

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Piret Jaaks

**Kirjutada inimesi: kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri
loomise vahendid dramaturgi töös**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja Madli Pesti (PhD)

Tallinn 2022

Abstrakt

Kirjutada inimesi: kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri loomise vahendid dramaturgi töös

Writing the People: Community Research and Tools for Documentary Theatre Creation in the Work of a Dramaturg

Doktoritöö eesmärk on kirjeldada ja analüüsida etnodraama loomise meetodeid, mille abil saab dramaturg uurida kogukondi ning neis esinevaid sotsiaalseid probleeme. Eesmärgiga tuua esile kogukonnaliikmete hääli, rakendab ja analüüsib autor selleks vajalikke dokumentaaldraama kirjutamise tehnikaid. Töö on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist ning selles käsitletud meetodid ja tehnikad on praktiliselt läbi proovitud töövahendid, mis hõlmavad protsessi uurimistöö algusest teksti valmimiseni. Loovuurimuse lähtepunktiks on sotsiaalse segregatsiooni esinemine Eesti ühiskonnas ja soov seda vähendada teatri kui kohtumispaiga kaudu, mis pakub kommunikatsiooniplatvormi erinevatele kogukondadele.

Varasemate dokumentaalteatrit mõtestavate akadeemiliste tööde kõrval on töö panus teatriteadusesse dramaturgi vaatepunktist etnograafilise lähenemisviisi tutvustamine ja analüüsimine dokumentaalteose loomisel. Samuti kogukonnauuringute põhimõtete integreerimine dramaturgialoome protsessis ning nende analüüs.

Dramaturgina toob autor näiteid peamiselt enda näidenditest „Ehitajad” (2018) ja „Minu Narva – Моя Нарва” (2021), mille jaoks uuris erinevaid kogukondi. Töös uurib autor, kuidas luua etnograafiliste meetoditega dramaturgiat, kuidas arvestada kogukonnauuringutega kaasnevat eripära teatriloomes ning kuidas rakendada dokumentaalnäidendi kirjutamiseks vajalikke tehnikaid. Töö loomingulis-uurimusliku osa analüüsimeetodiks on eneserefleksioon.

Autor tugineb oma doktoritöös Graham Crow’ käsitlusele „What are Community Studies?” (2018) ja Benedict Andersoni teosele „Kujutletud kogukonnad” (2020). Samuti Johnny Saldaña etnodraamat mõtestavatele teostele „Ethnodrama. An Anthology of Reality Theatre” (2005), „Ethnotheatre: Research From Page to Stage” (2011), Carol Martini dokumentaalteatri käsitlustele kogumikus „Dramaturgy of the Real on the World Stage” (2010) ja teoses „Theatre of the Real” (2013) ning Hans-Thies Lehmanni monograafiale „Postdramatic Theatre” (2006).

Sisukord

1. Sissejuhatus.....	5
1.1. Taust ja isiklik lähtekoht	5
1.2. Töö eesmärk, meetodid, uurimisküsimused ja etapid	8
1.3. Peamised teoreetilised käsitlused.....	10
1.4. Põhimõisted.....	11
2. Kogukond	20
2.1. Kogukonna defineerimisest	20
2.2. Kogukonnateater	25
2.3. Uuri ja kogukond: eetilisi küsimusi kogukondade uurimisel 21. sajandil	26
3. Kogukondade uurimise ja etnodraama loomise etnograafilised vahendid	29
3.1. Sotsiaalse probleemi väljaselgitamine	30
3.2. Inimeste leidmise vahendeid: üleskutse, võtmeisikud ja lumepallimeetod	34
3.3. Intervjueeritavate valimine	36
3.4. Uurimuse arhiivi koostamine	38
3.5. Intervjuu	44
3.5.1. Intervjuu kava.....	45
3.5.2. Uurimuslikud intervjuud	47
3.5.3. Stiimulite kasutamine intervjuul.....	51
3.5.4. Aktiivne kuulamine ja kohalolu.....	52
3.6. Teadlik ja refleksiivne vaatlus.....	54
3.7. Inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine	60
3.8. Info valimise vahendid.....	62
3.8.1. Litereerimine	63
3.8.2. Kodeerimine	65
4. Dokumentaalteatri vahendid etnodraama loomiseks.....	68
4.1. Montaažitehnika.....	70
4.2. Verbatim-tehnika	71
4.3. Monoloog.....	75
4.4. Dialoog.....	77
4.5. Koor	79
4.6. Uurimuse ja tegelaste tutvustamine näidendis	83
4.7. Teksti postdramaatiline struktureerimine	85

4.8. Keskne kujund	87
5. Järeldused ja ettepanekud	90
6. Kokkuvõte	104
Allikad	110
Käsitajalised allikad.....	110
Loengud.....	110
Kirjandus	111
Veebimaterjalid	116
Loometööd	119
Summary	120
Tänuõnad	124
Lisad.....	125
Lisa 1. Intervjuu küsimusi näidendi „Ehitajad” uurimuses	125
Lisa 2. Ülesandeid ja küsimusi näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” uurimuses.....	127

1. Sissejuhatus

„Põhjus, miks uurida inimesi, on ..
ergutada mõtet, kinnitada meile,
et on asju, mida me ei tea, et on asju,
mida me peame teadma, et on asju,
mis on võimelised raputama
seda maailma, kus me elame.”
– Henry Glassie¹

1.1. Taust ja isiklik lähtekoht

Minu huvil kogukondade uurimise ja dokumentaaldramaturgia vastu on mitu põhjust, mis said aluseks käesolevale doktoritööle nimega „Kirjutada inimesi²: kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri loomise vahendid dramaturgi töös”.

Nende põhjuste tagamaadena tuleb arvestada ka ligi kümneaastast ajakirjanikutöö kogemust, peamiselt trükiväljaannete juures ja nende jaoks, praktiseerides nii uurivat ajakirjandust, olles samas kirjutanud ka olemuslugusid ja teinud arvukalt persooniintervjuusid, mis on andnud mulle arvestatava kogemuse inimeste intervjukeerimisel ja nende isiklike lugude kirjapanemisel. Samuti on oluline kümne aasta pikkune töö vabakutselise dramaturgina, mille jooksul olen loonud mitmeid dokumentaalsel materjalil põhinevaid näidendeid.

Huvi teema vastu suurendas see, et Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiasse õppima asumise ajaks 2017. aastal olin seotud kahe lavastusega, mis said impulsse erinevate kogukondade uurimisest. Nendeks olid „Mina, Orlando”³ ja „Ma pigem tantsiksin sinuga”⁴. Osalesin nende lavastuste juures dramaturgina ja kirjutasin tekste kogukondadega kohtumiste põhjal. Dramaturgiat luues kasutasin

¹ Glassie 1982: 12–13. Töö autori tõlge.

² Pealkirja võib vaadata ka kui parafraasi Taani kirjaniku Svend Åge Madseni romaani „Jutustada inimesi” (1989, e.k 1993, tlk Anne Møller Pedersen) pealkirjast, milles pole kasutatud „jutustada inimestest” kui „kellest”, vaid „inimesi” kui „keda”. Raamatu saatesõnas on öeldud, et teose peateemade hulka kuulub tõe väljaselgitamine ja identiteedi omandamine juttude abil, kus romaani pealkiri annabki edasi Madseni suhtumise jutustamisse – see on tema meetod inimesi tekitada (Pedersen 1993: 5–6). Dokumentaalteatri kontekstis võib seda võrrelda Merle Karusoo öelduga, et inimene ise on palju rohkem kui lugu, mida temast räägitakse (Karusoo, kirjavahetus 13.06.2021), mistõttu on loo kirja panemine dramaturgi poolt vaid üks võimalus mitmest viisist, kuidas kirjutada inimesi.

³ Esietendus 24. aprillil 2015. aastal Haapsalu kultuurikeskuses. Lavastaja Marion Undusk. Osalesid Haapsalu teatristuudio liikmed.

⁴ Esietendus 1. oktoobril 2016. aastal Vaba Lava teatrikeskuses Tallinnas, kaasprodutsent R.A.A.A.M. Lavastaja Oleg Soulimenko (Austria/Venemaa). Kaasa tegid nii professionaalsed näitlejad kui ka eesti ja vene kogukondadesse kuuluvad inimesed Eestis.

erinevaid lähenemisviise. „Mina, Orlando” puhul olin passiivse dramaturgi rollis, kes kirjutas tekste materjalide põhjal, mida lavastaja mulle proovides saatis: Läänemaa naiste omaeluloolised kirjutised ja kirjutised proovides antud etüüdide põhjal. Kasutasin materjale lootuses, et loon näidendi, mis kõnetab ka neid, kes olid enda lood mulle usaldanud, ning tõstatab laiemalt ühiskondlikke teemasid naistevastasest vägivallast, naiste rollist ühiskonnas, vaikimisest ja rahulolematusest eluga. Teksti üksi kirjutades tundsin, kuidas minu töövahendid dramaturgina on väga piiratud. Esiteks tekkis küsimus, kas saan saadetud materjalide põhjal inimestest õigesti aru, ma ei suhelnud ju nendega ise. Teiseks ei olnud Eesti kontekstis võimalik leida kogukondade uurimiseks ja näidendi kirjutamiseks sobilike meetodite ja tehnikate kokku kogutud kirjeldusi, mis oleksid aidanud hõlbustada või mõtestada uurimis- ja kirjutamisprotsessi. Lavastuse valmides jäid painama mitu küsimust: kas see, millest kirjutan, ka tegelikult kirjeldab ja kõnetab seda kogukonda, või mulle ainult tundub nii? Kas nende naiste tegelik hääl jõuab minu loomingul vahendusel publikuni või on see minu ettekujutus selle kogukonna probleemidest ja neile olulistest teemadest? Kas kohtumine teatris toimub just selle kogukonna ja publiku vahel või olen mina autorina sellesse liiga palju sekkunud?

Lavastuse „Ma pigem tantsiksin sinuga” puhul olin aktiivse dramaturgi⁵ rollis, kes osales lavastust ettevalmistavas uurimuses ja prooviprotsessis. Sellel teekonnal sai kogukondadest (eestlased ja venelased, kes elavad Eestimaal) mulle loominguline partner, kelle kaasabil sündis näidend, mille puhul olin veendunud, et käsitletud teemad ja vaatenurgad on kogukonna jaoks aktuaalsed. Ka töövahendid olid mitmekesisemad: intervjuude ja vaatluste põhjal loodud monoloogid ja küsimused-vastused, mille keskmesse asetus Nõukogude okupatsioon Eestis koos järelmõjudega tänapäeva, kus eesti ja vene kogukondade omavaheline suhtlus on napp, üksteist ei kuulata ära, selleks pole isegi platvormi. Läbi teatri said erinevad arvamused endale kuulajaskonna. Selle kogemuse põhjal mõistsin, et kogukondade uurimine aktiivses kontaktis kogukonnaliikmetega toob Eesti näitekirjandusse teemasid ja vaatenurki, mis on olulised uuritavatele kogukondadele ning seetõttu tänapäevased, aktuaalsed.

Lisaks oli käesoleva doktoritöö kirjutamise motiiviks 2017. aastal ilmunud „Eesti inimarengu aruanne 2016–2017: Eesti rändeajastul” (2017), milles tõdeti, et kuigi Eestis on heaolu kasv mõõdetuna inimarengu indeksiga (tervis, haridus, jõukus) viimase 25 aasta jooksul üks suuremaid

⁵ Vt ka mõiste „aktiivne dramaturg” teisi tähendusvälju, näiteks Lenora Inez Browni teosest „The Art of Active Dramaturgy. Transforming Critical Thought into Dramatic Action” (2011).

Euroopas, on ebavõrdsus Eestis siiski endiselt suur, üks suuremaid Euroopas. Aruandes tõdeti, et eesti- ja venekeelse elanikkonna sotsiaalsed sidemed on endiselt puudulikud. Samuti, et üha suurenev sissevõtte asetus rahvussuhete teema uude valgusesse, sest saabuvad pärinevad maailma väga erinevatest piirkondadest. Järeldusena toodi välja, et ühiskonna sidusust saab suurendada mitte üksnes eesti keele tähtsustamisega, vaid suhtluse toetamisega. (Tammaru; Kallas; Eamets 2017, vaadatud 3.02.2020)

Eesti inimarengu aruanne kinnitas järeldusi, milleni olin jõudnud, luues lavastust „Ma pigem tantsaksin sinuga”: ühiskonnas on sotsiaalne segregatsioon, heaolu jõuab vaid valituteni ja kõigil ei ole võrdsed võimalused enda hääle kuuldavaks tegemisel, mis omakorda tekitab kapseldumist oma kogukonna turvalisse suhtlusraamistikku, kuulamata, mida teistel öelda on. Selle valguses näis mulle, et kunstid (sh teater) saavad luua platvormi, millel on võime suurendada infovahetust eri kogukondade vahel. Ütleb ju ka Eesti dokumentaalteatri traditsiooni rajaja Merle Karusoo oma teoses „Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005”, et teater on üks mõjuvõimsamaid kokkusaamisvorme (Karusoo 2008a: 8) ning lausub hilisemas intervjuus, et vaidlemise asemel tuleks hakata arvamusi kõrvutama (Karusoo 2019, vaadatud 17.02.2022). Mulle näis, et sellist võimalust teater just pakubki – võimalust kuulata teine vastu vaidlemata ära ja tema arvamust enda omaga kõrvutada.

Soovist leida kogukondade omavahelist suhtlust toetavat teatritegemise viisi ja lugedes dokumentaalteatri alast kirjandust, avastasin etnodraama, dokumentaalteatri alaliigi, mis kasutab etnograafilisi meetodeid kogukondade uurimiseks. Kuid miks valisin just etnograafia? Teatriuuri ja Meg Mumfordi järgi seab etnograafia küsimuse alla teatris valitsevad väljakujunenud hierarhiad ja võimusuhted; selle eripära ja koostööle orienteerituse tõttu on visionäärne näitekirjanik ja lavastaja asendunud mitmekülgse teadlase ja koostöövõrgustike loojaga, keda võib leida voolavatest ja liikuvatest etnograafilistest meeskondadest⁶ ning kes töötab kontaktis elavate intervjuueeritavatega. (Mumford 2011: 329–330)

Kuid vähem oluline pole ka teine aspekt kogukondade uurimisel ja teatritegemisel, nimelt mõte kogukondade võimestamisest dialoogi tekitamise kaudu, kus etnograafiale omane lähenemisviis,

⁶ Näiteks Saksa teatritrupi Rimini Protokolli lähenemisviisi on peetud omaseks pigem etnograafidele või lugejatele kui visionääridele ja autoritele, sest nad otsivad seda, mis on juba olemas, kuid pole tingimata nähtav või on jäänud märkamata (Mumford 2011: 336, Siegmund 2008: 188).

näha elu uuritavate silmade läbi, võimaldab kogukonnaliikmete häältele teatri vahendusel esile tulla. Sel moel toimib teater ruuporina, mis võimestab samu kogukondi, millest ta on sündinud. Seega võib öelda, et etnograafia on mitmekülgne uurimuslik vaade inimeste seast inimestele ehk võimalus kirjutada inimesi empaatiliselt ja teaduspõhiselt.

1.2. Töö eesmärk, meetodid, uurimisküsimused ja etapid

Minu doktoritöö eesmärk on kirjeldada ja analüüsida etnodraama loomise meetodeid, mille abil saab dramaturg uurida kogukondi ja neis esinevaid sotsiaalseid probleeme. Samuti on eesmärk rakendada ja analüüsida dokumentaaldraama kirjutamise tehnikaid, et tuua esile kogukonnaliikmete hääli.

Töös tegelen kolme peamise aspektiga: 1) uurin kogukondi, sh avan kogukonna mõistet uurimistöö kontekstis, 2) kogun etnograafiliste meetodite abil andmeid dokumentaalnäidendite kirjutamise eesmärgil, sh kirjeldan, kuidas dramaturg üldprintsipiides uurimust läbi viib, ning 3) kirjeldan ja mõtestan etnodraama kui dokumentaalnäidendi alaliiki ning selle tekstiloomete tehnikaid.

Varasemate dokumentaaldramaturgiat mõtestavate akadeemiliste tööde kõrval on minu töö panus teatriteadusesse dramaturgi vaatepunktist etnograafilise lähenemisviisi tutvustamine ja analüüsimine dokumentaalteose loomisel. Samuti kogukonnauuringute põhimõtete integreerimine dramaturgialoomete protsessi ning nende põhimõtete analüüs. Oma loovuurimuse jooksul koondan kokku tehnikad, mille rakendamine aitab tuua dokumentaalnäidendis esile kogukonnaliikmete hääli ja avada leitud sotsiaalseid probleeme. Kuna selliste tehnikate eksplitsiitsed kirjeldused Eesti kontekstis puuduvad, annan ühtlasi teoreetilise ja praktilise ülevaate dramaturgile ja teatritegijale, kes teeb tutvust dokumentaalteatriga ja erinevate inimgruppide uurimisega ning kes soovib käsitleda ühiskondlikke teemasid.

Meetodid. Uurimistöös kombineerin teadlikult erinevaid uurimismeetodeid ja teooriaid, mis on tingitud loovuurimuse (ingl *artistic research*) interdistsiplinaarsest iseloomust. Töö aluseks olevad loometööd ja nende teoreetilised kirjeldused on osa kultuuriuurimuslikust valdkonnast, mille puhul

rakendan kvalitatiivse uurimisviisi – etnograafia – andmete kogumise meetodeid ehk intervjuud ja vaatlust.

Kuna loovuurimuse keskmeks on lisaks uurimisobjektile ka kunstnik-uurija oma elukogemusega⁷, on doktoritöö läbivaks meetodiks eneserefleksioon – oma tegevuse, kogemuste ning elamuste analüüs, mõtestamine ja hindamine (Erelt jt 2014, vaadatud 23.01.2022) märkmete kirjutamise ja nende analüüsi kaudu. Töös on läbivalt kasutatud ka draama poeetika analüüsi, mille lähtepunktiks on huvi dokumentaaldraama tehnikate rakendamise vastu.

Uurimisküsimused. Käesolevas töös uurin:

- kuidas luua etnograafiliste meetoditega dramaturgiat?
- kuidas rakendada dokumentaaldraama kirjutamise tehnikaid kogukonnaliikmete häälte esile toomiseks?
- kuidas mõjutavad dramaturgialoome protsessi kogukonnauuringute põhimõtted ja eripära?

Töö etapid. Doktoritöö loomingu-uurimuslik osa toetub kahele näidendile, mille loomise käigus uurisin erinevaid kogukondi. Mõlemad näendidid päädisid lavastustega ja olid järgmised:

- „Ehitajad”⁸, mis esietendus 24. oktoobril 2018. aastal Helsingi teatris Viirus pealkirjaga „Rakentajat”. Uurimisperiood kestis 2018. aasta juunist augustini ja näidendi kirjutamine sama aasta augustist oktoobrini.
- „Minu Narva – Моя Нарва”⁹, mis esietendus 5. juunil 2021 Vaba Lava Narva teatrikeskuses. Uurimisperiood kestis 2020. aasta detsembrist 2021. aasta juunini ja näidendi kirjutamine veebruarist juunini.

⁷ Refleksiivsus on omane ka etnograafiale. Etnograaf Liivo Niglase järgi on etnograafiliste välitööde peamine instrument etnograafia läbiviija ise ja välitööde tulemused on alati looja nägu (Niglas 2020).

⁸ Näidendist esineb kaks versiooni, esimene, mis oli kokku pandud minu ning kaasautori ja dramaturgi Nina-Maria Häggblomi kirjutatud stseenidest ja teine, mille koostasid enda kirjutatud stseenide põhjal. Viimane on aluseks ka käesolevas töös. Uurimuse läbiviimise juurde olid kaasatud ka Nina-Maria Häggblom ja lavastaja David Kozma. Näidendi idee tuli samuti David Kozmalt.

⁹ Näidendi kaasautor on Katrin Nielsen. Uurimuse juurde olid veel kaasatud idee autor Liia Kanemägi ja dokumentalist Meelis Muhu.

Lisaks käsitlen käesoleva doktoritöö raames ka 2020. aastal Hargla kogukonnas etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimust¹⁰, mis võimaldas koostada ja analüüsida uurimistöö arhiivi ning mõtestada selle kontekstis eelnimetatud loovuurimusi. Samuti toon mitmekesistamise eesmärgil näiteid muudest dokumentaalsel uurimusel põhinevatest näidenditest ja teiste teatripraktikute konteksti sobivast loomingust.

1.3. Peamised teoreetilised käsitlused

Kogukondade defineerimiseks kasutan erinevaid käsitlusi, millest üks nüüdisaegsemaid on sotsioloog Graham Crow' „What are Community Studies?” (2018). Samuti politoloogi ja ajaloolase Benedict Andersoni teedrajavat teost „Kujutletud kogukonnad” (1983, e.k 2020) ning sotsioloog Gerard Delanty teost „Community” (2003).

Etnodraama mõtestamisel toetun Johnny Saldaña teostele „Ethnodrama. An Anthology of Reality Theatre” (2005), „Ethnotheatre: Research From Page to Stage” (2011) ning teistele samateemalistele raamatutele ja artiklitele nagu näiteks lavastaja Joe Salvatore „Ethnodrama and Ethnotheatre” (2017).

Etnograafilise uurimuse läbiviimise kirjeldamisel dramaturgidele kasutan käsitlusi teedrajavatelt antropoloogidelt, millest olulisim on James Spradley „Participant Observation” (1980). Dwight Conquergoodi artiklid „Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics” (2006) ja „Performing Cultures: Performance, Ethnography, Praxis” (2013) aitavad mõtestada etnograafiat ka teatri kontekstis. Martin Hammersley teose „Reading Ethnographic Research: A Critical Guide” (1990) varal analüüsin, kuidas arvestada etnograafia metodoloogiliste põhimõtetega uurimistöö protsessis.

Dokumentaalteatrit aitavad mõtestada teatriuuriija Carol Martini tekstid kogumikus „Dramaturgy of the Real on the World Stage” (2010) ja „Theatre of the Real” (2013). Samuti pean oluliseks Peter Weissi krestomaatilist artiklit „The Materials and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre” (1968, ingl 1998) ja Derek Pageti „Verbatim Theatre: Oral History and

¹⁰ Etnograafilise uurimuse tulemusi fookusega kohatunde loomisel Harglas olen presenteerinud ka Tartu Ülikooli aines „Etnograafiliste välitööde metodoloogia” (HVKU.03.002) (Jaaks 2021b).

Documentary Techniques” (1987), mis mõlemad aitavad analüüsida erinevaid dokumentaalteatri tehnikaid. Huvitavaks täienduseks on olnud ka Florian Malzacheri artiklid (2008, 2010), mis käsitlevad Saksa teatritrupi Rimini Protokoll lavastusi ja töövõtteid. Postdramaatilise teatri analüüsimisel toetun Hans-Thies Lehmanni monograafiale „Postdramatic Theatre” (1999, ingl 2006).

Eesti kontekstis tuginen peamiselt dokumentaalteatri traditsiooni rajajale Merle Karusoole, kellelt on ilmunud põhjalikud refleksiivsed kirjeldused oma teatripraktika kohta nagu magistritöö „Põhisuunda mittekuuluv” (1999) ja sellest tõukunud kogumik „Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005” (2008). Mulle kui dramaturgile on Karusoo näidendid ja nende sünnilood olnud suureks inspiratsiooniks, neist nähtub oskus esitada teravaid ühiskondlikke küsimusi, analüüsida kaasajas toimuvat Eesti ajaloo kontekstis ning meisterlik võime heita sellele kõrvalpilk. Samuti oli Karusoo Eestis esimene, kes kasutas näidendite kirjutamiseks ka tänapäeval relevantseid tekstiloome tehnikaid.

Töö ülesehitus. Doktoritöö koosneb kuuest peatükist, millest esimeses, „Sissejuhatuses”, on tutvustatud töö isiklikku lähtekohta, samuti meetodeid, uurimisküsimusi. Peatükis tutvustan ka põhimõisteid, mis on vajalikud töö mõtestamiseks. Teises peatükis „Kogukond” analüüsin teoreetiliselt doktoritöö keskset uurimisobjekti ja näitan, kuidas piiritlesin mõistet enda loovuurimuse kontekstis. Seejärel käsitlen dokumentaalsete näidendite kirjutamiseks vajalikke töövahendeid dramaturgile kolmandas peatükis „Kogukondade uurimise ja etnodraama loomise etnograafilised vahendid” ning neljandas peatükis „Dokumentaalteatri vahendid etnodraama loomiseks”. Viiendas peatükis „Järeldused ja ettepanekud” võrdlen omavahel loometöid „Ehitajad” ja „Minu Narva – Моя Нарва” ning mõtestan neid lähtuvalt kasutatud töövahenditest. Viimane, kuues peatükk, on kogu töö kokkuvõte. Käesoleva doktoritöö juurde kuuluvad ka „Lisad”, mis on ära toodud töö lõpus. Lisa 1 sisaldab intervjuu küsimusi näidendi „Ehitajad” uurimuses ning Lisa 2 ülesandeid ja küsimusi näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” uurimuses.

1.4. Põhimõisted

Etnodraama on dokumentaalteatri katusmõiste alla kuuluv liik. Mõiste tõi laiemasse kasutusse loovuurija Johnny Saldaña, kelle sõnutsi on etnodraama uurimuslikul välitööl põhinev lavateos

(Saldaña 2005: 1–2) Etnodraama juured viivad Briti kultuuriantropoloogi Victor Turneri juurde, kes eksperimenteeris traditsioonilise etnograafiaga, mis dramatiseeriti ja mida õpilased tundides improvisatsiooniliselt esitasid, et saada rohkem aimu teistest kultuuridest ja mõista uurimistöö lavastamise kunstilisi võimalusi. Stuudioharjutused, mida nimetati „etnodramaatikaks” (ingl *ethnodramatics*), olid teadlaste ja kunstnike poolt loodud etnodraamade eelkäijaks¹¹. (Saldaña 2008: 283, 2011a: 47)

Etnodraama ühendab endas mõisteid „etnograafia” ja „draama”. See on kvalitatiivsete andmete põhjal kirjutatud näidend, mis koosneb valitud dramatiseeritud narratiividest. Need omakorda on koostatud intervjuude litereeringute, vaatlusmärkmete, päeviku sissekannete, isiklike mälestuste ja kogemuste ja/või trüki- ja meediadokumentide põhjal nagu päevikud, blogid, meilivestlused, telesaated, ajalehtede uudised, kohtutoimikud ning ajaloolised dokumendid. (Saldaña 2005: 2, Saldaña 2011a: 12–13, Salvatore 2017: 268) Mitmete eelnimetatud allikate kasutamine on omane ka muude meetoditega loodud dokumentaalnäidendile, kuid minu hinnangul eristab etnodraamat justnimelt etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimus¹² ja etnograafiline lähenemisviis, mis omakorda sobib kogukondade uurimiseks.

Etnodraama uurimuslikku osa võime vaadelda kui sellist tegevust, kus teatritegija peab aktiivses osaluses viima läbi uurimuse selleks, et kirjutada hiljem kogutud andmete põhjal näidend. Selline tegutsemine on vastand nn tugitooliuurimusele, kus uurija teeb järeldusi välitööd läbi viimata (vrd aktiivne ja passiivne dramaturg).

Etnodraamat kui etnograafilist näidendit, mis jääb truuks tegelike inimeste kogemustele, on nimetatud ka *loominguliseks dokumentalistikaks* (ingl *creative nonfiction*) (Saldaña 2005: 3), kuid selle lavavormi ehk etnoteatrit (ingl *ethnotheatre*) nimetatakse mõningates allikates näiteks *etendatud etnograafiaks* (ingl *performance ethnography*) või etnograafiliseks etenduseks (ingl *ethnographic performance*) (vt Ackroyd; O’Toole 2010: 19, 22–23).

¹¹ Turneri teose „From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play” (1982) järgi võib oletada, et etnodramaatikaga tegeles ta 1970ndatel. Väljendid „eksperimenteeris etnograafiaga” ja „dramatiseeriti etnograafiat” ei selgita, kas on mõeldud eelnevalt kellegi poolt läbi viidud uurimuse tekstiliste kirjelduste dramatiseerimist või teostati ka ise etnograafiliste meetoditega uurimust. „Etnograafia” võib tähistada ka uurimistulemuste kirjalikku osa.

¹² Kasutan käesoleva töö kontekstis väljendit „uurimus” „etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimuse” tähistamiseks, sest just see sõna on Eesti teatriringkondades käibel näidendi või lavastuse jaoks tehtava uurimuse tähenduses. Mõiste „loovuurimus” on senini käibel pigem akadeemilises kontekstis, samuti väljend „uurimistöö”.

Etnodraama pakub mitmeid vaatenurki samale küsimusele või teemale ning pigem stimuleerib erinevaid tähendusi ja tõstatab uusi küsimusi vaatlusaluse fenomeni kohta kui et pakub publikule autoriteetset vastust või lahendust (Salvatore 2017: 267). Etnodraama kui dokumentaalne ja sotsiaalne uurimus algab uurimisteema püstitamisest ja jõuab välja lavastuseni. Etnodraamat kui kvalitatiivset uurimust käsitlen põhjalikumalt peatükis „Kogukondade uurimise ja etnodraama loomise etnograafilised vahendid”.

Mõiste problemaatika. Dokumentaalteatri kui mõiste üheks probleemiks on erinevate mõistete ja nende juurde käivate uurimismeetodite põimumine ning hübriidsus. Johnny Saldaña on toonud välja 82 mõistet (Saldaña 2011a), millest kõik võiksid mahtuda mõiste „dokumentaalteater” alla. Saldaña liigitab need „etnodraama” katusmõiste alla kuuluvateks (sh mõiste „dokumentaalteater”), millega nõus olla ei saa. Etnodraama erisuseks dokumentaalteatri katuse all pean seda, et see põhineb etnograafilisel uurimisel, kuigi tuleb tunnistada, et ka seal on piirid mõneti hägustunud. Kui näiteks võtta arvesse seda, et etnograafiat eristab teistest kvalitatiivsetest uurimisviisidest osalusvaatlus, muutub mõiste siiski problemaatiliseks. Näiteks Elo-Hanna Seljamaa järgi võib osalus olla pelgalt vaatlev kuni selleni, et uurija on „rühma sulandunud” (Seljamaa 2017a: 108, 111–112).

Etnodraama eesmärgid. Etnodraama võib kanda erinevaid eesmärgi, näiteks rühmatööna sündivatel etnodraamadatel võib olla hariduslik või pedagoogiline eesmärk, kuid eesmärgiks võivad olla ka ühiskonnas teadlikkuse tõstmine, tõrjutute häälte esile toomine, sotsiaalse õigluse tagamine või muutuse loomine. Teatritegijad loodavad, et pärast etnodraama vaatamist tekib publikus kogukondadevaheline konstruktiivne dialoog ja refleksiivsus. (Saldaña 2011a: 31) Sotsioloog Patricia Leavy ütleb, et etnodraamasid saab luua eesmärgiga juhtida tähelepanu olulistele probleemidele seoses ebavõrdsuse, sotsiaalse õigluse, identiteedi ja eelarvamustega. Uurijatele, keda paeluvad sellised teemad, võib etnodraama olla eriti huvitav näidendi ja etenduse emotsionaalse mõju tõttu, mis võib aidata lõhkuda stereotüüpe, tuua esile rõhuvaid keskkondi, ühendada erinevusi ja kasvatada empaatiat. (Leavy 2015: 187) Lisaks eelmainitule näen etnodraama positiivse küljena seda, et tegeletakse inimestele nende kaasajas oluliste lugudega, mistõttu võibki öelda, et etnodraama on ennekõike empaatiline uurimus nüüdisaegsest inimesest. Etnograafia omane lähenemisviis „olla teise inimese olukorras” või „näha maailma teise silmade läbi” aitab omakorda mõista uuritavaid ja luua emotsionaalselt mõjusat näitekirjandust selleks, et ühendada inimesi.

Kahtlemata on etnodraamade lavastuste puhul oluline ka esteetiline külg, aga kuna see puudutab rohkem lavastuslikke vahendeid, siis olen otsustanud seda siinse töö kontekstis mitte käsitleda.

Etnodraama suhe eri distsipliinidega. Etnodraama kui sotsiaalse uurimuse puhul peetakse silmas etnograafiat kui kultuurikirjeldust ehk metoodikat. Võttes arvesse, et etnodraama aluseks on etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimus, pean siinkohal silmas antropoloogilist kultuuriuurimust ehk kultuuriantropoloogiat, mis läheneb üksikult üldisele. Olgu siinkohal toodud välja ka antropoloogia neli alamvaldkonda: bioloogiline, arheoloogiline, lingvistiline ja kultuuriline, millest viimase alla kuuluvad näiteks ka etnoloogia ja sotsiaalne antropoloogia (Sage Publications, Inc 2021, vaadatud 23.01.2022). Tuleb esile tuua, et Eestis on mõiste „(kultuuri)antropoloogia” sünonüümina kasutusel ka sõna „etnoloogia” (Gross 2016: 110). Aet Annisti ja Maarja Kaaristo järgi keskendus Eesti etnoloogia algselt kohalike talupoegade uurimisele, kuid on läbi ajaloo hõlmanud ka Siberi rahvaste ja teiste kultuuride ning religioonide uurimist (Annist; Kaaristo 2013: 121).

Dokumentaalteatri alaliigina kerkib üles ka küsimus etnodraama suhtest sotsioloogiaga. Etnodraamat eristab minu hinnangul just nimelt etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimus, mis hõlmab etnograafialemast osalevat vaatlust ja uuritavate elu n-õ seestpoolt kogemist, mis ei ole sotsioloogias põhiline. Leian, et sotsioloogia tegeleb rohkem makrotasandiga ja võib kasutada ka kombineeritud uurimismeetodeid, sh kvantitatiivseid, samas kui etnograafia jääb peamiselt kvalitatiivsete juurde.

Dramaturg. Mõistel „dramaturg” on tänapäeval teatri kontekstis märksa laiem tähendus kui ainult inimesel, kes tekstidega¹³ töötab ja neid loob (ning on ühtlasi nende autor). Mõiste tähistab ühtlasi ka „tekstidramaturgi” (inimest, kes töötab lavastusprotsessi eel või jooksul tekstidega, kuid ei osale otseselt lavastusprotsessis), „lavastusdramaturgi” (inimest, kes osaleb lavastusprotsessis ja töötab sealjuures erinevate tekstidega laias mõttes, jälgib lavastustervikut või narratiivi, annab protsessis osalejatele taustainfot, peegeldab lavastaja tööd jm), ja ka „dramatiseerijat” (inimene, kes adapteerib tekste ühest tekstiliigist teise¹⁴). Kasutan sõna „dramaturg” oma töös tähistamaks

¹³ Olen teadlik ka „liikumisdramaturgi” ja „muusikateatri dramaturgi” mõistete olemasolust, kuid lähtuvalt enda praktikast olen otsustanud neid käesolevas töös mitte kasutada ega analüüsida.

¹⁴ Kehtib ka juhul, kui näidendist tehakse näidend.

ennekõike näitekirjanikku, kes on teksti autor¹⁵ ja loob uurimuse põhjal lavastusele originaalse tekstilise alusmaterjali. Sõna „näitekirjanik” ei soovi ma kasutada seetõttu, et sel on eesti keeles tähendusvarjund üksi töötavast inimesest, kes on võrdsustatud oma teksti üksi loova kirjanikuga. Kuna selle töö raames loodud näidendid on loodud kogukondlike intervjuude, vaatlusandmete ja muu dokumentaalsel materjalil põhineva uurimuse põhjal, siis sobib sõna „dramaturg” paremini, sest selle sõna tähendusväli kannab endas nii uurimuslikku, adapteerivat kui ka koostöölist aspekti.

Siinkohal on oluline ka mainida, et dramaturgi interpretatsioon ja lõplik lavatekst võivad üksteisest märgatavalt erineda justnimelt koostöölise aspekti tõttu. Nimelt on dramaturg oma kunstilistes lõppvalikutes harva täiesti vaba ja tihti on tema otsused tugevalt (sh hierarhiliselt) mõjutatud lavastaja või trupi otsustest või eelistustest. See muudab tema rolli omakorda veelgi mitmetahulisemaks informatsiooni edastajana, kes ühtlasi aitab enda interpretatsioonist leida uusi tahke vastavalt lavastaja ja/või trupi soovidele.

Dramaturgia. Käesolevas töös kasutan väljendit „dramaturgia loomine”, mille all pean silmas üheaegselt kahte eri asja: nii dokumentaalnäidendile eelneva uurimusliku osa läbiviimist kui ka näidendi kirjutamist. Olgu siinkohal toodud välja, et mõiste „dramaturgia” on tavapäraselt (sh käesolevas töös, ilma lisanduseta „loomine”) kasutusel mitmuslikuna ja tähistab näitekirjandust või osutab mingi teose ülesehituslikele joontele.

Dramaturgi töövahendid. Doktoritöö raames annan ülevaate töövahenditest dramaturgile, kes soovib kirjutada dokumentaalnäidendi ja viia selleks läbi kogukondliku uurimuse. Mõiste „töövahendid” võtan kasutusele katusmõistena selleks, et koondada ja mõtestada kvalitatiivseid uurimismeetodeid, dokumentaalseid tekstiloometechnikaid ning erinevaid loovpraktilisi tegevusi, millest oli mulle loovuurimust teostades ja teksti kirjutades praktilist kasu.

Doktoritöös käsitletud meetodid, tehnikad ja tegevused on kirjeldatud viisil, mis hõlmab protsessi uurimistöö algusest näidendi valmimiseni. Seetõttu kirjeldan etnograafias kasutatavaid kvalitatiivseid meetodeid – mis esindavad teksti kirjutamisele eelnevat uurimuslikku osa – enne

¹⁵ Autorluse küsimus on dokumentaaldramaturgia puhul tähelepanuväärne, sest autor-dramaturg kasutab tekstiloomeks erinevatest originaalliketest saadud infot. Näiteks kirjutab Julie Ann Ward artiklis „Documentary Dramaturgy in Brazil”, et dokumentaalseid materjale kasutades peab dramaturg liikuma autorlusest väljapoole. Dramaturgi kohta on portugali keeles kasutatud ka mõistet „koostaja” – *compiler*. Samas, sageli jääb dramaturgile vaikimisi autorlus teiste elusündmuste üle, kuna ta koostab nende põhjal näidendi. (Ward 2014: 36)

dokumentaalteatri tehnikaid. Dokumentaalteatri tehnikaid kasutab dramaturg näidendi kirjutamiseks, mis järgneb nii ajaliselt kui ka sisuliselt etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimusele.

Olgu need meetodid, tehnikad ja tegevused kui **töövahendid** siinkohal ära nimetatud ja selguse huvides jaotatud kaheks:

- Etnograafilised töövahendid: sotsiaalse probleemi väljaselgitamine; inimeste leidmise vahendid: üleskutse, võtmeisikud ja lumepallimeetod; intervjuueeritavate valimine; uurimuse arhiivi koostamine; uurimuslikud intervjuud; teadlik ja refleksiivne vaatlus; inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine; info valimise vahendid: litereerimine ja kodeerimine.
- Dokumentaalteatri töövahendid: montaažitehnika; *verbatim*-tehnika; monoloog; dialoog; koor; uurimuse ja tegelaste tutvustamine; teksti postdramaatiline struktureerimine; keskne kujund.

Oluline on mainida, et olen otsustanud oma doktoritöö raames mitte käsitleda dramaatilisi (aristotellikke) tekstiloomete tehnikaid, näiteks kuidas luua keskset konflikti, määrata karakterite tahtevalikuid ning luua pöörakuid, vaid jääda dokumentaalteatrile kui eepilist teatritraditsiooni järgivale lavastusliigile omaste tehnikate juurde.

Illustreerimaks dramaatilise ja eepilise teatritraditsiooni dramaturgilisi erinevusi¹⁶, esitan saksa näitekirjaniku ja lavastaja Bertolt Brechti skeemi:

Dramaatiline teater	Eepiline teater
– süžee	– narratiiv
– kaasab vaataja lavasituatsiooni	– muudab vaataja vaatlejaks, kuid ...
– vähendab tema tegutsemisvõimet	– kutsub temas esile tegutsemisvõimet
– pakub talle tundeid	– sunnib teda tegema otsuseid
– kogemus	– pilt maailmast
– vaataja on millegagi seotud	– vaataja on pandud millegagi silmitsi seisma
– ettepanek	– argument
..	..

¹⁶ Vt ka Morris 2014: 95–97.

- vaataja on sellega hõivatud, jagab kogemusi
- inimest võetakse enesestmõistetavalt

..

- vaade finiši suunas
- ühest stseenist saab teine

- kasv
- lineaarne areng

..

- inimene kindla punktina
- mõte määrab olemise

- vaataja seisab väljaspool, õpib
- inimene on uurimisobjekt

..

- vaade kursil
- iga stseen on enda jaoks [on iseseisev tervik]

- montaaž
- kurviline

..

- inimene kui protsess
- sotsiaalne olend määrab mõtte

Joonis 1. Erinevused dramaatilise ja eepilise teatri vahel (Brecht 1979: 37).

Brechtile tuginedes võib öelda, et eepiline teater on narratiivi (või idee) keskne, paneb vaataja olukorda vaatlema (mitte läbi elama), kuid ärgitab tegutsemisvõimet (reaalses maailmas), inimene on lavastuses uurimisobjekt (näiteks dokumentaalne uurimus); eesmärgiks on lavastus kui protsess, mitte loo lõpetatus; struktuuris on iga stseen iseseisev tervik (lugu pole tingimata tervik artistotellikus mõttes), tekst on kokku pandud montaaži alusel, milles aeg ei ole lineaarne; inimene on lavastuses protsessi osa, kes tegutseb; tegelane esindab teatud maailmapilti.

Oluline on selle töö kontekstis tuua esile ka brechtilik võõrituse kontseptsioon, mis on omane ka dokumentaalteatrile. Brechti järgi toimib võõritusefekt (sks *Verfremdungseffekt*) viisil, et vaataja ei saaks tegelaskujudega samastuda. Tegelaskujude sõnade vastuvõtmine või tagasilükkamine asetub teadvuse valda, mitte vaataja alateadvusesse nagu seni.¹⁷ (Brecht 1961: 130) Võõritust brechtlikus teatris kirjeldab saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmann kui teatrit, mis oli keskendunud ratsionaalsusele, distantsele näitamise ja näidatava, esitava ja esitamisprotsessi, tähistatava ja tähistaja vahel (Lehmann 2006: 30).

