda andis samuti selgeid mõjutusi nii saksa- kui ka ingliskeelsesse dokumentaalteatrisse (ka kunsti laiemalt). Muutus ka inimese kujutamine: inimest nähti teaduse, tehnika, poliitika ja sotsioloogia produktina, kellel oli tehnilise aparraadi osa (Marschall 2010: 31–39). Siin ongi oluline Bertolt Brechti roll, kelle jaoks tema teater oli teadusajastu teater, ühendades teatriesteetikat ja teadust.

Lääne kultuuriruumis sai teatrist poliitikaga väga tihedalt seotud meedium. Dokumentaalteatris esitati dokumentaalset tõestusmaterjali ning vaataja oli sunnitud oma ajastu põletavate küsimustega kokku puutuma. Samal ajal kasvas teatri huvi ja vajadus uute vormide järele, otsiti võimalust (kodanlikule) teatriinstitutsioonile vastanduda. Dokumentaalteater tundis end tribunalina, häiriva ja segava vahendina. Vahepeal uinunud poliitiline teadvus äratati üles. Teater politiseeris end teadlikult ning selle eesmärgiks oligi avalikkust mõjutada. Enam kui kunagi varem tundus lava olevat muutunud kohtusaaliks.

Siinpool raudset eesriiet oli olukord sootuks teistsugune. Nõukogude perioodil ei saa rääkida sellisel viisil loodud dokumentaalsest teatritekstist nagu eespool kirjeldatud. Dokumentaalteatri loomine osutus keeruliseks tsensuuri tõttu, kuna valmis tekstile pidi taotlema esitusluba. Paljastamise või otsese tõe rääkimise funktsioon ei tulnud Nõukogude perioodil kõne alla. Sellega sai küll hakata katsetama 1980. aastatel, mil Merle Karusoo alustas oma elulooteatriga. Näiteks 1982. aastast „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis...” – oma elust räägivad lavakooli X lennu näitlejad; või hilisemast ajast „Täna me ei mängi” (2006), kus oma elust kõnelevad Moskvast koolitatud eestivene näitlejad. Erandlik nende lavastuste puhul oli see, et oma lugude rääkijad olid ise ka laval. 1980. aastate teise poole vabamates oludes hakkas Eestis praegusenigi erandlik Karusoo loodud teater meenutama just seda eespool kirjeldatud teatri kui tribunali funktsiooni. Karusoo elulooteater põhineb küll reaalsel inimestel, kuid ei vasta täielikult Peter Weissi dokumentaalteatri kirjeldusele.

Nüüd Karusoo lavastustest, mille aluseks on kirjalikud dokumendid. Juba 1980. aastal lõi ta Noorsooteatri näitlejatega lavastuse „Olen 13-aastane”, mis põhineb kooliõpilaste kirjanditel oma koolielust ja suhetest; huvitava faktina võib mainida, et näidend sai 1981. aastal Eesti NSV kirjanduse aasta-preemia. 1987. aastal tõi Pirgu laulu- ja näitemänguselts lavale Ella Kaljase päevikute ja lauliku põhjal loodud „Aruande”. 1989. aastal loodi samas August Oja kirjalike ülestähenduste põhjal „August Oja päevaraamat” ning 1990. aastal vanglakirjade põhjal „Theodor Maripuu kirjad”.

Liikudes hetkeks tänapäeva, on dokumentaalne näidend ka Paavo Piigi „Panso” (2010), mille kirjutamist juhendas Merle Karusoo ning mille Karusoo ka Eesti Draamateatris lavastas. „Panso” põhineb täielikult dokumentaalsel materjalil: Voldemar Panso viimaste eluaastate märkmetel ja kartoteegikaartidel.

Alates 1990. aastatest võib lääne kultuuriruumis näha uut dokumentaalteatri tõusu. Eestis ei saa siiski 1990. aastate ega ka praeguses teatrikontekstis dokumentaalsuse buumist rääkida. Dokumentaalnäidendi definitsioonile vastavaid tekste on Eestis kirjutatud vähe. Kui rääkida dokumentaalteatri hindamisest, siis on sageli põhiliseks kriteeriumiks pinge dokumentaalsuse ja fiktsiooni vahel. Dokumentaalteatrit luues või näidendit kirjutades on autoril võimalik faktidega manipuleerida ning hoida vaataja ja lugeja oma võimuses. See, kas dokumentaalteater on (või peaks olema) objektiivne ning esitama käsitletavat teemat mitme nurga alt, tekitab vaidlusi. Näiteks Peter Weiss ütleb oma manifesteerivas artiklis, et dokumentaalteater valib poole (Weiss 1998: 251) ning peamiseks konfliktiks nimetab ta esteetilise ja ajaloolise tõe vahekorda. Brigitte Marschall rõhutab kolmandat aspekti: dokumentaalteatrit peab vaatlema ka sotsioloogiliselt (Marschall 2010: 18). Uurima peab dokumentaalteatri mõju ühiskonnas, selliste tekstide ja lavastuste positsiooni.

Veel üks kategooria, mis dokumentaalteatri puhul vältimatult esile kerib, on autentsus. Võib isegi rääkida omamoodi (uuest) autentsuse plahvatuses viimase paari aastakümne teatrikunstis. Autentsuse (fiktsiooni ja tõe vahekorra) küsimused kerkivad eriti teravalt esile just uuel, digitaalsete dokumentide ajastul. Digitehnoloogiate tekkimisega suureneb simulatsiooni ja tõe manipuleerimise võimalus. See teema on viimaste aastakümnete jooksul jõudnud selgelt kõikidesse kunstidesse. Dokumentaalteatri dokumentideks on saanud varjatud kaamera ja veebikaamera ülesvõtted ning igal inimesel on võimalus ise käsikaamera või mobiiltelefoniga ümbritsevat filmida.

Dokumentaalteater seostub mitmes aspektis ka ühe olulise esteetilise suundumusega viimaste aastakümnete teatris, nimelt postdramaatilisusega (vt Lehmann 1999). Saksa teatriurija Hans-Thies Lehmanni poolt 1990. aastatel käibele võetud terminiga tähistatakse teatrit, millel on eespool kirjeldatuga tihedad kokkupuutepunktid. Lehmann nimetab postdramaatiliseks teatud esteetilisi suundumusi lääne teatris alates 1960. aastate lõpust. Mis puudutab uusi tekstiloomestrateegiaid, siis postdramaatilises teatris ei ole tekst domineeriv väljendusvahend, see on vaid üks paljude seas. Sellise teatri teket mõjutasid elektroonilised meediumid (televisioon, video- ja arvutitehnika). Postdramaatilise teatri iseloomulikke temaderinge on tegelikkus ja selle konstrueerimine. Postdramaatilise ja dokumentaalteatri seostel on põgusalt peatunud ka Luule Epner (2007).

Postdramaatilise dokumentaalteatri näiteks Eestis on NO99 mitmed rühmatööna loodud suure dokumentaalsuse määraga lavastused. Dokumentaalseid elemente ja postdramaatilist tekstiloomet on NO99 kasutanud juba oma varastes lavastustes „Nafta!” (2006) ja „GEP” (2007), samuti „Kuidas seletada pilte surnud jänesele” (2009), kus esitatakse kultuuriministri kõnet jm ajakirjanduslikku materjali. Vaid ajakirjanduse põhjal on väidetavalt loodud lavastus „Tallinn – meie linn” (2009), mis paljastab Tallinna linnavalitsuse kinnisvarapoliitikat. NO99 postdramaatiline suurprojekt „Ühtne Eesti” (2010)