Postdramaatiline teater. Mõiste käibele toonud Hans-Thies Lehmanni peamiseks postulaadiks postdramaatilise defineerimisel on vastandumine aristotelliku „draama” (põhjuse-tagajärje seostel ja tegevustikul põhinev lineaarse ajakuluga terviklik teos) ja mimeetilise (tegevusi jälgendava) teatri printsiipidele, sest postmodernses maailmas on teater Lehmanni sõnutsi üles ehitatud hoopis märgilisuse alusel, tuginedes mh väljendusvahendite üheaegsusele ja keele autonoomsele

¹⁷ Tõlkega abistas tõlkija Tiina Randus.

lavalisusele, millele on ühtlasi iseloomulik ka fragmentidest koosnev jutustamisstiil, stiilide heterogeensus ja unenäoline tekstuur (Lehmann 2006: 16–25, 84).

Lehmanni järgi kasutab postdramaatiline teater erinevaid teatrivõtteid, millest käesoleva doktoritöö raames analüüsin lähemalt postdramaatilisust struktuuris. Viimase puhul on Lehmann kirjeldanud postdramaatilist lavastust stseenidena, kus teater näitab vähem mingit järgnevust, faabula lahtirullumist, eelistades pigem sisemiste ja väliste seisundite kaasahaaramist: nii on postdramaatilisele teatrile omane mitte tegevustik, vaid seisund (*ibid*: 68).

Nüüdisaegses keeles kõnelemine on üks põhjuseid, miks olen valinud oma näidenditele postdramaatilise teksti (fragmentaarse, unenäolise) struktuuri. Kuna vormi tingivad alati sisulised põhjused, sai otsustavaks erinevate heterogeensete lugude sidumine, mida kogukondade liikmed oma elust jutustasid. Teiseks põhjuseks oli eri liiki dokumentaalsete materjalide ja erinevate vaatepunktide esitamise kombineerimine ühte temaatilisse tervikusse, mida postdramaatilise struktuuriga näidendi loomine võimaldab märksa paindlikumalt kui dramaatilise näidendi ülesehitus.¹⁸

Näidendi ülesehituse seostamine aja kuluga või selle tegevustiku paigutamine teatud ajaperioodi on samuti üks postdramaatilisuse vastanduskohti aristotellikule draamale. Nagu ütleb Lehmann: „Draama on ajavoog, mida kontrollitakse ja mis on muudetud hallatavaks” (*ibid*: 40). Selles on aja-, koha- ja tegevusühtsus (*ibid*: 3), mistõttu on draama lineaarne ka siis, kui selle osad on ümber paigutatud. Postdramaatilisele tekstile on aga omane hoopiski simultaansuse printsiip, näiteks võivad olla erinevad ajad ja ajastud toodud kokku ja nad võivad toimida üheaegselt. See loob tajumise katkendlikkuse kogemise: ühel ja samal ajal peab tähele panema konkreetset üksikasja ja tajuma tervikut (*ibid*: 88).

Lehmann ütleb, et postdramaatiline teatritekst reflekteerib enda olemuse üle keelelise moodustisena, olles „mitte enam dramaatiline” teatritekst (Lehmann 2006: 17–18). See on ka minu praktika puhul relevantne, eriti mis puudutab karakterite arengut (dokumentaalses teoses jälgitav areng tihtipeale puudub), põhjuse-tagajärje seoseid (mida samuti ei pruugi esineda) või sündmuste põhjuslikku

¹⁸ Aristotelese järgi peab loo osade ja sündmuste ühtsus olema nii tugev, et kui mõni neist ümber paigutatakse või kõrvaldatakse, laguneb tervik laiali või nihestub. See, mille olemasolu või puudumine pole märgatav, ei ole terviku osa. (Aristoteles 1982: 343)

järgnevust. Lehmann ütleb ka, et „postdramaatiline teater” viitab küll kirjanduslikule draamažanrile, ent kannab endas sõnumit teatri ja teksti edasikestvast seotusest ja interaktsioonist ka sel juhul, kui keskmis seisab teatri diskursus ning teksti suhtutakse lavastuse kujundamisel üksnes ühe elemendi, kihistuse ja „materjalina”, mitte nende valitsejana (*ibid*: 17). Ka minu praktikasse jäävad lavatekstitid on postdramaatilised, mille puhul on ilmsed tekstikesksed tunnused¹⁹.

Siinkohal on oluline mainida, et ka dokumentaalteater on oma iseloomult postdramaatiline. Selle puhul ütleb Lehmann, et dokumentaalnäidendis ei ole pinget asetatud mitte sündmuste käiku, vaid pinget tekib idee tasandil ja on enamasti eetilis-moraalne: see ei ole dramaatiliselt jutustatud, „läbiarutatud” maailm (*ibid*: 55). Teatriteadlane Luule Epner omakorda toob esile, et postdramaatilise teatri osaks on ka autentsuse efekti loomise strateegiad, milleks on rituaalsus, lugude jutustamine ja dokumentaalsus (Epner 2007: 11).

Kokkuvõtteks, olles tundnud vajadust uurida kogukondi nende endi keskkonnas ja näinud, et dramaturgi töövahendid tekstiloomel on mitmekesisemad ja teemad aktuaalsemad, kui olin (etnograafide omaselt) kogukonnaga vahetus suhtluses, otsustasin võtta enda loovuurimuste puhul aktiivse dramaturgi rolli, kes kohtub kogukondadega ja kasutab materjali kogumiseks etnograafilisi meetodeid. Dokumentaalteatri töövahendeid rakendades soovin tuua esile kogukonna hääled ja ühtlasi kirjeldada neid vahendeid ka teistele dokumentaalteatrist huvitatud teatritegijatele. Selline protsess näitab omakorda ühte võimalikku teekonda loomaks dokumentaalnäidend, mis põhineb kogukondlikul uurimisel.

¹⁹ Ka teatriuurija Anneli Saro ütleb, et kuigi postdramaatilist teatrit defineeritakse enamasti millegi olemusliku puudumise või aristotellikule draamamudelile vastandumise kaudu, on sel küllaltki selged tekstikesksed tunnused (Saro 2010: 143)

2. Kogukond

Käesolevas peatükis käsitlen erinevaid lähenemisviise kogukondade defineerimisele, sest mõiste on lahustunud ja hägustunud. Alapeatükis 2.1. „Kogukonna defineerimisest” avan kogukonna mõistet ning kirjeldan Graham Crow’ (2018) kogukonnauuringute teooriaid, sotsioloog Gerard Delanty (2003, 2010) postmodernsete kogukondade ja politoloog Benedict Andersoni (2020) kujutatud kogukondade kontseptsioone ning jõuan selleni, mille järgi enda loovuurimuses kogukondi määratlesin. Alapeatükis 2.2. käsitlen kogukonnateatri mõistet. Alapeatükis 2.3. „Urija ja kogukond: eetilisi küsimusi kogukondade uurimisel 21. sajandil” analüüsin eetilisi proovikive, millega seisab silmitsi kogukondi uuriv ja dokumentaalteatriga tegelev dramaturg käesoleval ajal.

2.1. Kogukonna defineerimisest

Mõiste „kogukond” (ld *communitas*²⁰) tuleb ladinakeelsetest sõnadest *com* (kaasas või koos) ja *unus* (üks või ainsus) (Delanty 2010: x). Eesti keeles tähistab sõna „kogukond” ennekõike samas piirkonnas elavaid inimesi, keda seovad sotsiaalsed suhted: „... mingis piirkonnas elav, .. sotsiaalsete suhete võrgustikuga seotud inimrühm. .. küla|kogukond, linna|kogukond, valla|kogukond.” (Langemets jt 2009, vaadatud 29.03.2022). Kuigi esmaseks kogukonna defineerimise aspektiks on geograafiline määratlus, pakuvad sõnastikud ka mitmeid alamdefinitsioone, mis teeb defineerimise juba laiemaks ja seeläbi problemaatilisemaks, tuues juurde laiendusi, nagu näiteks inimesed, keda peetakse üksuseks nende ühiste huvide, sotsiaalse rühma või rahvuse tõttu (Cambridge English Dictionary, vaadatud 3.04.2022). Seega sisaldub mõiste „kogukond” etümoloogias nii viide inimesele ja tema kuulumisele, kas siis teatud ühendusse või suhetesse (sotsiaalne aspekt), kuid ka paiknemisele teatud alal.²¹

²⁰ Lisaks on *communitas*’t mõistena analüüsinud antropoloog Victor Turner teoses „The Ritual Process: Structure and Anti-Structure” (1969).

²¹ Eraldi tooksin välja mõistele „kogukond” tekkinud kaks tähendusvälja nüüdisaegses kultuuri- ja keeleruumis, mida ma käesoleva töö kontekstis lähemalt ei vaatl. Esiteks on antropoloog Aet Annist lisanud oma doktoritöös „Otsides kogukonda sotsialismijärgses keskuskülas: arenguantropoloogiline uurimus” kogukonna mõistele veel ühe dimensiooni, öeldes: „Hiljuti on kogukond omandanud katustermi staatuse, mis hõlmab kõike kohalikku, mille all peetakse enamasti silmas maaelulist” (Annist 2011: 16). Teiseks on kogukonnauurijad Madle Lippus ja Peeter Vihma toonud esile, et tänapäevases kontekstis on sõna „kogukond” kasutusel moesõnana, mis tähistab kodanikuühiskonda (Lippus; Vihma 2014a).

Oma teoses „What are Community Studies?” ütleb kogukonnauurija Graham Crow, et kogukonna defineerimine on olnud pikaaegne katsumus – on lihtne kokku leppida, et kogukond on inimgrupp, kellel on midagi ühist, kuid märksa raskem on kokku leppida selles, mis asi see on. Asukoht on vaid üks mitmetest tunnustest. (Crow 2018: 1, 5) Viimane muutub kõnekaks just tänapäeval rände-, interneti- ja pandeemiaajastul, kus kogukondlikud suhted on pidevas muutumises. Seetõttu ongi kogukonda uuritud erinevate vaatenurkade alt ja pidevalt tehtud katseid mõiste taasdefineerimiseks.

Kui võtta aluseks vaid eestikeelne mõiste ja selle tähendusväli, saab kogukonda kahtlemata defineerida ka asukohapõhiselt kui samas piirkonnas elavat ja sotsiaalsete suhete võrgustikuga seotud inimrühma. Ka kogukonnauurijad Lippus ja Vihma ütlevad, et geograafiline kogukond ei ole kuhugi kadunud ning seda peamiselt praktilistel põhjustel. Kohalikke probleeme on ikka vaja lahendada, piirkonna elanike tihedam omavaheline suhtlus toob kaasa turvalisema elukeskkonna jne (Lippus; Vihma 2014a). Teisalt lisavad nad, et kuigi kogukond võib olla (ja sageli ongi) tihedalt seotud konkreetse kohaga, on selle tekkimise ja toimimise juures oluline eelkõige sotsiaalne dimensioon (Lippus; Vihma 2014b: 10).

Sotsiaalsest dimensioonist räägivad mitmed uurijad, kuid ei viita enam tingimata püsivatele sotsiaalsetele suhetele, mis on iseloomulikud arhailistele külakogukondadele. Crow nimetab ühe määrava tunnuseks „sotsiaalset solidaarsust” ja toob välja ka kogukonna ühise identiteedi (Crow 2018: 2–3). Kogukonnauurija Peter Somerville märgib, et kõige lihtsamalt peaks saama kogukonda mõista kui koos olemist: olemise staatust või uskumuste/tavade kogumit, mille kaudu inimesed on mingil moel seotud. See hõlmab näiteks koos elamist, koos töötamist, koos õppimist, koos hoolimist (millestki/kellestki), koos tegutsemist jne. Selleks et eristada kogukonda teistest lõdvematest seotuse vormidest, on oluline omavaheliste seoste (ingl *attachments*) olemasolu ja nende seoste säilitamine ja tunnustamine. Ei ole kindlalt määratud, kuidas inimesed seotud on: koha, uskumuste ja tavade kaudu, identiteedi, keele, klassi, rahvusrühma, soo, eesmärgi, organisatsiooni kaudu. Igal juhul tunnevad inimesed, kes on seotud, üksteist ära ja kogukond sõltub nende seoste kommunikeerimisest (ja võib juhtuda, et need inimesed lausa tegutsevad koos). Samuti on kogukond tavade kogum, mis moodustab kuuluvuse kusagile, kellegi hulka. (Somerville 2016: 4)

Crow omakorda ütleb, et kogukondi on uuritud ka kui inimgruppe, kellel on ühised huvid (huvipõhised kogukonnad, ingl *communities of interest*) nagu näiteks ametit-elukutset jagavad

kogukonnad (nt söekaevurid, kalurid, arhitektid), kuid peab vajalikuks tuua välja, et ühiseid huvisid esindavad kogukonnad võivad siiski olla üsna heterogeensed (Crow 2018: 2).

Postmodernsed kogukonnad. Postmodernse ühiskonna ajastul on saanud oluliseks ka kogukonna kommunikatiivne külg. Sotsioloog Gerard Delanty järgi on postmodernses ühiskonnas gruppidesse kuulumine voolavam ja poorsem kui modernismi ajal. Vanad kindlad asjad nagu klass, rass, rahvus ja sugu on muutunud vaieldavateks kategooriateks, milles tunneme ära paljude kuuluvuste ajastu. Kuna postmodernne ajastu on ebakindel, on kuuluvus muutunud järjest teravamaks küsimuseks. Samas on postmodernne kogukond ühtlasi habras ja stabiilsetes sotsiaalsetes suhetes vähem kinnistunud. Postmodernsed kogukonnad on Delanty sõnutsi nomaadilised, väga mobiilsed, emotsionaalsed ja kommunikatiivsed. (Delanty 2010: 103–118)

Kuna globaalsed kommunikatsioonivormid pakuvad mitmeid viise, kuidas kogukondi konstrueerida, võimaldab see omakorda kogukonda vaadelda kui pidevalt uuenevat kommunikatsioonisüsteemi kuhugi kuulumisest (Delanty 2003: 187). Kogukonnad Delanty järgi kommunikatiivsed, sest formeeruvad ka ühistegevuse põhjal kohapeal ja ei ole pelgalt aluseks oleva kultuurilise tegevuse väljendus (Delanty 2010: 53).

Postmodernsel ajal on saanud põhiküsimuseks identiteet ehk „kes ma olen?”. Ajal, mil modernism leidis ühtsuse ja samaväärsuse, leidis postmodernism hulga killustatud „minasid” (*ibid*: 104–105). Seega võib enda erinevatesse kogukondadesse kuulumist (ja selle kommunikeerimist) vaadelda kui võimalust (taas)luua iseenda identiteeti. Nii võime näha näiteks ühismeedia platvormidel inimesi, kes defineerivad end läbi kuuluvuse mitmetesse kogukondadesse (nt feministid, geid, loodusearmastajad, katoliiklased, linnainimesed, külaseltsi liikmed jt). Delanty leiab, et „ise” võib olla loodud mitmel moel, näiteks uutes kommunikatsioonitehnoloogiates või nende abil (Delanty 2010: 106). Nii ei olegi inimene enam seotud ühe kogukonna külge (nagu vanades kultuuristruktuurides pere, suguseltsi või sotsiaalse klassi külge), vaid tal võib olla mitmeid kattuvaid sotsiaalseid sidemeid ja arvukalt kuulumisvõimalusi, mis põhinevad näiteks religioonil, rahvustundel, etnilisel päritolul, elustiilil ja sool (Delanty 2010: 151–152). Lihtsustatult öeldes, inimesed ei ole enam asetatud kogukonda sotsiaalsete jõudude tõttu, vaid nad paigutavad ennast kogukonda ise (Lash 1994: 146–153 Delanty 2010: 154 järgi).

Kujutletud kogukonnad. 21. sajandil tuleb kindlasti vaadelda ka kujutletud kogukondade mõistet, mida politoloog ja ajaloolane Benedict Andersoni defineeris rahvuseluse määratluse varal. Nimelt väidab Anderson, et rahvus on kujutletav kogukond, mida kujutletakse niihästi loomuomaselt piiratuna kui ka suveräänsena (Anderson 2020: 22). Ta ütleb: „See on *kujutletav*, sest isegi väikseima rahvuse liikmed ei saa iial tuttavaks enamiku oma kaasliikmetega, ei kohtu nendega ega isegi kuule neist midagi, kuid ometi elab igäühe vaimus kujutus ühtekuuluvusest nendega.” (*Ibid.*) Näiteks Jaava saare külaelanikud on alati teadnud, et nad on seotud inimestega, keda nad pole iial näinud, kuid neid sidemeid kujutleti piiramatult venitatavate võrgustikena (*ibid.*: 23). Säärasena saab vaadelda kõiki kogukondi, kus inimesed üksteisega otseses kontaktis ei ole (näiteks virtuaalsed kogukonnad sotsiaalvõrgustikes, linnakogukonnad), mille puhul ei saa eitada teatavat ühtekuuluvustunnet. Aga kuidas vaadelda homogeensemaid (ja väiksemaid) kogukondi, kes igapäevaselt omavahel lävivad ja kellel on tugevad sotsiaalsed sidemed, kuivõrd on need kujutletud? Andersoni järgi ei või isegi neis kindel olla: „Tegelikult on kujutluslikud kõik kogukonnad, mis on suuremad kui külg külje kõrval elavatest inimestest koosnevad põliskülad (ja võib-olla isegi need).” (*Ibid.*) Seetõttu peaksime küsima: mis on see, mis teeb kogukonna kujuteldavaks? Anderson viitab sellele kui mõtlemisviisile, mille puhul nähakse rahvuses kui kogukonnas sügaval peituvat horisontaalset seltsimehelikkust²². Viimane võib olla miski, mis sünnib inimeste meeltes, kuid materialiseerub tegudes, kus kujutluse nimel ollakse valmis tooma ohvreid (nt vabatahtlik surmaminek või sõjad rahvuse nimel). (*Ibid.*: 24–25)

Kogukond kui sotsiaalne konstruktsioon. Kujutlemise kaudu võib vaadelda kogukonda ka kui sotsiaalset konstruktsiooni. Sotsiaalseid konstruktsioone käsitlenud kultuuriteoreetik Rein Raud väidab, et sotsiaalne konstruktsioon on igasugune inimeste ühistegevusel tekkinud nähtus, mis ei ole objektiivsete loodusseaduste põhjustatud. Seega on sotsiaalsed konstruktsioonid täiesti reaalsed, sest nad mõjutavad meie elu. Ja ühiselt loodut ei saa keegi omavoliliselt ümber teha. Näiteks toob Raud raha, mis ei oma iseseisvalt mingit väärtust, vaid see on antud sotsiaalse institutsiooni (riigi, keskpanga vms) autoriteediga ning lisab, et sotsiaalne konstruktsioon võib kujuneda ka aegamisi nagu kultuuriline arusaam mehelikkusest ja naiselikkusest. (Raud 2019: 39)

Leian, et sel viisil saame vaadelda ka postmodernsele mõttele omaseid kujutletud kogukondi kui sotsiaalseid konstruktsioone – nähtusi, mis ei ole objektiivsetest loodusseadustest põhjustatud, sest

²² Vrd Crow „sotsiaalne solidaarsus” (Crow 2018: 2–3).

nad on kollektiivse loomistegevuse (kujutluse) tulemus. Sarnaselt Andersoniga toob ka Raud näiteks rahvuse, öeldes: „Rahvust ei ole olemas, kui selle kandjad end selle liikmetena ei identifitseeri. See, et rahvused on sotsiaalne konstruktsioon, ei tee neid olematuks.” (*Ibid.*). Raua järgi on sotsiaalse konstruktsiooni puhul olulised „kollektiivse tahte väljendus” ja „teadlik valik” (Raud 2019: 40). Seega võib väita, et kogukonna kujutlemise protsess on teadlik valik kuuluda teatud kogukonda.

Kokkuvõtteks tuleb tõdeda, et kogukonna mõiste on pidevas muutumises ning avatud käsitlusteks ja tõlgendusteks. Postmodernses mõttes on kogukonna mõistes vähendatud või suisa kaotatud kindla paiga ja tugevate sotsiaalsete sidemete olulisus selle defineerimisel: postmodernsed kogukonnad on kujutletud, väga mobiilsed ja kommunikatiivsed. Sotsioloog Gerard Delanty järgi tähistab *communitas* teatud sotsiaalse kuuluvuse kujutlemise ja kogemise viisi kui kommunikatiivset, avalikku tegevust. (Delanty 2010: 16)

Kogukonnad minu loovuurimustes. Käesolevas töös analüüsitud loometööde puhul lähtusin kogukonna määratlemisel selle kujutluslikust aspektist, kus inimeste vahel, kes ei pruugi üksteist otseselt tunda, valitseb teatav solidaarsus nende kuuluvuse tõttu (nt rahvusesse, ametisse). Sealjuures ei välista kujutluslik aspekt, et uuritud kogukonnad on postmodernsed ning inimesel esineb üheaegselt mitmeid kuuluvusi ja võimalusi end kogukondadesse määrata.

- Näidendi „Ehitajad” jaoks uurisin ameti- ja rahvuspõhist ning geograafilist kogukonda, eestlastest ehitajaid, kes töötasid Soomes.
- Näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” jaoks uurisin asukohapõhist (Narva linn) kogukonda, kuid see ei tähendanud, et oleksin kelleltki küsinud rahvastikuregistri väljavõtet. Kogukond koosnes inimestest, kellele oli oluline identiteet Narva linnakodanikuna.

Kui küsida, miks üldse kogukonna laialivalgunud mõiste puhul püüda defineerida ja tegeleda kogukondadega, on peamiseks põhjuseks on soov uurida inimest tema kuuluvuse kaudu. Sest ühelt poolt on ühiskonna killustatus kutsunud esile ülemaailmsed kogukonnaotsingud ning teisalt on kultuurilised arengud ja globaalsed suhtlusvormid just hõlbustanud kogukonna loomist (Delanty 2003: 193). Võimalik, et just teater on võimeline looma selliseid kujuteldavaid kogukondi või

tekitama äratundmist mõnda kogukonda kuulumisest, ärgitades ühtlasi mõtlema probleemidest, mis on kogukondi tabanud.

2.2. Kogukonnateater

Kogukonnateater on rakendusteatri alaliik ja osa sellest võib liigituda ka dokumentaalteatri alla. Rakendusteater on katustermin, mis hõlmab mitmekesiseid hariduslikest, poliitilistest või ka isiklikest eesmärkidest lähtuvaid teatripraktikaid nagu kogukonnateater, foorumteater, luguteater jpt, mis on olemuselt uurimuslikud (Eesti Teatri Agentuur *s. a.*, vaadatud 5.05.2022). Tim Prentki ja Sheila Prestoni järgi on rakendusteatri tegijad ja vaatajad väljaspool traditsioonilise teatri raame ja tegelevad „tavalise” inimese looga (Prentki; Preston 2009: 9).

Teatriuuriija Madli Pesti toob oma doktoritöös „Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris” esile mitmeid rakendusteatri iseloomustavad aspekte, mille koosmõjul eristub see traditsioonilisest teatrist selle poolest, et teose loomisprotsess on improvisatsiooniline, enamikel juhtudel ei kasutata teatrietenduste jaoks ettenähtud ruume, osalejad kaasatakse loomingulisse protsessi ning tegijate eesmärgiks on midagi muuta, kas ühiskonna toimimises või osalejate suhtluses (Pesti 2016: 121).

Kogukonnateatris tegeletakse „.. kitsama ühiskonnarühma sotsiokultuurilise ja kunstilise eneseväljendusega” (Eesti Teatri Agentuur *s. a.*, vaadatud 28.01.2022). Teatriuuriija Hedi-Liis Toome on kirjutanud, et esmajärjekorras õigustab kogukonnateater ikkagi kogukonna sotsiokultuurilist eneseväljendust, kus teatri materiaalsed ja esteetilised vormid kasvavad välja kogukonnast, kelle huvisid lavastus püüab väljendada (Toome 2010: 162–180).

Kogukonnateatri ja käesoleva töö kontekstis on oluline tuua esile järgmist:

- kogukonnateater tegeleb „tavalise” inimese looga (Prentki; Preston 2009: 9), sh osalejateks ja oma lugude jutustajateks on kogukonnaliikmed ise, mitte professionaalsed näitlejad;
- esindab kogukonna huvisid (Toome 2010: 162–180) – protsessis selgitatakse välja koos kogukonnaga neile olulised teemad, mistõttu on kogukonnateater oma olemuselt dialoogiline (kogukonnal on võimalik protsessis kaasa rääkida);

- seab eesmärgiks tekitada (kogukonnas ja seeläbi ühiskonnas) dialoogi (ning ideaalis ka muutust).

2.3. Uuriija ja kogukond: eetilisi küsimusi kogukondade uurimisel 21. sajandil

Kui räägime uurijast ja kogukonnast, ei saa mööda vaadata eetikast nii kogukonna kõnetamisel uurimuse teostamise kestel kui ka inimeste esitlemisel loometöös. Üks dimensioon, millele uurija peaks mõtlema, on Teresa Moore'i sõnul rikkalik ja tihe andmestik, mille annavad informandid, kes paljastavad oma isikliku elu avalikkusele uurimiseks, mistõttu peavad uurijad pidevalt küsima, kes saab kasu ja milline on uurimuse mõju (Moore, T. 2004 Mienczakowski, Moore, T. 2008: 454 järgi). Nende küsimuste peale tuleks mõelda igas näidendi loomise etapis uurimuse algusest kuni lõppteksti valmimiseni ja selle lavalise esituseni.

Inimesi uurima asudes oleks kasulik mõelda selle peale, kuidas nende poole pöörduda. Oluline on, et uurimisaluste suhtes oldaks lugupidav ja heatahtlik. Üks olulisemaid uurimiseetika põhimõtteid on „ära tee kahju”. Kuna uuritavate panus teose loomise jaoks on vabatahtlik, peaks see olema uurija poolt märgatud ja tunnustatud²³. Info, mille annab uuritav uurijale, on väärtuslik, kuid vähem oluline pole ka see, mida annab uurija kogukonna liikmele vastu: lugupidamise, tänu ja informeerituse.

Kogukonna liikmeid tuleb teavitada uurimuse eesmärgist, protsessist ja tulemustest. Seda võib teha nii võtmeisikute kaudu, kohtumisel kui ka üleskutses või e-kirjas. Uurijal tuleks end tutvustada: kes ta on, mis institutsiooni juurest, ja hea oleks kirjeldada ka peamisi uurimismeetodeid. Uuriija-teatripraktik peab olema valmis vastama kõikidele küsimustele, mis uurimuses osalejale võivad tekkida (ka uurimuse kestel ja järel). Näiteks olen öelnud, kui kohtumist salvestatakse või filmitakse ja kas salvestist kasutatakse kunstiteoses või mitte²⁴.

Lisaks informeerimisele tuleks veenduda, et uurimisalune on mõistnud, kuidas tema poolt esitatud infot kasutatakse. Tuleks rääkida lihtsas ja arusaadavas keeles, vältida erialaspetsiifilist sõnavara nagu näiteks *verbatim*-tehnikat (mis on intervjuu sõnasõnaline litereering), või siis selgitada, mis

²³ Tihti tänatakse uurimuses osalejaid kavalehel. Tänuks kutsutakse ka esietendusele.

²⁴ Toon alapeatükis 3.5.1. „Intervjuu kava” näite intervjuu läbiviimise kavast, mille töötasin välja käesoleva uurimistöö tulemusena.

selliste mõistete taga seisab. Enne uurimuse teostamist peaks uurija saama nõusoleku, kas suulise või kirjaliku. (Salvatore 2017: 271) Minu praktikas on tulnud ette ka seda, et intervjuueeritav on soovinud näha enne kohtumist intervjuuküsimusi, samuti on pärast intervjuud endale salvestist palutud.

Kuna inimesed annavad oma isikliku elu kohta käiva info avalikus sfääris kasutamiseks, on eetiline²⁵ tagada nende anonüümsus ja seda kaitsta, näiteks pseudonüümiga. Kunstiteoses võiks kasutada inimeste päris nimesid ja isikuandmeid ainult osalejate endi loal. Võib anda ka inimestele endile võimaluse muuta ja valida (asendus)nimesid ja asukohti, mida intervjuus on mainitud. (Salvatore 2017: 272, 274)

Eesti dokumentaalteatri traditsioon on siinkohal tuginenud Merle Karusoo praktikale, kes kas muutis nimesid, kasutas inimeste kirjeldamiseks iseloomustavaid väljendeid või ka asukohti pärisnimede asemel. Näiteks on Karusoo näidendis „Küüdipoisid” kirjast järgmised karakterite nimed: Pärnu naine, Sõrve naine, Haanja miis, Haanja mehe sõber jt (Karusoo 1999: 413–463). Karusoo selgitab nimede muutmist järgmiselt: „Seda [teen] selle pärast, et ei kirjuta ju inimese kogu lugu, valin ise, mida võtta. Ja inimene ei vastuta minu valiku eest. Igast inimesest saaks ju mitu erinevat lugu. Väga erinevat.” (Karusoo, kirjavahetus 13.06.2021). Sellega näitab Karusoo ilmekalt, kuidas ka dokumentaalsete andmete käsitlemine on (kunstiline) interpretatsioon²⁶ ja samas eetiline valik sellest, kuidas dokumentaalses teoses esitada inimesi.

Eriti oluline on anonüümsus haavatavaid inimgruppe uurides (lapsed, vähemused, vägivallaohvrid, sõjapõgenikud²⁷ jt). Kuigi haavatavate inimgruppide uurimisega kaasneb range reeglistik, tuleks meeles pidada, et näiteks Crow’ järgi on kogukonnauuringutel traditsioon anda hääli ühiskonnagruppidele, keda tavaliselt ei kuulata (Crow 2018: 83). Samuti on nii kogukonnateatri kui ka etnodraama puhul eesmärgidena toodud välja tõrjutute häälte esile toomist, sotsiaalset õiglust või muutuse loomist. Viimase puhul on olnud üheks tuntumaks näiteks Brasiilia teatrilavastaja Augusto Boal oma „rõhutute teatriga”²⁸, kus ta lõi muutust enda läbielamisi etendanud inimeste elus.

²⁶ Vt ka Geertz 2017: 27–31.

²⁷ Euroopa Komisjonil on haavatavate inimgruppide uurimiseks lausa välja töötatud juhend „Guidance Note – Research on Refugees, Asylum Seekers & Migrants” (European Commission 2020).

²⁸ Vt ka Boali teost „Theatre of the Oppressed”, mis ilmus originaalis 1974 (Boal 2008).

Üheks võimaluseks uurida mitmekülgset ja eetilist (sarnaselt Boali praktikaga) on kaasamine. See tähendab, et kogukonnal on võimalus rääkida uurimisprotsessis kaasa (Crow 2018: 5), nagu seda tehakse tavaliselt rakendusteatri puhul, kus oma lugusid etendavad inimesed ise. Rakendusteatri praktiku Aivar Simmermanni sõnul tuleks sel juhul küsida protsessis osalejatelt, mida nad suudavad laval ette kanda ja mida mitte: „Kindlasti peaksid kõik lood prooviprotsessis räägitud saama, kuid oluline on ka see, mida nad lavastuse kontekstis on võimelised rääkima.” (Simmermann, kirjavahetus 11.06.2021). Seda võimaldab avatud ja pidev dialoog kogukonnaga, kus küsimused ja kõhklused räägitakse nii uurimis- kui ka lavastusprotsessi jooksul pidevalt uuesti läbi, et tekiks usalduslik atmosfäär.

Lõpetuseks tuleks meeles pidada, et uurimust saab ennekõike läbi viia vaid nendega, kes seda soovivad. Uurimisalused, kes on uurimisega nõus, esitavad suurema tõenäosusega kvaliteetsemaid andmeid ja on paremad partnerid uurimustulemuste levitamisel kui need, kelle jaoks uurimus on vastumeelne (Crow 2018: 5).

Kokkuvõte. Mõistet „kogukond” on läbi aegade defineeritud väga erinevalt. Näiteks Gerard Delanty (2010) on esitlenud teooriat postmodernsetest kogukondadest, Benedict Anderson (2020) kontseptsiooni kujutletud kogukondadest ning Graham Crow (2018) toob esile, et kogukondadele on omane jagatud identiteet, millest asukoht on vaid üks iseloomustavatest tunnustest, ning et kogukondi on defineeritud ka kui huvipõhiseid. Käesoleva töö kontekstis on vaatluse all just nimelt kujutluse alusel loodud postmodernsed kogukonnad: eestlastest ehitajad, kes töötavad Soomes (tunnused: asukoht, rahvus, amet) ja Narva linnakodanikud (tunnused: asukoht, identiteet).

Kogukonnateatri mõiste puhul on olulised aspektid uurimistöö kontekstis: tavalise inimese looga tegelemine (Prentki; Preston 2009), kogukonna huvide esindamine (Toome 2010: 162–180) ning kogukonnasisese ja ühiskondliku dialoogi tekitamine. Kogukondadega töötamine kätkeb endas mitmeid eetilisi aspekte nagu kogukonna poole pöördumine, tänu ja lugupidamise osutamine ning kaasamine. Inimeste presenteerimise puhul loometöös on dokumentaalteatri traditsioon tuginenud Merle Karusoo praktikale.

3. Kogukondade uurimise ja etnodraama loomise etnograafilised vahendid

Kogukondade uurimiseks on kasutatud (ka teatrilavastuste puhul) peamiselt kvalitatiivseid uurimismeetodeid. Peter Weissi järgi on dokumentaalteater ajalooliselt seotud just nimelt sotsiaalteadustega (Weiss 1998: 252–253), mistõttu on selle töövahendid samuti kuulunud kvalitatiivsete uurimismeetodite juurde. Just etnograafia on pakkunud kogukonnauuringutes viljakat metoodilist lähenemist (Crow 2018: 4), milles kasutusel olevad kvalitatiivsed meetodid nagu näiteks intervjuu või dokumentide analüüs tulevad kindlasti tuttavad ette dokumentaalteatrit praktiseerinud dramaturgile. Seega on etnograafia ja dokumentaalteater otseselt kvalitatiivsete meetodite kaudu seotud, mis peaks looma viljaka pinnase kogukondade uurimiseks ja etnodraama kirjutamiseks.

Kuid milliseid kogukonnauuringute põhimõtteid järgida etnodraama puhul, mille eesmärk on suurendada mõistmist erinevate ühiskonnagruppide vahel ja mille puhul uurija soovib läheneda kogukondadele empaatiliselt? Sotsioloog Martyn Hammersley on kirjeldanud etnograafia peamiste metodoloogiliste printsiipidena **naturalismi**, **mõistmist** ja **avastust**. Naturalismi all peab Hammersley silmas, et uurimuse eesmärk on tabada loomulikult ilmnevat inimkäitumist, mida on võimalik saavutada ainult otsese kontakti teel ja inimest loomulikus keskkonnas uurides. Mõistmine tähistab seda, et inimest tuleks uurida tema kultuurilises kontekstis. Ta toob välja, et eriti suur vääritimõistmise oht ilmneb siis, kui viia uurimust läbi uurijale tuttavas keskkonnas, sest midagi ei peaks eeldama lihtsalt seetõttu, et arvame seda teadvat. Avastuse all toob ta välja, et uurimisprotsess on induktiivne (liigutakse üksikult üldisele) ja avastuspõhine, kus uurijal on üldine huvi sotsiaalsete nähtuste vastu. Uurimuse fookus kitseneb ja teravneb protsessi käigus ja vajadusel ka muutub. Ta väidab, et kui nähtusele läheneda hüpoteeside komplektiga, võib juhtuda, et ei suudeta avastada selle nähtuse tõelist olemust, kuna seda pimestavad hüpoteesides sisalduvad oletused. (Hammersley 1990 Genzuk 2003: 3–4 järgi) Olen täheldanud, et just seetõttu leitaksegi etnograafias tihti nii uurimisküsimus kui ka vastused välitööde kestel, mis omakorda ei välista esialgsete uurimisküsimuste määramist, kuid uurija peab olema teadlik sellest, et need võivad tekitada eelarvamusi ning seetõttu peaks ta olema valmis neist vajadusel loobuma, et luua uusi küsimusi.

Siinkohal pean oluliseks märkida, et kuigi etnograafia meetodid ja etnodraama on otseselt seotud, ei tähenda viimane välitööde puhul tingimata antropoloogilisele etnograafiale omast pikaagset ja

aastatepikkust osalusvaatlust. Arvestades ajalisi ressursse, nt lavastusprotsessi pikkust (Eestis 2–6 kuud²⁹) ja suurt uuslavastuste arvu aastas (2019 keskmiselt 6,5 ühe teatri kohta) (Braun 2020: 369–375), viivad dramaturgid või lavastajad välitöid läbi pigem mõne kuu jooksul ja kodulähedastes paikades.

Järgnevalt analüüsingi etnograafiat ja dokumentaalteatrit ühendavaid kvalitatiivseid uurimismeetodeid. Etnograafiale omast uurimisküsimuse paindlikkust käsitlen alapeatükis 3.1. „Sotsiaalse probleemi väljaselgitamine”. Ühele peamisele uurimismeetodile – intervjuule – on pühendatud alapeatükk 3.5. Vaatluse kui meetodi kasutamisest tuleb juttu alapeatükis 3.6. „Teadlik ja refleksiivne vaatlus”. Sellest, kuidas vaatluse ja intervjuu kaudu kogutud info saab jõuda dokumentaalnäidendisse või -lavastusse, räägin ka alapeatükis 3.7. „Inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine”.

3.1. Sotsiaalse probleemi väljaselgitamine

Etnograafilise lähenemisviisi puhul rõhutatakse uurimuse alguspunktina huvi – mis uurijat ennast huvitab? Teatri- ja filmilavastaja Peter Brook toob esile, et lähtub teost luues ebamäärasest sisetundest, et seda teost peab tegema kohe praegu (Brook 1993: 7). Brooki „ebamäärast sisetunnet” võib uurimuse kontekstis tõlgendada tajumisena, et ühiskonnas on teatud teemad esiplaanil, et ühiskond on mingi teema käsitlemiseks valmis ja/või vajab seda. See omakorda võib järelduda nii vestlustest, meediast kui ka erinevatest allikatest saadud info sünteesist. Ebamäärane sisetunne ühendab alguspunktina fiktiivset ja dokumentaalset loomingut, kuid sellega alguspunkti liitekoht paljuski piirdub, sest kui fiktiivse näidendi puhul (tsiteerides Brooki) „ei ole mingit meetodit” (*ibid.*), on dokumentaalset teost keeruline³⁰ täiesti ilma meetodita luua, sest sellise teose loomise aluseks on mõne kvalitatiivse uurimismeetodi (nt intervjuu) kasutamine.

Kuid millest alustada pärast ebamäärast sisetunnet või huvi? Merle Karusoo ütleb oma magistritöös „Põhisuunda mittekuuluv”, et sotsioloogilise teatri uurimuse lähtepunktiks võib olla nii küsimus kui

²⁹ Kuna sellekohast statistikat pole Eestis tehtud, tuginen siinkohal enda praktikale.

³⁰ Erandiks on autoetnodraama (vt Saldaña 2011a: 24–26), kus kirjeldatakse iseenda kultuurikogemust. Kuigi võib öelda, et sel puhul on meetodiks eneserefleksioon, võib teose loomine sellegipoolest olla intuitiivne protsess.

ka vastus, näiteks olemasolevad kirjalikud dokumendid, mille juurde hakatakse koguma lisateavet (Karusoo 2000: 15).

Kuigi etnograafiline uurimus on protsessiline ja avastuslik, tõstab ka lavastaja Joe Salvatore etnodraama puhul esile (esialgse) uurimisküsimuse püstitamist, kuid rõhutab, et seda tehes tuleks mõelda publiku peale, kellele lavastus on suunatud, sest see mõjutab kõiki projekti (sh uurimuse) arenguetappe. Kui uurimistulemused on suunatud laiemale publikule, tuleks uurimisküsimus ja intervjuu küsimused koostada nii, et need ei eeldaks siseinfo teadmist kõnealusest teemast või kogemusest. (Salvatore 2017: 268–269)

Graham Crow leiab, et kasulikud uurimistööd sünnivad enamasti murest mingi **sotsiaalse probleemi** pärast, millest paljudel on kogukondlik mõõde, sealhulgas haridus, eluase, tervishoid, kuritegevus ja heaolu (Crow 2018: 46). Ka Saksa näitekirjanik Peter Weiss on märkinud, et dokumentaalteater käsitleb sotsiaalse (või poliitilise) iseloomuga teemasid (Weiss 1998: 248).

Kuna etnodraama eesmärgiks on stimuleerida erinevaid arvamusi, näidata erinevaid vaatekohti või veelgi enam – tõstatada uusi küsimusi, selle asemel et pakkuda publikule autoriteetseid vastuseid või järeldusi (Salvatore 2017: 267), sõnastasin ka enda loovuurimuse puhul uurimisküsimused avatud küsimustena ja selgitasin välja huvipakkuva sotsiaalse probleemi.

Näidendis „Ehitajad” oli sotsiaalseks probleemiks vähene heaolu, millest on tingitud tööränne. Inimarengu aruanne ütleb, et mitte kõik inimesed, eriti ääremaade elanikud ja lihtsamate tööde tegijad, ei saa küllaldaselt osa heaolu kasvust. See omakorda põhjustab endiselt väljarännet Soome ja teistesse kõrgema elatustasemega Euroopa Liidu riikidesse (Tammaru; Kallas; Eamets 2017, vaadatud 3.02.2020). Mulle oli dramaturgia loomise puhul oluline see, millised on ehitajate endi jaoks põhjused, mille tõttu ei ole võimalik Eestis tööl käia ja kuidas see mõjutab nende elu, samuti see, kuidas nad kirjeldavad elukorraldust Soomes, millised on nende sotsiaalsed suhted (kodustega, teiste võõrsil töötavate eestlastega ning tööandjate-kolleegidega) ja mida nad loodavad tulevikult.

Näidendis „Minu Narva – Моя Нарва” oli sotsiaalseks probleemiks väljaränne Narvast. Statistikaameti järgi on Narva viimase veerandsajandi jooksul kaotanud ligi kolmandiku elanikest, millest üks komponent on ränne (Statistikaamet 2020). Mulle oli dramaturgia loomise juures

oluline, miks inimesed Narvast on ära läinud ja miks projektis osalejad on Narva jäänud või sinna (tagasi) tulnud³¹. Kuidas nad kirjeldavad mineviku-Narvat ja kuidas näevad Narvat tänapäeval?

Narva puhul ei olnud sotsiaalne probleem uurimuse algul üheselt fikseeritav, sest oma geopoliitilise asukoha ja ajaloolise tausta tõttu oleks võinud Narvas inimesi uurida mitmest eri aspektist lähtuvalt. Seetõttu leidsin sotsiaalse probleemi just nimelt uurimuse käigus ja selle leidmine sõltus paljuski nendest inimestest, kellega koostöös uurimust läbi viisin. Sotsiaalse probleemi väljaselgitamist nii Narva uurimuses kui ka „Ehitajate” puhul analüüsin lähemalt „Järelduste ja ettepanekute” peatükis.