oli fiktiivne poliitiline liikumine, mis alates pressikonverentsist kuni „Ühtse Eesti” suursõjuni Saku Suurhallis kestis 44 päeva. Projekt ehitati suures osas üles dokumentaalsetele materjalidele. Oluline osa 44 päeva jooksul toimunud moodustasid iga nädal veebikeskkonda üles laetud videod, mida nimetati „Valimiskooliks”: näitleja Jaak Prints esitas (võiks isegi öelda, et paljastas) humoorikas-ironilisel viisil Eesti poliitilise süsteemi toimemehhanisme. Tekstide loomiseks oli kasutatud akadeemilisi uurimusi, intervjuusid, blogisissekandeid, varem olemasolevaid reklaammaterjale jne. Samuti kasutati dokumentaalset materjali projekti kulminatsioonis, „Ühtse Eesti” suursõjuna, milles etendati ühe tüüpilise suurpartei kogunemist seda kõikides aspektides järele tehes (kihutuskõned, esimehe valimised, meelelahutuslikud vahepalad, ühislaulmine jm). Oluline on siiski mainida, et mõned partei esimehe valimistele eelnenud visioonikõned olid fiktsionaalsed, kirjanduslike liialdustega. „Ühtse Eesti” projekt koostati rühmatööna: lavastuses kasutati paljude erinevate inimeste tekste, mitmed kõned, mida suursõjuna esitati, olid esinejate enda kirjutatud.

Püüdes veel leida näiteid dokumentaalsest tekstiloomest eesti teatris, võib nimetada uuendusliku esteetikaga, dokumentaalsel materjalil põhinevat lavastust „Mässajad” (2009) Endla teatris. Lavastus räägib noorte protestijate kamba sõidust Saksamaale G8 kohtumisele: enda ja oma sõprade kogemuse pani päevikuvormis reisijutustusena kirja Roy Strider, mida dramaturgina toimetab lavastaja Andres Noormets.

Verbatim-teater

Verbatim-meetod on üks rühmatöö meetoditest (lad *verbum* – ’sõna, väljend; pelk kõne, tühi sõna; ütlus, kõnekäänd’; lad *verbatim* – ’sõna-sõnalt’). *Verbatim*-teatri mõiste lõi dokumentaalteatri uurija Derek Paget 1987. aastal, kui andis välja sellenimelise raamatu (Paget 1987). Paget kirjeldab seda kui teatrivormi, mis on seotud „tavaliste inimeste” intervjuerimisega. Seda tehakse kindla regiooni, teema, sündmuse või nende kombinatsiooni uurimiseks (Paget 1987: 317, vt ka Watt 2009: 194–197). Mõiste löid inglased ning seda ka kasutatakse peamiselt ingliskeelses kultuuriruumis.

Meetod on otseselt seotud ka dokumentaalteatriga (kogu rühmatöö-teater ei pea olema dokumentaalteater, kogu *verbatim*-teater aga küll). Dokumentaalteater on laiem mõiste. See ei pea põhinema ainult konkreetsete inimeste edastatud ütlustel nagu *verbatim*-teater, vaid kasutada võib ka palju muud materjali.

Mõiste *verbatim* tähistab tekstiloomemeetodit. Lavastuse teksti loomiseks tehakse intervjuusid, dramaturg kirjutab või salvestab intervjuud (võib seda teha ka mälu järgi), destilleerib räägitust olulise; võib kasutada ka ametlikke, juba transkribeeritud dokumente. Kogutud materjali saab seejärel toimetada, ümber seada, konteksti asetada. Näitlejad aga kehastavad neid konkreetseid inimesi, keda on intervjueritud, ning kasutavad täpselt intervjueritavate sõnu. Proovides võivad näitlejad olla ka kõrvaklappidega, et kuulata täpselt lindistatud kõnet ning mängida selle järgi.¹ *Verbatim* ei tähista seega mitte sisu ega vormi, vaid on tehnika. Väga tihti on sisu poliitiline (nt Iraa-

¹ Stseen eesti teatrist: Tartu Uue Teatri lavastuses „Ird, K.” esitab näitleja Nero Urke täpselt Kaarel Irdi lindilt tuleva kõne.

gi sõda, parlamendivalimised jm). *Verbatim*-teater hõlmab reaalsuse ja fiktsiooni vahelise ala, olemata kindlalt üks ega teine. *Verbatim*-teater saab olla ajakirjanduse pikendus kõige paremas mõttes, edastades ja selgitades tänapäevaseid probleeme (Hammond, Steward 2008: 9–10).

Väheses *verbatim*-meetodit teoreetiliselt analüüsisivas kirjanduses käsitletakse *verbatim*-tekstina ainult seda, mida esitavad näitlejad intervjueerituid imiteerides. Teatripraktikas kasutatakse ka palju kirjaliku dokumentaalse teksti (nt päevikud, kirjandid, protokollid, aruanded) sõnasõnalist esitamist. Samuti on lääne kultuuriruumis levinud see, kui n-ö päris inimesed on ise laval ja räägivad oma sõnadega oma lugu. Teoreetiliselt pole nende kahe viimase suundumuse klassifitseerimist veel selgeks vaieldud, kuid mulle tundub igati põhjendatud ka nende käsitlemine *verbatim*-teatrina. Kui näitlejad imiteerivad intervjueeritavaid, tehakse seda iga viimase kui sõna, ohke ja pausi täpsusega. Kui laval kantakse ette päevikuid või aruandeid, on tegemist kirjaliku tekstiga, mis paratamatult erineb suulisest kõnest. Seda võib olla ka toimetatud, korrastatud. Kui inimesed on laval ja räägivad lugusid oma elust, võib see samuti olla toimetatud ja täpselt fikseeritud. Ehk siis tegemist on erineva toimetamise määruga, kuid ikkagi *verbatim*-tehnika kasutamise, sõnasõnalise algdokumendi esitusega.

Austraalia teatriteadlane David Watt vaatab *verbatim*-teatri olukorda praegu, XXI sajandi alguses ja leiab, et omamoodi paradoksaalseltki on *verbatim*-teater ülipopulaarne. Globaalses maailmas pakub *verbatim*-teater „autentsust” ja „kohalikkust” – ta asetab need omadused jutumärkidesse, pidades ilmselt irooniliselt silmas autentsuse ja kohalikkuse näilisust. Watt leiab, et selline teater on omamoodi universaalne kosmopoliitse publiku hulgas, autentsusest saab globaalse kogukonna tunnus (Watt 2009: 189–212).

Ka *verbatim*-teatri ajalugu kirjeldades jõutakse Bertolt Brechti ja Erwin Piscatorini. Kui esimesest dokumentaalteatri buumist saab rääkida 1920.–1930. aastatel, siis David Watt toob esile, et kõik need dokumentaalteatri autorid kasutasid ka tol ajal *verbatim*-meetodit, olgugi et materjali ei lindistatud magnetofoniga (Watt 2009: 191). Tänapäeval kasutatakse mitmeid suulise ajaloo (*oral history*) meetodeid, mis tähendabki intervjuude tegemist inimeste elusündmustest, perekonnaliikmetest, igapäevaelust. Uurijad koguvad intervjuud raamatukogudesse ja arhiividesse tulevastele põlvetele, *verbatim*-teatri tegijad toovad need lood lavale. Digiajastule omaselt on seejuures paberdokument asendunud audiovisuaalse dokumendiga. Just tehnika areng on teinud võimalikuks *verbatim*-meetodi täpsemaks muutumise.

Iseloomulikuks tänapäevaseks näiteks võib tuua Saksa trupi Rimini Protokoll, kes töötab intervjueeritavatega koos, lavastuste dramaturgia lähtub suuresti just sellest, keda on osalema saanud (väga oluline komponent lavastusprotsessis on osaliste valik). Lavastajad teevad valitud teemal väga põhjalikku uurimistööd (vrd Peter Weissi nõuded dokumentaalteatrile). Otsides lavale vastavat inimest, selle teema eksperti, võivad nad küsitleda sadu inimesi. Lavastusprotsessi jooksul teevad nad väljavalitud inimestega intervjuusid ja salvestavad proove. Lavastajad (töötades enamasti omavahelises koostöös) sõeluvad välja etenduste jaoks kindlalt fikseeritud teksti. Mõned Rimini Protokoll käsitlevad teemad on tugevalt seotud konkreetse kogukonnaga (nt muezzinid Kairos või naftapuurimine Kasahstanis), kuid on alati üleilm-