Lisaks käsitlen selle doktoritöö raames veel Hargla külakogukonnas Valgamaal läbi viidud etnograafilist uurimust, mille sotsiaalseks probleemiks võib lugeda ääremaastumist (alapeatükis 3.4. „Uurimuse arhiivi koostamine”).

Nagu etnograafiale omane, ei ole ka minu praktikas dramaturgina uurimisküsimused hüpoteesina fikseeritud. Dünaamiline lähenemisviis³² on tulnud märksa enam kasuks, pakkudes mitmekesisemat materjali ja võimaldanud uurimuse käigus vajadusel kurssi muuta. Sotsiaalset probleemi olen käsitletud lähtepunktina. Kui on selgunud, et intervjuueeritavate antav info erineb esialgselt uurimisküsimusest tugevalt, on võimalik uurimust kas laiendada või vastupidi, minna rohkem sügavuti, keskendudes näiteks ühele kohale, aspektile või sotsiaalsele suhtele (vt ka Spradley 1980: 101).

Uurimise alguses (eriti kui uurijaid on rohkem kui üks, mida teatris kui kollektiivses kunstiliigis tihti ette tuleb), võib tulla kasuks uurimisküsimuse põhimõistete paikapanemine (vt ka Spradley 1980: 26–27). Näiteks näidendi „Ehitajad” puhul tuli otsustada, kas lugeda ehitajateks kõik ehituse valdkonnas töötavad inimesed või tuua fookus veelgi kitsamaks ja pidada ehitajateks vaid linnaehitajaid, masinaehitajaid, tee-ehitajaid, hoonetele konstruktsioonide loojaid jne. Otsustasin valimit mitte kitsendada, sest fookuses olev sotsiaalne probleem sellest ei muutunud.

³¹ Vt ka Liia Kanemäe intervjuud Tambet Kaugemale, Sirp 11.06.2021 (Kanemägi 2021).

³² Võrdluseks olgu siinkohal toodud, kuidas etnograafias võib uurimuse fookus pidevalt kitseneda. Näiteks on etnograaf James P. Spradley kirjeldanud teoses „Participant Observation” etnograafiliste andmete kogumist välitööl kui kolmesammulist protsessi, mis algab laiapõhjalisest kirjeldavast vaatlusest, pärast algandmete salvestamist ja analüüsi kitseneb uurimus ja muutub suunatud vaatluseks ning kolmandas faasis, pärast lisaanalüüsi, on võimalik uurimust veelgi kitsendada ja teostada juba selektiivset vaatlust (Spradley 1980: 33).

Uurimuse valikukriteeriumid. Usun, et kui mitte teadlikult, siis intuiitiivselt mõtleb iga dokumentaalteatri looja, kui lihtne on plaanitavat uurimust läbi viia. Näiteks, kas teostada seda kodumaal, pikaajaliselt, kaasates suurt hulka inimesi? Nii nagu seda tegi Läti Uue Teatri lavastaja Alvis Hermanis koos trupiga lavastuse „Must piim” (2010) jaoks, uurides suure hulga maainimeste lugusid kahe aasta jooksul (Tallinna Linnateater 2018, vaadatud 17.09.2020). Või teostada uurimust välismaal, lühiajaliselt ja kindlas piirkonnas? Nii näiteks uurisid 2016. aasta suvel Ülem-Suetuki külas Siberi eestlasi oma visiidi käigus Mari-Liis Lill ja Paavo Piik lavastuse „Jaanipäev” tarbeks (Eesti Draamateater 2018, vaadatud 25.02.2022).

Etnograaf James P. Spradley järgi on uurimuse esialgseteks valikukriteeriumiteks: uurimuse läbiviimise lihtsus, kogukonnale ligipääsetavus, etnograafi tähelepandamatus uurimise protsessis, uurimise lubatavus ja osaluse määr (Spradley 1980: 45–52). Neist kriteeriumitest lähtuvalt saab mõtiskleda: kui lihtne on kogukonnale ligi pääseda, kui märkamatuks saab dramaturg jääda vaatluse ajal (näiteks on keeruline uurida inimesi tegemas väga intiimseid tegevusi, tihti ei saa selleks luba), mil määral on dramaturgi osalus üldse võimalik või kui palju ta üldse soovib uurimuses osaleda (tihti valivad dramaturgid peamiseks meetodiks intervjuu ja vaatlevad intervjuuga samaaegselt).

Uurimus on tugevas sõltuvuses projekti haardeulatusest: ajast, inimestest ja muudest ressurssidest. Võib uurida terveid linnu või riike, aga ka mikrokogukondi teatud sotsiaalses situatsioonis. Spradley sõnab, et mikroetnograafiat, mis puudutab ühte sotsiaalset situatsiooni, saab teha märksa lühema aja jooksul³³. Nii kirjeldab ta, kuidas nad uurisid välitöö raames (Spradley ja Mann 1975) naissoost ettekandjaid ühes kindlas baaris ja ainult neid sotsiaalseid suhteid, mis olid töötajatele olulised, eesmärgiga avada naise rolli baaritöötajana. (Spradley 1980: 30) Dramaturgina küsixin sellest näitest lähtuvalt: kas baaritöötajate uurimine on mulle loojana kõitev? Milliseid sotsiaalseid suhteid ma soovin kitsamalt uurida ja oma teoses kajastada? Kui palju on vaja ressursi, et uurimust läbi viia? Ja lõpuks või ehk isegi kõige alguseks tuleks küsida, mis võiks olla selle teose laiem eesmärk (ei tasu unustada, et draama – see on tegu) ja miks oleks selline uurimus praegusel ajal oluline. Vastused sarnastele küsimustele saavadki olla aluseks uurimise alustamisel ja sotsiaalse probleemi väljaselgitamisel.

³³ Nimetatud ka lühiajaliseks etnograafiaks.

3.2. Inimeste leidmise vahendeid: üleskutse, võtmeisikud ja lumepallimeetod

Inimeste leidmiseks teatriprojektidesse on kasutatud mitmeid viise, millest käesoleva töö kontekstis on olulised kolm: teatrikunsti valdkonnas rakendatud meetod **üleskutse**³⁴, etnograafias tuntud meetodid **võtmeisikute** kasutamine inimeste leidmiseks ja **lumepallimeetod**.

Tõin eelnevalt esile, kuidas inimestel on tekkinud tänapäeval mitmeid võimalusi oma kogukondlikke kuuluvusi kommunikeerida, liikuda ühest kogukonnast teise ja iseenda identiteeti (taas)luua (Delanty 2010: 53, 187). Sotsiaalse ja rakendusteatri uurija Caoimhe McAvinchey leiab, et ka siin tuleks läheneda empaatiliselt, sest kuigi võib olla väga lihtne kategoriseerida inimesi, kes juhtuvad olema samas kohas samal ajal, ühise identiteediga kogukonna „katuse” alla, peavad selles valdkonnas tegutsevad praktikud siiski olema teadlikud, kas need inimesed üldse soovivad enda defineerimist selle kogukonna osana, sest nad võivad end identifitseerida hoopis muude aspektide järgi oma identiteedis (nt vanus, sugu, rass, puue, seksuaalsus, usk või rahvus) (McAvinchey 2014: 3).

Üheks võimaluseks leida teatud kogukondade liikmeid on **üleskutse** (ingl *open call*), mida on kasutatud näiteks intervjueeritavate leidmiseks teatriprojektidesse. Teatritegijale annab see võimaluse lasta inimestel oma kuuluvust ise määratleda kogukonna ujuval tähendusväljal ja seega leida intervjuudeks sobivaid kandidaate, kellega protsessi käigus arutleda, miks nad sellesse kogukonda kuuluvad või soovivad kuuluda.

Üleskutse³⁵ avaldamine sõltub paljuski sellest, kust uuritavat kogukonda leida võiks. Kui tahta uurida teatud piirkonna kogukonda, võib avaldada üleskutse selles piirkonnas relevantset meediakanalis, kuigi selleks võib olla tarvis lisaressursse. Kuid üleskutseid intervjueeritavate leidmiseks võib teha ka sotsiaalmeedia gruppides ja meililistides, olenevalt uurimistest. Üleskutse puhul on oluline täpne sõnastamine, et kogukonnaliikmed end selles ära tunneksid.

³⁴ Esimest korda puutusin teatriprojektidesse intervjueeritavate üleskutse abil leidmisega kokku, luues lavastust „Ma pigem tantsiksin sinuga” (Vaba Lava ja R.A.A.A.M. 2016). Üleskutse on muutunud 21. sajandil Eesti dokumentaalteatris arvestatavaks intervjueeritavate leidmise vahendiks, mida on kasutanud mitmed teatripraktikud, lisaks siinkirjutajale ka näiteks Andra Teede, Mari-Liis Lill jt. Käesolevas doktoritöös kasutatud kirjandusest mainib üleskutset Derek Paget artiklis „Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques” juba aastal 1987. Ta kirjeldab Honeri ja Robinsoni dokumentaallavastust 1970ndate Suurbritannias, mille tarbeks otsiti „inimesi, kes oleksid valmis rääkima oma elust” kuulutusega kohalikus ajalehes, millele tuli 50–60 vastust. (Paget 1987: 324)

³⁵ Üleskutset võib sotsioloogilise valimi moodustamise kontekstis võrrelda mugavusvalimiga, mida sotsioloog Mikko Lagerspetz kirjeldab kui valimit, milles uuritakse inimesi, keda on võimalik hõlpsalt kätte saada (Lagerspetz 2017: 173).

Üleskutse on ka dramaturgile hea töövahend kogukondade piiritlemiseks ja sobivate intervjuukandidaatide leidmiseks, sest juba üleskutse sõnastamisega algab tekstiloomine. Üleskutset koostades lähtub dramaturg loomingulistest uurimisküsimusest või sõnastab (esialgse) uurimisküsimuse, sh ka sotsiaalse probleemi, mis hiljem kogukondi uurides ja nendega dialoogis olles täpsustub. Samuti kajastab üleskutses sõnastatu uurimisteede valikut, millest lähtuvalt hakkavad hiljem formeeruma intervjuu küsimused ja lõpuks näidend.

Toon siinkohal näite lavastuse „Ehitajad” üleskutse kasutamisest. Lavastus oli rahvusvaheline koostööprojekt³⁶, mille kogukonnaks olid ameti- ja rahvuspõhiselt Soomes töötavad Eesti ehitajad. Minu kui dramaturgi ülesandeks oli viia läbi Eesti-spetsiifiline uurimus, intervjuuerida Eestist pärit Soomes töötavaid ehitajaid ja selle põhjal luua näidendisse stseene. Üleskutses oli sõnastatud nii kogukond kui ka sotsiaalse probleemina ränne: „Kas töötad ehitussektoris ja elad kahe riigi vahel?” (Kozma, kirjavahetus 9.05.2018). Oluline oli, et inimene tunneks end ära nii ameti järgi kui ka võõrtöolisena, sest lavastuse üks eesmärk oli kirjeldada võõral maal töötamise problemaatikat. Üleskutset levitasin erialastes foorumites, aga kuna ise elasin tol hetkel ühes Eesti väikelinnas, siis ka seelses foorumis ja kohalikus lehes. Linna foorumi kaudu tuli kõige rohkem reageerijaid. Üleskutsale vastas ligi kümme inimest, kuid kõigiga ei õnnestunud leida sobivat kohtumisaega (või -paika). Üleskutse oli suutnud ära piiritleda olulised aspektid, sest üleskutsale vastajad töötasid kõik või olid töötanud Soomes ehitajana, mistõttu oli neil pendelrände kogemus.

Üleskutse puhul peab arvestama, et sellele vastavad väga erinevad inimesed. Seega, kui on soov leida väga kitsast kogukonnast spetsiifilisi intervjuueritavaid, tasub mõelda sihipärasele otsingule ja pöörduda esindusorganisatsioonide poole (näiteks sõjaveteranid, puuetega inimesed jt). Kuid on olemas väga suletud kogukondi, mille puhul ei pruugi abiks olla ka organisatsioon. Sel juhul tasub mõelda **võtmeisikute**³⁷ (nimetatud ka kontaktisikuks) leidmise peale, kes aitaksid kogukonda „sisse saada”. Risto Järv ja Merili Metsvahi on artiklis „Ettevalmistused välitöödeks” öelnud, et kontaktisikust võib abi olla just kodust kaugemale jäävate välitööde puhul, kus ta aitab uurijate ja uuritavate vahelist suhtlust vahendada, sest mõnikord on võhivõõraga ilma vahendaja abita raske jutule saada (Järv; Metsvahi 2017: 69).

³⁶ Lavastuse idee ja teostus pärines Soomes resideeruvalt lavastajalt David Kozmalt, kes tegutseb trupis European Theatre Collective (nüüd Post Theatre Collective). Kozma sõnastas ka üleskutse.

³⁷ Selliseid inimesi, kes aitavad uurijal kogukonda sisse sulanduda, on ingliskeelses kirjanduses nimetatud ka väravavahtideks (ingl *gatekeepers*).

Näiteks kogukonnateatri projekti „Minu Narva – Моя Нарва” puhul tegime uurimisgrupiga küll üleskutse ja kuulutasime välja infopäeva, mille kaudu leidsime mõned huvilised, kuid peamiselt tuldi lavastusse siiski võtmeisiku vahendusel, kes oli kogukonnas lugupeetud inimene. Samuti leidsime inimesi nn **lumepallimeetodi**³⁸ abil, kus uurimuses osalevad inimesed kutsusid ise uurimusse järgmisi inimesi. Ka „Ehitajate” puhul hakkas tööle lumepallimeetod, kus valdkonnas töötavad inimesed soovitasid teisi intervjueeritavaid, kellega võiks kohtuda.

3.3. Intervjueeritavate valimine

Kasutades etnodraama loomiseks intervjuu meetodit, dikteerivad intervjueeritavate valikut (edaspidi lühendatult „valimit”) nii kvalitatiivse uurimisviisi eripärad kui ka dramaturgi kunstiline otsus. Viimase kohta on teatriuurija Derek Paget öelnud, et dokumentaalteatri „valim” ilmselt hirmutaks sotsioloogi, sest on teadlikult teatraalne, lähtudes lavastusest kui lõppeesmärgist (Paget 1987: 324). Viimane peaks andma dramaturgile vabaduse leida just selliseid intervjueeritavaid, kes oleksid tema arvates huvitavad ja antud teema avamiseks olulised.

Tähtis on mainida, et kvalitatiivse uurimisviisi puhul ei taotleta valimi representatiivsust ega üldistatavust (Kalmus; Masso; Linno 2015). Samuti on kvalitatiivse uuringu valim enamasti väike³⁹ (Marshall 1996: 523 Laherand 2008: 66–67 järgi) – „heal infoandjal” peab olema teadmisi ja kogemusi vastava teema või objektiga (Laherand 2008: 67).

Saldaña järgi sõltuvad etnodraama tegelased minimaalsest arvust osalejatest, kes on vajalikud näidendi edasiarendamiseks ja kelle lood võivad potentsiaalselt publikut köita (Saldaña 2003: 221). Lisaks eesmärgile (nt sotsiaalne probleem) ja tegelastele võib intervjuudeks osalejate valimine sõltuda veel (Salvatore järgi) sellistest aspektidest nagu uurimisküsimus, uurija geograafiline asukoht, projekti kestus, kas uurimust tehakse individuaalselt või mõnda organisatsiooni kuuludes jms (Salvatore 2017: 270).

³⁸ Rämmer 2014, vaadatud 8.06.2020.

³⁹ Sellist lähenemisviisi on nimetatud ka ühe mittetöenäosusliku valimi alaliigina „sihipäraseks valimiks”, kus eksperdirollis uurija ise valib välja ideaalsed küsitletavad (Rämmer 2014, vaadatud 8.06.2020).

Valim sõltub ka uurimuse eesmärgist. Kui seatud eesmärgi tõttu otsustatakse intervjuuerida kõiki, kes seda soovivad (nt kõiki üleskutsele vastanuid), on osalejate valik lihtne. Samas, kui valim läheb liiga suureks ja hakkab projekti ulatuses intervjuerijale üle jõu käima, võib teha valiku ka eelinfo põhjal, võttes aluseks selle, kuidas intervjueritav end tutvustab või mida tema kohta on teada.

Jälgin dramaturgina ka seda, kelle vaatepunktist lugu(sid) jutustama hakatakse ehk kelle „nägu” on valimil.⁴⁰ Juba kogukonna piiritlemine on suures osas valimi moodustamine, kuid ka piiritletud kogukonna sees saab teha kunstilisi valikuid, kitsendades valimit. Näiteks, kas käsitleda äärmuslikke või tüüpilisi juhtumeid⁴¹, nooremaealiste või vanemaealiste kogemust või hoopiski võtta arvesse kõiki, kes soovivad kaasa lüüa (näiteks kogukonnateatri puhul)?

„Ehitajate” jaoks uurimust tehes võisin olla üpris kindel, et näidendis hakkavad domineerima meestegelased ja nende lood. Vanuseline aspekt oli siiski prognoosimatu, kuid polnud antud uurimistöö raames ka oluline. Oluliseks oleks see saanud siis, kui oleksin soovinud analüüsida, kuidas kogemus on ajas muutunud. Sel juhul võinuks keskenduda näiteks noorte Soomes töötavate ehitajate lugudele ning võrrelda neid esimeste Soome minejate lugudega 1990ndatest.

Kui intervjueritavate valikut saab täpsustada kogukonna defineerimise teel üleskutses või võtmeisiku abil, siis seda, kas tegu on hea infoandjaga, olen saanud lõplikult teada küll alles intervjuu kestel. Enda praktika põhjal võin öelda, et intervjueritavate valik ei pruugi olla kogukondade uurimise puhul peamine kriteerium, dramaturgil on hoopis olulisem õppida intervjuu käigus tundma ära enda jaoks head infoandjat.

„Eksperdid” ja silmapaistmatud lood. Üheks võimaluseks valida intervjueritavaid läbi kunstilise prisma on mõelda neist kui „argielu ekspertidest”. Seda väljendit on kasutatud Saksa teatritrupi Rimini Protokoll lavastustes osalejate kirjeldamiseks. Näiteks väidab dramaturg Florian Malzacher artiklis „The Scripted Realities of Rimini Protokoll”, et eksperdi teeb väärtuslikuks tema sotsiaalne funktsioon või eriline suhe millegagi. Eksperdid on konkreetsete kogemuste, teadmisvaldkondade ja oskuste asjatundjad. Kuigi võiks arvata, et dramaturg otsib häid lugusid, siis Rimini Protokoll

⁴⁰ Etnograafilise uurimuse puhul võiks sellist intervjueritavate valimist võrrelda võtmeinformantide leidmisega kogukonna seest.

⁴¹ Vt ka Patton 2002: 230–243 Laherand 2008: 70 järgi.

etendajate puhul pole tingimata oluline, et ta oleks kogenud suuri sündmusi, ja tihti jõuab lavale üpris silmapaistmatu osa autobiograafiast või professionaalsest teadmisest. (Malzacher 2010: 81)

Rimini Protokolli trupi liikmed leiavad ka, et osalejate valikut lavastustesse mõjutab informandi karaktersus. Malzacher kirjeldab, kuidas trupi liikmetes võivad huvi äratada hoopiski inimeste füüsilised iseärasused, näiteks pidas lavastaja Stefan Kaegi oma lavastuses „Crossword Pit Stop” (2000) teatraalselt huvitavaks kaheksakümneaastaste naiste hääli, nende aeglust ja käegakatsutavat haprust. Samuti inspireeris teatritegijaid puberteediealiste poiste rahutus, energia ja üliinnukus lavastuses „Shooting Bourbaki” (2002). (Malzacher 2010: 80–82) Selle põhjal saab järeldada, et dramaturgi vaatenurk intervjuueeritavale, kontekst ja küsimus: „Kuidas näha tavalises erilist?” võib mõjutada seda, milline võiks olla hea infoandja.

3.4. Uurimuse arhiivi koostamine

Ühe töövahendina koostas ja rakendas selle loovuurimuse vältel uurimuse arhiivi. Arhiiv⁴² on dokumentaalteatri pärisosa, kuid sellesse kuuluvad arhiivimaterjalid võivad olla ka algimpulsiks, millest teose loomist alustada, nagu näiteks pööningult leitud vanad kirjad⁴³. Väljendit „arhiiv” kasutan arhiivmaterjalide kogumiskoha nimetamiseks ja see tõukub Diana Tayloriga ideest, mille järgi jaotub dokumentaalteater mõtteliselt kaheks: „arhiiviks ja repertuaariks” (Taylor 2003: 20). Martini järgi võtab teater arhiivi ja muudab selle repertuaariks⁴⁴, millest viimane on dokumentaalteatri see osa, mis jääb arhiivist väljapoole ning on näitlejate ja lavastajate poolt füüsiliselt loodud: pilgud, žestid, kehakeel, tunnetatud ruumikogemus, kehade lähedus (Martin 2010b: 19) jm.

Arhiivi juurde olen dokumentaalteose loomise käigus järjepidevalt tagasi pöördunud (näiteks faktikontrolliks), mistõttu leian, et arhiiv on dramaturgi töövahend, mis pidevalt täieneb ja uueneb,

⁴² Vt ka Melanie Karin Moore'i magistritööst „Exhibit A: An Application of Verbatim Theatre Dramaturgy” erinevaid tähendusvälju dokumentaalnäidendi arhiivi puhul (Moore, M. 2013: ii, 4, 10, 16, 22).

⁴³ Kirjanik Tõnu Õnnepalu jutustab esimese maailmasõja aegsest kahest vennast rääkiva näidendi „Vennas” sünniloost ETVs: „See juhtus nii, et ma leidsin ühed vanad kirjad, Hiiuimaalt, vanast aidast. Ja nii kui ma need kirjad leidsin ja neid esimesi – seal sodi hulgas olid ja – .. kui ma esimesi lugesin, siis ma taipasin kohe, et need on väga huvitavad ja siin on küll üks lugu peidus.” (Õnnepalu 2014a).

⁴⁴ Repertuaari mõiste on Tayloril kasutusel teises tähenduses kui tavaliselt Eesti teatrileksikas, kus repertuaar tähistab teatri mängukavas olevaid lavastusi. Tayloriga järgi on repertuaar loodud kehaliste vahenditega, näiteks kehastatud mälupildid ja käitumisviisid, mis on siiski arhiiviga seotud (vt nt Taylor 2003: 298). Näiteks on kehaliselt võimalik säilitada ja esitada iidseid tantse ning rituaale.

taasmõtestades loodavat näidendit, lisades sinna kihte ja nüansse ning paratamatult ka ümberkirjutusi uute materjalide leidmisel. Seega on dramaturgi arhiiv dünaamiline ja pidevalt muutumises olev, kuni teksti valmimiseni (ja miks mitte ka hiljem).

Füüsiliselt etendatud ja arhiivi on nimetatud ka üksteisele vastanduvateks valdkondadeks (Borggreen; Gade 2013: 9), kus esimene esindab üürikest ja efemeerset ning teine tähistab konkreetset, ajalukku paigutatut ja permanentset (Martin 2010b: 19, Borggreen; Gade 2013: 9). Minu jaoks on aga mõtlemine arhiivist kui minevikus asetsevast kategooriast liialt piiratud, sest see paigutab ta unustusse, kuid arhiivil on omadusi, mis on suunatud tulevikku. Arhiiv kujundab ajalugu ning seeläbi kirjutab ja etendab inimesi, struktureerib ja vormib meie praeguseid mõtteid ja ideid (Borggreen; Gade 2013: 10). Arhiivi võivad kuuluda näiteks fotod, mille kohta märgib Susan Sontag, et need edastavad tänapäeva inimestele suurema osa nende teadmistest mineviku näo ja oleviku ulatuse kohta (Sontag 2006: 12). Just mineviku nägu toob vanad sündmused olevikku ja aitab meil taasmõtestada mõlemat. Nagu sõnab Carol Martin, ei ole ajalooline andmestik ehk arhiiv ainult minevik, see on ka olevik – ja me elame selles (Martin 2013: 163). Seega on dokumentaalseid materjale sisaldav arhiiv aktiivne ja olevikku sekkuv, sellel on agentsus ehk toimevõime, mis muudab selle oluliseks tööriistaks dramaturgile, kes saab arhiivi abil kirjutada inimesi.

Selles alapeatükis käsitlengi lähtuvalt Tayloriga (2003) arhiivist tuletatud mõistet **uurimuse arhiiv**, Rimini Protokolliga praktika põhjal tuletatud mõisteid **protokollimise tehnika** ja **protokoll** ning enda praktikast lähtuvaid **arhiivikataloogi** ja **külgnevate materjalide** mõisteid. Võtan aluseks, et arhiiv on nii mõtteline kui ka füüsiline koht, kuhu kogunevad kõik uurimusega seotud materjalid. Samuti selle, et arhiiv on oma olemuselt nii minevik kui ka olevik (Martini 2013: 163 järgi). Sel viisil muutuvad arhiivi osaks kõik uurimuse jooksul kogutud ja kogetud materjalid, näiteks audio- ja videosalvestised, fotod, intervjuude litereeringud, välitöömärkmed jm. Lähtuvalt sellest kirjeldan ka arhiveerimise protsessi ja dokumenteerimisvõtteid Hargla kogukonnas 2020. aasta sügisel tehtud etnograafilise uurimuse näitel. Muid arhiivi kogunevaid materjale vaatlen näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” jaoks tehtud uurimuse näitel.

Protokollimise tehnika. Saksamaa teatritrupi Rimini Protokoll liikmed on kirjeldanud ühe arhiveerimistehnikana protokolliga pidamist (ingl – *journal*, sks – *Protokoll*⁴⁵), mida võin kirjeldada

⁴⁵ Oma artiklis „Dramaturgies of Care and Insecurity: The Story of Rimini Protokoll” on Malzacher pakkunud ingliskeelseks selgituseks ka *protocol*, *journal*, *minutes* (Malzacher 2008: 21).

(koostöökogemuse põhjal⁴⁶) sarnasena koosoleku protokolliga, kuhu visandatakse ja fikseeritakse päevade kaupa prooviprotsessis tehtu ja kogetu, ideed järgmisteks kohtumisteks, mängulised ülesanded jpm.

Trupi dramaturg Florian Malzacher on nimetanud seda protokolliga koostamise tehnikaks, mille üleskirjutusi sisaldavad ka nende tekstid. Protokollis fikseeritakse reaalne prooviprotsess, samuti pannakse sinna kirja osalejate elulooline materjal ja kõikehõlmav fiktsionaalne ja/või faktuaalne narratiiv. Protokollis formaadi juurde käivad mängulised lisad, mis on omased avangardistlikule teatritraditsioonile (loendid, küsimused ja vastusemängud või abstraktsed kirjeldused ja teesid), mis sisaldavad erinevaid narratiivikihte reaalses või väljamõeldud kronoloogias. (Malzacher 2010: 83)

Tehnika dünaamilisust iseloomustab protokollis pidev ümbertegemine ja uuendamine. Teose loojad täiendavad käsikirja vaheldumisi ning informatsiooni jagamise protsess, lavastuse ja teksti uuendamine võtavad rohkem aega kui proovid ise (Malzacher 2008: 22). Protokollimine on võimaldanud lavale jõudva teksti osaks saada ka sellistel lavastuse etappidel nagu osalejate valik lavastusse. Nii ütlebki Rimini Protokollis lavastaja Helgard Haug intervjuus Florian Malzacherile, et viis, kuidas nad inimestele lähenesid ja neid leidsid, jõudis sageli teksti sisse, mistõttu oli osa materjali olemas juba enne esimest kohtumist (Haug *s. a.* Malzacher 2008: 26 järgi).

Protokoll ja arhiivikataloog uurimuse arhiivis. Eelnevalt kirjeldasin nii **uurimuse arhiivi** kui ka protokollis. Selguse huvides toon veelkord välja, et arhiivi kogunevad kõik eriliigilised dokumentaalsed materjalid ja protokoll on peamiselt kirjalike materjalide kogum (nt üks tekstifail). Kuna absoluutselt kõiki uurimusega seotud dokumentaalseid materjale ei ole võimalik füüsiliselt enda kätte koguda (näiteks raamatukogudest laenatud teosed, muuseumikogudes olevad fotod), on uurimuse arhiiv märksa laiem mõiste kui vaid kataloog arvutis. Arhiiv jääb alati osaliselt eksisteerima ainult dramaturgi mõtteisse (näiteks pärast laenatud teoste lugemist ja tagastamist). Seevastu teoste omakäelisi ülestähendusi või fotoväljavõtteid saab arhiveerida näiteks arvutis asetsevas **arhiivikataloogis**.

⁴⁶ Osalesin muusika- ja teatriakadeemia kaasaegsete etenduskunstide magistriõppe (Contemporary Physical Performance Making) praktikumis (CPM012 „Creative Project Beyond Performance”), mille õppejõud olid lavastaja Helgard Haug ja dramaturg Imanuel Schipper Rimini Protokollist. Praktikumis osa oli ka protokollis koostamine.

Arhiivi arvutis paikneva arhiivikataloogi osa kirjeldamiseks toon näite 2020. aasta sügisel etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimusest Hargla kogukonnas, mille eesmärk oli kirjutada näidend.

Uurimuse fookuses olid kolm sotsiaalset segregatsiooni mõjutavat aspekti, millest lähtuvalt valisin ja kogusin arhiivi materjale: 1) Hargla kui koht Eesti-Läti piiri ääres, 2) Hargla kui ääremaastumise ohus piirkond, 3) kohaliku kogukonna probleemid ja neile lahenduste leidmine. Ääremaastumist defineerisin inimgeograaf Garri Raagmaa teooria kaudu, mis ütleb, et ääremaastumine on osa territooriumi vaesumine ja sealt elanike liikumine suurde linna kodu- või välismaal, mille põhjusteks on ennekõike töökohtade kadu, tallinnastumine, maaelanikkonna vananemine ja negatiivne iive (Raagmaa 2011). „Eesti inimvara raportis” on kirjeldatud ka ääremaastumise tuvastamise metoodikat:

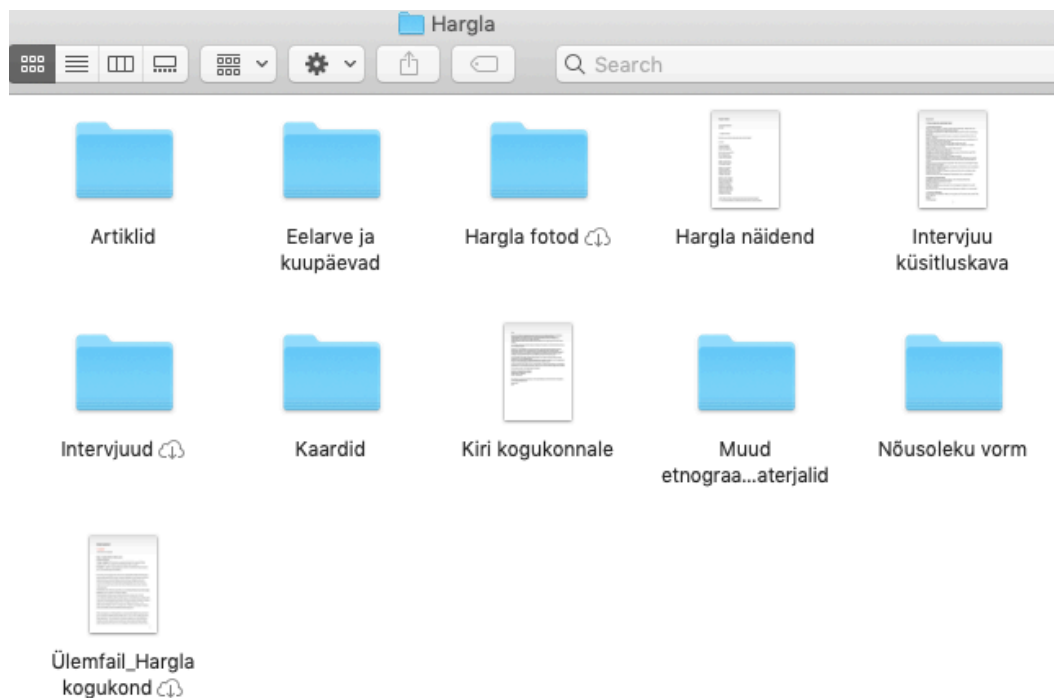
„Kui lugeda ääremaastumise tunnuseks rahvastiku kahanemine kas viimase 50 aasta jooksul vähemalt poole võrra või alates 2000. aastast keskmiselt vähemalt 1% aastas, siis on ääremaaks 48 maavalda, kus elab kokku 50 000 inimest. Siia lisame 60 ääremaastumisriskiga valda kokku 90 000 inimesega, kus elanike tihedus jääb alla 8 in/km² või mille kaugus suuremast keskusest on üle 50 km. Ääremaalised on seega ligi pooled omavalitsused, kus elab ligikaudu 140 000 inimest ja mis hõlmavad üle 50% Eesti pindalast” (Barkalaja jt 2010: 22, vaadatud 17.03.2022).

Sama raporti järgi on ääremaastunud ka Taheva omavalitsus, mille alla kuulubki Hargla küla (*ibid.*).

Kõik sel teemal leitud materjalid lisasin ühte Wordi faili, mille nimetan siinkohal Malzacheri järgi **protokolliks** ja mille peamine funktsioon seisneb sõnalise informatsiooni koondamises. Nii on võimalik kiirelt märksõnade kaudu otsida tööprotsessiks vajalikke materjale.

Protokolli struktureerisin kuupäevade järgi, millal materjali leidsin ja lisasin. Kogusin Hargla kohta ajaloolist ja geograafilist infot, e-kirju, artikleid ääremaastumise fenomenist ja loomingulisi ideid, mis mul enne välitöid tekkisid. Samuti koostasid enne Harglasse minekut küsitluskava, märkisin üles kohalike võtmeisikute kontaktid, püstitasin esmased uurimisküsimused ning lisasin kuvatõmmisena asukohakaardi.⁴⁷ Välitööde ajal hoidsin arvuti käepärast ja kirjutasin protokolliga vaatlusmärkmeid. Sel viisil toimus protokoll tervikuna mälupangana, mis aitas sinna kogunenud tekstifragmentide abil meenutada erinevaid kogemusi ja ideid lineaarse protsessina uurimuse algusest lõpuni.

⁴⁷ Vt ka, kuidas teha välitöödeks ettevalmistusi Järve ja Metsvahi (2017: 62–73) artiklist „Ettevalmistused välitöödeks”.



Joonis 2. Näide Hargla uurimuse arhiivikataloogist. Kuvatõmmis 10.03.2022.

Lisasin protokollile kuvatõmmistena ka fotosid, näiteks Eesti Rahva Muuseumi internetikogudest leitud Harglaga seotud vanu fotosid (sh esemelisest kultuurist, nt Hargla mustrikindad). Samuti vanu fotosid, mis kujutasid inimesi Harglas erinevaid töid tegemas: saeveskis, kirikus, karjamõisas, kolhoosis, kontoris jne. Näiteks kohaspetsiifilist rännaklavastust luues oleks saanud kasutada eelkirjeldatud kohti inimeste tööeluga seotud lugude jutustamiseks, mis oleksid hakanud resoneeruma nüüdisajaga ja sellega, kuidas koht ja seal tehtav töö on muutunud, kadunud või arenenud.

Hargla arhiivikataloog. Kuigi protokollile üksikute fotode lisamine teksti ilmetamiseks on asjakohane, lisasin fotode suure mahu tõttu fotosid koos kirjeldustega peamiselt **arhiivikataloogi**, millest kujunes ajapikku protokollile korrastatud ja segmentideks jaotatud versioon. Näiteks sai minu puhul arhiivikataloogi nimeks „Hargla”, mille alla tekkisid alamkataloogid, näiteks „Intervjuud” ja selle alla omakorda alamkataloog „Intervjuude salvestised”. Salvestiste litereeringud võib ühtlasi lisada ka protokollile. See võimaldab näidendit kirjutades hoida mitme faili asemel lahti ühte protokollile, kust saab kiirelt (näiteks kodeeritud) infot märksõnade kaudu leida.

Kui alustada uurimistöö materjalide kogumist kirjalikuna (ehk protokollist), siis peagi muutub see üheks osaks arhiivist, liikudes selle alamosaks, säilitades enda funktsiooni peamise dokumendina, kust kogu sõnaline info on kiirelt ja hõlpsalt leitav.

Arhiivikataloogis sisalduvaid materjale saab kasutada ka andmete visualiseerimiseks ja reorganiseerimiseks teistel platvormidel, mis võimaldavad märksa loomingulisemat lähenemist kui eespool kirjeldatud andmete kogumine. Näiteks võib olla huvitav asetada andmeid ajajoonele, näidata näidendi skemaatilist või struktuurset ülesehitust või visualiseerida infot muul moel.

Külgnevad materjalid uurimistöö arhiivis. Võib olla üpris kindel, et iga uurimisteema kohta on nii teoreetilises, aime- kui ka ilukirjanduses juba midagi kirjutatud. Selliste külgnivate materjalide (sh ka muusika) uurimine võib anda kultuuriliselt rikkalikuma pildi ja inspireerida dramaturgi leidma tekstiloomes jaoks huvitavaid vaatenurki, luua täpsemaid intervjuuküsimusi ja näidata konteksti.

Lavastuse „Minu Narva – Моя Нарва” jaoks lugesime eri laadi teoseid. Nende seas olid näiteks Katri Raigi autobiograafiline „Minu Narva” (2013) ja kultuurilooline „Viimane lahke maja” (2020) ning Narva ajalooa seotud teoseid. Samuti Narva ja Ida-Virumaa hetkeolukorda analüüsivaid artikleid, näiteks Kaarel Tarandi artikkel „Rikas linn, vaene linn” (2021). Samuti uurisime arhitektuurialaseid materjale, näiteks Madis Tuuderi ja Karin Pauluse raamatu „Narva. Daatšast paleeni” (2020) kohta. Kuulasime ja lugesime ka Narvaga seotud laule ja luuletusi, näiteks Leonti Belousi „Itk Narva jõe” (1665), Nublu ja Gameboy Tetrise „Für Oksana” (2019). Vaatasime filme: Jaak Kilmi „Eesti lood: paberist linn” (2014) või Birgit Rosenbergi „Eesti lood: Gerassimovi naised” (2017) ja palju muud.

Eriliigiliste ja eri asukohtadega materjalide puhul on näha, kuidas ei ole võimalik füüsiliselt koguda kõiki materjale enda isiklikku uurimuse arhiivikataloogi (raamatud tuleks selleks digiteerida ja videosalvestised, mis asuvad Youtube’i videoedastusplatvormil, alla laadida). Seetõttu kajastusid viited materjalidele protokollis ja mõningaid neist edastasime ka kogukonnale. Näiteks oli üheks soovitusena kogukonnale vaadata individuaalselt dokumentaalfilmi „Eesti lood: Gerassimovi naised”, mille põhjal toimus ühine arutelu, mida protokollisime. Sel viisil saime materjale küll kasutada, kuid ei pidanud neid kataloogis arhiveerima.

Üks külgnevate materjalidega kataloog, millel on kindel koht minu uurimuse arhiivikataloogides, sisaldab teostatava loovuurimusega otseselt ja kaudsemalt seotud luuletusi, mis võiksid inspireerida näidendi sünni. Luuletusi võib koguda ka otse arhiivikataloogi. Mõnikord muutub kataloogi tähendus vastavalt sellele, milliseid materjale on võimalik kätte saada. Näiteks Hargla kogukonnas uurimust läbi viies soovisin tekste ilmestada kohaspetsiifiliste luuletustega, mida oli üpris keeruline leida. Märksa lihtsam oli leida Hargla pärimust Lõuna-Eesti pärimuse portaalist LEPP (2003).

3.5. Intervjuu

Ajal, mil globaalne COVID-19 pandeemia on saanud reaalsele inimkontaktidele suureks takistuseks, on ehk liiga kitsas mõelda intervjuust kui välitöödel toimuvast füüsilisest kohtumisest, nagu see on traditsiooniliselt olnud, kuid etnograafia mõttes on just see oluline. Etnograaf Dwight Conquergood on kirjeldanud etnograafiat kui etendusekeskset uurimust läbi „kogeva keha” (ingl *experiencing body*), mis asub ajas, kohas ja ajaloos. Tema järgi nõuab etenduse paradigma näost näkku kohtumisi ja asetab etnograafi läbi räägitud ning haprasse „näost näkku töö”-situatsiooni, mis on osa keerukast ja nüansirikkast igapäevaelu dramaturgiast. (Conquergood 2006: 359, Goffman 1967)

Lisaks näost näkku kohtumistele võib intervjuud võrrelda teatriga muudeski aspektides: näiteks ollakse intervjuu ajal teatud (etendatavates) rollides (küsi ja vastaja, uurija ja uuritav jne). Samuti on intervjuu kordumatu sündmus nagu teatrietendus, mille näiteks võib tuua folklorist Merili Metsvahi mõtted, et intervjuu on teatud ajal kindlas olukorras toimuv kõnesündmus, mida ei saa korrata: „Juhul kui intervjuerija läheb tagasi intervjueritava juurde, soovides midagi täpsustada või üle küsida, ei ole enam võimalik endist olukorda taastada ning esitada täpselt sama küsimust, mis eelmisel korral.” (Metsvahi 2017: 93).

Selles alapeatükis käsitlen üht peamist dokumentaalteatrit ja etnograafiat ühendavat meetodit: intervjuud. Etnograafilisel intervjuul on etnograaf James P. Spradley sõnul mitmeid ühiseid omadusi sõbraliku vestlusega, kuid on selgelt eesmärgistatud ja selgitatud (Spradley 1979: 58–59), mistõttu ka formaalsem. Kuigi Spradley kirjeldab uurimissituatsiooni vabamas õhkkonnas osalusvaatlusega välitöödel, sünnivad dokumentaalnäidendi kirjutamiseks intervjuud tihti ka kokkulepitud

kohtumistena, mis võib muuta intervjuu veelgi eesmärgistatumaks ja selgitatumaks – kohtutakse selleks, et teha valmiva näidendi tarbeks intervjuu.

Kuna etnograafilise intervjuu eesmärgiks on saada elukogemuste värvikaid kirjeldusi, mis annavad intervjuerijale aimu sellest, kuidas inimesed maailma näevad (Westby; Burda; Mehta 2003, vaadatud 11.06.2020), analüüsin ka intervjuuküsimuste koostamist kui olulist töövahendit dramaturgile värvikate kirjelduste saamiseks alapeatükis 3.5.2. „Uurimuslikud intervjuud”. Samuti kirjeldan alapeatükis 3.5.3. stiimuli abil loodud intervjuud, mis võib toimida olulise abivahendina mälestuste aktiveerijana intervjuerimise käigus.

3.5.1. Intervjuu kava

Eespool kirjeldasin eetilisi aspekte, millega kogukondi uuriv dramaturg peab arvestama ja mida tuleb intervjueritavale selgitada. Sellest oli näha, et praktiline uurimistöö algab juba kogukonna poole pöördumisest. See on omakorda osa intervjuud ettevalmistavast protsessist. Nii pöördumist kui ka intervjuud võib laiemalt käsitleda kui lihtsalt inimestega rääkimist – osana suhtlusest. Ometi ei kulge iga suhtlus eesmärgipäraselt ega intervjuu loodetult avameelses atmosfääris. Filosoof Isabelle Stengers juhib tähelepanu suhtluse puhul vajalikule rituaalsusele ja vestluse mõttekusele, väites, et rääkimine ei ole „normaalne”, see peab olema saavutatud. Saavutatud suhtlusele eelneb vaikiv kokkulepe asjadest usalduslikult rääkida. (Stengers 2018: 136–137) Selgitatud rituaalsus seisneb intervjuerimise puhul kohtumiseks kokkuleppe sõlmimises, kohtumiskoha leidmises, intervjuu protsessi ja/või eesmärgi seletamises ja muuski, mida võib kokkuvõtlikult nimetada ka „intervjuu kavaks”.

Toon siinkohal ära intervjuu kava, mille töötasin enda praktika põhjal välja käesolevat loovuurimust läbi viies ja mis tugineb *verbatim*-etnodraamaga töötava lavastaja Joe Salvatore (2017: 271–273) intervjuerimiskavale:

- *Lepin intervjueritavaga e-kirja, telefoni või kontaktisiku kaudu kokku talle sobiva kohtumisaega, eelistatavalt intervjueritavale võimalikul loomulikus ja mugavas kohas (tema kodu, lemmikkohvik jt).*

- *Intervjueeritavaga kohtudes tutvustan ennast ja ütlen, millise organisatsiooniga/projektiga olen seotud. Räägin töö eesmärgist ja mainin ära intervjuu umbkaudse kestuse, öeldes: „Kulub paar tundi, kuid võib minna vähem või rohkem, oleneb, kuidas meie jutujärg kulgeb.” (Seda infot võib jagada ka juba enne kohtumist.) Lisan, et plaanin intervjuud diktofoniga salvestada ja küsin, kas see sobib, lisan samas, et salvestist ei kasutata lavastuses (juhul, kui see pole plaanis). Rõhutan, et minuga võib igal ajal ühendust võtta.*
- *Eraldi räägin intervjuu kasutamisest. Kirjeldan, et lõpptekst litereeritakse (või litereerib selle osaleja) ja sellest saab näidend. Näidendist omakorda saab või võib saada lavastus, kus intervjueeritavat kujutavad või tema teksti esitavad näitlejad (juhul, kui ta ise pole esitaja). Lisan, et intervjuust võib lavastusse minna nii täpseid sõnasõnalisi tsitaate, toimetatud kirjeldusi kui ka elemente, mis on inspireeritud vestlusest, kuid mille puhul võib olla enda teksti raskem ära tunda. Kuna dramaturg ei ole tihtipeale oma teksti lavastaja ja prooviprotsessis võib osa tekstist saada kärbitud, lisan igaks juhuks, et ei saa lubada, et intervjuust midagi lõppteksti jõuab. Kinnitan, et intervjueeritava isik jääb soovi korral näidendis anonüümseks, isikuandmed muudetakse ja antakse (vajadusel) pseudonüüm. Küsin üle, kas inimesel on mulle kõige eelnevaga seoses küsimusi.*
- *Intervjuu alustamist loetakse keeruliseks momendiks. Seetõttu osutan diktofonile ja küsin, kas võin selle käima panna. Nõusoleku saamisel alustan intervjuud ja esitan esimese küsimuse. Küsimus sõltub sellest, mida teada tahetakse, kuid mõnevõrra ka meetodist.*

Näiteks Merle Karusoo, kes kasutas oma praktikas suulise ajaloo (ingl *oral history*) meetodit, on öelnud, et intervjuu käigu määrab intervjueeritav ja intervjueerija ülesanne on juhatada ta sündimise ja pereloo juurest võimalikult kronoloogiliselt sellesse päeva, mil ta intervjueeritavaga kohtub; samuti, et erilist tähelepanu pöörab ta esimestele mälupiltidele (Karusoo 2008b: 594). Aga mälupiltide kohta ei küsi ta kunagi intervjuu alguses, sest kui ta inimest ei tunne, ei oska ta neid interpreteerida (Karusoo, kirjavahetus 24.12.2021).

- *Intervjuu ajal esitan ettevalmistatud küsimusi (nimetatakse ka „küsitluskavaks”), kuid reageerin ka uutele teemadele ja esitan täpsustavaid küsimusi. Kuulan aktiivselt ja tähelepanelikult ning proovin võimalikult vähe sekkuda, sest oluline on ainult see, mida ütleb intervjueeritav.*
- *Intervjuu lõpus tänan intervjueeritavat, räägin, millal lõpptulemust näha saab ja kinnitan, et ta saab kutse etendusele. Küsin, kas ta tahaks veel millestki rääkida ja kas tal on mulle küsimusi. Lisan uuesti, et minuga võib ühendust võtta. Seejärel lõpetan salvestamise.*

Salvatore kirjeldab, kuidas ta on välja töötanud intervjuudel kasutamiseks spetsiaalse „Osaleja omaduste ja füüsilise ümbruse uuringu”, kuhu kannab kohe pärast intervjuud järgmise info: intervjuueeritava füüsiline kirjeldus; tema füüsiliste tegevuste kirjeldus intervjuu ajal; intervjuu toimumiskoha füüsiline ümbrus; intervjuu toimumise või piirkonna geograafiline asukoht, mis on kasulik ennekõike näitlejatele ja (kostüümi)kunstnikule, et luua lavastuse maailma (Salvatore 2017: 272).

- *Kui intervjuueeritav on lahkunud, panen kirja peamised vaatlusandmed, millised iseloomustavad elemendid ja omadused inimesest meelde jääd, milliseid esemeid inimene kasutas ja mida tegi, milliseid aistinguid pakkus teda ümbritsev keskkond ja mis tundeid minus endas intervjuu kestel tekkis.*⁴⁸

Loomuliku ja formaalse suhtlussituatsiooni ühendamine. Kui intervjuu sünnib osalusvaatluse käigus ja on vähem formaalne, olen kohtumise ajaks juba osa etappe (nt tutvustuse osa) läbinud. Kuid ometigi kerkib küsimus sellest, kuidas ühendada etnograafilises intervjuusituatsioonis kogevate kehade (vt Conquergood 2006: 359) kohtumise spontaansus, sõbralik vestlus ja sellele justkui ideeliselt vastanduv, välja kujunenud või kujunev formaalne olukord, kus intervjuuks on ette valmistatud küsimused, seda salvestatakse või tehakse selle ajal märkmeid.

Antropoloog Tanel Saimre kirjeldab enda praktika põhjal, et püüab ettevalmistatud küsimused endale märksõnade abil meelde jätta ja hoiab intervjuu ajal küsitluskava „kuklas”, mis võimaldab etendada loomulikku suhtlemissituatsiooni, kuid ei lase unustada, millise eesmärgiga intervjuu toimub (Saimre, intervjuu 3.06.2021). Saimre poolt kirjeldatud tehnika ei lase intervjuul „laiali valguda”, kuid aitab hoida sõbralikku suhtlussituatsiooni.

3.5.2. Uurimuslikud intervjuud

Kogukondade uurimise põhjal valminud näidend peab täitma eri eesmärgi: see peab kirjeldama uuritava kogukonna kultuuri ja samas kõnelema nii nende inimestega, keda uuriti, kui ka laiema

⁴⁸ Vrd ka minu intervjuueerimiskava lk 45–47 Salvatore (2017: 271–273) kavaga.

teatripublikuga (vrd Schensul; LeCompte 2012: 134). Selle saavutamiseks on mulle kui dramaturgile olnud oluliseks tööriistaks intervjuuküsimused, sest need aitavad jõuda näidendi tuumani – millest hakkab teos jutustama. Ka küsimused peavad olema koostatud selliselt, et need võimaldaksid kogukonna kultuuri laiemalt kirjeldada, kuid tooksid teose emotsionaalse mõju ja empaatia tekitamiseks esile inimese isiklike tundeid ja mõtteid ning avaksid dokumentaalteatrile omaselt seeläbi sotsiaalset probleemi. Just seetõttu olen tegelenud pikalt sobiva intervjuumeetodi otsimisega.

Etnograafilisi meetodeid praktiseerima hakates leidsin etnograafide Jean Schensuli ja Margaret LeCompte'i poolt kirjeldatud **uurimusliku süvaintervjuu** liigi, mis sobib hästi kogukonnapõhise dramaturgia loomiseks, sest annab uurijale maksimaalse paindlikkuse mistahes teema süvitsi uurimisel ja uute teemade käsitlemisel (Schensul; LeCompte 2012: 135). Intervjuu võimaldab dramaturgil lisaks sotsiaalse probleemi määramisele uurida ka muid huvipakkuvaid valdkondi või nüansse. Selline paindlikkus on kunstilise tulemuse huvides oluline. Teiseks kirjeldavad Schensul ja LeCompte **poolstruktureeritud intervjuud**, mis tegeleb rohkem inimese isiklike kogemuste ja mõtetega kui üldiste kultuurikirjeldustega (leidmaks kultuuris uut ja avastuslikku). Samuti aitab see intervjuuliik leida lugudes sarnasusi ja erinevusi (Schensul; LeCompte 2012: 172, 174). Kirjeldan mõlemat intervjuu liiki lähemalt ja näitan, kuidas moodustada küsimusi eelnevalt välja selgitatud sotsiaalsest probleemist esilekerkivate kategooriate kaudu.

Uurimuslik süvaintervjuu tähendab küll struktureerimata intervjuud, kuid mitte seda, et intervjuu oleks planeerimata: see koosneb avatud küsimustest (vrd suletud küsimused ehk „kas-küsimused”) ja peamistest uurimisküsimustest (Schensul; LeCompte 2012: 142, 168). Samuti on uurimusliku süvaintervjuu eesmärkideks avastada ja uurida uusi kultuurivaldkondi, saada uut informatsiooni teema kohta, mis ühtlasi aitab orienteeruda uurimuse kontekstis ja ajaloo ning luua mõistvat ja positiivset suhet intervjuueeritavaga (*ibid.*). Sel viisil on võimalik rääkida mitte ainult inimese enda lugu, vaid uurida ka seoseid teiste sama teemaga seotud inimeste lugudega: näiteks uurisin ehitajaid intervjuuerides ka suhteid teiste ehitajatega, kes töötasid samas töökohas või jagasid intervjuueeritavaga elukohta, samuti suhteid tööandjatega, et mõista paremini üldist konteksti ja eestlaste positsiooni hierarhilistes suhetes Soome tööandjatega.

Nii nagu dokumentaalnäidendite jaoks otsib dramaturg inimeste lugusid, otsitakse neid ka etnograafias. Etnograafilises uurimuslikus süvaintervjuus peaks küsima lugude ja kogemuste järele,

mis võimaldavad saada uurimisteema kohta teavet vastaja vaatenurgast ühe episoodi kohta algusest lõpuni (Schensul; LeCompte 2012: 155). Näiteks küsimusele „Kuidas te sattusite Soome ehitajaks tööle?” peaks saama (vajadusel lisaküsimuste abiga) vastuse, mis räägib ära kogu inimese teekonna alates töö otsimisest, leidmisest, asjaajamisest ja esimest korda tööle minekust. Samuti võib Spradley (1979: 86–87) järgi esitada selliseid küsimusi nagu „Räägi mulle ühest oma tavalisest tööpäevast ehitajana, alustades sellest, kui sa hommikul ärkad,”⁴⁹, mis võimaldavad uurida inimeste eluolu, millest tavaliselt aimu ei saa. Näiteks Merle Karusoo näidendis „Olen kolmeteistkümneaastane” (1980) on stseenid kolme erineva koolipoisi päevast, mis tugines koolinoorte kirjanditele, kus noored olid kirjeldanud oma tavalisi koolipäevi (Karusoo 1989a).

Lavastust „Minu Narva – Моя Нарва” tehes lähenesime sellistele etnograafilisele küsimusele loomingulisemalt ja palusime, et intervjuueeritavad kirjeldaksid oma tavalist päeva hommikust õhtuni nii, nagu seda näeb näiteks lillevaas nende aknalaua (vt ka Lisa 2). Sellisel puhul peab arvestama, et kuigi taoline küsimuseesitus pakub väga palju mängulusti ja värvikaid kirjeldusi, ei ole vaasil kodust võimalik näha inimese tööpäeva ja selle kohta tuleb eraldi küsimus esitada. Etnograafiliselt on nimetatud taolisi küsimusi ka „kirjeldavateks küsimusteks” või antud juhul, kuna kirjeldama peab tervet päeva ja erinevaid nüansse selle päeva jooksul, siis ka „suure ringkäigu küsimusteks”⁵⁰ (ingl *grand tour questions*) (vt Spradley 1979: 62).

Samuti on hea esitada etnograafilisi kogemust kirjeldavaid küsimusi nagu „Kuidas te end tundsite, kui see juhtus?” (vt Schensul; LeCompte 2012: 141) või näiteks ärgitada vastajaid koostama nimekirju. Näiteks võib Soomes töötavaid Eesti ehitajaid uurides paluda neil nimetada toiduaineid oma poenimekirjas, et saada teada, millised on ehitajate toitumisharjumused kodust eemal. Nii võib selguda, et toitumisharjumused on kokkuhoidlikumad, toidud odavamad ja teinekord ka ebatervislikumad – või vastupidi. Võib esineda ehitajaid, kes võtavad kodust toitu kaasa, samuti neid, kes pühendavad Soomes aega toidu valmistamisele, sest armastavad hästi või tervislikult süüa. Schensul ja LeCompte (2012: 154) nimetavad selliseid küsimusi „loetlemisküsimusteks”. Küsimuste vastuste põhjal sündivaid nimekirju saab panna näidendisse kirja näiteks kooritehnikas dialoogidena (vt ka ptk 4.4. „Dialoog”).

⁴⁹ Vt ka Schensul; LeCompte 2012: 140.

⁵⁰ Väiksemamahuliste episoodide, tegevuste või sündmuste kirjeldamiseks kasutatakse „väikse ringkäigu küsimusi” ehk *mini-tour questions* (Spradley 1979: 63).

Poolstruktureeritud intervjuu on väga sarnane eelmisele intervjuu liigiga, kuid tegeleb inimese isiklike narratiivide kaudu juba süvitsi kindlaks määratud uurimisprobleemiga. Kui avatud uurimuslik süvaintervjuu oli struktureerimata, siis uurijad Halliki Harro-Loit jt ütlevad, et poolstruktureeritud intervjuu puhul kasutatakse varem koostatud küsitluskava. Teisest küljest võib selle läbiviimisel muuta küsimuste järjekorda (nt kui intervjuueeritav suundub oma jutuga mõne sellise teema juurde, mida oli peagi nagunii plaanis käsitleda) ja esitada täpsustavaid küsimusi. (Harro-Loit jt 2014, vaadatud 10.03.2022)

Üheks võimaluseks luua poolstruktureeritud intervjuu puhul avatud küsimusi on dokumentaalteatrile omaselt huvipakkuva sotsiaalse fenomeni kaudu. Näiteks kui uurisin sotsiaalseid probleeme „heaolu, ränne” Soomes töötavate ehitajate näitel, siis lähenesin kõikidele sotsiaalset probleemi avavatele küsimustele ehitajaid ühendava „töörände” kategooria kaudu⁵¹:

- Mis olid põhjused, miks sa läksid Soome tööle?
- Millised on sinu suhted tööandjaga Soomes?
- Milline näeb välja sinu sõit Soome tööle?
- Kui pikad on sinu tööpäevad Soomes? jne

Teise kategooriana võib esile tuua eluloolise info ja esitada küsimusi lähtuvalt nende kogemusest. Näiteks ehitajate puhul võib nende eluloolisi aspekte uurides küsida hariduse kohta:

- Millistes koolides sa oled käinud?
- Mis põhjustel sa selle eriala valisid?
- Miks oma valitud erialal jätkasid/ei jätkanud? jne.

Elulooga seotud küsimused aitavad mõista inimese tegutsemismotiive tema isikliku loo kontekstis ja neid on võimalik näidendisse sisse tuua, et aidata publikul esitatud inimest tunnetada ja mõista.

Kuna rändega kaasuv oluline probleem on ka võõrandunud peresuhted, saab uurida nii mõju peresuhetele kui ka seda, kuidas neid võiks parandada:

- Kuidas su lähedased suhtuvad sellesse, et sa käid Soomes tööl? (abikaasa-elukaaslane, lapsed, vanemad)
- Millised võiksid olla Soomes töötamisest tingitud probleemide lahendused peresuhetes?

⁵¹ Vt ka Schensul; LeCompte 2012: 178.

Lahendusi, mis intervjuudest välja tuli, oli mitmeid: tihedam kommunikatsioon kodustega, perekonnaga koos Soome kolimine, töö leidmine Eestis. See, et inimene teab lahenduskohti, ei tähenda, et ta sellel suunal alati reaalseid samme astuks, seega võib täpsustuseks küsida ka seda, et milliseid reaalseid samme ta on teinud.

Poolstruktureeritud intervjuu puhul on oluline esitada kõigile intervjuueeritavatele samu küsimusi, et vastuseid oleks võimalik omavahel võrrelda. Samuti võimaldab see vastuseid näidendisse koondada, kasutades selleks dokumentaalteatri tekstiloometechnikaid.

Kuna näidendi kirjutamiseks kogutud materjal peab olema niivõrd rikkalik, et võimaldab uurimisteema kaudu publikuni tuua kultuurikirjeldusi, ja kuna dramaturgil peavad selleks samuti olema põhjalikud teadmised uurimisteemast, siis leian, et dramaturgia loomisel on olulised mõlemad intervjuuliigid, nii uurimuslik süvaintervjuu kui ka poolstruktureeritud intervjuu, et omada laiemat pilti kultuurist, kuid koguda ka inimeste isiklike mõtteid. Seetõttu oleks suurepärane, kui uurimisperiood oleks niivõrd pikk, et oleks võimalik läbi viia mõlemat tüüpi intervjuud või kombineerida neid teadlikult. Kahe intervjuumeetodi põhjal kombineeritud küsimustik näidendi „Ehitajad” uurimuses (52 küsimust) on ära toodud käesoleva doktoritöö Lisas 1. Kuna etnograafiline intervjuu on ka spontaanne ja avastuslik, siis ei kajastu lisas kõik küsimused, sest intervjuude käigus tekkis neid vastavalt olukorrale ka mitmeid juurde. Samuti ei olnud intervjuude käigus vaja kõiki küsimusi esitada, sest tihti juhtus, et inimene vastas ühele küsimusele vastates ära ka mitu järgmist.

3.5.3. Stiimulite kasutamine intervjuul

Etnodraamade kirjutamise puhul on kirjeldatud intervjuud, mida viia läbi stiimulite abil nagu näiteks fotod, mis ärgitavad inimest vastama (Saldaña 2011b: 37–38), mistõttu katsetasin seda lähenemist ka enda dokumentaalsel uurimusel põhinevate lavastuste juures.

Terrorismist kui probleemist rääkiva lavastuse „Plaan T”⁵² (Kanuti Gildi Saal, 2018) puhul katsetasime stiimuli abil läbi viidud intervjuud. Näitasime uurimuses osalejatele samu fotosid terrorismi ja katastroofidega seotud elementidest või situatsioonidest. Järeldusena võib välja tuua, et stiimulid ei kutsunud inimesi oma isiklikke mälestusi meenutama, vaid mõjusid pigem suunavate küsimustena. Fotodel kajastatud elemente ja sündmusi kirjeldati rohkem ka vastuses, mis omakorda tekitab küsimuse, kuivõrd objektiivne on selline suunamine inimese enda kultuurikogemuse kontekstis. Valitud stiimulid täitsid vaid osati dokumentaalse uurimuse eesmärgi, sest vaid mõned neist aktiveerisid inimeste isiklikke mälestusi: juhul, kui nad olid neid fotosid või sündmusi meediast näinud. Fotode puhul, mida inimesed ära ei tundnud, suhe puudus või kirjeldati fotol toimuvaid sündmusi tegelikest sündmustest erinevalt. Seda ei olnud uurimuse puhul võimalik arvesse võtta teisiti kui vaid järeldusena, et katastroofipiltide presenteerimine tõesti tekitab hirmu. Inimeste endi kohta stiimulite abil palju teada ei saanud.

Kogukonnateatri lavastust „Minu Narva – Моя Нарва” luues kasutasime COVID-piirangute ajal videoplatvormil intervjuusid tehes samuti fotosid stiimulitena. Palusime osalejatel teha või võtta kaasa fotosid endale olulistest paikadest Narvas ja jutustada, miks on fotol olev koht tema jaoks oluline. Seega sai igaüks stiimuli ise kaasa tuua või lausa ise luua. Meetod pakkus informatiivset ja nostalgilist vaadet Narvale, selle elanikele ja kultuurile, millest mitmed lood kajastusid ka valminud näidendis. Seega võib öelda, et stiimul toimis mälu aktiveerivana ning kultuuri kirjeldavana.

Eelnevast võib järeldada, et dramaturgia loomiseks saab stiimuleid edukalt kasutada inimese elulooga seotud dokumentide kujul (nt fotod lähedastest isikutest, elukohast, sündmustest vm), mis aitavad kaasa näiteks eluloo ja või uurimisaluse fenomeniga seotud sündmuste meenutamisele. Küllap kehtib sama ka stiimulesemete puhul. Stiimuleid, millega inimestel kogemus puudub, saab kasutada vaid vabade (improvisatsiooniliste) assotsiatsioonide tekitamiseks.

3.5.4. Aktiivne kuulamine ja kohalolu

Aktiivne kuulamine tähendab minu jaoks nii kuulamist täie tähelepanuga kui ka kaasaelamist. Kuigi intervjuu ajal peaks sekkuma vastaja teksti nii vähe kui võimalik ja nii palju, kui vajalik, ei tähenda

⁵² Loovuurimus. Esietendus Kanuti Gildi Saalis 21.03.2018. Kaasautorid ja lavastajad Üüve-Lydia Toompere ja Siim Tõniste.

see staatilisust ega näilist apaatiat. Kui mõelda mõistele „tähelepanu”, siis kätkeb selle etümoloogia endas olulisi nüansse: teadvuse keskendumist mingile objektile või mõttele, huvi, märkamist (Langemets jt 2009, vaadatud 28.02.2022).

Minu jaoks on aktiivse kuulamise juures oluline ka vaikus ehk paus, mille teeb intervjuueeritav oma jutustavasse teksti. Kuidas pausi tõlgendada? Kas sellena, et mõte on läbi või sellena, et ta kogub end uue mõtteavalduse jaoks. Kui kaua pausi aktsepteerida? Kas rutata esitama uut küsimust või lasta „pausil kanda”? Kas paus on kahe mõtte vaheline paus rääkimisest või on see vaikus enne tormi ja mis juhtub, kui suruda uus küsimus sisse siis, kui paus oli vaikus enne tormi? Midagi katkeb, millestki jäädakse ilma. Ka Merle Karusoo ütleb, et intervjuueerija ei tohi karta pausi, sest pausi ajal võib sündida väga oluline sõnastus või kujutluspilt (Karusoo 2008b: 594).

Lisaks pööran intervjuueerimise ajal tähelepanu enda kehakeelele ja kohalolule. Kohalolu võib võrrelda näitleja kohaloluga laval, mis on keskendunud ja selles hetkes või nagu kirjeldab kirjanik Tõnu Õnnepalu: „Kunst algab ju õigupoolest alles sealt. Sealt, kus lavaline kohalolek on saavutatud, lõtvus, uimasus ja eelarvamuslik puisus maha raputatud .. Alles sealtmaalt saab tähenduslikuks küsimus, miks ja kus ja mida.” (Õnnepalu 2014b). Intervjuueerija kohalolu on sarnane Õnnepalu poolt kirjeldatule: „... lõtvus, uimasus ja eelarvamuslik puisus [on] maha raputatud ..” (*ibid.*), mida eristab näitleja kohalolekuseisundist ehk see, et intervjuueerija etendab intuiitiivselt iseend oma (hetkelises) ametis ja mitte kellegi teise poolt ettekirjutatud põhjalikult läbiharjutatud, tunnetatud ja teadvustatud etendamisküpset rolli. Ideaalis võiks ju kohalolu dikteerida ka kehakeele, kus kuulaja ei nooguta lõdvalt ja moepärast jutule kaasa, vaid tõesti tajudes aktiivselt, keskendunult, mõistes. Väga oluline on Õnnepalu tsitaadis ka „eelarvamuslik puisus”, tunne, et inimene teab, mis juhtub. Selle vastand võiks olla elevus või avatus, seisund, mis võimaldaks osaks saada üllatusel.

Mõistmine omakorda on miski, millele näiteks Saldaña tähelepanu juhib, kasutades väljendeid nagu „intervjuueerija empaatiavõime” ja „kaasaelamisvõime”. Selle all peab ta silmas hinnangute andmise vältimist selle kohta, mida intervjuueeritav räägib, ja kus intervjuueerija on rollis, mis pakub platvormi rääkija hääle kuuldavaks tegemiseks. (Saldaña 2011b: 40) Empaatia puhul on alati küsimus selles, kuivõrd uurija lahustub selles, mida ta kuuleb, kas ta elab seda läbi või distantseerib end emotsionaalselt, võttes kuuldut arvesse, aktsepteerides, kuid mitte lastes end sellest jäägitult mõjutada. Empaatia kajastub ka kehaliselt, näiteks olukorras, kus intervjuueeritav püüab endast head muljet luua või vastata nii, nagu arvab küsijat soovivat. Siis tuleks leida enda hääles ja kehakeeles

nüansse, mis aitaksid juhtida küsitluse kulgu, et saada aimu inimese tõelistest tajudest, arvamustest, tunnetest ja väärtussüsteemidest (*ibid.*).

Intervjueerijana annan oma kohaolust märku napilt: „mhmh”, „jah”, „õige”, „tõesti?”, noogutus, kulmukergitus, peakallutus, avatud žest kätega – sobival määral kasutatuna on need kohaloleku tunnused. Aga ka liikumatu pingeline kuulamine, mis ei vaja abistavaid liigutusi ega väljendeid, võib aidata jõuda uuele tasandile, suurema mõistmiseni. Oluline on, et kuulamine oleks tõesti tegu, tähelepanemine. (Vrd Saldaña 2011b: 42–43)

3.6. Teadlik ja refleksiivne vaatlus

Osalevast vaatlemisest on minu jaoks saanud oluline töövahend näidendi kirjutamiseks mitmes aspektis, esiteks olen vaatluste abil leidnud lisaks eksplitsiitsele infole ka implitsiitset, mis esmapilgul silma ei paista, kasutades teadlikku lähenemist. Teiseks pean refleksiivset vaatlust ja selle põhjal tehtud märkmeid oluliseks vahendiks näidendisse remarkide kirjutamiseks.

Selles alapeatükis analüüsin mõlemat aspekti, kuid alustuseks kirjeldan etnograafilise osaleva vaatluse eripärasid. Lisaks pakun välja mõned praktilised näited teadlikkuse harjutamiseks vaatlejana.

Etnograafilise vaatluse eripära. Nagu eelnevalt mainitud, on etnograafia eripäraks **osalusvaatlus**. Sealjuures võib dramaturgia loomise puhul osaluse määr olla erinev ja sõltub sellest, mida dramaturg eelistab lähtuvalt projekti kestusest, võimalustest ja eesmärgist: passiivne, keskmine, aktiivne, täielik⁵³, mitteosalev (vt Spradley 1980: 58–62). Vaatluse teostaja tuleb igasse situatsiooni kahe eesmärgiga: võtma osa tegevustest, mis on sobilikud antud situatsioonile, ning vaatlema inimesi, nende tegevusi ja kogu situatsiooni füüsilisi aspekte (*ibid.*: 54). Osaluse omadusteks on kogemus⁵⁴, fenomeni tunnetatud kehalisus, mida etnograaf Dwight Conquergood on kirjeldanud ka kui „kogevat keha” (Conquergood 2006: 359). Lisaks rakendab osalev vaatleja etnograafilise

⁵³ Aktiivsust hinnatakse selle järgi, kui kaasatud vaatleja on toimuvatesse tegevustesse ja suhtlusse inimestega (vt Spradley 1980: 58). Näiteks teostas in Tartu Ülikooli aines „Etnograafiliste välitööde metodoloogia” (HVKU.03.002) etnograafilist vaatlust kalaturul (10.10.2020) ja vaatlesin müüjaid. Osalus oli passiivne. Täielikuks osalemiseks oleksin pidanud olema ise üks kalamüüjatest, aktiivseks või mõõdukaks osalemiseks oleks piisanud, kui oleksin aidanud mõnel teisel müüjal kalu müüa.

⁵⁴ Vt ka „eemiline” ehk „kogemuslähedane perspektiiv”, nt Seljamaa 2017a: 108.

vaatluse ajal sellist enesekohast tehnikat, mida on nimetatud **teadlikkuseks** (ingl *awareness*). Näiteks on Conquergood võrrelnud praktiseerivat etnograafi (vrd dramaturg-uurijat) etendajaga, öeldes, et nii nagu hea näitleja mängib Hamletit, peab ta olema teise inimese rollis, säilitades samal ajal distantse rollist, olles teadlik etendusest. (Conquergood 2013: 21) Seega kätkeb vaatluse olukord endas teatavat duaalsust, kus vaatleja on korraga nii seesolija kui ka väljasolija (Spradley 1980: 56–57). Teadliku osaleva vaatlemise vastand on tavaline osalemine, mille puhul on inimene valikuliselt tähelepanematu. Seda saab ületada oma teadlikkust tõstes. (*Ibid*: 53–55)

Osalusvaatluse puhul on seega tegemist justkui võõritatud olukorraga, nimelt eeldab teadlik vaatlemine ühelt poolt teatavat distantse enda kogemusest ja samas äärmist teadlikkust enda osalusest. Sellisel moel vaadeldakse etnograafias teatud **sotsiaalseid situatsioone**. Viimaseid käsitletakse üpris laialt, näiteks võib sotsiaalseks situatsiooniks olla üks asukoht ja seal toimuv (nt kalatürg, laeva ootepaviljon, sotsiaalmeedia grupp), kuid samuti inimeste vahel aset leidvad sündmused või olukorrad (pulmad, arutelu).

Toon näite ühest sotsiaalsest situatsioonist, mida tajusin ainult läbi kogemuse. Näiteks võib olla keeruline mõista, millest räägivad Soome sõitvad ehitajad, kui nad räägivad laevapõrandal magamisest. Sellel kohal tuleb appi osalev vaatlus: ajal, kui varahommikul laeval magavad uste lähedal kümned ehitajad, võib proovida heita lamaskile sinnasamasse koos teistega, et tunnetada, kuidas oleks seal magada, kui inimesed mööda kõnnivad, millised on selle koha lõhnad, helid, tekstuurid, kes on inimesed, kes liiguvad, kes lamavad ja milliseid sotsiaalseid situatsioone seal esile kerkib (näiteks konflikt, sest kellegi jalad on käigutee peal ees). Sellise olukorra oma silmaga nägemine ja kehaliselt kogemine võimaldab esitada intervjuul nüansirohkemaid lisaküsimusi või kirjeldada nähtut näidendi remargis, samuti saab kogemust vahendada teatritrupis lavastajale ja näitlejaile.

Vaatlusmärkmete kirjutamine ja refleksiivsus. Vaatlusandmete kirja panemiseks olen kasutanud kolme moodust: paralleelselt vaatlusega, vaatluspäeva õhtul või siis meenutades näidendit kirjutama asudes, mis vaatlusest meelde tuleb, eeldusel, et meelde jääb niikuinii peamiselt see, mis on tõeliselt oluline. Spradley (1980: 38) järgi tuleks vaatlusandmete kirjutamine ette võtta võimalikult vara. Pärast kõigi kolme lähenemisviisi katsetamist olen sellega nõus, sest kogemus on näidanud, et mälu on petlik, nüansid ja detailid ununevad, saadud emotsioon pole enam värske, samuti võivad segavad asjaolud mälestusi muuta. Juba vaid nädala pärast ei pruugi mäletada, millise muustriga kampsunit

kandis intervjueritav, kas ta näris intervjuu ajal nätsu, tellis kohvi, tee või vee, kuidas ta tervitas, enne diktofoni käimapanekut – kas ta andis formaalset teretades kätt või viipas tormakalt? Asjadel on komme „hakata tunduma” ja ehk ei olegi nii oluline, kui punast värvi särgist saab ajapikku oranž, aga kui toimida dramaturgia loomisel Carol Martini idee järgi ja „tegelikust taaskasutada” (Martin 2013: 4), oleks hea tegelikkus kõigepealt jäädvustada.

Olles loobunud illusioonist, et suudan jätta meelde kõik olulised nüansid, hakkasin välitöödel vaatlusandmeid pühendunult üles kirjutama. Kui selgus, et põhjalikku üleskirjutust polnud võimalik teha (sest olukord oli väga infotihe ja seda tuli pingsalt vaadelda või samal ajal diskuteerida), panin toimuva kohta kirja märksõnad. Eelistasin selleks arvutile märkmikku. Samas pean sellisel puhul võitlema tundega, et kõrvaltvaatajatele võib tunduda natuke kummaline, kui inimene pidevalt tänaval midagi märkmikku kribib, mistõttu näiteks telefoni märkmete kirjutamine tundub märksa loomulikuma tegevusena. Seetõttu juhtus, et valisin märkmete tegemiseks varjatumaid kohti, kuid teinekord tuli märkmeid teha paralleelselt tegevusega, mistõttu polnud eraldumine võimalik. Omakorda tõi märkmiku kasutamine kaasa selle, et õhtuti tuli oma päevased välitööde märkmed protokolli kanda, mis tähendas kahekordset töömahtu ja oli üpris väsitav. Püüdsin näiteks välitöödel Harglas vahepeal märkmikusse kirjutamist fotode tegemisega asendada, kuid leidsin, et see meetod ei ole minu kui sõnaga töötava dramaturgi jaoks sobiv.

Ka folklorist Elo-Hanna Seljamaa on välja toonud, et esmased märkmed võivad olla eri laadi, nii sõnalised kui ka pildilised või hoopiski mõttelised (Seljamaa 2017b: 131). Kuna mõttelised märkmed kipuvad kiirelt ununema, pakub Seljamaa, et uurija võib kirjeldada toimunut sündmuste toimumise järjekorras: mis juhtus kronoloogiliselt tänase päeva, konkreetse intervjuu või ürituse käigus, kuid teisalt võib kirjeldada selles järjekorras, nagu see uurijale meelde tuleb (*ibid*: 149).

Kuna välitööde märkmed võivad kujuneda väga faktipõhisteks, tuleb appi etnograafilisele vaatlusele omane **refleksiivsus** (enda kogemuste ja tunnete kirjeldamine). Spradley (1980: 69) järgi on oluline panna vaatlusmärkmetesse kirja ka see, mida sa näed, kuuled, maitsed, nuusutad ja tunned.

Lisaks vaatlusmärkmetele on etnograafias tavaks pidada **päevikut**, mis sisaldab uurija isiklikke ülestähendusi vaatluse jooksul saadud kogemuste, ideede, hirmude, vigade, segaduse, läbimurrete ja probleemide kohta, hõlmates ka reaktsioone ja tundeid (Spradley 1980: 71). Toon siinkohal näite

oma päeviku sissekandest, kui läksin esimest korda Harglasse välitöödele ja ööbisin hruštšovkatüüpi elamus:

„16. okt 2020. .. Seisame .. koridoris. Maja kostab hästi läbi. Absoluutselt KÕIK on kuulda. Kobin torudes, veelaskmine, kui keegi käib trepikojas. Üleval korteris diivani krääksumine. Kellelgi läheb majast uks kinni. Täpselt on koridoris kuulda, mida keegi toas ütleb. Uskumatu, et ma olen samasuguses hoones elanud, aastaid! Kõik on väga tuttav: see trepikoda, need uksed ja mis peamine, see lõhn. See oli täpselt sama lõhn, mis mu lapsepõlves. Siin oleks aeg justkui seisma jäänud.” (Jaaks 2021b)

Sellist kogemuse kirjeldust saab samuti lugeda materjaliks, mida dramaturgia loomise juures kasutada. Kui näiteks uurija ise on uuritava kogukonna osa, saab näidendis esitada ka tema vaatepunkti. Lähemalt kirjeldan seda võtet alapeatükis 4.6. „Uurimuse ja tegelaste tutvustamine näidendis”.

Vaatlusmärkmete kirjutamise aluseks võib võtta ka järgmisi Spradley poolt esile toodud sotsiaalse situatsiooni aspekte, mida kirjeldada: **ruum** (füüsiline koht või kohad); **tegutseja** (inimesed, kes on kaasatud); **tegevus** (seotud toimingute kogum, mida inimesed teevad); **objektid** (füüsilised asjad, mis on olemas); **tegu** (ühekordne tegevus, mida inimesed teevad); **sündmus** (seotud tegevuste komplekt, mida inimesed läbi viivad); **aeg** (teatud aja jooksul toimuv); **eesmärk** (mida inimesed püüavad saavutada); **tunne** (tunnetatud ja väljendatud emotsioonid) (Spradley 1980: 78). Sotsioloog Erving Goffmani dramaturgia analoogiat silmas pidades olen vaadelnud päriselus olevaid asukohti kui **tegevuspaiku** näidendis, tegevuses olevaid inimesi kui **karaktereid** ning nende tegevusi kui potentsiaalseid **lavategevusi**, milles võib omakorda tekkida erinevaid sündmusi (vt Goffman 1959). Minu kui dramaturgi jaoks on sellised vaatlusandmed olnud ka kasulik materjal tegelaste ja esemete kirjeldamiseks ning atmosfääri loomiseks näidendisse. Ka Saldaña järgi tuleks võtta esemete vaatlusel dramaturgiline perspektiiv, mille kohaselt võib näha elu kui etendust ja mille puhul saame uurida tähelepanelikult, milliseid „rekvisiite” inimesed oma keskkondades omavad ja kasutavad (Saldaña 2011b: 59).

Refleksioonist remargiks. Eelneva illustreerimiseks toon praktilise näite, vaatlusmärkmete refleksiivse üleskirjutuse, mille sooritasin mererannas poole tunni lühikese vaatluse käigus, olles samal ajal ka osaleja ehk üks inimestest, kes rannailma nautis. Harjutuse eesmärk oli vaatlusmärkmeid tehes kirjeldada nii enda kogemusi (refleksioon) kui ka kohta, tegutsejaid ja tegevusi. Vaatlust tehes muutsin pidevalt fookust enda kui osaleja positsioonist vaatleja positsiooni, sest kohe, kui fookus oli rannailma nautimisel, kippus kaduma fookus inimeste ja ümbruse

vaatlejana. Seega otsustasin enda kogemust osalejana vähendada ning suurendada enda teadlikkust vaatlejapositsioonist. Sellise **teadlikkuse** tõstmisega kujunes uus olukord: nimelt hakkasin tegema valikuid lähtuvalt enda isiklikust huvist dramaturgina, millised inimesed rannal oleksid huvitavad karakteritena ja millised situatsioonid lavategevustena.

Kõigepealt väljavõtte märkmetest, millest on näha, kuidas ajal, mil fookus ei ole vaatlusel, vaid enda kogemusel, tekivad refleksiivsed märkused osalejana, ja kui fookus ja teadlikkus on vaatlemisel, siis tekivad märkused tegutsejate ja tegevuste kohta (tähistatud rasvases kirjas).

„Suvisel mererannal. Astun mööda laudteed, tundub hea mõte võtta jalast kingad. .. Soe liiv paitab jalataldu. Taamalt paistavad vaid pooleldi rõivastatud inimesed, kes varjuvad tuule eest liivaküngaste taha. Sammun rannale otse veepiirini ja istun maha, kuigi keegi teine ei istu. Keegi on kandnud kokku kive, istun nende kivide peale, et riided liiga liivaseks ei saaks. Kelle kivid need on? Mõne lapse ehk? Kas ta tuleb varsti oma kive tagasi nõutama? Mida ma talle vastan? .. **Vasakult, mööda mereranda tuleb eakas naine, ta on väga küürus.** .. esimese hooga arvan, et just selline ongi ta igapäevane olek. Aga ei, ta otsib midagi. **Ta võtab midagi maast, vaatab seda, kiidab heaks ja paneb väiksesse ämbrisse. Ta korjab kive. Tal on hall pea, punane nokamüts ja must trikoo. Üle õla kannab ta kulunud valge põhjaga rätikut, millelt on aimata suuri rohelisi lilli. Ta kõnnib vasakult paremale. Peaaegu minu eest leiab ta peopesa suuruse hallika kivi, tõstab selle silmade juurde, uurib seda, pühendades sellele rohkem aega kui eelnenud kivile, silmi vidutates kiidab ta selle heaks ja surub selle tugevasti oma pihku ning sammub edasi. .. Siis köidab mu tähelepanu üks laps. Täpsemalt keegi, kes tundub olevat isa ja keegi, kes tundub olevat tema laps.**” (Jaaks 2020)⁵⁵

Näitest on näha, kuidas teadlikkusest hoolimata, on olukord siiski jätkuvalt duaalne: ka inimese ja tema tegevuse vaatlusel tuleb sisse refleksiivne tasand iseenda kogemusest: „... esimese hooga arvan, et just selline ongi ta igapäevane olek.” Vaatluse olukorras paistab ka see, kuidas püüan refleksiivselt aru saada inimese tegutsemise eesmärgist: „Aga ei, ta otsib midagi”. Samuti on näha, kuidas tol hetkel, kui jälgin inimest, on minu fookus selgelt temal ja ma ei analüüsi midagi enda ümbruses: liiva, vett, kivisid, päikest, teisi inimesi. Seega võimaldab teadlikkus iseenda positsioonist vaatlejana langetada otsuseid lähtuvalt huvist dramaturgina.

Märkmete põhjal on võimalik näha kujunemas potentsiaalse näidendi tegelasi, atmosfääri, kohta ja aega, rekvisiite, esimesi algeid võimalikest suhtlustest. Puudu on veel mõndagi, näiteks dialoogid-monoloogid, sündmused. Ometigi saaks sellise vaatluse põhjal luua näidendisse remargi, millest võib sobivuse korral tekkida episoodiline või hoopiski pidevalt korduv stseen ühest karakterist ja sotsiaalsest situatsioonist rannal. Nimetan stseeni nimega „Kivide korjaja”:

⁵⁵ Individuaalse vaatlusharjutuse kirjeldus ühes avalikus Eestimaa rannas; refleksiivne etnograafia, mitte-süsteemne vaatlus.