se haardega, kasvavad kogukondlikkusest kõrgemale. Erakordse *verbatim*-teatri projekti lõi Rimini Protokoll lavastusega „Deutschland 2” (2002), kus Berliinis asuvate parlamendiliikmete kõned kanti reaalselt üle Bonnisis istuvate inimeste kõrvaklappidesse ning nad esitasid, n-ö tõlkisid sama teksti suurele auditooriumile. Iga esitaja oli endale valinud ühe parlamendisaadiku, keda ta kehastas ja kelle kõnet edastas (vt ka Pesti 2008: 24).

Robin Soans, üks *verbatim*-meetodi esindusautoreid Inglismaal, toob välja ühe olulisema joone: antud meetodiga kuulatakse inimesi, keda muidu ei kuulata, ja räägitakse asjadest, millest muidu ei räägita. *Verbatim*-teatri eesmärgiks on anda publikule laiemaid teadmisi mingist probleemist või inimestest. Soansi sõnul on suurim erinevus *verbatim*-näidendi ja tavalise näidendi vahel publiku ootustes. Publik ootab *verbatim*-teatrilt poliitilisust, nad eeldavadki ebatavalist formaati, ootavad, et nende arvamus ja maailmapilti vaidlustatakse, esitatakse sellele väljakutse (Hammond, Steward 2008: 19). Enamasti on *verbatim*-teater väga minimalistlik, põhiline on lugude jutustamise oskus. Teater sünnib lugusid jutustava näitleja ning publiku suhtest.

Eestis kasutatakse dokumentaal- ja *verbatim*-teatri tehnikaid väga harva. Kas pelgavad kirjutajad-lavastajad dokumentaalteatri töömahukust? Või on küsimus hariduses? Nagu ka Peter Weiss rõhutab, nõuab dokumentaalne näidendi kirjutamine uurija oskusi. Väljapaistvaks erandiks on Merle Karusoo looming. Võib eristada kahte moodust, kuidas tekstid tema dokumentaal-lavastustes on loodud: esiteks intervjuude põhjal ja teiseks juba olemasoleva kirjaliku materjali põhjal. Intervjuude alusel loodud tekstid võib omakorda jagada kaheks: esiteks, näitlejad on ise teinud intervjuud nagu lavastuse „Sügis 1944” (1997) puhul, kui Viljandi Kultuurikolledži üliõpilased said ülesande ise leida ja intervjuuerida inimest, kes plaanis 1944. aasta sügisel Eestist üle mere põgeneda, kuid siiski tagasi pöördus. Teiseks, intervjuud on tehtud lavastaja või teiste isikute poolt, näiteks küüditajatest rääkiv „Küüdi poisid” (1999), Eesti vanglates istuvaid tapjaid portreeriv „Save Our Souls” (2000) ja Nõukogude armee koosseisus Afganistanis sõdinud meeste hääl andev „Misjonärid” (2005).

Juba olemasoleva kirjaliku materjali põhjal on Karusoo loonud järgnevat lavastused: Eesti inimeste temaatilisel elulugude kogumisel saadud tekstidel põhinev „Kured läinud, kurjad ilmad” (1997) ning koostöös Toomas Lõhmus-tega lavastatud „Küpsuskirjand 2005” (2006). „Küpsuskirjand” põhineb keskkooli lõpukirjanditel, mis on montaažitehnikat kasutades vormistatud kunstiliseks tervikuks ning mida näitlejad sõnasõnaliselt ette kannavad.