„Mööda mereranda tuleb küürus kõnnakul eakas naine. Tal on hall pea, punane nokamüts ja must trikoo, kulunud lilleline froteerätik üle õla. Ta vaatab kõndides maha, otsides midagi. Siis leiab ta maast peopesasuuruse hallika kivi, tõstab selle silmade juurde ja uurib seda. Ta kiidab selle kerge peanoogutusega heaks, surub kivi tugevasti pihku ja sammub maha vaadates edasi.” (Jaaks 2020)

Remarki kirjutasin peamiselt nn objektiivseid tegevusi, millele refleksiivne tasand annab juurde selle, mida mina kui dramaturg olen teadlikkuse abil märganud, näiteks vähem silmatorkavaid asju nagu kulunud lilleline rätik. Seega annab teadlikkus nüansside märkamise võime lähtuvalt dramaturgi enda huvist ja see võimaldab hiljem näitlejal karakteri loomisel või kunstnikul rekvisiitide puhul neid nüansse arvesse võtta. Selliste kirjelduste kasutamisel peab aga arvestama konteksti, kuhu vaatlus paigutub, sest näide ei anna säärasel viisil (eraldiseisvalt) esitatuna aimu sellest, millest lugu rääkida võiks. See aga omakorda mõjutab teadlikku fookuse seadmist vaatlemisel. Oluline on nii vaatlemise kui ka remarkide kirja paneku juures arvesse võtta ka seda, et nii nagu etnograafia, kirjeldab ka etnodraama inimest sellisena, nagu ta oli uurimise ajal, et jäädvustada kultuuri.

Sarnasel moel nagu rannaelu ja kivide korjamist saab vaadelda ka (lähtuvalt uurimisteedest) kogukonnaliikmete sotsiaalseid sündmusi, näiteks ehitajaid ehitusplatsidel või sööklas. Vaatluste puhul on üheks oluliseks aspektiks ka **kordus**, mille käigus hakkavad ilmnenema teatud nüüdisajas esinevad **kultuurilised mustrid**, tõenäosused ja erinevused. Selleks et antud lühiajaline mererannavaatlus oleks etnodraamas kasutatav, peaks see midagi ütlema kultuuri kohta. Kas selles kultuuris korjavad inimesed rannas kive või on tegu ühekordse juhtumiga? Võimalik, et tegu polegi kivide korjamisega, vaid nähtusega nimega *beachcombing* (väärisesemete otsimine rannalt), mille käigus korjab inimene üles ka juhuslikud kenad kivid. Kui kordus on infoallikana oluline, avab kordus ka variatiivsuse. Mis siis, kui homme korjab kive hoopis toosama laps isaga? Kui oluline on selles kultuuris kivide korjamine? Mis eesmärgil seda tehakse? Mida see võib anda loole juurde? Mis on selle puhul huvitav? Neid küsimusi küsides on võimalik jõuda lähemale vaatlusele kui tööriista toimimismehhanismile dramaturgis eneses, mille lõppresultaat manifesteerub näidendis.

Praktilised harjutused. Harjutus „Sisse-välja” teadlikkuse treenimiseks dramaturgile. Vali üks lihtne sotsiaalne situatsioon, näiteks jälgi mõne kortermaja, kohviku või koosoleku ust, kust inimesed sisse-välja käivad.⁵⁶ Mida paned tähele kõigepealt? Mida paned tähele, kui oled vaadelnud situatsiooni juba 15 minutit? Kuidas teadlikkus on tõusnud? Kes on tegutsejad? Mis neid ühendab,

⁵⁶ Vrd ka Walumi etnograafilise uurimusega (Walum 1974 Spradley 1980: 45–52 järgi).

mis neid eristab? Milliseid tegevusi nad teevad? Millistest tegevustest võiksid saada potentsiaalsed näidendisündmused? Mida on selles tavalises situatsioonis erilist? Käi ise sellest uksest vahepeal läbi, kuidas see sind end tundma paneb, mida uut märkad? Pane oma tähelepanekutele iseloomustav pealkiri.

Vaatlus-, intervjuerimis- ja kirjutusharjutus „360 kraadi vaatlus”. Harjuta mõne tuttava inimese kaasabil intervjuerimise ja vaatlemise situatsiooni paralleelselt. Lepi temaga kokku intervjuu mõnes temale sobivas kohas. Koosta intervjuu küsimused ja vii läbi intervjuu vastavalt küsitluskavale. Intervjuerimise ajal jälgi järgmisi aspekte: mida teeb intervjueritav ruumi tulles, mida lahkudes? Milliseid žeste ta kasutab intervjuu ajal, milliseid tegevusi teeb (nt närib nätsu)? Mis tal seljas on? Milline on ruum, milles viibite? Millised on selle ruumi värvid, helid, lõhnad ja tekstuurid? Kui ruumis on teisi inimesi, kuidas nad mõjutavad intervjuu kulgu ja seda ruumi, milles viibite, üldist atmosfääri ja teie meeleseisundit? Kas nad on taustal või tungivad ka esiplaanile? Tee mõttelisi märkmeid ja pärast intervjuu lõppu pane esimesel võimalusel kõik kirja nii detailselt, kui meenub.⁵⁷

3.7. Inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine

Esimest korda mõtlesin dokumentaalteatri kontekstis rekvisiitide peale, kui lugesin Merle Karusoo lavastuse „August Oja päevaraamatu” (1989) tagasisidet, kus teatrikriitik Margot Visnap kirjeldab: „Üks Eestimaa talupoiss kükitab pingil, päevaraamat põlvedel ja tähendab sinna pliiatsijupiga üles oma elu.” (Visnap 1990 Karusoo 1989b: 233 järgi). Selle lühikese lause põhjal taipasin, kuivõrd reaalsed on esemed, mida dokumentaallavastustes kasutatakse. Need pole lihtsalt tegevuste illustreerimiseks või selleks, et näitlejal oleks midagi teha, vaid need on esemed meie kultuurist. Kõnealuse lavastuse puhul reaalse pliiatsi ja paberiga sooritatud reaalse kirjutamise kui tegevuse rekonstrueeritud versioon, sest just seda ongi üks eestlane minevikust nimega August Oja päriselt teinud – kirjutanud päevaraamatusse. Pärast seda tõdemust olen vaadanud esemeid dokumentaallavastustes kahetiselt: kas laval olevad esemed võivad olla uurimuse kestel leitud või sinna erinevatel eesmärkidel nii-öelda kunstlikult tekitatud (sh ajastutruud rekvisiidid) ning mõelnud selle üle, mis eesmärki need teenivad lavastuse kontekstis.

⁵⁷ Harjutused on inspireeritud Spradley „Participant Observation” kirjeldava vaatluse peatükist (Spradley 1980: 73–84).

Esemeid, mis aitaksid tegelast iseloomustada, saab lavakeelde üle kanda mitmel tasandil. Näiteks nendib Saldaña, et välitöö ajal märgatud artefaktid, mida osaleja (nt intervjuueeritav) käsitseb, on rikkalik visuaalne materjal, näiteks kostüümid (osaleja riietus), dekoratsioonid, valgus ja heli (välitöö keskkond), butafooria (artefaktid). (Saldaña 2005: 28–29)

Ise olen inimesi iseloomustavaid või kultuuri kirjeldavaid esemeid leidnud mitut moodi: vaatluse käigus nähtud esemed, intervjuudes mainitud esemed või stiimulesemed. Viimase puhul võib paluda intervjuueeritaval võtta kaasa mõni oma lemmikese, mis jutustaks midagi tema lapsepõlve kohta, paluda näha näiteks isa pulmapintsakut või ema kingitud kaelakeed. Sellised esemed võivad tulla jutuks nii intervjuu käigus, kuid olla ka leitud intervjuud ettevalmistavas faasis (nt vanade fotode abil).

Näiteks **intervjuudes mainitud esemed** saab kirjutada näidendisse kahel moel: kirjeldusena remarki või intervjuueeritavate sõnade järgi monoloogi ja dialoogi. Allolev näide minu praktikast illustreerib seda, kuidas kirjutasin katkendi näidendisse intervjuueeritava jutu põhjal, milles ta kirjeldas, kuidas Eestist pärit ehitajad, kes töötavad Soomes, toovad kodumaalt kaasa suuremas koguses odavat toitu (sh kiirnuudleid). Näidendi kontekstis näitasid kiirnuudlid Soomes elavate Eesti ehitajate elustiili, avades ühtlasi heaolu problemaatikat, sest intervjuust tuli välja, et mõned ehitajad on valmis hoidma kokku kulusid Soomes, et neil ja nende lähedastel oleks võimalik Eestis paremini elada:

(Ehitaja toob nurgast hiiglasuure spordikotitäie kiirnuudleid.)

SÕBER: Mis see on?

EHITAJA: Kiirnuudlid. Eestist tõin. Siin on erinevaid maitseid, siis ei muutu üksluiseks. Sa võid võtta nii palju, kui soovid. (Jaaks 2018)

Lisaks teiste poolt valmistatud asjade võib Saldaña sõnutsi kasutada andmetena ka visuaalseid elemente, mille osalejad/intervjuueeritavad on ise loonud, näiteks kunstiteoseid jooniste, kollaažide või muul kujul, mis iseloomustavad osalejaid ja nende harjumusi või eripära (Saldaña 2011b: 60) nagu nägime ka Karusoo päevaraamatu näite puhul.

Asjad võivad näidendisse (ja lavastusse) jõuda ka teatud **atmosfäärade otsimise kaudu**. Näiteks ütleb Saksa dokumentaaltrupi Rimini Protokoll lavastaja Helgard Haug: „Meie uurimus on tihti

atmosfääridest. Või siis ehk meile jääb meelde plakat, mis rippus eksperdi laua taga, ja see tekitab midagi. Tihti on just väikesed asjad need, mis saavad oluliseks.” (Haug 2007 Malzacher 2010: 82 järgi). Näidendisse teatud atmosfääri tuua soovides on dramaturgil võimalik valida detaile, millele kirjutamisel keskenduda.

Kui etnodraama puhul kasutatakse autentsemat lähenemist (küllap teaduspõhise tausta tõttu, tuginedes traditsioonilisele etnograafiale), mispuhul on nii tekstis kui ka lavastuses kasutatavad elemendid paljuski uurimuse käigus leitud, siis dokumentaalteatris laiemalt on oma roll ka kujundiloomel, mistõttu nii teksti kui ka lavastusse saab luua **esemeid kui kujundeid**.

Näiteks kirjeldab lavastaja Mari-Liis Lill ühte sellist lähenemist, mis tõukus sarnaselt Rimini Protokolliga, atmosfääride otsimisest. Eesti Noorsooteatri vestlusringis lähisuhtevägivallast ütleb Lill, kuidas ta oma lavastuse „Teises toas”⁵⁸ (2021) puhul ei otsinud poeetilist kujundit mitte tekstiliselt, vaid püüdis tuua lavaruumi esemeid, mis ilmutaksid nii intervjuueeritavate siseilma kui ka käsitletavat teemat laiemalt, nii oli laval näiteks tool, millel puukoi oli jalad peenikeseks närinud, samuti uhke ja kallis vitriinkapp, milles olid katkised nõud (Lill 2021, vaadatud 11.05.2022).

3.8. Info valimise vahendid

Eelnevalt kirjeldasin uurimistöö arhiivi, mis on kuni näidendi valmimiseni pidevas täiendamise protsessis. Kuigi infot võiks koguda lõputult, tuleb praktikas sellegipoolest arhiivi kogunenud materjalides teha valikuid, mille põhjal luua etnodraama. Arvestades seda, et dokumentaalteater kasutab kvalitatiivseid meetodeid, olen paratamatult endalt küsinud, et kas info valikul peaks eelistama pigem teaduslikku (kategoriseeritud) või loomingulist (intuiitivset) lähenemisviisi.

Dokumentaalteatri mõtestajad leiavad, et üks ei välista teist. Näiteks näitekirjanik Melanie Karin Moore väidab oma magistritöös, et kuna tõe igasugune dramaatiline esitus on sügavalt konstrueeritud, on dokumentaalnäidendi arhiivi valik ja toimetamine loominguline protsess, mis ei erine väljamõeldud draama loomisest (Moore, M. 2013: 10). Kuigi dokumentaalnäidendite puhul on kasutatud ka väljendit „koostama”, jään siiski Moore’ile toetudes väljendi „loomine” juurde. Ka

⁵⁸ Näidendi autorid on Mari-Liis Lill ja Priit Põldma.

Carol Martin leiab, et dokumentaalteatri loominguline töö toimubki just info valimise, toimetamise, organiseerimise ja esitlemise protsessis (Martin 2010b: 18).

Kuigi tajun, et igasugune info valik on mingis ulatuses intuiitiivne ja lähtub nii projekti eesmärkidest kui ka sellest, mis dramaturgi ennast huvitab (sh materjali afektiivsest mõjust), saab siiski info valikut hõlbustada ja muuta täpsemaks kahe olulise kvalitatiivse tehnika – litereerimise ja kodeerimise – abil, millest tulebki juttu käesolevas alapeatükis.

Otsides ja lõhkudes mustreid. Etnograafiliselt otsitakse andmetest kultuurilisi mustreid ehk seda, mis moodustab kultuuri (Spradley 1980: 85–86): kordusi, sarnasusi, üldistatavat, tähenduslikku. Näidendi kirjutamiseks otsin lisaks ka seda, mis mustritest erineb: unikaalset, erinevat, ambivalentset, leidlikku, peidetut või seda, mis on veel avastamata.

Derek Paget on öelnud, et info valiku etapis tasuks tähelepanu pöörata ka võtmeintervjueeritavate leidmisele, kellest võiksid saada näidendi struktuuri kujundavad karakterid ja kelle eluloolist kronoloogiat oleks publikul võimalik jälgida (Paget 1987: 328). Näiteks lavastust „Minu Narva – Моя Нарва” tehes valisime kogu lugu raamistama mitte Narvas sündinud inimese, vaid hoopiski unikaalse, välismaalt Narva elama tulnud naise loo, kes vaatas linna väljastpoolt tulija pilguga. See otsus võimaldas pakkuda Narvast huvitavaid ja värvikaid kirjeldusi ning avada läbi sissesõitja loo uusi perspektiive väljarände temaatikale.

Selliseid mustreid ja erinevusi saabki märgata info valiku ja kategoriseerimise käigus. See on andmete analüüsi see osa, millest hakkab sündima näidend. Selle juures tasuks mõelda: millise info valime arhiivist välja ja miks; mis iseloomustab kultuuri, mis seda ei iseloomusta; mis tundub huvitav, mis oluline, mis ebaoluline – need on kõik analüüsi ja samas loomingulise protsessi osad.

3.8.1. Litereerimine

Lood, mis uurimuse kestel kogunevad, on teinekord emotsionaalselt nii tugeva mõjuga, et paratamatult olen mõnda lugu kuuldes intervjuu ajal mõelnud, et see on väga oluline ja peab kindlasti lavale jõudma. Märksa täpsemaks analüüsi osaks uurimuse jooksul kogutud andmetest info valimisel loen aga litereerimist (ja transkribeerimist) ehk teksti mahakirjutust salvestiselt. Minu

praktikas on litereerimine töötanud ka mälutehnikana: kuna pikkade ja põhjalike intervjuude tõttu ei ole võimalik jätta meelde kogu teksti, mida intervjuueeritav räägib, siis aitab litereerimine räägitut meelde tuletada ja samuti uurimisprobleemi kontekstis olulist ebaolulisest eristama hakata. Olen kasutanud näidendi kirjutamisel ka teiste poolt litereeritud intervjuusid (ka siis, kui intervjuueerija olen olnud ise). Sel puhul loen enne info valimist intervjuu põhjalikult paar korda läbi, et saada paremini aimu intervjuueeritavale olulistest teemadest ning sellest, kuidas ta neid esile toob.

Litereerimise puhul on peamiseks teguriks ajafaktor, sest teksti salvestiselt maha kirjutamine võtab alati palju rohkem aega, kui esialgu tundub, ning mida autentsem on litereering, seda kauem kulub aega. Vahel tuleb salvestisel sama koht mitu korda üle kuulata, et saada täpne sõnastus. Eriti oluliseks muutub see teksti sõnasõnalise mahakirjutuse ehk *verbatim*-tehnika kasutamise puhul (vt ka alapeatükki 4.2. „*Verbatim*-tehnik”). *Verbatim*-tehnik puhul on litereerimine peamine moodus inimese räägitud täpsete kõnemustrite taastamiseks, kus salvestiselt kõne tekstiks kirjutamine on mitu korda ajamahukam kui ajakirjandusliku teksti maha kirjutamine, kus ei pea arvestama häälsüste, pauside, loo kontekstis ebaoluliste väljendite, poolikute lausete või suulisele kõnele omaste mõtteliste keerdkäikudega. Derek Paget leiab, et ükskõik kui hea on kirjaniku kõrv kõnekeele tabamisel, on ebatõenäoline, et tavalisse näidendisse on võimalik püüda *verbatim*-tehnikast tulenevat kõnemustrite ja rütmide mitmekesisust (Paget 1987: 330).

Litereerimisel panen kirja ka intervjuueeritava tundeelamused nagu näiteks nutmine, naermine, pikk paus, lühike paus või ohkamine, sest see annab hiljem näitlejale võimaluse rolli kujundades mõelda nende aspektide peale. Olen sellised tunderõhud märkinud sulgudesse samamoodi, nagu kirjutatan näidendis remarki: (*ohkab*) või (*pikk paus*). Samuti märgin punktireaga (...) ära, kui mõttelõng katkeb ja lause jääb poolikuks. Tähistan ka intervjuueeritava tegevused: (*lööb endale rusikaga vastu rinda*) või (*vaatab kella*). Viimast eeldusel, et need on meelde jäänud või vaatlusmärkmetes kirjas.

Litereerimine on mulle protsessina oluline ka kunstiliste kujundite leidmiseks, samuti on intervjuueeritava tekstist võimalik välja tuua lugusid ja leitmotiive. Lugudest räägin lähemalt alapeatükis 4.3. „Monoloog”. Leitmotiivideks nimetan intervjuueeritava tekstis olulisi korduvaid sündmusi või motiive, mida ta tihti mainib ja millel on üldistusjõulist potentsiaali tõusta tekstiliseks kujundiks kogu näidendi konteksti asetatuna. Neid saab leida ka kodeerimise abil.

3.8.2. Kodeerimine

Dokumentaalteatri puhul on mitmeid variante, kuidas uurimuse jooksul kogunenud materjalist olulist infot välja valida. Olen läbi aastate katsetanud info valikuks kolme lähenemisviisi: 1) intuiitivset (jätan juba uurimuse kestel meelde, milline materjal huvitav tundus ja kus asus); 2) materjali mitmeid kordi läbi lugemist ja olulise allajoonimist; 3) märksõnade kaudu kodeerimist. Kodeerimist pean enda praktikas kõige tõhusamaks. Intuiitivse valiku puhul võivad olulised aspektid märkamata jääda ja allajoonimise puhul tuleb pikki tekstilõike uuesti lugeda, kodeerimine võimaldab aga minu jaoks oluliste märksõnade abil asuda hõlpsasti intervjuude lõike näidendiks kokku monteerima.

Kodeerimise puhul on lavastaja Joe Salvatore kirjeldanud, kuidas mõned loovuurijad litereerivad kogu salvestatud intervjuu, seejärel kodeerivad need esile kerkivate ja ühendavate teemade kaudu, mis esinevad terves andmekogus (Salvatore 2017: 274). Kuigi näiteks Saldaña on kirjeldanud ka enesekohaste koodide ehk *in vivo*⁵⁹ koodide kasutamist, on Salvatore kirjeldatud temaatiliste koodide kasutamine kõige lähedasem ka minu praktikale.

Toon siinkohal näite temaatilisest kodeerimisest enda praktikas, uurimusel põhineva näidendi „Ilusad inimesed” (2019) loomise tarbeks. Uurimisprobleemiks oli ühiskondlik surve vastata teatud iluideealidele. Probleemi alateemadeks määrasin järgmised teemad: välimuse esmakordne teadvustamine väärtusena ja selle kujunemise põhjused; toitumishäirete teke (anoreksia/buliimia/ületreenimine/ortoreksia jt) ja sotsiaalsete suhete roll nende kujunemisel.

Allpool on toodud näide ühe intervjuu kodeerimisest temaatiliselt ühendavate märksõnade kaudu.

⁵⁹ *In vivo* koodid moodustatakse intervjuueeritava enda sõnadest ja Saldaña sõnutsi on nendeks sõnad või fraasid, mis toimivad olulist infot esiletõstvatena või kokkuvõtvatena (Saldaña 2011b: 99). Leavy järgi võivad sel viisil loodud kategooriad hiljem aidata uurijat, kui ta määrab, milliseid lõike tuleks dialoogis ja monoloogides kasutada (Leavy 2015: 184).

<i>Meil hakkas juba kuuendas klassis pihta anoreksia ja buliimia teema. Ja ma hakkasin ka proovima kohe. Kaal oli põhiline teema.</i> <i>Ma suhtlesin ka sellise kontingendiga, kes seda väga tugevalt väärtustas. Samal ajal olin ma ka väga tarkust armastavate inimestega pundis. Pendeldasin kahe pundi vahel.</i> <i>Jah, enne kuuendat klassi mul välimus teadvuses ei olnud.</i>	<i>Anoreksia / buliimia</i> <i>Välimuse väärtustamine</i> <i>Välimuse esmakordne teadvustamine</i>
--	---

Tabel 1. Intervjuu kodeerimine näidendi „Ilusad inimesed” loomiseks.

Kodeerimise protsessi käigus esile kerkivad kategooriad ja teemad võivad lõpuks muutuda näidendi stseenideks (Saldaña 1999: 61 Leavy 2015: 184 järgi). Selle kohaselt võib ühte stseeni kokku monteerida koodiga „anoreksia/buliimia” märgitud tsitaadid eri intervjuudest, mille tulemusena tekib probleemi kirjeldus läbi erinevate inimeste lugude (vt ka alapeatükki 4.4. „Dialog”).

Kodeerimine võimaldab arhiivist infot leida, kui selgub, et valitud materjali on näidendisse pandud liiga vähe või on teemat avatud liiga ühekülgsest. Siis saab koodide abil hõlpsasti sama temaatikaga materjale leida ja valida lisaks sobivaid tekstilõike.

Kõige otstarbekam on minu hinnangul kodeerida täielikult litereeritud intervjuud. Olen litereerinud intervjuusid ka lõikude kaupa, kuid sel viisil ei toimi litereering mälu tehnikana, vaid on pelk kujutlus sellest, mis tundus oluline. Näiteks võib litereerimise käigus ilmned, et inimene pöördus ühe ja sama sündmuse juurde tagasi mitmeid kordi ja see defineeris mitmeid aspekte tema elus. Kuid ta võis seda mainida iga kord põgusalt, mistõttu see ei pruukinud intervjuu ajal olulisena esile tõusta. Sellised sündmused saab ära märkida sama koodiga ja hiljem kasutada neid montaažitehnika abil monoloogide, dialoogide, koori vm loomiseks (kirjeldatud neljandas peatükis „Dokumentaalteatri töövahendid etnodraama loomiseks”). Kui sündmusega seotud ja sama märksõnaga kodeeritud lõigud kokku tõsta, võib saada näiteks temaatilise monoloogi. Kui sündmus tundub oluline ja mitmeid teisi aspekte siduv, aga selle kohta pole piisavalt infot, et kirjutada näiteks monoloogi, võib teha järelintervjuu.

Kui aga küsida, mille alusel infot koodide kaudu valida, ütleb Salvatore, et kunstilised valikud kodeerimisprotsessis peaksid olema iga dramaturgi jaoks ainulaadsed, lähtudes tema esteetikast ja projekti eesmärkidest (Salvatore 2017: 275).

Protokollimise tehnika kasutamine litereerimise ja kodeerimise asemel. „Minu Narva – Моя Нарва” puhul kasutasime info valimiseks teistsugust lähenemist ja arhiveerisime materjale nii arhiivikataloogi kui ka protokoll, milleks oli üks põhidokument, kuhu kogunes dateeritud info igast proovipäevast. Kohtumisi ja intervjuusid ka salvestasime, mistõttu oli inimestel võimalik kirjutada lood salvestiselt omakäeliselt maha. Seetõttu jäi ära litereerimine ja info valiku puhul ka kodeerimine. Kuna aga tegime protokolltehnikas kokkuvõtteid igas proovis räägitust, toimis protokoll mõlema tehnika (nii litereerimise kui ka kodeerimise) asendusena ja infot oli võimalik hakata valima juba enne litereerimist. Võrdluseks võin tuua selle, kui ajakirjanik kirjutab intervjuu käigus kõik üles. Kuna sellisel puhul ei ole kirjutajal endal võimalik uurimisprotsessis täie tähelepanuga kuulata, toimib protokollimise tehnika ainult juhul, kui uurijaid on mitu ja nad täidavad erinevaid rolle. Samuti tuli sel puhul lugeda protokoll üle, et midagi olulist ei ununeks. Kogemuse põhjal leian, et protokollimise tehnika on toimiv vahend asendamaks litereerimist ja kodeerimist, kuid ainult juhul, kui uurijaid on mitu: üks intervjuueerib ja teine protokollib.

Kokkuvõte. Etnograafia ja dokumentaalteater on omavahel seotud kvalitatiivsete uurimismeetodite kaudu, mis loob viljaka pinnase kogukondade uurimiseks ja etnodraama kirjutamiseks. Dramaturg saab kasutada uurimuse läbiviimiseks dokumentaaldraama kirjutamise eesmärgi kaheksat etnograafilist töövahendit, milleks on: sotsiaalse probleemi väljaselgitamine; inimeste leidmise vahendid: üleskutse, võtmeisikud ja lumepallimeetod; intervjuueeritavate valimine; uurimuse arhiivi koostamine; intervjuu (nt uurimuslik süvaintervjuu ja poolstruktureeritud intervjuu); teadlik ja refleksiivne vaatlus; inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine; info valimise vahendid: litereerimine ja kodeerimine. Selliselt esitatud töövahendid annavad ülevaate uurimistöö etapiviisilise läbiviimise protsessist.

Järgnevalt analüüsin dokumentaalteatri töövahendeid, mis puudutavad teksti kirjutamist pärast kogukondliku uurimuse läbiviimist ja andmete valimist.

4. Dokumentaalteatri vahendid etnodraama loomiseks

Peatükis kirjeldan tekstiloometechnikaid, mille rakendamise kaudu tuua esile kogukonnaliikmete hääli ja avada inimest sotsiaalsete suhete ja olude kontekstis. Tehnikad tuginevad dramaturgi arhiivis sisalduvatele dokumentaalsetele materjalidele (uurimuse jooksul kogutud andmed). Samuti piiritleb peatükk dokumentaalsuse käesoleva töö kontekstis. Selles kirjeldatud tekstiloometechnikad sobivad kogukonnapõhise uurimuse põhjal loodud etnodraama kirjutamiseks, kuid on universaalselt kasutatavad ka muude meetoditega loodud dokumentaalnäidendi kirjutamiseks. Töövahendid on valitud eepilise teatri ja postdramaatilise teatri põhimõtteid järgides, vastavalt sellele, nagu defineerisin töö sissejuhatuses.

Veel enne töövahendite kirjeldusi tuleb mõtiskleda dokumentaalteatri olemuse üle ja küsida, kas see on faktuaalne või fiktsionaalne. Šveitsi dokumentaalteatri lavastaja Boris Nikitin kutsub dokumentaalteatrit radikaalseks illusioonivormiks, mis põhineb erinevatel „usutavuse tehnikatel” (sks *Begläufigungstechniken*), mille eesmärk on panna publik uskuma lavastuse autentsusesse. Sellisteks tehnikateks võivad olla käegakatsutavad asitõendid, salvestised, originaalfotod või näitlejate eraisikuliste identiteetide tutvustamine (Nikitin 2014: 13–14 Gröndahl 2017: 76 järgi). Peter Weiss omakorda nendib, et dokumentaalteater ei esinda vahetut tegelikkust, vaid pilti valikutest, milles tegelikkus on tõmmatud välja oma elavast kontekstist (Weiss 1998: 249). Carol Martini järgi tagavad dokumentaalteatris autentsuse aga läbi harjutatud kordused, mis kutsuvad esile baudrillardiliku reaalsuse purustamise, luues lõputu simulaakrumi – originaalideta koopiad (Martin 2010a: 1–2, Baudrillard 1999). Isegi kui dokumentaalteater püüab tüüpiliselt eraldada väljamõeldisi tõest, esitades tõestatavatest allikatest tegelikke inimesi ja sündmusi, on dokumentaalteater ka koht, kus tõeline ja simuleeritud põrkuvad ning kus nad teineteisest sõltuvad (Martin 2010a: 2).

Nii visklebki dokumentaalteater tõe kujutamise pingeväljas,⁶⁰ sest põhineb sotsiaalteadustele omastel uurimismeetoditel (Weiss 1998: 253), mistõttu peaksid Tom Barone'i järgi lood, mis on kategoriseeritavad kui „mittefiktsioon”, vähemalt püüdma tõe kui regulatiivse ideaali poole ja nende eesmärk peab olema „reaalse maailma” järjekindel, otsene ja täpne peegeldamine (Barone 2008: 106). Samas tunnistavad praktikud ise, et tegemist on illusiooniga (Nikitin 2014), tegelikkusest vaid

⁶⁰ Vt ka Moore, M. 2013: 55.

kildude kasutamisega (Weiss 1998), simulaakrumiga, mida esindavad originaalideta koopiad (Martin 2010a).

Teatriuurija Laura Gröndahl rõhutab samuti tõelise ja simulatsiooni kokkupõrke ja vastastikuse sõltuvuse tähtsust, märkides, et dokumentaalteatri tugevaim potentsiaal seisneb võimes aktiveerida metatasandi teadlikkus sellest ebakindlusest. Sellisel juhul on vaataja ikka ja jälle sunnitud küsima, kuidas läbi erinevate väidete etendamise tekib teadmine tundmatust reaalsusest. (Gröndahl 2017: 92) Seega võib järeldada, et dokumentaalteatri loomise viis ongi asetada publik olukorda, kus too peab endalt pidevalt küsima teatris presenteeritud reaalsuse kohta. Taolise illusiooni loomiseks omakorda kasutavad praktikud nn usutavuse tehnikaid.

Kuid millistele tingimustele võiksid vastata eelnimetatud tehnikad, mis toovad kild killu haaval tegelikust maailmast teadmisi publikule lähemale? Kui dramaturgi vaatepunktist kitsendada ja välistada taylorlik repertuaar, mis Martini sõnul hõlmab paljuskki lavastustehnilisi vahendeid nagu näitlejate žestid ja miimika, siis on just „arhiiviga seotus” see, mis toob dokumentaalteatri tegelikkusele lähemale kui fiktsioonile (Martin 2010b: 19) ja nii olen ka seda enda praktikas piiritlenud. Ometigi tuuakse tänapäeval dokumentaalteatri sildi all välja vägagi erinevat (küll uuritud tegelikkuse põhjal) tehtud teatrit. Näib, et arhiiv on saanud küll dokumentaalteatri pärisosaks, kuid „reaalse maailma järjekindlat, otsest ja täpset peegeldamist” (Barone 2008: 106) laval ei pruugi see tingimata tähendada. Selle põhjuseks on, et arhiivis sisalduvat interpreteeritakse väga erinevalt. See võib tuleneda mitmest asjaolust, näiteks ei pruugi arhiivis leiduv materjal olla looja jaoks piisavalt inspireeriv või ei vallata piisavalt oskuslikult üht peamist dokumentaalteatri tehnikat – montaažitehnikat (vt ptk 4.1. „Montaažitehnika”), samuti ei pruugi arhiivi kogunenud materjal ja selle põhjal loodav pilt tõest ei vastata looja ettekujutusele juba (näiteks enne uurimust) valmis mõeldud loost või uurimistulemustest, mistõttu kaldutakse vabamate interpretatsioonide tee; kuid mõnikord soovitaksegi teadlikult näidata käsitletavat teemat võimendatult ja/või sekkuda teadlikult tõe esitamisse, sundides publikult seeläbi küsima, mis on tõde.

Eelnevat silmas pidades näen 21. sajandi dokumentaalteatris autentsust paindliku skaalana, mille ühes otsas asub uuritud tegelikkuse põhjal loodud vaba tõlgendusega fiktiivne teos ja teises otsas faktipõhine teater, mille puhul pole muudetud mitte ühtegi uurimuse teel saadud nüanssi, kõik

tekstis esinev on täpselt tuvastatav arhiivis leiduvaid algallikaid kontrollides⁶¹ (sh tsitaadid või statistika). **Dokumentaalsuse skaala** faktipõhisele osale vastavad näiteks *verbatim*-teater või kohtuprotsesside materjalidel põhinev teater. Viimast on Peter Weiss nimetanud ka sündmuse dokumenteerimiseks või reportaažiteatriks, öeldes: „Dokumentaalteater hoidub igasugusest väljamõeldisest” (Weiss 1998: 248).

Allpool kirjeldatud töövahendite (tehnikate) puhul püüangi jääda just skaala sellesse osasse, mis jääb enam truuks faktipõhisele teatrile kui (vabale) fiktiivset laadi arhiivi interpretatsioonile. Illustreerin töövahendeid näidetega nii iseenda, kuid mitmekesisuse eesmärgil ka teiste teatritegijate-uurijate loomingulisest praktikast. Kirjeldatud tehnikad on universaalsed ja sobivad kasutamiseks lisaks etnodraamale ka teiste loomemeetoditega loodud dokumentaalsete näidendite kirjutamisel.

Kuigi kirjeldan töövahendeid faktipõhisema lähenemisviisi abil, tooksin esile näitekirjanik Melanie Moore'i mõtte, et dokumentaalteose kirjutamise protsess eksisteerib loovuse ja faktide pingeväljas, mille piirid loob iga dramaturg ise (Moore, M. 2013: 55). Samuti võib dramaturg ju lõppeks otsustada ka selle üle, kas seotus arhiiviga on tema isiklike väärtuste ja kunstiliste arusaamade piirides piisavalt tugev, et nimetada teost dokumentaalseks.

4.1. Montaažitehnika

Kuna dokumentaalteater on saanud inspiratsiooni ajakirjandusest ja filmikunstist⁶², on just montaaž peamine dokumentaalteatri tehnika, mida kasutatakse teksti loomiseks. Nii nagu film sünnib teatud lõikude kokkumonteerimisel, sünnib ka dokumentaalteater. Peter Weiss on kirjeldanud reaalsusest pärit katkendite kasutamist, mille kokku monteerimise oskusest teatud kriitilise valikuprintsiibi põhjal sõltub dokumentaalnäidendi kvaliteet (Weiss 1998: 248). Reaalsusest pärit katkenditeks võivad Weissi sõnutsi olla kvalitatiivsed ja kvantitatiivsed andmed nagu salvestised, dokumendid, kirjad, statistika, aastaaruanded, valitsuse teadaanded, kõned, intervjuud, tuntud isikute ütlused, info

⁶¹ See ei välista atmosfääri loovate või mõtet avardavate esteetiliste kunstiliste vahendite kasutamist.

⁶² Üks esimesi *verbatim*-teatri lavastajaid Peter Cheeseman kirjeldab intervjuus Derek Pagetile, kuidas ta sai inspiratsiooni oma teoste loomiseks 1950ndate raadioballaadidest ja Briti dokumentaalfilmi liikumisest 1930–1940ndatel, mistõttu Paget väidab, et need olid suurt mõju Suurbritannia dokumentaalteatri kujunemisele (Cheeseman 1985 Paget 1987: 318 järgi).

ajalehtedest või saadetest, fotod jm (*ibid.*). Montaažitehnika võimaldab kaootilisest materjalist (dramaturgi arhiivis) esile tõsta tegelikus maailmas olevaid tähelepanuväärseid detaile ja läbi vastanduvate detailide omakorda ühiskonnas eksisteerivaid konflikte, mille esile toomine kokkupanud dokumentatsiooni põhjal aitab näidata lahendust, kitsaskohta või põhimõtet (*ibid.*: 250).

Seda kõike silmas pidades võib öelda, et montaažitehnika on dokumentaalteose puhul dramaturgi peamine tekstiloome vahend, mille oskuslikust valdamisest uurimistöö ja valminud näidendi kontekstis sõltub ka teose usutavus, kunstilise taotluse täpsus, autentsus ja esteetiline tulemus.

Kollaažitehnika. Mõningatel puhkudel on montaažitehnikat nimetatud ka kollaažiks, kuid erinevus seisneb selles, et kollaažitehnika puhul võib rõhuasetus olla allikmaterjalide valimisel nende järkjärgulise vähendamise kaudu, mitte tingimata kokkusobitamisel nagu montaažitehnika puhul. Näiteks Derek Paget kirjeldab kollaaži kui suure hulga allikmaterjali taandamist elujõulisse teatraalsesse vormi (Paget 1987: 323). Ta on kasutanud ka väljendit „kollaažitud” (ingl *collaged*), pidades silmas, et ühe (*verbatim*-)teksti esitusse on kokku koondatud fragmente eri allikatest (*ibid.*: 332). Kuid peamiselt esineb kahe mõiste sünonüümina kasutamist. Leian, et nii montaažitehnika kui ka kollaažitehnika on võrreldavad ajaleheartikli kirjutamisega, mille puhul valitakse kogutud andmete seast välja temaatiliselt oluline ja seotakse see tervikusse.

4.2. *Verbatim*-tehnika

Üheks võimaluseks esitada dokumentaalteatris autentselt inimesi, kelle sõnade põhjal näidendit kirjutatakse, on *verbatim*-tehnika, mis tähendab intervjuu materjali sõna-sõnalist mahakirjutust⁶³. Ingliskeelses kultuuri- ja keeleruumis võib väljend „*verbatim*-teater” (ingl *Verbatim Theatre*) tähistada laiemalt dokumentaalteatrit, kuid samas ei pruugi tähenda alati *verbatim*-tehnika (täiemahulist) kasutamist.

Madli Pesti kirjutab oma doktoritöös „Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris” järgmist: „Väheses *verbatim*-tehnikat teoreetiliselt analüüsivas kirjanduses käsitletakse *verbatim*’ina

⁶³ Olen kohanud ka tähenduses, kus näitlejad jätaavad teksti sõna-sõnalt meelde salvestiselt kuulmise järgi.

ainult teksti, mida esitavad näitlejad intervjuueerituid imiteerides. Teatripraktikas kasutatakse ka palju kirjaliku dokumentaalse teksti (näiteks päevikud, kirjandid, protokollid, aruanded) sõnasõnalist esitamist” (Pesti 2016: 91). Teisisõnu on *verbatim* teksti võimalikult autentne esitamine ja edastamine. Joe Salvatore kirjeldab oma *verbatim*-praktikat kui „ümberkirjutustehnikat”, mis peegeldab intervjuueeritava kõnemustrit, kaasa arvatud kõik kokutamised, pausid, valesti ütlemlised, „ehh-id”, „eee-d”⁶⁴ ja nii edasi (Salvatore 2017: 275).

Verbatim-tehnika litereering on täpne ja aitab austraalia *verbatim*-teatri lavastaja Paul Browne järgi näitlejal paremini „karakterit tunnetada”, kus kordused, keerdkäigud, pausid, idioomid, sõnavara ja mittesõnalised helid muudavad iga tegelase hääle sama eristuvaks, kui seda on sõrmejalg, mistõttu tekib inimese „häälejalg” (Brown, P. 2001: xiv Saldaña 2011a: 18–19 järgi). *Verbatim*-tehnika puhul võib öelda Derek Pageti sõnadega, et allikmaterjal muutub näidendi tõeliseks peategelaseks (Paget 1987: 318), kus teksti esitaja muutub teksti vahendajaks, tõstes teksti ja selle tagant paistva isik(lik)u kogemuse esikohale. Just see teeb *verbatim*-tehnika brechtlikuks (võõritatuks), et näitleja ei konstrueeri karakterit (*ibid*: 332). Merle Karusoo on nimetanud sellist näitlejate poolt teksti vahendamist ka inimeste „ilmutamiseks” (nagu fotograaf pilti) (Karusoo 2008b: 596). Näitleja ja uurija Darci Burch on kirjeldanud ilmutamisele sarnast näitlejatehnikat kui intervjuueeritava väärikust hoidvat, oluline on vältida valikute tegemisel inimestest etenduses karikatuuri loomist või väärtõlgendust. Näitlejal peaks olema empaatiat inimese vastu, keda ta kehastab (Burch 2015: 42–42 Salvatore 2017: 282 järgi).

***Verbatim*-tehnika praktikas.** Oma varasemas praktikas ei ole ma *verbatim*-tehnikat kasutanud, mistõttu soovisin seda katsetada näidendi „Ehitajad” raames, et kogeda, millise efekti, tähenduse ja võimaluse selle tehnika rakendamine annab.

Tajusin *verbatim*-tehnika teatavat jäikust. Valides selle tehnika, soovitaksin jääda selle juurde terve näidendi puhul ja mitte segada seda teiste tehnikatega. Teksti „tuletada” ja tekstist „inspireeritud olla” ei sobi *verbatim*’iga kokku, materjalid põrkuvad oma erinevuses ja hakkavad esteetiliselt konkureerima. Suuline inimkõne on niivõrd spetsiifiline, et loob iseseisva esteetilise välja ja torkab teist laadi tekstide (sh ka tugevalt toimetatud inimkõne) kõrval silma. Kui kasutada kombineerituna *verbatim*’is loodud teksti ja mõnda tuletatud lähenemisviisi, siis saab need esteetiliste vahenditega

⁶⁴ Originaalis: „uhms”, „uhs”. Tõlkega abistas Tiina Randus.

ära markeerida ja sel moel tervikuks siduda. Küll aga kaasuvad probleemid žanri defineerimisel, nimelt ei peaks dramaturgi töömeetodit nimetama enam *verbatim*'iks ega lavastust *verbatim*-teatriks, kui tekstis esineb lisaks sõna-sõnalistele tunnistustele ka tekste, mis on loodud muul moel kui antud tehnikas (nt muudetud tekste).

Käsitlen siinkohal katkendit *verbatim*-monoloogist oma näidendist „Ehitajad”, kus intervjuueeritav kirjeldab enda kogemust Afganistani sõjas viibides. Oluliseks sai piiri tagant ühenduse pidamine kodustega, et kujutada kodumaaigatsuse ja võõrandumise erinevaid avaldumisvorme, ning näidendisse jõudsid erinevad motiivid telefonikõnedest:

Ma käisin vahepeal puhkusel. Puhkuse ajal leidsin siis mingi neiukese endale. Ja... Peale puhkust läks korra natuke raskemaks. Ja... noh, peale puhkust pigem läks... minu jaoks nagu ei läindki raskemaks, ma arvan, et mul läks pigem ema jaoks läks raskemaks. Sest ma pidin ju... Sealt ei olnud nagu ühendust hoida ei olnud ka vaata lihtne. Et ee... Mul oli nädalas kümme minutit helistamise aega ja siis oligi mul valida põhimõtteliselt, kas ma helistan nüüd sellele oma uuele pruudile või emale. (muigab) .. Ee... noh ikka noor pruut ja värki ja ikka tahad pruudile helistada ju. Vahest ei helistand emale kaks nädalat, ma arvan, et ema jaoks oli see päris raske tegelikult. ..

Mingi hetk saingi niimoodi, et helistasin pruudile kümme minutit, emale kümme minutit. Ja see oli mingi hetk ma ütlesin nagu emale, et sain helistada kümme minutit, rääkisime pikalt-laialt juttu seal onju, et ma ei saa ilmselt nüüd mingi kolm nädalat helistada. Me lähme lihtsalt nagu välisbaasi ja mul seal telefoni kaasas pole ja pole võimalik helistada. Pruudile ütlesin sama ja. Okei, olime siis seal välisbaasis opil ära, oligi mingi enam vähem kolm nädalat, ei saand helistada ja no internetist ei osanud helistadagi (muigab). Ja läksin tagasi tagasi ja, siis kõigepealt kiiresti helistasin pruudile ja, pruut: väga hea, et saad ikka jälle helistada jälle ja kõik on ilus-tore ja... helistan emale ja ema räägib mulle lugu, et ee... sa ei kujuta ette ka, mis vahepeal juhtus. Ütlesin, mis nüüd juhtus siis, mis nii hull on? Et ee... räägib mulle, et ee... Sa läksid sinna välisopile, oli jutt vaata, et noh sa ei helista kolm nädalat ja mingi kolm-neli päeva hiljem helises telefon, öösel, pool kaks. Kodus lauatelefon. Ema võtab... Aga noh, ema mõtles niimoodi, et kes see teine normaal... Noh see ei saa olla midagi vaata, kes see helistab pool kaks öösel lauatelefonile...⁶⁵ võtab vastu, et ee... No ja siis öeldakse, et tere, olen kaplan .. . Olen teie poja kaplan Afganistanis. Ema ütles niimoodi, et, ütles niimoodi, et nüüd pidid jalad alt ära minema, ütles, et see ei saa normaalne telefonikõne olla. Ja, et ee... helistan selle pärast, et tahtsin öelda, et teie pojaga on kõik korras. (naerab) Ja... Siis, kui ema mulle seda rääkis, et ma lihtsalt... noh, meil oli niuke telefoniputka oli seal, panin selle telefoni siia kõrvale ja, hakkasin välja minema ja, aga täpselt tulid mul, sõbrad tulid nagu vastu ja noh, ja nägid, et ma olen jummalat tige vaata... „Kus sa lähed?” „Ma löön selle raisa maha.” Ja... Seletasin olukorra ära ja, ta on lihtsalt lollakas ju. Mis pärast tuli välja, et ta oli mitte ainult minu emale helistand, vaid helistas kuskil neljale-viiele perele niimoodi. Ma ei tea, mis tal pähe lõi, kas ta jõi seda oma püha veini liiga palju või ma ei tea, mis asja...(muigab). See oli päris hull jah.

Soomes olles... oleneb... äkki korra kuus või [helistasin emale]. .. Kui kuskil välismaal oled, siis nagu, mida sa räägid, tegelt ei ole ju midagi rääkida, iga õhtu on mõttetu helistada, et noh, kuidas sul päev läks? Ikka tavaline jah. Noh, tsau. .. Mida sa ikka räägid. Kui midagi põrutavat pole, siis...

⁶⁵ Kolm punkti tähistavad pikemaid pause tekstis, mis omakorda annavad aimu kõne prosoodiast.

.. pole ju mõtet rääkida, et eile sadas viis sentimeetrit lund ja meil on siin kakskend viis kraadi sooja ja... jutt on ju täpselt üks ja sama.

Võrdluseks võib tuua siia kõrvale, milline on tekst pärast toimetamist (näiteks ajakirjanduslik tekst või toimetatud dokumentaalne teatritekst). Toimetamise põhimõteteks oli lühendamine, poolikute lausete, korduste ja mittesõnaliste helide eemaldamine teksti selguse huvides:

Vahepeal käisin puhkusel. Puhkuselt leidsin neiukese endale. Siis läks korra raskemaks. Minu jaoks ei läindki raskemaks, ma arvan, et ema jaoks läks raskemaks. Sealt ühendust hoida ei olnud ka lihtne. Mul oli nädalas kümme minutit helistamise aega ja siis mul oligi valida põhimõtteliselt, et kas ma helistan sellele oma uuele pruudile või emale. Ja noor mees, ja ikka tahad pruudile helistada. Vahel ei helistand emale kaks nädalat ja ma arvan, et ema jaoks oli see päris raske. See oli mingi hetk, kui helistasin emale kümme minutit ja ütlesin, et ma nüüd ei saa kolm nädalat talle helistada. Me lähme välisbaasi ja mul seal telefoni kaasas pole ja pole võimalik helistada. Siis tulime tagasi, helistan emale ja ema räägib mulle lugu, et sa ei kujuta ette ka, mis vahepeal juhtus. Sa läksid välisopile ja oli jutt, et sa ei helista kolm nädalat ja siis mõni päev hiljem helises telefon, pool kaks öösel. Ema mõtles, et kes see teine ikka helistab pool kaks öösel lauatelefonile... võtab vastu. Öeldakse, et tere, olen teie poja kaplan Afganistanis. Ema ütles niimoodi, et nüüd pidid jalad alt ära minema, see ei saa normaalne telefonikõne olla. Kaplan: „Helistan selle pärast, et tahtsin öeda, et teie pojaga on kõik korras.” (naerab) Siis, kui ema mulle seda rääkis, siis ma hakkasin välja minema telefoniputkast ja sõbrad tulid vastu mulle ja nägid, et ma olen jummalat tige, ma ütlesin: „Ma lõõn selle raisa maha! Ta on lihtsalt lollakas ju!” Pärast tuli välja, et ta helistas neljale-viiele perele nii. Ma ei tea, mis tal pähe lõi, jõi oma püha veini liiga palju või... (muigab) Soomes ehitaja olles... oleneb... äkki korra kuus helistasin emale. Kui kuskil välismaal oled, siis ... mida sa räägid, iga õhtu ei ole ju mõtet rääkida, et noh, kuidas sul läheb? Mida sa ikka räägid? Kui midagi põrutavat pole, siis... pole ju mõtet rääkida, et eile sadas viis sentimeetrit lund... jutt on ju üks ja sama. (Jaaks 2018).

Nagu näha, on toimetatud tekst lühem ja kompaktsem, sest dramaturgina olen teinud teatava valiku karakteri esitamiseks, samas kui *verbatim*'is tekst on karaktersem ja ka märgatavalt kõnekeelsem, kujundlikult öeldes – elusam.

Viimast arvesse võttes võib nentida, et *verbatim*'i puhul tõuseb peategelaseks ka keel ise.⁶⁶ Kuna keel on alati seotud staatuse ja võimuga, mis enamasti peegeldab nende kasutajate seisundit ühiskonnas, nii on need rühmad, kes on pääsenud võimu juurde, üritanud oma keelevariandi staatust tõsta, muuta seda normiks; normitud keelekasutus on omakorda eeldus heade töökohtade saamiseks ja ühiskondliku mõju saavutamiseks (Ehala 2008). Seega on *verbatim*'i kaudu võimalik näidata ka ühiskondlikke dünaamikaid nagu võimusuhted, kombineerides eri keelekasutusega inimeste lauseid (nt ülemuse ja alluva) järjestikustesse lõikudesse. Aga ennekõike peaksid sellised otsused olema tingitud sisulistest põhjustest.

⁶⁶ Vt ka Paget 1987: 318.

Verbatim loob võimaluse näidata ka kogukonna geograafilist paiknemist ja kultuurilisi eripärasid. Näiteks Hargla kogukonnas eluloointervjuusid läbi viies jäid silma keelelised erisused võrreldes Põhja-Eestiga: sõna „see” asemel kasutati „too”, „hea” asemel „hää” või „nagu” asemel kõnekeelset „nigu”. Toon siinkohal näite sõna „too” kasutamisest intervjuu põhjal vanema meesterahvaga, kes räägib oma lapsepõlvest:

Ma olin just vana-aastaõhtu kodus ja ... Seal oma toas, vaatasin telekat, siis oli meil juba telekas. „Kustuv tuluke” kustus ära ja tolle asemel tuli see intervisiooni aastalõpupidu Berliinist. Ja toda laskis kaks tundi, seni, kuni kõrgemalt poolt aru saadi, et midagi oli nihi. Aga too oli ainult selle Valga masti piirkonnas, mitte kaugemal. Valgast toosama nagu praegu kah linna sisse sõidad on siukene raudtoru ja ülevalt jämmedam.⁶⁷ Too oli see keskus siinsamas Võru tänava alguses. Seal oli nii, et kõikidele välismaa linnadele sooviti õnne ja siis kõik need välismaa esinejad... Oi, too oli uhke vaadata. (Jaaks 2021a).

4.3. Monoloog

Monoloog on universaalne võtte nii eepilise kui ka dramaatilise teatri puhul. Dokumentaalteose puhul on tegu ühe isiku/tegelase poolt esitatud pikema katkendiga intervjuu litereeringust, mis on välja valitud näidendi jaoks sobivasse (dramaatilises teatris nt narratiivsesse) temaatikasse või konteksti. Etnodraama puhul nimetatakse monoloogiks (pikemat) katkematut lõiku, mida esitab üks näitleja (tegelane) intervjuueeritava rollis ja mis on efektiivne tööriist tutvustamiseks teatud kontseptsiooni või keskset ideed, näiteks mõne vahejuhtumi kirjelduse kaudu (Salvatore 2017: 277).

Saldaña julgustab mõtlema monoloogidele kui miniatuursetele portreedele, mis võivad avada tegelase põhiolemuse (Leavy 2015: 185, Saldaña 2011a: 66) ja anda edasi mõne olulise sündmuse seoses uurimisteema või fenomeniga.

Derek Paget on öelnud, et teatri puhul on esmatähtis leida lugusid, mitte koguda abstraktseid arvamusi (Paget 1987: 326). Aga kuidas tunda ära lugu? Ajakirjas History Workshop on öeldud, et inimesel võib olla terve hulk lugusid – intsidente või episoodide –, millel on sümbolne tähendus tema elu kontekstis (Paget 1987: 326 järgi). Seega võib lugu vaadelda kui intsidenti või episoodi inimese elust. Merle Karusoo jaoks on oluline lugu, mis suhestub teiste lugudega: „Mind on seni

⁶⁷ Kirjavead on tahtlikud ja seotud sellega, kuidas intervjuueeritav sõnu hääldas.

huvitanud peamiselt teatud inimgrupid, seega huvitavad mind „intsidendid või episoodid”, millel on sümboolne tähendus selle grupi või siis meie kõigi jaoks. Grupp annab üksiku jaoks taustsüsteemi, lugu ilma kontekstita, lihtsalt lugu kui selline, kuitahes huvitav, mind ei kõneta. Tahan selle kuhugi paigutada.” (Karusoo, kirjavahetus 24.12.2021).

Antud juhul vaatlengi kirjapandud monoloogi kui ühte lugu. Monolooge olen käsitlenud ka kirjandusliku tervikutunnetusega, võttes aluseks, et lugudes oleks temaatiline sidusus ning teatav lõpetatus näiteks alguse ja lõpu sidumise kaudu, samuti olen jälginud, et iga monoloogi puhul oleks võimalik leida temaatiline kujund. Selle illustreerimiseks toon näite intervjuu põhjal kokku pandud loost, mis jutustab uude keskkonda sisse elamisest ja mille pealkirjastasin kujundlikult „Radiaatori tants”:

(Tuleb meesterahvas. Istub rätsepaistes põrandavaibale. Sulgeb silmad, mediteerib.)

Ja siis me tulime siia. Mõtlesin, et teen kiire remondi ja istun lihtsalt siin ja laske mul olla, et radikas on soe ja... Aga siis tuli see esimene koosolek siin selle katlamajaga ja tänaseks ma olen siia täiesti sisse põimitud. Tegelen selle katlamaja ja just kõige rohkem selle kortermajanduse teemaga... Kuigi ma endiselt ei plaani siia pikemaks jääda. Mul on praegu ka mõned kohad valmis vaadatud, aga ikkagi...

Kui nüüd aus olla, siis seis nagu siin kuidagi väga elav ei olnud. Ikkagi minu maja, suhteliselt raske kontingent on seal olnud, aga ütleme, et nüanssidesse laskumata võib öelda, et siin on kõike: võlu ja valu, kibestumist ja vimma, hoolimatust ja hoolivust, kõike on. Aga ma olen proovind nagu seda... armastust nagu jagada ja sellist uut laadi... mitte ainult pühapäevameditatsiooni, vaid nagu jagadagi läbi enda seda, et kõik on võimalik. Ma vahepeal ütlen inimestele otse, kuidas on, aga samas ilma emotsioonita. Ja samas, et kõik on nagu võimalik ja ma praktiseerin seda. Kui on olnud näiteks juhatuse koosolek, siis ma olen istunud ekstra maas, et ma ei oleks teistest kõrgemal, et inimesed nagu ise suudaksid otsustada ja tajusid teistmoodi seda kõike. Põhimõtteliselt meil sai praegu pandud siia uus katlasüsteem ja... aga tööd on veel palju.

Et siin on nagu väga tugev selline... üks väike grupp väga tugevaid inimesi, kes nagu tõesti... küll... küll on ka neid, kes nagu võib-olla noh, on ka natuke konservatiivsemad nende suunas. Aga kui me oleme siin teinud tantsuklubi või midagi, siis olgem ausad, vanu olijaid sinna ikka väga ei tule. Aga ma olen saanud enam-vähem kõigiga nagu praktiseerida sellist läbisaamist. Nagu siin näiteks me tegime tantsukursuse. Ja praegu ma ei teinud sellele projekti peale, sest see tuli nii kiiresti, me lihtsalt ise maksame. Ma kutsusin .. treeneri. Me saime kümme paari kokku ja meil on siin tantsukursused.

Mul ei ole eesmärk kõigile meeldida, aga ma olen proovind nii, et nagu... reaalsus on see, et ma pean kõik kaasama, muidu ma ei saa hakkama, sest noh, hinnatundlik keskkond ja vana katel vajab tegemist ja radikas peab soe olema. Kui on inimesi, siis on nagu võimalik kõike teha.

Antud loo puhul olen sidunud alguse, lõpu ja pealkirja üheks tervikuks teksti montaažitehnika abil. Lugu asetub konteksti sotsiaalse probleemi – ääremaastumine – taustal järgmistes aspektides: kolimine ääremaale, uude kogukonda sisselamine ja vastuolud vanade olijatega, mida avati kahe

praktilise probleemi abil: katkine katel kortermajas ja tantsukursuste organiseerimine. Samuti on võimalik selles näha miniatuurset portreed intervjuueeritavast, tema soovi kogukonnas muutust luua ja maailmavaadet.

4.4. Dialoog

Dialoogi loomine on dokumentaalnäidendis olnud minu jaoks tähelepanuväärne katsumus, sest samal ajal, kui individuaalintervjuu vorm võimaldab hõlpsasti luua ühe inimese monoloogi, on dialoogi olemasolevate andmete põhjal juba märksa keerukam konstrueerida. Dialoogi etnodraamas saab luua mitut moodi, näiteks dekonstrueerimise⁶⁸ või montaažitehnika abil.

Oluline on siinkohal mainida, et dialoog on omane nii aristotelellikule teatrile kui ka eepilisele teatrile, kuid nende esitamine on erinev – kui aristotelellikus teatris sõltub dialoog tegelaste nn tahtevalikutest (vt Aristoteles 1982: 342), siis Andrzej Wirthi järgi tekib dramaatilise dialoogi asemel eepilises teatris „kõnetamise mudel”, mille puhul „kõneruumina” ei toimi enam mitte lava, vaid kogu teater (Wirth 1992 Lehmann 2006: 31 järgi). Seetõttu mõjubki dialoog dokumentaalteatris võõritatult, konstrueeritult või esitatult (mitte läbi elatult), kuid see ei tähenda, et sellel puuduks emotsionaalne mõju.

Järgnevalt kirjeldan kolme dialoogi loomise viisi, mida olen enda praktikas proovinud kogukonnaliikmete häälte esile toomiseks. Neist esimene ehk **dekonstrueerimine** tähendab monoloogi osadeks jaotamist ehk võimalust teha monoloogist dialoog. Toon siinkohal näite enda praktikast, esialgselt monoloogist lavastuses „Minu Narva – Моя Нарва” ja seejärel selle põhjal tehtud dialoogist.

ANNA:⁶⁹ Minu meelest võiks Narva sümboliks olla proua Jelizaveta, keda kohtasime ühel suvel veel enne lõplikult Narva kolimist, kui olime siin puhkamas ja istusime abikaasaga Tallinna maantee ääres asuva allee pingil kaubanduskeskuse lähedal. Meie kõrvale pingile istus vanem proua, suvekübara ja kenasti värvitud huulte ning silmadega ja hakkas vene keeles meiega juttu vestma. Meie proovisime midagi vastu vene keeles pusserdada, mida eriti hästi ei osanud. Kuuldes meie kimbatust, läks proua üle eesti keelele ja hakkas jutustama oma elust. Ta uuris meilt kelmikalt, et mis me arvame, kui vana ta on. No... 65 maksimaalselt? – 83 oli võidukas vastus! Ta ütles, et on

⁶⁸ Väljend ei ole töös kasutusel Jacques Derrida „dekonstruktsiooni” kui teatava mõttemudeli tähenduses.

⁶⁹ Tekstis esinevaid isikuandmeid on anonüümsuse eesmärgil muudetud.

Narva eestlanna, sündinud siin Eestis, aga enam kui 40 aastat elanud Ivangorodis, sest tema abikaasa oli sealt pärit. Pärast mehe surma ja Eesti Vabariigi saabudes tuli tal teha raske otsus, kas jääda Ivangorodi või tulla Eestisse. Ta valis Eesti. (Jaaks; Nielsen 2021)

Järgnev näide illustreerib seda, kuidas monoloogist on tehtud dialoog (võib nimetada ka monoloogiliseks dialoogiks):

ANNA: Minu meelest võiks Narva sümboliks olla proua Jelizaveta, keda kohtasime ühel suvel veel enne lõplikult Narva kolimist, kui olime siin puhkamas ja parajasti istusime abikaasaga Tallinna maantee ääres asuva allee pingil kaubanduskeskuse lähedal.

(Teine näitleja kehastub ümber suvekübaraga daamiks.)

ANNA: Meie kõrvale pingile istus vanem proua, suvekübara ja kenasti värvitud huulte ning silmadega ja hakkas vene keeles meiega juttu vestma. Meie proovisime midagi vastu pusserdada vene keeles, mida eriti hästi ei osanud. Kuuldes meie kimbatust, läks proua üle eesti keelele ja hakkas jutustama oma elust. Ta uuris meilt kelmikalt, et...

NÄITLEJA (vene aktsendiga): Mis te arvate, kui vana ma olen?

ANNA: No... kuuskümmend viis maksimaalselt?

NÄITLEJA: Kaheksakümmend kolm.

ANNA: ... oli võidukas vastus! Seda ei oleks tõesti osanud oodata! Ta ütles, et on Narva eestlanna, sündinud siin Eestis, aga enam kui 40 aastat elanud Ivangorodis, sest tema abikaasa oli sealt pärit. Pärast mehe surma ja Eesti Vabariigi saabudes tuli tal teha raske otsus, kas jääda Ivangorodi või tulla Eestisse. Ta valis Eesti. (Jaaks; Nielsen 2021)

Teiseks võimaluseks luua etnodraama dialoogi on Salvatore järgi „duo”, „trio” või „kvartett” ehk montaažitehnika, kus kahe (või enama) erineva karakteri temaatiliselt seotud intervjuukatkendid on ühendatud, et luua vestlus, mis selgitab konkreetset teemat või ideed. Näiteks kirjeldab Salvatore, kuidas ta intervjueris eraldi kahte teadlast, kes avasid talle mõistet „sotsiaalne võitlus” (ingl *social combat*). Ta lõi nende kahe intervjuu põhjal dialoogi, tõstes eri intervjuude katkendid kokku. Eesmärgiks oli rõhutada termini tähendust ja nende konkreetseid vaatenurki sellele. Sel viisil konstrueeris ta mulje vestlusest, kus mõlemad tegelased esinesid laval samaaegselt, kuid ei tunnistanud üksteise kohalolekut. (Salvatore 2017: 277) Salvatore teksti põhjal, mis ütleb, et omavahel dialoogis olevad tegelased ei tunnistanud üksteise kohalolekut, võib oletada, et stseen oli võõritatud. Malzacheri sõnul tekib brechtlik võõritus publiku poole pöördumisega ning väldib osavalt dramaatilise teatri esindusprobleeme, kus dialooge kantakse ilmselgelt ette selleks, et simuleerida vestlusi, teeselda spontaansust ja luua psühholoogilist empaatiat või vähemalt usku funktsioneerivasse dialektilisse süsteemi (Malzacher 2008: 40).

Kolmas võimalus on **refleksiivne meetod** ehk lisada teksti või tuua lavale (näiteks originaalsalvestise abil) intervjuuerija küsimused intervjueeritavale ja intervjueeritava vastused neile. Ma ise ei ole seda lähenemist proovinud, kuid olen seda näinud mitmel puhul kasutusel erinevates dokumentaallavastustes, näiteks teeb seda lavastaja Milo Rau ühe mõrva anatoomiat analüüsivas lavastuses „La Reprise: Histoire(s) du théâtre (I)” (2018), kus tihti on laval kaamera, mis on suunatud etendajate poole, et markeerida intervjuusituatsiooni, ja kus näitlejad kordavad oma tekstis ka intervjuuküsimusi. Sellesse tehnikasse on kätketud etnograafia omene refleksiivsus, mis dokumentaalteatris muutub iseenda kommentaariks, tuues esile, kuidas laval esitatu (ka kunstilisem osa) on tõde. Teisalt näitab Rau võtte abil, et me ei unustaks, et inimesed, kes küsimustele vastavad, on siiski päris inimesed, kellega need lood on juhtunud, ja joonib alla, et neid lugusid esitavad hetkel näitlejad.

4.5. Koor

Koor⁷⁰ on dokumentaalteatris (dialoogile sarnase) teksti loomise võtte, mida luuakse Salvatore järgi lühikeste tekstilõikude või isegi üksikute tekstiridade abil, mis on võetud intervjuude litereeringutest ja seatud imiteerima häälekoori. Koor võimaldab näidendi alguses erinevaid vaatekohti kiirelt ja elamuslikult tutvustada või kokku võtta. (Salvatore 2017: 278) Melanie Karin Moore, kes kirjeldab kohtulahendi põhjal kirjutatud näidendit, defineerib koorilõike kui „jutustusi, mis ühendavad juhtumi faktid ja tähelepanekud tsitaatidega ekspertidelt, pereliikmetelt .. meediast” (Moore, M. 2013: 9). Seega võib koorilõikudesse monteerida ka andmeid erinevatest allikatest: statistika, intervjuud, ajaleheartiklid. Selle eesmärk on teatud juhtumile erinevate nurkade alt valgust heita. Lisaks erinevate vaatekohtade esile toomisele saab koori kasutada ka uurimuse esile toomiseks, sest koor võimaldab näidata ka seda, et intervjueeritud on mitmeid inimesi. Koori kasutamine näidendi keskel võimaldab ka muuta rütmi ja sundida publikut pöörama rohkem tähelepanu sellele, mis koorile järgneb. (Salvatore 2017: 278)

Toon siinkohal näiteks koori kui võtte kasutamist Merle Karusoo dokumentaalnäidendi „Sügis 1944” (1997) teisest osast, mis räägib laatsaretlaeva „Moero” hukkumisest Läänemerel 1944. aastal.

⁷⁰ Salvatore järgi „kooripalad” ingl *choral pieces* (Salvatore 2017: 278), Saldañal „kooridialoogid” ingl *choral exchanges* (Saldaña 2011a: 109). Kooriks võib nimetada ka unisoonis koorina lausutavat või lauldavat teksti dokumentaalteatris, kuid antud tehnika erineb sellest tähendusest.

Kooriteksti esitajateks olid kümmekond näitlejat, kes Karusoo sõnusi: „Seisid püramiidis, üksteise küljes kinni ja tulistasid teksti.” (Karusoo, kirjavahetus 3.01.2022). Kooriteksti lühikesed read on kokku monteeritud erinevatest allikatest: tunnistajate ütlused, „Moero” hukkumisega seotud dokumentaalsed materjalid: memuaarid, ajalehtede-ajakirjade artiklid ja intervjuud. Mittedokumentaalsed materjalidest kasutati Heiti Talviku luuletust „Karidel” (1926). Koori kasutamise põhjusena tõi Karusoo välja, et seda sündmust ei saanud üheselt kommenteerida (*ibid.*), mistõttu tuli panna kokku erinevaid vaatenurki ja fakte.

KOOR: .. Ümberringi laiub kottpime öö ja Läänemeri.

Jagati päästevöösid. Neid oli vähe, selleks et soetada kogu perekonnale, tuli tegutseda energiliselt.

Laps oli magamata, tahtsin talle süüa anda ja läksin alla. Laev oli haavatuid ja haigeid täis, ma ei tea nende arvu.

4500

2700

Ligi 3000.

2200

2700

2700 inimest.

Umbes 3000.

Laeval oli 3500 inimest.

Hommikul oli kena ilm, hõredate pilvedega.

Saabus kaunis, päikesepaisteline hommik.

Tuult oli vaevalt tunda ja päike paistis ilusasti.

Päike sillerdas taevavõlvil.

Kuldne tee jooksis päikeselt laeva juurde.

Korrati käsklusi päästevööde kinnitamiseks.

Hakkan abikaasale päästevööd ümber siduma, ta tõrgub. Lükkan talle vesti vägisi selga. Siis on järjekord väikese tütre käes. Kinnitame talle kaks vesti ümber keha.

Silmitsesime päästeparvi, igas virnas kas pool tosinat või rohkem.

Keegi oli oma poja mässinud kaabli sisse.

Lennukid tulevad Rootsi poolt madallennul, otse päikese seest.

Enne lõunat.

Veidi peale ühtteist.

Varsti pärast kümnet.

Kella üheteistkümne paiku.

Kell üksteist hommikul.

„Moerol” antakse täis-õhualarm.

See meenutab metspardi prääksumist hädas.

Selle kõla tekitab äärmist abitustunnet.

Algas kohutav ragin...

... pardarelvade tulest plagises raudne laevalagi...

... lainetele jätsid kuuliread vahuseid kaari.

Samaaegselt asus tööle laeva õhutõrje.

*Juba kerkis suur sammas pigimusta suitsu...
... mis kattis sinise taeva silmade eest...
... Ja muutis hingamise raskeks.
Lahingu kära oli nii tugev, et lõin käed kõrvadele.
Õhurünnak katkes sama äkitselt kui oli alanud.* (Karusoo 1997a: 344–346).

Tekstist on näha, kuidas eri ridadel (mida ilmselt lausused erinevad näitlejad) nimetatakse „Moerol” erinevaid arve selle kohta, kui palju laeval inimesi viibis. Kuna eri allikad esitavad inimeste arvu samuti erinevalt, on selline esitamisviis dokumentaalsuse kontekstis autentne. Samuti toimib selline esitamisviis, kus üks näitleja ütleb ühe arvu, teine teise (näiteks märksa väiksema arvu), ajaloo mäletamise suhtelisuse eksponeerimisena, kus tõde on alati ambivalentne kategooria ja teatril on võime ebakindlust tõe osas rõhutada. Selline erinevate faktide esitamine annab koorile ka dramaatilisust, sest katastroofiolukorras ei ole võimalik detaile täpselt meelde jätta. Lühikeste hoolikalt valitud ridade esitamine aga loob võimaluse teha sündmusesse kiire sissevaade.

Ajajoon on eelkirjeldatud kooritehnikas loodud võte, kus lühikeste lausete abil antakse pilt pikemast perioodist ajaloos või sündmusest, kasutades kronoloogiat. Ajajoont ei pea pidama tingimata faktipõhiseks kronoloogiliseks ülesehituseks. Nimelt võib ajajoon sisaldada ka mõõdet tulevikust: unistusi, tulevikustsenaariume, utoopiaid. Samuti ei ole ajaloosündmused tingimata ajalises järjestuses, kronoloogia võib mõningatel puhkudel olla ka segi paisatud või ümber struktureeritud.

Toon siinkohal näite ajajoonest kui võttest, mida kasutasid Leedu dokumentaalnäidendi „Roheline aas”⁷¹ loojad ja mis põhines Leedu Ignalina tuumajaama töötajate ja Visaginase kogukonna lugudel. Lavastuse dramaturgi ja autori Rimantas Ribačiauskase sõnul korraldati stseeni loomiseks töötuba, kus osalejad tegid mõttetalgud, mille põhjal kirjutati neile järgnev tekst (Ribačiauskas 07.03.2022).

*Maša: 200 000 aastat tagasi ilmus homo sapiens.
Dima: 7000 aastat enne Kristust asusid Visaginase ümbruskonda elama esimesed elanikud.
Violeta: 1009. aastal mainitakse Leedut esimest korda Quedlinburgi annaalides.
Aleksandr: 1789. Saksa keemik Martin Klaproth avastas uraani.
Aukse: 1940. Leedu okupeeritakse Nõukogude Liidu poolt.
..
Vova: 1974. Algab Ignalina tuumajaama ehitamine. Algab liblikakujulise linna planeerimine, mis ehitatakse aatomielektrijaama kõrvale.*

⁷¹ Autorid: Rimantas Ribačiauskas, Kristina Savickienė, Jonas Tertelis (ka lavastaja), Kristina Werner (ka lavastaja). Esietendus 19.05.2017 Leedu Rahvusteatri (Lithuanian National Drama Theatre s. a., vaadatud 10.03.2022).

Violeta: Tänapäevase Visaginase asukohta saavad esimesed ehitajad ja paigaldavad kivi kirjaga: „Siia ehitatakse linn tuumaelektrijaama elektriinseneridele.”

Edita: 1976. Leedu Kommunistliku Partei keskkomitee poolt loodud komisjon kiidab heaks otsuse nimetada inseneride asula Atomavaks.

Maša: 1976. Selle asemel kannab linn spontaanselt nime Sniečkus.

Aukse: 1976. Minu vanavanemad .. on pärit Siberist, et aidata ehitada linn.

..

Dima: 26. aprill 1986. Toimub Tšernobõli tuumakatastroof. Mu vanemad on mures oma sõprade ja sugulaste pärast, kes olid jäänud Pripjatti.

Violeta: August 1987. Aasta pärast Tšernobõli katastroofi alustab tööd Ignalina tuumaelektrijaama 2. korpus.

Vova: 11. märts 1990. Leedu taasiseseisvub.

Aukse: 1991. Toimub esimest korda Visaginase Maafestival. Hiljem, umbes aastal 2000, kohtub mu isa rahvamuusikakontserdil minu emaga.

Olia: 1992. Sniečkus nimetatakse ümber Visaginaseks ühe siinse küla järgi enne linna ehitamist.

Gerdas: August 1993. Minu pere kolib Didžiasalist Visaginasesse.

Violeta: 1994. aasta lõpp. Minu perekond kolib Vilniusest Visaginasesse.

Aleksandr: 14. november 1994. Mõlemad tuumaelektrijaama reaktorid peatatakse, kuna on terrorirünnaku oht.

Violeta: September 1999. Ostame korteri ja asume elama Visaginasesse.

Maša: Mai 2004. Leedu ühineb Euroopa Liiduga. Sama aasta 31. detsembril suletakse jäädavalt tehase üksus 1.

Edita: 2005. Pärast õigusteaduse õpingute lõpetamist Vilniuses, naasen Visaginasesse, kuna saan tööpakkumise, mis sobib minu erialaga.

Aleksandr: 2006. Naasen Saksamaalt Visaginasesse. Asun tööle tuumajaama radiatsiooni ohutusosakonda.

Vova: 31. detsember 2009. 2. korpus suletakse jäädavalt.

..

Violeta: 2038. Elektrijaam on suletud. Rohelise aasa asemel on nüüd pruunala.

Edita: 2068. Tööd alustab 750 meetri sügavusel maa all asuv pikaajaline jäätmeoidla.

Gerdas: Aasta 200030. 60-tonnine kondriitmehoorit langeb Kalviškiai külale, viie kilomeetri kaugusele maa-alusest jäätmeoidlast.

Aukse: Aasta 300101. Tekib oht, et tulnukad võivad Maale maanduda ja kasutada tuumakütust sõjalistel eesmärkidel.

Aleksandr: Umbes 500014. Praegu kasutatav tuumakütus on radioaktiivsuse poolest võrreldav loodusliku uraaniga.

Maša: Aasta 800362... . (Ribačiauskas jt 2017: 2–3)⁷².

Dokumentaalnäidendi „Roheline aas” ajajoon koosneb erinevatest montaažitehnika abil kokku pandud komponentidest: Leedu ajalugu, Visaginase linna ajalugu, Visaginase tuumajaama ajalugu, inimeste isiklikud lood seoses Visaginase või tuumajaamaga, maailma ajalugu (*homo sapiens*, uraani avastamine, Nõukogude Liit, Tšernobõli katastroof) ja tulevikustsenaariumitest seoses tuumajäätmetega. Ajajoon on üles ehitatud kronoloogiliselt, kuid sisaldab suuri ajahüppeid, näiteks

⁷² Tõlkis käesoleva töö autor.

1789. aastast 1940. aastasse. Samuti käsitleb ajajoon sündmusi, mis on hüpoteetilised ja mis pole (veel) juhtunud, sisaldades nii realistlikumaid kui ka utoopilisemaid vaatenurki (radioaktiivse aine poolestusajast maa-aluses jäätmevõimaldas kuni tulnukate invasioonini).

Ajajoon võib olla ka terve näidendi struktuuri aluseks. Näiteks mõeldes välja struktuuri näidendile „Minu Narva – Моя Нарва”, oli esialgne kavatsus teha lavastus kolmeosalisena: mineviku-Narva, oleviku-Narva ja tuleviku-Narva. Sellest plaanist teostus kaks esimest osa, kuid viimane, tuleviku-Narva, pidi sündima koos publikuga, arutledes narvakate elukeskkonna üle. Teemadeks, mille üle harrastusnäitlejad koos publikuga diskuteeriks, valisime koostöös kohaliku kogukonnaga järgmised: kogukond, linnaruum (sh keskkond), ettevõtlus ja poliitika. Erinevatel põhjustel idee ei teostunud, kuid esitab hüpoteetilisena ühte võimalust kujutada näidendi struktuuri ajajoonena.

Kui küsida, milliseid võimalusi ajajoon loob, on nendeks võimalus näidata probleemi erinevate nurkade alt, anda kiire ülevaade ajaloost, visandada ajalugu vaid põgusate stseenidena, luua nappide vahenditega pilt probleemistikust või fenomenist. Kui ajajoon esitada sarnaselt nagu „Rohelises aasas”, lühikeste lõikudena eri inimestelt, siis on ta dünaamilisuse poolest laval esitatuna pigem kiire, mitte aeglane stseen (nt monoloog mõjub pigem aeglasena, mõtlikuna). See omakorda võib saada oluliseks näidendi stseenide järjestamisel.

4.6. Uurimuse ja tegelaste tutvustamine näidendis

Üheks autentsuse efekti loomise vahendiks saab olla tegelaste või uurimuse tutvustamine⁷³ näidendis. Seda on kasutanud Merle Karusoo. Tema näidendid algavad näiteks tekstidega, kus näitleja ütleb enda kehastatud intervjuueeritava/tegelase nime (pseudonüümi) ja kirjeldab muid iseloomustavaid omadusi. Samuti on näidendites kohti, kus jutustatakse eksplitsiitselt uurimuse eesmärgist. Näiteks Ella Savelli päevikutel ja laulikul põhinevas dokumentaalnäidendis „Aruanne” (1987) on mõlemad võtted ühendatud:

BASS: Meie trupi põhitööks on inimeste elulugude kogumine. Nii nagu kunagi koguti rahvalaule. Täna tahame teile tagasi anda ühe teie eneste käest saadud loo. See on tavalise inimese üsna tavaline elutee.

⁷³ Vt ka Salvatore 2017: 278–279.

Võidakse küsida, miks me loeme tema sõnu ja kutsume teidki kuulama, miks me laulame neid laule, mida tema ainult ümises, aga ümises nii tihti, et lehm ilma lauluta piima kätte ei andnud? Sellepärast, et tahame mäletada ja tahame, et mäletaksid meist nooremad.

Kui me ei oska lugu pidada nendest, kes elasid enne meid, kui me ei taha neid mäletada – kes peab siis lugu meist endist, kes tahab mäletada meid, kui oleme lõpetanud oma üsna tavalise elutee?

BARITON: Rapla ATK Info-, Õppe- ja Arvutuskeskuse mälusektori aruanne. Pirgu mõis, juuli 1987.

BASS: Ella Kaljas, hiljem Savelli, suri 9. jaanuaril 1987. aastal ja on maetud Rapla kalmistule. Tema vend Juhan Kaljas (Juks) viidi pärast sõda Venemaale, töötas raudteel, komplekteeris ronge, jäi kahe vaguni vahele, suruti tükkideks ja tema hauda ei tea keegi. Juhan Kaljase poeg Vello Kaljas tegi kümme aastat tagasi autoavarii ja poos end üles. Ta oli siis 36-aastane.

Ella Kaljase pärijad on tema vennapojad. Põlistalu Vana-Lälluste ootab ostjat.

Täname Lucrezia Kaljast, et ta lubas kasutada Vana-Lälluste viimasest perenaisest järelejäänud pabereid ja perekonna reliikviaid. (Karusoo 1987: 129).

Tegelane BASS kirjeldab tekstis ära uurimisgrupi eesmärgid: anda tagasi eestlaste käest saadud elulood, ja toob eraldi eesmärgina esile mäletamise. Eksplitsiitselt ütleb BARITON sinna vahele uurimuse aruande koostamise koha ja aja. Tegelast tutvustab uuesti BASS, aga ilmselt ei esita BASS neid sõnu lausudes ise tegelast, sest ühtlasi ühendab selle tutvustuse ka võõritava kommentaariga uurimuse kestel kogunenud infost nagu „Põlistalu Vana-Lälluste ootab ostjat” ja kohe järgnevast Lucrezia Kaljase tänamisest. Tänamine, mis käib uurimuse juurde, lahendatakse tavaliselt kavalehel tänamisega, kuid Karusoo on otsustanud selle tuua lavale, mis loob empaatilise autentsuse efekti sellest, kuidas uurimistöö on erinevate inimeste koostöös sündiv protsess. Samuti tuues esile, kuidas kellegi (sõltumatu isiku) panus on aidanud tekstil sündida. Ja kuigi nii Ella Kaljas kui ka Lucrezia Kaljas on loodud lavale vaid tekstiliselt, pole meil põhjust kahelda nende eksisteerimises tänu eksplitsiitsele seotusele arhiiviga. Seega on selline tegelaste nimetamine samuti usutavuse tehnika.

Lisaks eelmainitule on tegelaste tutvustamine näidendi kestel ka publikule heaks indikatsiooniks sellest, kes parasjagu räägib (Salvatore 2017: 279), mis eepilise teatri puhul ei ole alati üheselt selge, sest võib toimuda tegelaste vahetusi. See erineb dramaatilisest teatrist, kus samu tegelasi kehastavad enamasti samad näitlejad.

Uurimuse tutvustamine jutustajahääle kaudu. Lavastuses „Lighter than Woman”⁷⁴ (2019) on ainsaks n-ö näitlejaks teose autor, kunstnik Kristina Norman ise, kes jutustab sellest, kuidas ta viis läbi uurimust Ukraina naiste seas, kes on läinud Itaaliasse tööle omasteholdajateks. Uurimusliku

⁷⁴ Esietendus Kanuti Gildi Saali produktsioonina 5.07.2019 Santarcangelo festivalil Itaalias.

loeng-lavastusega avab Norman migratsiooni- ja segregatsioonipoleemikat, näidates, kuidas itaallastel on võimalik tasuda ukrainlastele raske füüsilise töö eest. Sel viisil peegeldab Norman konteksti iseenda kogemuse kaudu uurijana. Selline enesekohane jutustajahääle kasutamine on üks võtte, kuidas tutvustada uurimuse läbiviimist ning näidata selle eri etappe ja tahke.

4.7. Teksti postdramaatiline struktureerimine

Võtame aluseks, et draama on ajavoog, mida juhitakse ja mida muudetakse juhitaavaks (Lehmann 2006: 40), kus dramaatiline tegevus on hetkede kujutamine, mille järjestatuse puhul tekivad pinged, arengud ja haripunktid (Barnett 2008: 15). Sellele vastandudes järgib postdramaatiline tekst (muuhulgas) unenäolist paradigmat kui formaalset vahendit temaatilise ajavoolu peatamiseks: unenäod on episoodilised ja mittelineaarsed (*ibid.*). „Unenäomõtted” moodustavad tekstuuri, mis sarnaneb kollaaži, montaaži ja fragmendiga, mitte aga loogiliselt ülesehitatud sündmuste kulgemisega (Lehmann 2006: 84), sellise tekstuuri puhul on ajaline juhitaavus katkestatud ja aeg toimib mitmeperspektiivilise tajumisviisina (*ibid.*: 16). Nii suudab teater leida ühtsust, viies ellu vabadust, sh vabadust teksti seostatuse nõudest (*ibid.*: 83). Dramaatilises jutustuses esitatava järjepidevuse asemel (A on seotud B-ga, B omakorda C-ga, nii et sellest moodustub rida või järgnevus) leiab siit eest ühendamatu heterogeensuse, milles iga üksikasi paistab võivat astuda teise asemele (*ibid.*: 84).

Lähtudes sellest, et postdramaatilises tekstis: 1) ei ole sündmused terviku lõikes põhjuse-tagajärje seoses, 2) toimib unenäoline paradigma: stseen esitatakse episoodiliselt ja mittelineaarselt, 3) aega on võimalik tajuda mitmeperspektiivilisena, 4) see kõik kokku loob fragmentaarse struktuuri ja heterogeensuse, kus iga stseen võib asetuda teise asemele.

Analüüsin väidet loovuurimuse „Minu Narva – Моя Нарва” näitel ja näitan, kuidas teksti postdramaatiline struktureerimine (montaažitehnika kasutamise abil), toimib töövahendina kogukonnaliikmete hääle esiletoomisel.