Postdramaatilise *verbatim*-teatrina võib käsitleda prostitutsiooniteemat puudutavat lavastust „Elud” (lavastaja Andres Keil, 2009) Tartu Uues Teatris, mida on Karusoo varaste lavastustega võrdlevalt käsitlenud Anneli Saro (2010). Koreograafina tuntud lavastaja Mart Kangro tööd „Talk to me” (2011) võib vaadelda kui dokumentaalset sõnateatrit, kus lavastus on sündinud rühmatööna ning tegijad ise räägivad oma isiklikust elust ja suhetest. Näide, kui laval olivad räägivad iseenda elust, on ka Jaak Prints lavastatud „Karaoke” (2009) Nukuteatri noortestuudioga.

Kokkuvõtteks

Artiklis olid vaatluse all kolm draamateksti loomise strateegiat, mis lääne teatripraktikas pole uued, kuid on Eestis vähe levinud. Ka pole eestikeelses teoreetilises kirjanduses neid tekstiloomestrateegiaid seni eraldi käsitletud ega ajaloolisse konteksti asetatud. Siinjuures laiendaksin *verbatim*-tehnikat definitsiooni, mida on tavaliselt määratletud salvestatud suulise sõna kasutamisenä – salvestatud sõna võib olla ka kirjalik. Seega: *verbatim*-tehnikat on üles kirjutatud intervjuude, kirjandite, aruannete jms sõnasõnaline esitamine laval. Erinevate tekstiloomevõimaluste täpsem määratlemine aitab analüüsida draamakirjanduse uusi vorme ja laiendab žanri piire.

Kirjandus

- Benjamin, Walter 2010. Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul. – W. Benjamin, Valik esseid. Loomingu Raamatukogu, nr 26–29. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 113–144.
- Epner, Luule 2007. Lisandusi post-mõistestikule: postdramaatiline tekst. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 1–14.
- Hammond, Will, Steward, Dan (toim) 2008. Verbatim, verbatim. London: Oberon Books.
- Heddon, Deirdre, Milling, Jane 2006. Devising Performance. New York: Palgrave Macmillan.
- Karusoo, Merle 2008. Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Marschall, Brigitte 2010. Politisches Theater nach 1950. Wien: Böhlau Verlag.
- Page, Derek 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – New Theatre Quarterly, nr 12, lk 317–336.
- Pesti, Madli 2008. Kolme peaga lohe: Rimini Protokoll – teater või mitte? – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 22–30.
- Piscator, Erwin 1968. Schriften 1. Das Politische Theater. Berlin: Kunst und Gesellschaft.
- Saro, Anneli 2010. Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. – Methis, nr 5/6, lk 143–158.
- Semil, Malgorzata, Wysinska, Elzbieta 1996. Tänapäeva teatri leksikon. Tallinn: SE&JS.
- Watt, David 2009. Local Knowledges, Memories, and Community: From Oral History to Performance. – S. C. Haedicke (toim), Political Performance: Theory and Practice. Amsterdam–New York: Rodopi, lk 189–212.
- Weiss, Peter 1998. The Materials and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre. – G. W. Brandt (toim), Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850–1990. Oxford: Clarendon Press, lk 247–253.



Some Strategies of Text Creation Used in Modern Estonian Theatre: Devised Theatre, Documentary Theatre and Verbatim Theatre

Keywords: devised theatre, documentary theatre, verbatim theatre, drama theory, post-dramatic text

The article asks about the boundaries of drama. There are a few strategies of producing dramatic texts that are popular in Western theatre, yet not very widely used in Estonia: (1) devised theatre, where the staging process does not start from a finished play; (2) documentary theatre, where the dramatic text is compiled using various documentary sources, and (3) verbatim theatre, using interviews and oral tradition in general. The article defines those methods and explains their historical background. The definition of the verbatim-technique is extended to cover not only the use of recordings of oral speech, but also the use of its written records, i.e. word-for-word stage presentation of interviews, essays, reports etc. Some exemplary cases from Estonian theatre are analysed in the article. Theatre devising is practised in von Krahls' and in NO99. Merle Karusoo's production is representative of documentary and verbatim-theatre. Precise specification of various ways of text creation enables analysis of new forms of drama and extends the boundaries of the genre.

Madli Pesti (1980), M.A., doctoral student, University of Tartu, lecturer of theatre studies, madli.pesti@ut.ee