„Minu Narva – Моя Нарва” näidendi tekst koosneb kahest suuremast osast, kuid stseenide täpset arvu on raske määratleda, kuna need n-ö sulanduvad järgmistesse, muutes keeruliseks piiri tõmbamise selle vahele, kust üks stseen algab ja teine lõpeb. Stseenid koosnevad killukestest

erinevate inimeste autobiograafiatest, mis on kogutud kokku uurimuse kestel. Teksti loomise põhimõtteks oli temaatiline valikuprintsiip (temaatiline kodeerimine). Stseenid käsitlevad lapsepõlvemälestusi, vanemate ja vanavanemate põlvnemist, Narvasse saabumist ja Narvast lahkumist, töökohta Narvas, nüüdset kodu Narvas, kodakondsust jm. Teemad määrasime koostöös kogukonnaga.

1) Sündmused terviku lõikes ei ole põhjuse ja tagajärje seoses. „Minu Narva – Моя Нарва” tekstis ei ole võimalik eristada läbivat süželiini, mis oleks põhjuse ja tagajärje seoses ja mis seoks teised kõrvalliinid tervikuks. Igas stseenis esinevad erinevad inimesed oma lookillukestega, mis omavahel põimituna loovad teatud pildi Narvast, kuid süžee ei alga käivitavast sündmusest ega ole ühe konkreetse käivitava sündmusega (millest johtuksid kõik teised sündmused) lineaarselt ega põhjuslikult seotud (nagu see on omane dramaatilisele teatrile).

2) Toimib unenäoline paradigma. Stseenid „Minu Narva – Моя Нарва” puhul tekivad justkui eikuskilt ja kaovad eikuhugi. Nende tekke loogikat ei ole võimalik leida, samuti ei saa ennustada nende lõppemise hetke. Stseen võib katkeda poole tegevuse pealt (näiteks karussellistseen katkeb poole jutustuse pealt hetkel, kui karussell katki läheb).

3) Aega on võimalik tajuda mitmeperspektiivilisena. „Minu Narva – Моя Нарва” sündmused ei ole tervikteksti lõikes kronoloogilises järjekorras, näidendis jutustatud lapsepõlve või noorusea sündmusi võivad katkestada tänapäevased sündmused. Stseenidesse on kombineeritud eri lugusid, et rohkematel inimestel oleks võimalik oma häälega esineda, nii ristuvad eri inimeste lood erinevatel ajahetkedel. Esineb sündmusi, mille ajamääratlus on ebaselge, näiteks räägivad mitmed inimesed ühes stseenis oma kodakondsuse saamise lugusid, mis reaalselt toimusid eri aegadel, kuid neid aegu ei ole võimalik üheselt määratleda.

4) Eelmainitu tõttu tekib näidendisse „Minu Narva – Моя Нарва” unenäoline ja fragmentaarne (ajaliselt ja süžeeliselt killustatud) struktuur.

Postdramaatilisus struktuuris tekib montaažitehnika kasutamise abil näiteks järgmiselt: järjestades monolooge, kasutades koori või ajajoont, segades seeläbi erinevaid aegu ja/või ajastuid; kombineerides monolooge ja dialooge füüsiliste lavategevuste kirjeldustega (tantsud, laulud, füüsiline teater, luulenumbrid jm); kirjutades stseenide vahele ja sisse katkeid heli- või

videosalvestistelt, mida esitatakse laval. Sellisel moel tekib ka unenäoline ja fragmentaarne struktuur.

Mis teeb montaaži kasutamisel tekkinud postdramaatilisusest struktuuris usutavuse tehnika? Belgia dramaturg Marianne van Kerkhoven on oma essees „The Burden of the Times” (1991) seostanud uued teatrikeeled kaoseteooriaga, mis eeldab, et reaalsus koosneb pigem ebastabiilsetest süsteemidest kui suletud ahelatest, millele teater vastab dramaturgiaga, mis paneb paika pigem allstruktuurid kui tervikmustrid (Kerkhoven 1991 Lehmann 2006: 83 järgi). Seega loob postdramaatilisus struktuuris teatriesteetikat, mis on reaalsele maailmale omasem kui dramaatilises teatris.

4.8. Keskne kujund

Näidendi kesksest kujundist⁷⁵ on minu jaoks dokumentaalse materjaliga töötades saanud suur proovikivi: on see kontekstist tulenev keskne idee, juhtmotiiv või hoopiski kogu teost peegeldav metafoor? Paradoksaalsel kombel on dramaturgil võimalik sellest ka distantseeruda, visandades paberile vaid n-ö toormaterjali kogutud andmetest (killukeksi monolooge, dialooge, füüsilisi stseene, dokumentide kirjeldusi jm) ja jätta keskne kujund lavastaja leida (ideaalis dialoogis dramaturgiga). Seetõttu esitan kaks näidet dokumentaalteatrist, mida pean huvitavateks näideteks kesksest kujundist. Näited pole küll etnodraamad, aga leian, et keskse kujundi puhul on dokumentaalteatris tegemist universaalse nähtusega.

Moskva dokumentaalteatri lavastaja Mihhail Ugarov kirjeldab intervjuus Eesti Päevalehele oma tollast uuslavastust, mis käsitles poliitiliselt tundlikku teemat – kuidas lasti vanglas surra jurist Sergei Magnitskil⁷⁶ (Piirsalu 2010). Ugarov selgitab, miks on lavastuse nimi „1 tund 18 minutit”⁷⁷:

⁷⁵ Saldaña on nimetanud sarnast fenomeni ka väljenditega „loo peegeldamine” (Saldaña 2003: 220) ja sõnaga *plotting*, mida võiks tõlkida nii loo jutustamiseks, loo kavandamiseks kui ka loo sepitsemiseks, kuid *plotting* viitab pigem faabula (sündmustiku) loomisele kui kesksele kujundile (vt Saldaña 2005: 15).

⁷⁶ Intervjuule taustainfoks on lisatud Magnitski kohta: „... Magnitski oli USA investeerimisfirmat Venemaal esindanud jurist, kes eeluurimisvanglas ei saanud vaatamata raskele haigusele arstiabi, mille tõttu ta mullu [2009] novembris suri. Tema surm põhjustas lääne ja osas Venemaa ajakirjanduses tugevat vastukaja, sest arvatakse, et tal lasti meelega surra, kuna ta süüdistas Venemaa eriteenistustega seotud ametnikke riigilt 230 miljoni dollari väljapetmises.” (Piirsalu 2010).

⁷⁷ Näidendi autor on Jelena Gremina ja vene keeles on pealkirjaks „ЧАС 18”.

„Tal oli äge pankreatiit. Ma olen aru saanud, et inimesel ei ole siis väga valus sel juhul, kui ta on vastsündinu asendis, kägaras. Valvurid nägid teda niimoodi lamamas, kutsusid nn tugevdusgrupi –, need on sellised tugevad mehed kumminuiadega –, kes sidusid ta spetsiaalsete nõõridega sirgelt selili voodi külge. Sellises poosis pidas ta vastu ühe tunni ja 18 minutit, enne, kui tema süda seisma jäi. Arste ei kutsutudki. See oli piinamine. .. Etendus peaks kestma täpselt üks tund ja 18 minutit, et säilitada ka selles dokumentaalsus.” (Ugarov 2010)

Keskne kujund on teosesse loodud pealkirja ja etenduse kestuse kaudu, mis omakorda võimaldab teravalt fookusesse tuua vaatlusaluse probleemi.

Merle Karusoo on pealkirjastanud eestlaste armastusest ja seksuaalsusest rääkiva dokumentaalnäidendi „Kured läinud, kurjad ilmad” (1997). Esmapilgul võib jääda arusaamatuks, kuidas pealkiri teemaga seotud on, sest vanasõna ise on ju hoopiski pikem „kured läinud – kurjad ilmad, haned läinud – hallad maas, luiged läinud – lumi taga” ning see viitab ilmastikumuutustele, mida inimesed seostavad rändlindude lahkumisega. Kujundina on väljendil aga märksa suurem kandejõud. Nimelt asetab Karusoo sellega oma näidendi sotsioloogiliste järelduste konteksti, tuues esile, et eestlased ei räägi seksuaalsusest ega tunnetest avameelselt ning neile pole antud seksuaalkasvatust, on olnud vaid jutud lapsi toovatest kurgedest, kui sedagi (kured läinud); need asjaolud on omakorda põhjustanud terve ahela uusi probleeme (kurjad ilmad). (Vt Karusoo 1997c) Sellisel viisil annab Karusoo väljendile uue kujundliku tähenduse, mis kirjeldab ühiskondlikke valupunkte eestlaste jaoks tuttava elemendi kaudu. Keskne kujund ei esine näidendis ainult pealkirja kaudu, vaid kurgede temaatikat tuuakse välja ka monoloogides:

IMBI: Mu noorem vend hukkus granaadiga mängides. Mäletan, et nägin kureparve lendamas, jooksin sellele järele ja hüüdsin valju häälega: kurekesed, tooge mulle väike vennake!

..

HELGE: .. Hommikul vara panin suusad alla ja sõitsin luhale. Teadsin kindlasti, et Tähtvere pargi lõpus on mitu toonekure pesa. Toonekurgi ma ei näinud, aga palvetasin pesa poole: kallid kurgid, tegin pattu ja lasin end musitada, ära mulle veel last too. Tahan veel koolis käia ja sporti teha, aga kui saan vanemaks ja hakkan tööl käima, siis tulen ja palun sind. Andsin toonekurele lubaduse, et selle tasuks toon talle suvevaheajal nii palju konni, et ta neid ära süüa ei jõua.

Ema riidles mind tihti, et ronin puude otsa, korjan konni ja minust õiget naist ei tulevat, oleks võinud sündida poisina. Mina vastasin alati: eks palunud toonekurelt poissi. Ema kinnitas, et toonekurg eksis. (Karusoo 1997b: 374–375)

Keskset kujundit võib nimetada ka loo väestamiseks, mille annab sellele autori kõrvalpilg. Lõpetuseks võib öelda, et ajal, mil postmodernism on kaotanud peamise narratiivi, on keskne kujund dokumentaalteatris see, mis võimaldab publikul end siduda tähendusega.

Kokkuvõte. Dokumentaalteatri ja autentsuse küsimuse analüüsimisel tõin esile Boris Nikitini (2014) tähelepaneku, et dokumentaalteater on illusioonivorm, milleks kasutatakse „usutavuse tehnikaid”, ning Carol Martini (2010a) käsitluse, et dokumentaalteater on koht, kus tõeline ja simuleeritud põrkuvad ning teineteisest sõltuvad, mis vastanduvad Peter Weissi (1998) teooriale, et dokumentaalteater hoidub igasugusest väljamõeldisest. Analüüsi põhjal faktuaalse ja fiktsionaalse vahekorras dokumentaalteatris lõin „dokumentaalsuse skaala” (või ka „autentsuse skaala”) mõiste, mille kohaselt asub ühes skaala otsas dokumentaalne teos, kus fakte on vabamalt interpreteeritud, ja teises otsas faktitruu teos. Käesoleva töö kontekstis piiritletuna on käsitletud näited pigem faktuaalsed kui fiktiivsed.

Kaheksa analüüsitud dokumentaalteatri töövahendit, mis võimaldavad tõsta inimest esile sotsiaalsetes suhetes ja olukordades, on järgmised: 1) montaažitehnika (või kollaažitehnika) kui peamine töövahend; 2) *verbatim*-tehnika kui autentne tehnika toomaks esile intervjuueeritava häält ja muutes selle näidendi peategelaseks; 3) monoloog kui võimalus tuua esile inimeste lugusid ja sündmusi; 4) dialoog kui võte toomaks eri moel esile kogukonnaliikmete hääli; 5) koor ja ajajoon kui kogukonnaliikmete erinevaid vaatepunkte ja uurimuse tulemusi esitav tehnika; 6) uurimuse ja tegelaste tutvustamine näidendis kui usutavuse tehnika, mis võimaldab esile tuua nii uurimisprobleemi, nii uurijaid kui ka uuritavaid uurimisprotsessis; 7) teksti postdramaatiline struktureerimine kui reaalselt maailma peegeldav ning kogukonnaliikmete hääli esile toov tehnika; 8) keskne kujund kui võte, mis võimaldab seada fookusesse sotsiaalse probleemi. Kuna töövahendeid saab kasutada igas žanris dokumentaalnäidendi kirjutamiseks ja eri meetodite (sh etnograafilise) põhjal loodud uurimistulemuste esitlemiseks, analüüsisin vajalikke tööriistu dramaturgile, kes loob dokumentaaldraamat.

5. Järeldused ja ettepanekud

Käesolevas peatükis analüüsin, kuidas toimusid kasutatud etnograafilised töövahendid näidendite „Ehitajad” ja „Minu Narva – Моя Нарва” puhul ning mil viisil oli võimalik dokumentaalteatri vahendite rakendamise abil tuua välja kogukonna hääli, et esitada inimest tema sotsiaalsetes suhetes ja oludes. Järelduste kujundamiseks võrdlen kahe näidendi uurimuse läbi viimise protsesse, kasutades selleks eneserefleksiooni meetodist tulenevat refleksiivset kogemuste analüüsi. Võtan arvesse ka kogukondade uurimisega kaasnevaid põhimõtteid ja eripära. Töövahenditest olen käsitlemiseks valinud välja enda loovuurimuste puhul võrreldavad aspektid. Peatükis kasutan ka tekstilõike enda näidenditest, mida analüüs ei kätke, et ilmestada doktoritööd rohkemate näidetega kogukonnaliikmete häälest.

Etnograafilised vahendid. Taust ja sotsiaalse probleemi väljaselgitamine. „Ehitajad” (ingl „The Builders”) oli rahvusvaheline koostööprojekt, mille idee tuli 2018. aastal Soomes tegutseva trupi European Theatre Collective’i⁷⁸ poolt ja mis oli lavastustetriloogia „Nähtamatu Soome” esimene osa.⁷⁹ Näidendi lavaversioon esietendus 2018. aastal 24. oktoobril Helsingis teatris Viirus. Minu kui projekti Eesti-poolse dramaturgi ülesandeks oli viia läbi uurimus eestlastest ehitajate seas, kes töötasid Soomes. Seega oli kogukond nii ametipõhine kui ka rahvuspõhine ja samas geograafiline, jagatuna kahe riigi, Soome ja Eesti vahel.

Sotsiaalse probleemi selgitasin välja juba uurimuse ettevalmistavas etapis ajakirjanduses käsitletu ja Eestis tehtud varasemate uuringute põhjal, kogudes eeltöö käigus andmeid protokollilt. Vähene heaolu ja sellest tingitud ränne on problemaatika, millest on Soome minevate eestlaste puhul ajakirjanduses räägitud juba nullindate algusest. Samuti tuginesin Eesti inimarengu aruandele (2017), mis kinnitas probleemi jätkuvat esinemist. Neid allikaid arvesse võttes tundsin, kuidas huvist olulisem on hoopis vajadus rääkida jätkuvalt meie enda inimestest, kes käivad teises riigis tööl, tuua esile nende lugusid, et näidata, millised on nende endi jaoks põhjused, mille tõttu ei ole võimalik Eestis tööl käia (nt ebapiisav palk, puuduvad sotsiaalsed garantiid, kehv suhtumine ehitajatesse kodumaal) ja kuidas need põhjused on mõjutanud nende elu.

⁷⁸ Nüüdseks kannab nime Post Theatre Collective.

⁷⁹ Järgmised osad kandsid nime „Drivers” (Mad House Helsinki 2019) ja „The Cleaners” (Aleksanterin Teatteri 2021).



Foto 1. Foto lavastusest „Ehitajad”. Autor: Mihut Naita.

Kogukonnateatri projekti **„Minu Narva – Моя Нарва”** algatajaks oli Eesti Teatri- ja Draamahariduse Selts. Lavastus esietendus Narva Vaba Lava teatrikeskuses. Lavastuse loomise eesmärk oli rakenduslik: anda protsessi kaudu hääl kohalikule kogukonnale. Koos kogukonnaga sõnastasime ka lavastuse eesmärgi: läbi inimeste isiklike mälestuste väljendada Narva-armastust, siiajäamissoovi ja luua seeläbi ühtsustunnet Narva kogukonnas.

Sotsiaalset probleemi, mida uurida, ei olnud eeltöö käigus määratud. Lähtusin sellest, et etnograafiale omase avastuse põhimõtte järgi kujunevad nii uurimisküsimused kui ka vastused aja jooksul välitöid tehes. Uurimuse kestel ilmneseid uurimuslike intervjuude tulemusena kaks väga olulist aspekti, mille tõttu oli võimalik leida ka sotsiaalne probleem. Esiteks hakkas selgeks saama, et protsessiga on liitunud kolme tüüpi inimesi: 1) inimesed, kes on kogu aeg Narvas elanud ja pole sealt pikemalt eemal viibinud, 2) inimesed, kes on algselt elanud mujal ja kolinud Narva, 3) inimesed, kes sündinud Narvas, vahepeal elanud kusagil mujal ja seejärel tagasi Narva kolinud. Teiseks tuli asukohast ja osalejate endi huvist kantud arutelude vastustest esile temaatika Narva sotsiaalsest mitmekesisusest ja tulevikust, mistõttu sai oluliseks küsimuseks, kes soovivad Narvas elada ja miks, kui tõmmes pealinna ja välismaa suunas on suur. Sellest lähtuvalt tekkis näidendisse kategooria „tulekud-minekud”, mille kohta esitasime lisaküsimusi ja mille põhjal lõime stseene. Kategoorias selgitasime välja Narvast mineku, tagasituleku või sinna jäämise põhjuseid (nt

tööränne, teise linna õppima minek, missioonitundest Narva elama tulek, kodulinna-armastus, oluline identiteet Narva elanikuna jne) ning soovisime tuua esile, kuidas inimesed neid põhjusi kirjeldavad.



Foto 2. Foto lavastusest „Minu Narva – Моя Нарва”. Autor: Meelis Muhu.

Järeldused. Sotsiaalse probleemi väljaselgitamine toimus minu loovuurimuste puhul kahel erineval viisil, nii uurimust ettevalmistavas etapis kui ka protsessi kestel. Esimesel puhul määrasin sotsiaalse probleemi, tutvudes ajakirjanduslike materjalide ja rändega seotud uuringute-järeldustega; teisel puhul viisin etnograafiliste meetoditega läbi uurimuse, lähtudes uuritavatest inimestest endist. Järeldusena saan välja tuua, et enne sotsiaalse probleemi väljaselgitamist ei tundunud mulle otstarbekas alustada info valiku ega näidendi kirjutamisega, kuna puudusid selged valikukriteeriumid uurimuste kestel kogunenud materjali selekteerimiseks, seega oli sotsiaalse probleemi väljaselgitamine dramaturgialoomes võtmetähtsusega. Võinuks ka rakendada intuiitiivset moodust ja küsida endalt, mis tundub huvitav, aga kuna soovisin uurimusega luua kasulikku kogukondlikku mõõdet, siis leidsin, et selline lähenemisviis ei ole antud juhul piisav.

„Ehitajate” puhul eeltöö käigus välja selgitatud sotsiaalse probleemi puhul pidasin algul probleemiks rännet, kuid ehitajaid uurima asudes sain aru, et ennekõike tuleb fookus seada heaolule ja tööle, sest inimesed ise rääkisid lugusid majanduslikest oludest ja töötingimustest, mistõttu tuli intervjuuküsimuste rakurssi muuta ja minna heaolu teemadega rohkem süvitsi (kirjeldan lähemalt intervjuude järeldustes). Narva kogukonna puhul aga avastasin peamise problemaatika inimeste

endi lugudest, mida nad vestluste käigus jutustasid, seega ei olnud enam küsimust fookuse seadmisel, vaid pigem tuli esitada lisaküsimusi veelgi nüansirohkema materjali saamiseks määratud fookuse raames. Kuigi mõlemad moodused olid toimivad, saan lugeda „Minu Narva” lähenemist inimesekesksemaks, kuna lähtuvalt rakendusteatri eesmärkidest viisime tõesti läbi mitmekülgset uurimust, ning kuna sotsiaalne probleem ei olnud selgelt paigas, kogunes väga palju materjali, mille seast hiljem valikuid teha.

Sotsiaalse probleemi esile toomiseks näidendis „Minu Narva – Моя Нарва” toimus valik erinevate lugude kaudu. Näiteks lood teise riiki elama asumistest, unistus töötatud maast; samuti sellest, kuidas vanemad on soovinud saata oma lapsed pealinna õppima või on ise käidud teises linnas haridust omandamas. Inimeste vaatepunkt, mida esitasime, oli see, et Narva on missioonitundest või Narva-armastusest siiski alati tagasi tuldud. Oli ka inimesi, kes olidki tulnud teadlikult Narva tööle, sel puhul palusime neil kirjeldada oma otsuste tagamaid, kuna leidsime sellise otsuse – miks valida kõikide Eesti või lausa maailma paikade seast just Narva – olevat huvitava.

Väljaselgitatud sotsiaalse fookuse kasuks näidendi baasina räägib ka see, et kuna minu poolt uuritud kujutuslikud kogukonnad olid siiski heterogeensed, võimaldasid sotsiaalset probleemi käsitlevad uurimisküsimused siduda inimesi omavahel ja vaadelda ühtlasi sama problemaatikat mitme nurga alt, mis annab rohkem varieerimisvõimalusi nii näidendi kui terviku struktuuris kui ka stseenide ülesehituse lõikes. „Ehitajate” draamatekstis oli võimalik tuua välja sotsiaalne probleem mitmel tasandil: võõrtööjõu maksustamine ja kohtlemine, vaesus, katkenud ja võõrandunud peresuhted, üksindustunne, tõmme heaolu poole jm. Narva-teemalises näidendis oli võimalik probleem esile tuua läbi töö- ja tulekute-minekute temaatika, kuid ennekõike oli lähtepunktiks Narva jäämine, sest inimesed ise olid teinud selle otsuse ja valiku.

Helsingis hakkasin seinu plaatima. Nüüd olengi sellest ajast peale ehitusel tööl. Lõpuks tüdinesin ka Eesti vahelt sõitmisest ära ja võtsin Helsingi lähedale üürikodu. Pere kolis siia. Naine otsib tööd .. Võib öelda, et olen rahul. Ei oskagi midagi enam tahta. Võimalik, et ma olen liiga laisk ja mugav inimene, aga mulle meeldib nii. (Jaaks 2018)

Inimeste leidmise vahendid: üleskutse, lumepallimeetod ja võtmeisik. „Ehitajate” üleskutset levitasin erialastes gruppides ühismeedias, väikelinna ühismeedia grupis ja ajalehes, sest heaolu problemaatika on omasem just nimelt nn lihtsamate tööde tegijatele ja ääremaade elanikele (vt Tammaru; Kallas; Eamets 2017, vaadatud 3.02.2020). Üleskutse oli sõnastatud vastavalt

defineeritud kogukonnale: ametipõhine, rahvuspõhine ja geograafiline. Üleskutsele reageerisid õige kogukonna liikmed ja head infoandjad, mistõttu võib lugeda üleskutset õnnestunuks, kuid sellest veelgi viljakam oli lumepallimeetod, kus inimesed ise soovitasid teisi ehitajaid, keda intervjuuerida. Sel puhul ei loobunud intervjuueritavad intervjuud andmast, nagu seda juhtus üleskutse puhul, vaid olid soovitusel tõttu altimad uurimuses osalema. Sellest lähtuvalt võib mõlemat meetodit nimetada viljakaks, kuid tuleb tõdeda, et kuigi üleskutsele vastasid mitmed, jõudsime intervjuuni vaid ühega. Samas sai just sellest inimesest võtmeintervjuueritav, kelle lugusid valisin kõige enam näidendisse.

Kui „Ehitajate” puhul oli üleskutse tulemuslik, siis selle rakendamine Narvas ei olnud minu hinnangul eriti tulemuslik. Üleskutses oli kogukond defineeritud järgmiselt: „Kutsume liituma eri vanuses, eri keelt kõnelevaid Narva elanikke ja Narva sõpru” ja seda levitati Vaba Lava Narva kontaktivõrgustiku kaudu. Teoreetiliselt oleks see pidanud kõnetama õigeid inimesi. Lavastuse vastu tunti küll üpris suurt huvi, kuid protsessiga (lõpuni) kaasa ei tulnud. Põhjuste üle võib vaid spekuloida, näiteks võisid olla takistuseks ajanappus, esinemishirm, ebakindlus keelebarjääri ees – või on Narva näol tegu lihtsalt suletuma kogukonnaga. Truppi leidsime inimesi hoopis võtmeisiku kaudu (trupis osalesid harrastustrupi Motion of Art ehk MART liikmed). Lisaks võtmeisikule toimus ka lumepallimeetod, kus osalejad kutsusid teisi osalejaid.

Järeldused. Üleskutse puhul tasub mõelda selle peale, kus seda levitada. Sellest sõltub, millised intervjuueritavad uurimusse kaasatakse ning sellest omakorda sõltub tekstiloomine. Teiseks järelduseks on see, et võtmeisiku kasutamine oli kogukonnateatri puhul prooviprotsessis olulise tähtsusega. Võtmeisik esines mitmel korral ka vaheisikuna uurijate ja trupi liikmete vahel. Toimivaks lähenemiseks oli mõlema näidendi puhul lumepallimeetod, mistõttu võiks seda ka ainsana soovitada, aga kuna „Ehitajate” puhul tuli üleskutse kaudu võtmeintervjuueritav ja võtmeisiku osatähtsus oli Narva kogukonna puhul suur, leian, et dramaturgia loomiseks tasub erinevaid inimeste leidmise vahendeid kombineerida.

Läksingi Soome, ehitajaks. Peamiselt raha pärast muidugi. Sõitsime kuttidega kuuekesi Tallinki laevaga... Ma mäletan seda esimest korda. Kõik rääkisid, kui palju nad pappi hakkavad saama, kes 15 euri tunnist, kes 20 euri tunnist. Mõni isegi 25. Kohapeal selgus päris varsti, et 14 euri tunnis oli maksimum, mis sellistele rohelistele nagu meie antakse. Mina sain üldse 12. Täielik pettumus. Meid viidi kusagile Edela-Soome, seal oli mingi vana laut ja kästi see ära lammutada. Kõik pandi ühte mökkisse elama. Kuus kutti 37 ruutmeetri peal. Kujutage ise seda ette, meeletu hais, norskamine, ja mis seal ikka... joomine ka. (Jaaks 2018)

Intervjueeritavate valik. Tõin eelnevalt välja, et intervjueeritavate valiku puhul on oluline heade infoandjate leidmine. Valides intervjueeritavaid näidendi „Ehitajad” jaoks, kohtusin kõigiga, kes seda soovisid ja kellega oli võimalik. Valminud näidendisse jõudsid nelja Soomes töötava eestlase lood (kokku tehti lavastuse jaoks 9 intervjuud, sh 5 eestlast, kõik mehed). Valikukriteeriumiks sai karaktersus ja avameelsus: kes värvikamalt ja avameelsemalt oma elust ja tööst rääkisid.

Kuna kogukonnateatris kaasatakse uurimusse kõik projektis osalejad, ei saanud „Minu Narva – Моя Нарва” puhul rakendada intervjueeritavate valiku printsiipi. Kokku oli uurimusse kaasatud üheksa inimest (erinevatelt elualadelt, eri vanuses naised), kelle lood jõudsid näidendisse. Peab arvesse võtma, et kuna uurimuse eri etappides on ka väljalangejaid, saab näidendis kasutada vaid nende inimeste lugusid, kes on protsessis kuni lõpuni. Eesmärgi tõttu – võimestada kogukonda – ei otsinud me mitte niivõrd häid infoandjaid, vaid uurisime kõiki protsessis osalejaid. Põhjuseks, miks Narva näidend tuli ainult naiste nägu, võis olla lavastuse teema ja soov jagada kodulinnaga seotud lugusid, teiseks määravaks põhjuseks võis olla huvi näitlemise vastu (vrd ehitajaid kehastasid professionaalsed näitlejad).

Järeldused. Intervjueeritavate valiku printsiip kehtib dokumentaalteose loomisel vaid juhul, kui see ei ole kogukonnateatri formaat. Heaks infoandjaks võib praktilise kogemuse põhjal lugeda inimest, kes on karakterne ja avameelne. Lisaks olid headel infoandjatel (kelle tekste valisin enam „Ehitajate” näidendisse) 1) pikaajalisem töökogemus kui kaks aastat, 2) neil oli olnud mitu töökohta erinevates ehitusvaldkondades, 3) nad olid avameelsed (sh valmis kirjeldama ka oma eraelu) ja ei püüdnud vastustes tingimata vastata sotsiaalsetele normidele, 4) neil oli värvikas keelekasutus ja 5) neil oli välja kujunenud suhtumine oma olukorda võõrtöölisena.

Uurimuslikud intervjuud. Fookuse seadmine inimesekeskse lähenemise kaudu. Kui eelnevalt kirjeldasin, et fookus etnograafilises lähenemisviisis sünnib uurimusse kaasatud inimestest lähtuvalt, siis „Ehitajate” puhul sai heaolu- ja rändeproblemaatika puhul fookuseks teema avamine sotsiaalsete suhete ja identiteedi kaudu. Paljuski olid põhjuseks just nimelt värvikad kirjeldused, mida pakkusid suhete kohta intervjueeritavad juba esmaste vestluste käigus. Kuna pendelränne, mida eestlased tihti peale praktiseerivad, seab fookusesse sotsiaalsed suhted, eriti pere- ja lähisuhted, kujunes see intervjuude ajal üheks oluliseks kategooriaks. Samuti huvitasid mind uuritavate suhted teiste Soomes töötavate ehitajate ja tööandjatega ning see, kuidas ehitajad on Soome keskkonda

sisse elanud. Seega uurisin sotsiaalseid suhteid väga mitmel tasandil ja mitmekülgset, muutes fookuse pigem veelgi laiemaks, mitte seda kitsendades. Mulle näis, et just eri laadi suhted pakuvad kõige huvitavamat vaatenurka teema avamiseks ja näidendi kirjutamiseks.

Uurimisperiood oli lühike (1,5 kuud), mistõttu kombineerisin uurimuslikku süvaintervjuud poolstruktureeritud intervjuuga. Intervjuudest joonistusid välja ehitajate sarnased mured, millest peamised olid: igatsus kodumaa järele, end teises ühiskonnas võõrana tundmine, kaugsuhetega seotud probleemid (näiteks kirjeldas üks intervjuueeritav, mis tunne oli olla Soomes ajal, kui naine Eestis sünnitama hakkas; samuti kajastus näidendis lugu võõrandunud peresuhetest, harv sidepidamine kodustega ja ühe romantilise suhte purunemise lugu). Võõral maal töötamise positiivsetest aspektidest toodi esile järgmisi: hea palk (mainisid kõik intervjuueeritavad) ja sotsiaalsed garantiid. Samas esines ka erinevaid kogemusi seoses suhetes tööandjatega ja ka pettumusi seoses töötingimustega. Eraldi temaatika moodustasid eestlaste ja soomlaste omavahelised suhted, samuti suhted teiste Eesti ehitajatega ja eestlastega Soomes. Viimaste kohta kuulsin kõige enam koomilisi või suisa anekdootlikke vahejuhtumeid.

Narva puhul olid intervjuud kombineeritud: uurimuslikud süvaintervjuud rühmades (eesmärgiks kultuuriuurimus laiemalt) ja individuaalsed poolstruktureeritud intervjuud. Rühmaintervjuud toimisid hästi tänu avameelsusele, kuna pikema uurimisprotsessi jooksul (6 kuud) tekkis osalejate vahel usalduslik side (lisaks tundsid MARTi liikmed üksteist). Näidendi kandev idee oli läheneda inimestele linnaga seotud paikade kaudu, millest hakkavad hargnema isiklikud mälestused. Seetõttu alustasime protsessi linnaruumist ja palusime inimestel ühe esimese ülesandena tuua kaasa fotosid neile olulistest paikadest Narvas. Läbi paikade hakkasid välja joonistuma erinevad lood: lapsepõlve lood, koolilood, töökoha lood, igapäevaelu lood, tulekute ja minekute lood jm. Sellest ülesandest saigi kogu näidendi kirjutamise baas. Pärast kultuuriuurimusliku info kogumist läksime lugudega süvitsi ja kasutasime selleks individuaalintervjuusid, mida salvestasime. Intervjuusid viisime COVID-19 piirangute tõttu läbi Zoomis. Kuna me vaatlust Zoomis ei teostanud, vaid saime aeg-ajalt käia kohapeal ja eelnevalt oli tekkinud usalduslik suhe, toimisid Zoomi-intervjuud hästi. Individuaalintervjuude teemad valmistasime ette, tuginedes eelnevalt protokollitud kohtumistele.

Järeldused. Lühema uurimisperioodi kestel kombineeritud intervjuud ja pikema perioodi kestel kahe eriliigilise intervjuu läbi viimine oli mõlemal puhul lähenemisena tulemuslik. „Ehitajate” puhul aitasid kaasa kategooriate abil moodustatud küsimused eri liiki suhete kohta, mis võimaldasid

küsida ka olulisi sotsiaalseid küsimusi. „Minu Narva – Моя Нарва” puhul oli ühise inforuumi tekitamiseks ja Narva kultuuriga tutvumiseks paikade lood heaks pinnaseks. Tegemist on mõlemal puhul universaalsete inimesekesksete lähenemisviisidega, kuid „Ehitajate” puhul oleks uurimisperiood pidanud olema pikem, et teostada kombineeritud intervjuu asemel kaks eriliigilist intervjuud.

Minu jaoks on kõige erilisem koht Narvas üks väike kahetoaline korter täiesti tavalise hruštšovka esimesel korrusel, Narva Issanda Ülestõusmise peakiriku kõrval. Me elame siin, mina, minu ameeriklasest abikaasa ja meie triibuline kass. Selles korteris pole iseenesest midagi erilist, maja selle ümber võiks palju parem välja näha, samuti trepikoda. Naabrid on täpselt sellised, nagu neid võiks sellises majas oodata: meie korterist paremal näiteks elab kolme lapsega pere, kus ema armastab valjult rajumat musti kuulata ... ja ei vaevu mind teretama. Lapsed aga hakkasid mind eesti keeles teretama pärast seda, kui olin neile paar kuud järjest naeratanud, neid koridoris istumas nähes paar lauset vahetanud, mitmel korral fonoluku abil välisukse avanud. (Jaaks; Nielsen 2021)

Vaatlus. Vaatluste puhul kasutasin kahte erinevat lähenemist. „Ehitajate” puhul leidsid intervjuud aset inimese endi poolt pakutud mikrokeskkondades (kodu, koduaed, lemmiksöögikoht), mistõttu sai vaadelda inimesi nende ümbruse taustal ja keskkondades leiduvaid elemente. Vaatlus andis võimaluse näha, kuidas ehitajad riides käivad ja millised on nende maneerid, milliseid esemeid-artefakte kasutavad ja mis neid ümbritseb. Eraldi tooksin välja, et vaatlus on raskendatud Skype’i intervjuu puhul, mida tegin ühel korral. Nimelt oli kaamerapilt udune ja inimest oli raske vaadelda. Samuti ei olnud palju abi sellest, kui intervjueeritav oma elukohta kaamerast näitas. Kuigi vaatlused toimusid inimeste endi pakutud keskkondades, leidsin esemeid peamiselt intervjuude kaudu (nt eelmainitud kiirnuudlid ja spordikott). Leidmine osutus võimalikuks tänu sellele, et intervjueeritavatel oli välja kujunenud kriitiline pilk oma olukorrale Soomes, mida nad võrdlesid olukorraga Eestis. Nad oskasid tuua esile huvitavaid nüansse, mis nende kultuuri võõrtöolisena iseloomustasid. Seega võin järeldada, et intervjuud osutusid vaatlusest olulisemaks infoallikaks. Põhjuseid võis minu hinnangul olla mitu: vaatluse teostamine paralleelselt intervjuuga ei võimalda teadliku vaatluse rakendamist, aga ka see, et uurimisperiood oli liiga lühike.

Narvas tegime vaatlusi inimeste endi poolt esile toodud paikades ja seda võib nimetada linnavaatluseks. Külastasime ka makrokeskkondi Narvas, mis olid mõjutanud mitmete inimeste elu linnas, näiteks Kreenholmi tehast, Narva promenaadi, Kulgu sadamat, kuid vaatlesime ka mikrokeskkondi: dokumentalisti abil filmiti osalejate kodusid. Seetõttu, et nägime inimesi neile

naturaalses keskkonnas, õnnestus tuua lavale ka esemeid nende endi keskkonnast (nt riietus). Ideid esemete kirjutamiseks teksti saime nii intervjuudest kui ka vaatluse tulemusena: näiteks tuli intervjuudest välja, et punased roosid on Narva maskott (Jaaks; Nielsen 2021), mille puhul otsisin kordusi: vaatluse tulemusena nägin Narva linnapildis tähtpäevadel, kui palju osteti ja kingiti roose. Käisin ka osalusvaatluse eesmärgil lillepoes roose ostmas ja vestlesin müüjaga. Näiteks kella 13 paiku pühapäeval ostsin ära viimased punased roosid, kuigi tegu ei olnud tähtpäevaga nagu näiteks naistepäev. Rooside temaatika tõime näidendisse sisse, samuti esines see lavastuses: hulk roose oli füüsiliselt laval kui Narva kultuuri kirjeldav element, mida osalised kinkisid publikule. Roosid oleksid võinud uurimuse kestel ka märkamata jääda, sest tegu on väga tuttava elemendiga mistahes kohas Eestis, kuid pikemaajaline uurimus võimaldas näha ka implitsiitset infot.

Järeldused. Mõlemad, nii intervjuu kui ka vaatlus, võimaldavad kasutada esemeid kui elemente tekstis, mis ühtlasi kirjeldavad kogukonna kultuuri. Niinimetatud makrokeskkonnad võimaldavad vaadelda ühiskondlikke protsesse laiemalt ja siduda erinevate inimeste lugusid näidendisse läbi oluliste paikade (nt oli ühendavaid lugusid Balti elektrijaamast või Gerassimovi-nimelisest kultuurimajast). Vaatlus täiendab ka intervjuu jooksul kogutud andmeid läbi korduvate mustrite. Sellist tüüpi etnograafilisi vaatlusi omakorda võimaldab pikem uurimisperiood.

Nõukogude Liidu kokkuvarisemisega 90ndate alguses pidid kõik Eestis elavad inimesed valima, millise kodakondsuse nad võtavad. Seega elasime edasi samas linnas, aga erineva kodakondsusega! Näiteks olen sündinud Nõukogude Venemaal, Eesti passi sain 14-aastaselt, kui mu vanemad sooritasid eksami. Kuid... üks asi on pass ja teine asi on sinu kuuluvus, identiteet... Mulle meeldisid mu vanemate ja vanaemade lõputud lood sellest, kui palju on meis segatud verd... Suureks kasvades avastasin enda jaoks, kui palju on mul sugulasi üle maailma ja ma hakkasin end üha enam teadvustama kui omamoodi kosmopoliiti – maailmakodanikku! Aga kelle hulka end liigitad, mis rahvusesse? (Jaaks; Nielsen 2021)

Dokumentaalteatri vahendid. Monoloog ja verbatim-tehnika. Mõlemas näidendis sai monoloogide valimisel oluliseks lugude leidmine (käsitlesin eelnevalt ptk 4.3. „Monoloog”). Lugusid oli kahte tüüpi: kultuuri kirjeldavaid ja probleemi avavaid, kuid samuti mõlemat eesmärki täitvaid. Oluline oli, et lood hakkaksid näidendis kokku kõlama suurt eesmärki (sotsiaalset probleemi) avavatena. Seetõttu võis Narva näite puhul näidendi stseenidesse põimida ka episoodilisemaid, konteksti loovaid paigakirjeldusi, et tuua välja, mis aspektid võivad olla põhjusteks, miks mitte Narva elama tulla (nt pimedad tänavad, vananenud arhitektuur jm, lisaks sotsiaalsed tegurid).

„Ehitajate” puhul arvestasin ka sellega, et kui lugu oli väga hästi ja värvikalt kirjeldatud (nagu nt Afganistani-monoloog alapeatükis 4.2. „*Verbatim*-tehnika”), siis andsin sellele rohkem ruumi näidendis ja kuigi see käsitleb sidepidamist kodustega vaid möödaminnes, loob see niivõrd tugeva tunnetuse karakterist, et soovisin seda eheduse huvides säilitada.

Verbatim’i kirjutamisel kasutasin eri lähenemisi: „Ehitajate” jaoks litereerisin ise *verbatim*-tehnikas stseene. Kombineerides neid toimetatud ja tuletatud tekstiga, avastasin ühtlasi ka selle, kui tugevalt eri liiki tekstid omavahel esteetiliselt konkureerivad. „Minu Narva – Моя Нарва” projektiga seotud inimesed kirjutasid välja valitud tekste omakäeliselt salvestistelt maha, mistõttu ei saa neid lugeda *verbatim*’iks, kuna esines ka toimetamist. Ma ei pea toimetatud tekste sugugi vähem autentseteks, kuna need asetuvad ajakirjanduse kategooriasse ja annavad siiski inimese enda sõnu küllaltki täpselt edasi. See kehtib eriti siis, kui inimene on ise enda teksti litereerinud ja teinud otsuseid, kuidas oma lugu jutustada.

Lugusid valisin lähtuvalt kolmest aspektist: sotsiaalse probleemi avamine, näidendi ülesehitus (nt Narva puhul mineviku-oleviku-tuleviku telg) ja loo oletatav afektiivne mõju. Narva puhul lähtusime lavastajaga nii iseendast (kas ja kuidas lugu meid ennast puudutas) kui ka sellest, kui oluline see oli esitajale. Samuti arvestasime lavastajaga koos ka seda, mille poolest tundus lugu oluline laiemas sotsiaalses kontekstis ning seejärel kaalusime, kuhu see paigutub näidendi struktuuris. „Minu Narva – Моя Нарва” puhul oli lugude valik ka kogukonnaga läbi räägitud.

Järeldused. Monoloogide puhul sai oluliseks narratiivne lähenemine ja proovisime leida terviklikke lugusid. Dramaturgi lähtepunktist oli oluline afektiivne faktor, kuid nagu kogukonnateatrile iseloomulik, võtsime arvesse ka osaleja vaatepunkti, miks ta üht või teist lugu tahab rääkida. „Ehitajate” puhul sai määravamaks just nimelt dramaturgi vaatepunkt kui ka laiem kontekst, lähtudes sellest, et kui huvitavalt, unikaalselt või – vastupidi – laiemat tendentsi iseloomustavalt see avab käsitletud sotsiaalseid faktoreid.

Naabrid võiksid olla küll samad, kes meil praegu Soomes on. Elame siin väikeses kogukonnas, peamiselt eestlased ja soomlased ja ukrainlased. Kõik on väga toredad. Lapsed käivad koos mängimas, teeme grillipidusid. Ükskord oli meil selline pidu, kuhu viisime eesti toitu, et las soomlased maitsevad ka kama ja kiluvõileibu. Noh, need neile muidugi ei maitse. Lapsed tahtsid suu kohe pärast kama söömist ära pesta. Aga

Eesti suitsuvorst läks küll kõigile hästi peale, siin Soomes juba sellist ei saa. Jah, kodus võiks mul olla suur külmkapp, mis on alati Eesti toitu täis. (Jaaks 2018)

Dialoog. Dialoogi kirjutamiseks näidendis „Ehitajad” kasutasin episoodilisemaid lugusid, kus oli juttu ka erinevatest sotsiaalsetest suhetest (nt korterikaaslased, elukaaslased) ja oli võimalik monoloogist dialoog teha. Kuna lavastuses oli professionaalsete näitlejate arv piiratud kahega, ei olnud võimalik koori või suuremate konstellatsioonide kasutamine. Näiteks tegin monoloogist dialoogi jutu põhjal, kus ehitaja kirjeldas esimest kohtumist tüdruksõbraga:

Ehitaja võtab vastu telefonikõne.

TÜDRUK: Ma olen Marja. Me kohtusime eelmisel reedel baaris, kui mäletad.

EHITAJA: Joo⁸⁰.

TÜDRUK: Meil oli lauamängude õhtu ja siis su sõber tuli meie lauda Aliast mängima... Ja siis ta kaotas ja... ma ütlesin talle, et su sõber on päris kena kutt ja siis ta kutsus su meie lauda. (Jaaks 2018)

Võrreldes näiendiga „Minu Narva – Моя Нарва”, mille puhul tegime monoloogist dialoogi (alapeatükis 4.4. „Dialoog”, kus Anna räägib oma kohtumisest vana naisega, kes valis elukohaks Eesti), kasutasime võtet, kus tekst algab Anna monoloogiga ja teine näitleja kehastub nähtavalt uueks tegelaseks Anna jutust. Tekst muutub seeläbi dialoogiliseks. Leian, et sellise võtte kasutamine on autentsem ja lähedasem inimese jutustatud loole, kuna osutab selgelt, et intervjuueeritud ei ole kahte inimest loo saamiseks, vaid ühte, kelle jutu põhjal sünnib dialoog. Lisaks sellele, et tegemist oli dokumentaalsema lähenemisega, oli see minu kui dramaturgi jaoks ka huvitavam võte, kuna dialoog mõjus võõritatult, samas kui „Ehitajates” esinenud näide võib tunduda dialoogina dramaatilise teatri paradigmat.

Järeldus. Dialoogi loomisel monoloogide põhjal on osalejate/allikate/intervjuueeritavate suhtes autentsem otsida võõritatud ja mängulisi lahendusi, mis näitaksid objektiivsemalt inimest tema loo taga ja vähem dramaturgi kui autori vaatenurgast esitatuna.

Ah, et miks mul siis seda oma maja ei ole? Ise olen veel ehitaja ja nii. Vot ei teagi. See on nagu see kõnekäänd, et kingsepp käib ise alati paljajalu. (Jaaks 2018)

Teksti postdramaatiline struktureerimine esines „Ehitajates” kahel tasandil. Esiteks tekkis lavastuses unenäoline efekt ainuüksi seetõttu, et erinevaid rolle esitasid vaid kaks näitlejat. Neil tuli

⁸⁰ „Jaa” soome keeles.

ühast tekstist või olukorrast kiirelt ümber kehtastuda ja eksplitsiitselt uude rolli astuda, mis toimis pidevate uude stseeni ümbersulandumiste jadana. Teiseks olid Lehmanni (2006) printsiibist lähtuvalt näidendis enamik stseene järjestatud moel, kus iga stseen oleks võinud asetuda teise asemele. Kuigi tekstiliselt olid enamik stseenidest eraldiseisvad, olid mõningad neist siiski omavahel seotud dramaatilise lineaarse arenguga. Näiteks olid ühe suhte raames seostatud „helistamisstseenid”, kus ehitaja pidas vestlusi oma tüdruksõbraga. Helistamist esines temaatikana ka pikemate monoloogide sees. Sellised temaatiliselt (kuid mitte põhjuse-tagajärje põhimõttel) seotud ühenduslülid struktuuris mõjusid siiski fragmentaarselt, sest olid justkui väljavõtted pikematest lugudest, mis olid kogutud intervjuudest, silmanähtavad ümberkehtastumised tekitasid võõrituse. Seega võib öelda, et unenäolist struktuuri aitasid luua nii lavastustehnilised kui ka tekstilised võtted.

„Minu Narva – Моя Нарва” näitel kirjeldasin ka aja mitmeperspektiivilisena tajumist alapeatükis 4.7. „Teksti postdramaatiline struktureerimine”. Postdramaatilisus tekkis tänu montaažitehnika kasutamisele monoloogis, mis lõi tekstilise fragmentaarsuse.

Järeldused. Postdramaatilisus struktuuris tekib näiteks eri inimeste monoloogide põhjal tehtud stseenide järjestamisel, stseeni sees aga monoloogide põhjal dialooge tehes ja kasutades montaažitehnikat. Omakorda toimib see autentse võttena, kuna intervjuude kestel esitataksegi vastuseid episoodiliselt, mitte ühe läbimõtestatud põhjuse-tagajärje seoselise suure narratiivi osana, mistõttu leian, et postdramaatiline struktureerimine võimaldab autentsel viisil tuua esile kogukonnaliikmete häält.

Üldised järeldused. „Ehitajatega” võrreldes oli „Minu Narva – Моя Нарва” kui kogukonnateater loodud rakenduslikel eesmärkidel. Seetõttu võiks see olla võrreldav ka rakendusanropoloogiaga, kus uuringuid viiakse läbi eesmärgipäraselt, näiteks haiguste leviku peatamine, naiste tööhõive suurendamine tööturul jne. „Minu Narva – Моя Нарва” puhul oli üheks eesmärgiks kohaliku kogukonna võimestamine ning seda just kogukonnaliikmete endi jaoks oluliste lugude kaudu. Seetõttu esines ka narratiive, mille jätsime näidendist välja, sest kogukond ei soosinud nende edasi arendamist (näiteks lood teatavatest ühiskonnagruppidest ja segregatsioonist Narvas). Sellest kogemusest järeldasin, et kogukonnateatri tegemisel tekivad teatavad riskid dokumentaalteatriga, mis Weissi (1998: 248) järgi tegeleb just nimelt sotsiaalsete ja poliitiliste teemadega. Nimelt võib kogukond soovida kajastada rohkem positiivseid narratiive, mis omakorda tekitab küsimuse

tõepärasusest⁸¹ – kas on ikka võimalik tuua välja kõigi hääli? Seetõttu leian, et dokumentaalteater ja selle alaliik kogukonnateater võivad oma eesmärkide tõttu omavahel vastanduda. Omakorda ärgitab see mõtlema, millised peaksid olema kogukonnateatri eesmärgid, et selles annaks ühendada teravat poliitilisust/sotsiaalsust ja kogukonna enda soove ning kas ja kuivõrd see sõltub loovmeeskonna kommunikatsioonioskustest.⁸²

Minu jaoks oli kogukonnateatri uurimus esmakordne,⁸³ mistõttu sain kogemuse selle äärmiselt demokraatlikust ja indiviidikesksest lähenemisviisist. Kuna inimesed peavad ise oma lugudega lavale minema, tuleb pidevalt kogukonnaga läbi arutada, millised lood näidendis kajastuvad. Samuti oli minu jaoks avastuslik kogukonnateatri protsessipõhine iseloom, mille tõttu valmistasime teatripraktikutena samm-sammult ette vaid ühe kohtumise korraga, mis selgelt tõukus eelmisest kohtumisest. Selline lähenemine ühtib etnograafilise lähenemisviisiga, kus nii uurimisküsimused kui ka vastused sünnivad välitööde käigus.

Kokkuvõtlikult leian, et kirjutades inimesi, saame nende individuaalsusest ja kogukondlikust kuuluvusest lähtuda märksa rohkem, kui esmapilgul tundub. Samuti tuleks kogukonnateatri formaadis dokumentaalteost luues mõelda, kuidas ühildada kunstilisi ja rakenduslikke eesmärgi.

Ettepanekud. Lähtuvalt praktikas kogetust ja analüüsitust, teen tulevikule mõeldes järgmised ettepanekud kultuuripoliitika suunajatele ja praktikutele:

- 1) Leida ja töötada välja kogukonnateatri juhtide kommunikatsioonistrateegiaid, mis aitaksid empaatiliselt ja inimesekeskselt luua sotsiaalselt teravaid ja kunstiliselt mõjusaid dokumentaalseid teoseid.
- 2) Viia läbi täiendavaid uuringuid etnograafia sobivuse kohta kogukonnateatri praktiseerimisel, kombineerituna rakendusteatri töövõtetega. Sobivuse korral töötada välja juhend etnograafiliste meetoditega kogukonnateatri tegemiseks, mis võimaldaks koolitada kogukonnateatri praktikuid lähtuvalt etnograafia põhimõtetest.

⁸¹ Ka Graham Crow on analüüsinud kogukonnauuringute liiga positiivset iseloomu (Crow 2018: 67–70).

⁸² Heaks näiteks on siinkohal Rimini Protokoll, kes on suutnud enda lavastustes ühendada nii dokumentaalteatri sotsiaalsed kui ka kogukonnateatri rakenduslikud eesmärgid. Oluline on siinkohal mainida, et Rimini Protokollil lavastajatel on rakendusliku teatriteaduse haridus Giesseni ülikoolist.

⁸³ Sissejuhatuses mainitud lavastust „Ma pigem tantsiksin sinuga” (Vaba Lava 2016), kus osalesin dramaturgina, võib nimetada pigem hübriidvormiks kogukonnateatri ja professionaalsete näitlejate koostööst.

- 3) Teatrid ja dramaturgidele finantsvõimalusi tagavad organisatsioonid nagu Eesti Kultuurkapital võiksid dokumentaalteatri või kogukonnateatriga tegelevatele teatripraktikutele luua võimalusi pikemateks uurimisperioodideks, et nad saaksid teostada põhjalikumalt intervjuusid ja vaatlusi. See omakorda võimaldaks valdkonnal areneda, luua täpsemate uurimistulemustega dokumentaalteatri liiki kuuluvaid teoseid ja aitaks kaasa ühiskonna valupunktide väljaselgitamisele.

6. Kokkuvõte

Käesoleva loovuurimusega „Kirjutada inimesi: kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri loomise vahendid dramaturgi töös” analüüsisin, kuidas uurida etnograafiliste meetoditega kogukondi dokumentaalnäidendite kirjutamise eesmärgil. Seeläbi kirjeldasin, kuidas dramaturg üldprintsipiides uurimust läbi viib ja mõtestasin etnodraamat kui dokumentaalnäidendi alaliiki ja selle tekstiloometechnikaid.

Töö isiklik lähtepunkt oli huvi uurida erinevaid kogukondi teatri kui dialoogile suunatud kunstivormi kaudu, et tekiks kogukondadevaheline ja -sisene dialoog ja aidata sel viisil vähendada sotsiaalset segregatsiooni ühiskonnas. Aktiivsele dramaturgile omaselt oli mu soov lähtuda kogukonnauuringute põhimõtetest, olles vahetus kontaktis uuritava kogukonnaga ning suhtuda uuritavatesse empaatiliselt.

Töö eesmärgiks seadsin: kirjeldada ja analüüsida etnodraama loomise meetodeid, mille abil saab dramaturg uurida kogukondi ning neis esinevaid sotsiaalseid probleeme. Samuti oli eesmärgiks rakendada ja analüüsida dokumentaaldraama kirjutamise tehnikaid, et tuua esile kogukonnaliikmete hääli. Meetodid ja tehnikad nimetasin „töövahenditeks” nii ülevaatlikkuse huvides kui ka nende praktilise iseloomu tõttu. Neid tõin välja kahte tüüpi: **etnograafilised** ja **dokumentaalsed**.

Dokoritöö peamiseks meetodiks oli eneserefleksioon, mille käigus uurisin iseenda kogemust dramaturgina ja analüüsisin enda näidendeid ning nende loomise tarbeks uurimuse läbi viimist. Enda loometööde puhul rakendasin kvalitatiivse uurimisviisi – etnograafia – andmete kogumise meetodeid: intervjuud ja vaatlust. Töös oli kasutatud ka draama poeetika analüüsi.

Uurimisküsimused olid: 1) kuidas luua etnograafiliste meetoditega dramaturgiat, 2) kuidas rakendada dokumentaalnäidendi kirjutamise tehnikaid kogukonnaliikmete hääle esile toomiseks, 3) kuidas mõjutavad dramaturgialoomete protsessi kogukonnauuringute põhimõtted ja eripära.

Töoga mõtestasin Johnny Saldaña (1999, 2005) poolt laiemasse käibesse toodud „etnodraama” mõistet, milles saavad kokku etnograafia, dokumentaalteater ja kogukond. Kuigi Saldaña peab dokumentaalteatrit etnodraama katusmõiste alla kuuluvaks, leidsin, et see on meie kultuuris hoopis vastupidi: dokumentaalteater on siiski põhimõiste ja etnodraama selle alaliik. Samuti eristas minu

hinnangul etnodraamat muudest dokumentaalteatri loomemeetoditest just nimelt etnograafilise uurimus või lähenemisviisi.

Kogukonna mõiste piiritlemisel tõin esile, et mõistet „kogukond” on läbi aegade defineeritud väga erinevalt. Näiteks Gerard Delanty (2010) on esitlenud teooriat postmodernsetest kogukondadest, Benedict Anderson (2020) kontseptsiooni kujutletud kogukondadest ning Graham Crow (2018) toob esile, et kogukondadele on omane jagatud identiteet, millest asukoht on vaid üks iseloomustavatest tunnustest, ning et kogukondi on defineeritud ka kui huvipõhiseid.

Oma loometööde puhul lähtusin kogukonna määratlemisel selle kujutluslikust aspektist, kus inimeste vahel, kes ei pruugi üksteist otseselt tunda, valitseb teatav solidaarsus nende kuuluvuse tõttu (nt rahvus, amet). Sealjuures ei välista kujutluslik aspekt, et uuritavad kogukonnad on postmodernsed, kus inimesel esineb üheaegselt mitmeid kuuluvusi ja võimalusi end kogukondadesse määrata. Näidendi „Ehitajad” jaoks uurisin ameti- ja rahvuspõhist ning geograafilist kogukonda – eestlastest ehitajaid, kes töötasid Soomes. Teise näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” jaoks uurisin asukohapõhist (Narva linn) kogukonda, mis koosnes inimestest, kellele oli oluline identiteet Narva linnakodanikuna.

Loometöö „Minu Narva – Моя Нарва” oli liigilt kogukonnateater ja selle puhul oli uurimistöö kontekstis oluline, et tegelesime tavalise inimese looga (Prentki; Preston 2009), esindasime kogukonna huvisid (Toome 2010) ning püüdsime tekitada kogukonnasisest ja ühiskondlikku dialoogi.

Dokumentaalnäidendi loomise protsessist lähtuvalt käsitlesin töös esimesena kogukondade uurimise ja etnodraama loomise **etnograafilisi töövahendeid**. Tuginesin seejuures Peter Weissi (1998) seisukohale, et ajalooliselt on dokumentaalteater olnud seotud sotsiaalteadustega, mistõttu on selle töövahendid samuti kvalitatiivsete uurimismeetodite juurde kuuluvad. Seetõttu leidsin, et etnograafia ja dokumentaalteater on otseselt kvalitatiivsete meetodite kaudu seotud, mis omakorda loob viljaka pinnase kogukondade uurimiseks ja etnodraama kirjutamiseks. Lähtuvalt Weissi (1998) teooriast, et dokumentaalteater tegeleb sotsiaalsete temadega, ja Crow’ (2018) teooriast, et kasulikud kogukonnauuringud tekivad sageli seoses sotsiaalse probleemiga, keskendusin ka „Ehitajate” ja „Minu Narva – Моя Нарва” uurimuse läbi viimisel sotsiaalsele probleemile, milleks kujunes mõlema puhul rändeproblemaatika.

Kaheksa etnograafilist töövahendit, mida dramaturg saab kasutada uurimuse läbiviimiseks dokumentaaldraama loomise eesmärgil, olid: 1) sotsiaalse probleemi väljaselgitamine; 2) inimeste leidmise vahendid: üleskutse, võtmeisikud ja lumepallimeetod; 3) intervjuueeritavate valimine; 4) uurimuse arhiivi koostamine; 5) intervjuu: uurimuslik süvaintervjuu ja poolstruktureeritud intervjuu; 6) teadlik ja refleksiivne vaatlus (olulise aspektina tõin esile, et dramaturgia loomise puhul ei tugine vaatlus tingimata antropoloogilisele etnograafiale omasele pikaaegsele ja aastatepikkusele osalusvaatlusele); 7) inimesi ja kultuuri iseloomustavate esemete leidmine ja kirjutamine; 8) info valimise vahendid: litereerimine ja kodeerimine.

Lisaks sellele, et tõin peatükis esile uurimuse läbiviimise etapid, näitasin ka erinevaid aspekte, millele dramaturg saab tähelepanu pöörata, kui ta soovib koguda etnograafiliste meetoditega materjali ja teha selle põhjal valikuid. Näiteks tuginesin James Spradley (1980) käsitlusele etnograafilise osalusvaatluse kohta ja tõin välja, milliseid nüansse vaatluse käigus märgata: tegutsejad, ruum, tegevused jm. Ühtlasi analüüsisin harjutuste ja näidete varal, kuidas kirjutada näidendisse vaatlusandmete abil remarke ja järeldasin, et teadlikkus ja refleksiivsus on selleks olulised tööriistad.

Dokumentaalteatri töövahendid puudutasid näidendi kirjutamist pärast kogukondliku uurimuse läbiviimist ja info valimist. Dokumentaalteatri ja autentsuse küsimuse analüüsimisel tõin esile Boris Nikitini (2014) tähelepaneku, et dokumentaalteater on illusioonivorm, milleks kasutatakse „usutavuse tehnikaid”, ning Carol Martini (2010a) käsitluse, et dokumentaalteater on koht, kus tõeline ja simuleeritud põrkuvad ning teineteisest sõltuvad. Mõlemad seisukohad vastanduvad Peter Weissi (1998) teooriale, et dokumentaalteater hoidub igasugusest väljamõeldisest. Analüüsi ja oma kogemuse põhjal faktuaalse ja fiktsionaalse vahekorraest dokumentaalteatris lõin „dokumentaalsuse skaala” (või „autentsuse skaala”) mõiste, mille kohaselt asub ühes skaala otsas dokumentaalne teos, kus fakte on vabamalt interpreteeritud, ja teises otsas faktitruu teos.

Kaheksa analüüsitud dokumentaalteatri töövahendit, mis võimaldasid tuua esile inimest tema sotsiaalsetes suhetes ja oludes, olid järgmised: 1) montaažitehnika (või kollaažitehnika) kui peamine töövahend; 2) *verbatim*-tehnika kui autentsuse tehnika toomaks esile intervjuueeritava hääli ja muutes need näidendi peategelasteks; 3) monoloog kui võimalus tuua esile inimeste lugusid ja sündmusi; 4) dialoog kui võtte toomaks eri moel esile kogukonnaliikmete hääli; 5) koor (ja ajajoon)

kui kogukonnaliikmete erinevaid vaatepunkte ja uurimuse tulemusi esitav tehnika; 6) uurimuse ja tegelaste tutvustamine näidendis kui usutavuse tehnika, mis võimaldab esile tuua nii uurimisprobleemi, uurijaid kui ka uuritavaid; 7) teksti postdramaatiline struktureerimine kui reaalselt maailma peegeldav ning kogukonnaliikmete hääli esile toov tehnika; 8) keskne kujund kui võte, mis võimaldab asetada fookusesse käsitletava sotsiaalse probleemi.

Dokumentaalteatri töövahendid valisin selliselt, et need oleksid universaalselt kasutatavad erisuguste dokumentaaldraamade kirjutamiseks ja eri meetodite (sh etnograafiliste) põhjal loodud uurimistulemuste esitlemiseks näidendis. Sel viisil on tegu vajalike tööriistadega dramaturgile, kes soovib kirjutada dokumentaalnäidendeid. Töövahendid kuulusid eepilise teatri ja postdramaatilise teatri juurde.

Näiteid dokumentaaldramaturgia praktikast tõin Eestist peamiselt Merle Karusoo loomingust („Sügis 1944” (1997), „Aruanne” (1987) jt) ja iseenda näidenditest („Ehitajad” (2018), „Minu Narva – Моя Нарва” (2022) jt). Kuid käsitlesin ka teiste riikide praktikaid, näiteks Leedu dokumentaalnäidendit „Roheline aas” (Ribačiauskas jt 2017) ja Vene dokumentaallavastust „1 tund 18 minutit” (Ugarov 2010).

Näidendite „Ehitajad” ja „Minu Narva – Моя Нарва” loomisprotsessi kogemuste analüüsi järeldustena leidsin, et sotsiaalset probleemi saab välja selgitada kahel erineval viisil, nii uurimuse jaoks eeltööd tehes kui ka uurimisprotsessi käigus, sealjuures täpsustub uurimuse fookus pidevalt. Järeldasin ka, et sotsiaalne probleem on kahtlemata näidendi kirjutamiseks oluline baas, kuid selle leidmise viis kogukonnauuringute kaudu (või lausa koos kogukonnaga) võimaldab olla kindel, et see on kogukonna seest välja kasvanud, ning luua dokumentaaldraama, mis peegeldaks olulist teemat kogukonnale tagasi.

Näidendis „Ehitajad” oli võimalik tuua välja pendelrände probleem mitmel tasandil, avades eri laadi suhteid: töökaaslastega, perekonnaga, teiste eesti ehitajatega, käsitledes ühtlasi küsimusi nagu tööjõu maksustamine, suhtumine võõrtööjõusse ja soov omada kodu Eestis. Uurimisfookus tuli teema käsitlemiseks tuua rändetemaatikalt hoopis heaolule. „Minu Narva – Моя Нарва” puhul avasime kogukondlikke lugusid oluliste paikade kaudu Narvas. Näidendis oli sotsiaalne probleem ümber pööratud: esindatud olid nende inimeste lood, kes olid otsustanud Narva jääda või tagasi tulla, mitte sealt välja rännata, kuigi mitmetel esines eelnevaid kogemusi väljarändega (õpiränne,

tööränne). Kuna eesmärk oli uurida teemat just inimeste isikliku kogemuse kaudu (viies läbi poolstruktureeritud intervjuu), oli inimeste kogemus näidendis jõuliselt esindatud, samuti sai käsitleda kultuuri kirjeldavaid aspekte uurimusliku süvaintervjuu ja vaatluste abil.

„Minu Narva – Моя Нарва” dramaturgia loomise protsessi põhjal leidsin, et rakendus- ja dokumentaalteatri liik kogukonnateater sobis mitmes mõttes hästi kokku etnograafia kui uurimismeetodiga. Näiteks nõuab prooviprotsess harrastusnäitlejatega palju pühendumist ja kaasamist, mistõttu tuleb kogukonnateatri puhul rakendada paratamatult pikemaajalist uurimust. Võrreldes „Ehitajatega”, kus vaatlus oli äärmiselt lühiajaline ja piirnes üksnes intervjuupaikadega, oli „Minu Narva – Моя Нарва” puhul tähelepanuväärne pikemaajaline uurimisperiood ja vaatlus (kokku kuus kuud). Pikemaajaline vaatlus võimaldas ka uurimisteema fookust pidevalt kitsendada ning suurendada mõistmist sotsiaalsetest oludest ja väljarände teemaatikast. Praktika põhjal järeldasin, et kogukonnateater ja etnograafia sobivad omavahel kokku nii uurimismeetoditelt kui ka etnograafia empaatilise iseloomu tõttu.

Leidsin ka, et kogukonnateater võib hakata oma iseloomu tõttu vastanduma dokumentaalteatri eesmärkidele, sest osad lood võivad kogukonna soovil jääda varjule. Selleks tuleks töötada välja kogukonnateatri juhtide kommunikatsioonistrateegiaid, mis aitaksid luua teravaid sotsiaalseid teoseid inimesekeskselt. Oluline on ka ajaliste ja finantsvõimaluste loomine dokumentaal- ja kogukonnateatriga tegelevatele praktikutele, et valdkond areneks ja saaks luua täpsemate uurimistulemustega teoseid, mis aitaks kaasa ühiskonna valupunktide väljaselgitamisele. Samuti tundsin vajadust täiendavate uuringute järele etnograafiliste meetodite kasutamise kohta kogukonnateatri loomisel kombineerituna rakendusteatri töövõtetega, mis võimaldaksid Eestis koolitada kogukonnateatri praktikuid lähtuvalt etnograafia põhimõtetest.

Töö panus teatrikunsti ja -teadusesse on „etnodraama” (Saldaña 1999, 2005) mõiste toomine Eesti kultuuriväljale, samuti dokumentaalteatri käsitluste kirjeldamine praktikate varal, nagu seda on mõisted „protokoll” (Malzacher 2008), „arhiiv” (Taylor 2003) või „usutavuse loomise tehnikad” (Nikitin 2014). Uutest mõistetest teatriväljal saab välja tuua mõistete „aktiivne ja passiivne dramaturg” ja „dokumentaalsuse skaala” (või „autentsuse skaala”) loomist ja kasutusele võtmist. Uudsena võib näha ka empaatilise lähenemisviisi analüüsimist uurimuste läbi viimisel ja dokumentaalsest materjalist valikute tegemisel. Samuti näen olulise lisandusena etnograafia juurde käiva mõiste „refleksiivne vaatlus” (vt Spradley 1980) siirdamist teatri konteksti. Sel viisil nagu

minu doktoritöös ei ole ka varem näidatud, kuidas dramaturg saab inspiratsiooni teksti struktureerimisel ühest mõjukaimast lähenemisest nüüdisaegses teatris – postdramaatilisusest.

Olulise väärtusena näen kogukonnauuringute mõtestamist dramaturgi vaatepunktist ning kogukondade praktiliseks uurimiseks ja dokumentaalnäidendi kirjutamiseks mitmete oluliste **vahendite kokku koondamist**. Kuna selliste vahendite eksplitsiitsed kirjeldused Eesti kontekstis puudusid, andsin doktoritööga ühtlasi teoreetilise ja praktilise ülevaate dokumentaalteatrist huvitatud dramaturgile ja teatritegijale, kes soovib teha tutvust erinevate inimgruppide uurimisega ning keda huvitab oskus tuua esile ühiskondlikke teemasid. Minu käsitluses oli uudne just nimelt süsteemselt etnograafiliste meetoditega läbi viidud uurimisprotsess näidendi kirjutamiseks, mida pole varem Eestis sellise teadlikkusega analüüsitud. Sel viisil näitasin, kui mitmekesiselt on võimalik dokumentaaldaama kirjutamiseks kasutada erinevaid vahendeid ja ammutada materjali, mis omakorda rikastab teatri jaoks kirjutajate arsenalit.

Allikad

Käsitajalised allikad

Jaaks, Piret; Toompere, Üüve-Lydia; Tõniste, Siim 2018. *Plaan T*. Näidend.

Jaaks, Piret 2018. *Ehitajad*. Näidend.

Jaaks, Piret 2019. *Ilusad inimesed*. Näidend.

Jaaks, Piret 2020. Vaatlusmärkmee rannas.

Jaaks, Piret 2021a. Littereeritud intervjuud kogukondliku uurimuse põhjal Harglas.

Jaaks, Piret 2021b. *Kohatunde loomine Hargla kogukonnas. Miniethnograafia*. Tartu Ülikooli aines „Ethnograafiliste välitööde metodoloogia”.

Jaaks, Piret; Nielsen, Katrin 2021. *Minu Narva – Моя Нарва*. Näidend.

Karusoo, Merle 1999. *Põhisuunda mittekuuluv*. Töö magistrikraadi taotlemiseks. Käsitiri. Tallinna Ülikool.

Morris, Kathryn M. 2014. – *Documentary Theatre: Pedagogue and Healer. With Their Voices Raised*. Töö doktorikraadi taotlemiseks. Käsitiri. Florida Atlantic University.

Ribačiauskas, Rimantas; Savickienė, Kristina; Tertelis, Jonas; Werner, Kristina 2017. *Green Meadow*. [*Roheline aas*]. Näidend.

Intervjuud ja kirjavahetused

Karusoo, Merle 13.06.2021

Karusoo, Merle 24.12.2021

Karusoo, Merle 3.01.2022

Kozma, David 9.05.2018

Ribačiauskas, Rimantas 7.03.2022

Saimre, Tanel 3.06.2021

Simmermann, Aivar 11.06.2021

Loengud

Niglas, Liivo 2020. *Ethnograafiliste välitööde metodoloogia (HVKU.03.002)*. Tartu Ülikool. Toimumise vahemik 31.08.2020–7.02.2021.

Kirjandus

- Ackroyd, Judith; O'Toole, John 2010. *Performing Research: Tensions, Triumphs and Trade-offs of Ethnodrama*. Oakhill: Trentham Books Limited.
- Anderson, Benedict 2020. *Kujutletud kogukonnad*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Annist, Aet 2011. *Otsides kogukonda sotsialismijärgses keskuskülas: arenguantropoloogiline uurimus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Annist, Aet; Kaaristo, Maarja 2013. Studying Home Fields: Encounters of Ethnology and Anthropology in Estonia. – *Journal of Baltic Studies*. Vol. 44, No. 2. Uppsala: Routledge, pp. 121–151.
- Aristoteles 1982. Luulekunstist. – *Keel ja Kirjandus*. Nr 7, lk 337–356.
- Barnett, David 2008. When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. – *New Theatre Quarterly*. No. 24 (1), pp. 14–23.
- Barone, Tom 2008. Creative Nonfiction and Social Research. – *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Editors J. Gary Knowles, Ardra L. Cole. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, pp. 105–115.
- Baudrillard, Jean 1999. *Simulaakrumid ja simulatsioon*. Tallinn: Kunst.
- Boal, Augusto 2008. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Borggreen, Gunhild; Gade, Rune 2013. Introduction: The Archive in Performance Studies. – *Performing Archives / Archives of Performance*. Editors Gunhild Borggreen, Rune Gade. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 9–34.
- Braun, Tiina 2020. Eesti teatrite statistilised näitajad aastatel 1989–2019. – *Teatrielu 2019*. Koostajad Anneli Saro; Hedi-Liis Toome; kroonika ja statistika Tiia Sippol. Tallinn: Eesti Teatriliiit, Eesti Teatri Agentuur, lk 369–375.
- Brecht, Bertolt 1979. The Modern Theatre Is the Epic Theatre: Notes to the Opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. – *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Editor and translator John Willett. London: Methuen, pp. 33–42.
- Brecht, Bertolt 1961. On Chinese Acting. – *The Dulane Drama Review*. Vol. 6, No. 1, pp. 130–136.
- Brook, Peter 1993. *Nihkuv vaatepunkt. Nelikümmend aastat teatriuuringuid 1946–1987*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Brown, Lenora Inez 2011. *The Art of Active Dramaturgy. Transforming Critical Thought into Dramatic Action*. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company.
- Brown, Paul 2001. *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Editor Johnny Saldaña. Walnut Creek: Left Coast Press, 2011, pp. 19.
- Burch, Darci 2015. – *The Space Between Us All: The Performance of Dissociation in the Drama Therapy Relationship*. Avaldamata magistritöö. New York: New York University Steinhardt.
- Cheeseman, Peter 1985. Intervjuu Derek Pagetile 27.03. Victoria Teatris. Paget, Derek 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – *New Theatre Quarterly*. Vol. 3,

Issue 12, November, pp. 317–336.

Conquergood, Dwight 2006. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. – *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Editors D. Soyini Madison, Judith Hamera. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, pp. 351–365.

Conquergood, Dwight 2013. Performing Cultures: Performance, Ethnography, Praxis. – *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*. Editor E. Patrick Johnson. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 15–25.

Crow, Graham 2018. *What are Community Studies?* London, New York: Bloomsbury Academic.

Delanty, Gerard 2003. *Community*. Oxon, New York: Routledge.

Delanty, Gerard 2010. *Community: 2nd edition*. Oxon, New York: Routledge.

Ehala, Martin 2008. Meie igapäevane keel kui ideoloogia. – *Postimees*. 3.05.

Epner, Luule 2007. Lisandusi post-mõistestikule: postdramaatilise teksti. – *Keel ja Kirjandus*. Nr 1, lk 1–14.

Gade, Solveig 2013. Performing Histories: Archiving Practices of Rimini Protokoll and the Atlas Group. – *Performing Archives / Archives of Performance*. Editors Gunhild Borggreen, Rune Gade. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 386–402.

Geertz, Clifford 2017. *Kultuuride tõlgendamise. Valitud esseid*. Tallinn: Tänapäev.

Glassie, Henry 1982. *Passing the Time in Ballymenone: Culture and History of an Ulster Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Goffman, Erving 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.

Goffman, Erving 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behaviour*. New York: Anchor Books.

Gross, Toomas 2016. Kultuuriantropoloogia. – *Kuidas uurida kultuuri?* Toim. Marek Tamm. TLÜ Kirjastus: Tallinn, lk 109–136.

Gröndahl, Laura 2017. Speaking about Reality: Verbatim Techniques in Contemporary Finnish Documentary Theatre. – *Nordic Theatre Studies*. Vol. 28, No. 2, pp. 71–96.

Hammersley, Martin 1990. – *Reading Ethnographic Research: A Critical Guide*. London: Longman.

Haug, Helgard 2007. Avaldamata intervjuu autoriga 10.06. Zürichis. The Scripted Realities of Rimini Protokoll. Autor Florian Malzacher. – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Editor Carol Martin. New York: Palgrave Macmillan 2012, pp. 80–87.

Haug, Helgard s. a. Dramaturgies of Care and Insecurity: The Story of Rimini Protokoll. – *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Editors Miriam Dreysse, Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag 2008, pp. 14–43.

Järv, Risto; Metsvahi, Merili 2017. Ettevalmistused välitöödeks. – *Folkloristlikud välitööd*. Toim. Helen Kästik; Merili Metsvahi. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 62–74.

Kanemägi, Liia 2021. Võõrasse kogukonda sukeldujad. Intervjuu Tambet Kaugemale – *Sirp*. 11.06.

Karusoo, Merle 1987. Aruanne. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–*

2005. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 129–157.
- Karusoo, Merle 1989a. *Olen kolmeteistkümne aastane. Ühe etenduse lugu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Karusoo, Merle 1989b. Väikse rahva suur teater. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 233.
- Karusoo, Merle 1997a. Sügis 1944. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 325–350.
- Karusoo, Merle 1997b. Kured läinud, kurjad ilmad. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 357–409.
- Karusoo, Merle 1997c. Kured läinud, kurjad ilmad. Teater: kõnelus. Intervjuu Margot Visnapile. – *Postimees*. 20.03.
- Karusoo, Merle 1999. Kүүdipoisid. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 415–461.
- Karusoo, Merle 2000. Põhisuunda mittekuuluv. – *Teater. Muusika. Kino*. Nr 2, lk 15–27.
- Karusoo, Merle 2008a. Kokkusaamine. – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 7–9.
- Karusoo, Merle 2008b. Kas ellujäämist saab nimetada veaks? – *Kui ruumid on täis: Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Toim. Margot Visnap. Tallinn: Varrak, lk 593–598.
- Lagerspetz, Mikko 2017. *Ühiskonna uurimise meetodid. Sissejuhatus ja väljajuhatus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Laherand, Meri-Liis 2008. *Kvalitatiivne uurimisviis*. Tallinn: OÜ Infotrükk.
- Lash, Scott 1994. Reflexivity and its Doubles: Structures, Aesthetics, Community. – *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Authors Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash. Cambridge: Polity Press, pp. 110–173.
- Leavy, Patricia 2015. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice. Second Edition*. New York: The Guilford Press.
- Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Madsen, Svend Åge 1993. *Jutustada inimesi*. Tallinn: Perioodika.
- Malzacher, Florian 2008. Dramaturgies of Care and Insecurity: The Story of Rimini Protokoll. – *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Editors Miriam Dreysse, Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, pp. 14–45.
- Malzacher, Florian 2010. The Scripted Realities of Rimini Protokoll. – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Editor Carol Martin. New York: Palgrave Macmillan 2012, pp. 80–87.
- McAvinchey, Caoimhe 2014. *Performance and Community: Commentary and Case Studies*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Marshall, Martin N. 1996. Sampling for Qualitative Research. – *Family Practice*. Vol. 13, Issue 6, pp. 522–525.
- Martin, Carol 2010a. Introduction: Dramaturgy of the Real. – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Editor Carol Martin. New York: Palgrave Macmillan 2012, pp. 1–14.

- Martin, Carol 2010b. Bodies of Evidence. – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Editor Carol Martin. New York: Palgrave Macmillan 2012, pp. 17–26.
- Martin, Carol 2013. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Metsvahi, Merili 2017. Intervjuu – *Folkloristlikud välitööd*. Toim. Helen Kästik, Merili Metsvahi. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 79–103.
- Mienczakowski, Jim; Moore, Teresa 2008. Performing Data with Notions of Responsibility. – *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Editors Knowles, J. Gary, Cole, Ardra L. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc, pp. 451–458.
- Moore, Teresa 2004. (En)gendering risk: Reflecting on Risks and Dilemmas When Researching Academic Women in a Hostile Terrain. – *Strategic Uncertainties: Ethics, Politics, and Risk in Contemporary Educational Research*. Editors Phyllida Coombes, Mike Danaher, Patrick Alan Danaher. Flaxton, Queensland, Australia: Post Pressed, pp. 105–115.
- Mumford, Meg 2011. Fluid Collectives of Friendly Strangers: The Creative Politics of Difference in the Reality of Rimini Protokoll and Urban Theatre Projects. – *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*. Editors Gerhard Fischer, Florian Vassen. Amsterdam: BRILL, pp. 329–343.
- Nikitin, Boris 2014. Der unzuverlässige Zeuge – Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische. – *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Herausgegeben von Tobias Brenk, Boris Nikitin, Carena Schlewitt. Theater der Zeit, pp. 12–19.
- Paget, Derek 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – *New Theatre Quarterly*. Vol. 3, Issue 12, November, pp. 317–336.
- Patton, Michael Quinn 2002. *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Thousand Oaks: Sage.
- Pedersen, Anne Møller 1993. Teadmiseks lugejale. – *Jutustada inimesi*. Autor: Svend Åge Madsen. Tallinn: Perioodika.
- Pesti, Madli 2016. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Piirsalu, Jaanus 2010. Moskva dokumentaalteatri looja: kunstivabadus on meil täielik! – *Eesti Päevaleht*. 8.05.
- Prentki, Tim; Sheila Preston 2009. Applied Theatre: An Introduction. – *The Applied Theatre Reader*. Editors Tim Prentki, Sheila Preston. London, New York: Routledge, lk 9–16.
- Raik, Katri 2013. *Minu Narva: kahe maailma vahel*. Tartu: Petrone Print.
- Raik, Katri 2020. *Viimane lahke maja: Narva kultuurilooline reisijuht*. Tallinn: Originaalne Keskus.
- Raud, Rein 2019. Sotsiaalsed konstruktsioonid ja poliitiline tegelikkus. – *Tegelikkus ja sotsiaalsed konstruktsioonid*. Koost. Rein Raud. Tallinn: Salv, lk 37–42.
- Stengers, Isabelle 2018. Relearning The Art of Paying Attention: A Conversation. Intervjuu Martin Savranskile. – *SubStance*. Vol. 47, No. 1, pp. 130–145.
- Saro, Anneli 2010. Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. – *Methis*. Nr 5–6, lk 143–158.
- Saldaña, Johnny 1999. Playwriting with Data: Ethnographic Performance Texts. – *Youth Theatre*

Journal. 1999/05, Vol. 30, Issue 1, pp. 60–71.

Saldaña, Johnny 2003. *Dramatizing Data: a Primer*. – *Qualitative inquiry*. Volume 9, number 2, pp. 218–236.

Saldaña, Johnny 2005. *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Saldaña, Johnny 2008. Ethnodrama. – *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Editor Lisa M. Given. Los Angeles, London, New Dehli, Singapore: Sage Publications, Inc., pp. 283–285.

Saldaña, Johnny 2011a. *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Walnut Creek: Left Coast Press.

Saldaña, Johnny 2011b. A Survey of Qualitative Data Collection Methods. – *Fundamentals of Qualitative Research*. Editor Patricia Leavy. New York: Oxford University Press, Inc., pp. 31–64.

Salvatore, Joe 2017. Ethnodrama and Ethnotheatre. – *The Handbook of Arts-Based Research*. Editor Patricia Leavy. New York: Guilford Press, pp. 267–287.

Schensul, Jean J.; LeCompte, Margaret D. 2012. – *Essential Ethnographic Methods: A Mixed Methods Approach*. California: AltaMira Press.

Seljamaa, Elo-Hanna 2017a. Osalusvaatlus. – *Folkloristlikud välitööd*. Toim. Helen Kästik, Merili Metsvahi. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 108–125.

Seljamaa, Elo-Hanna 2017b. Välja dokumenteerimine: märkmed ja välitööpäevik. – *Folkloristlikud välitööd*. Toim. Helen Kästik, Merili Metsvahi. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 130–154.

Siegmund, Gerard 2008. The Art of Memory. Fiction as Seduction into Reality. – *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Editors Miriam Dreysse, Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, pp. 188–211.

Somerville, Peter 2016. *Understanding Community: Politics, Policy and Practice (2nd edition)*. Bristol: Bristol University Press.

Spradley, James P. 1979. *The Ethnographic Interview*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Spradley, James P. 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Sontag, Susan 2006. *Fotograafia*. Tallinn: Tänapäev.

Tarand, Kaarel 2021. Rikas linn, vaene linn. – *Sirp*. 5.02.

Taylor, Diana 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

Toome, Hedi-Liis 2010. Kogukonnateater Eestis 2008. aasta näitel. – *Teatrielu 2008*. Toim. Ott Karulin. Eesti Teatriliit, lk 162–180.

Turner, Victor 1969. – *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

Turner, Victor 1982. – *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Tuuder, Madis; Paulus, Karin 2020. *Narva. Daatšast paleeni*. Narva: Narva Muuseum.

- Ugarov, Mihhail 2010. Moskva dokumentaalteatri looja: kunstivabadus on meil täielik! Intervjuu Jaanus Piirsalule. – *Eesti Päevaleht*. 8.05.
- Vihma, Peeter; Lippus, Madle 2014b. – *Eesti kogukondade hetkeseis. Uuringuraport*. Tallinn: Linnalabor ja Eesti Külaliikumine Kodukant.
- Walum, Laurel Richardson 1974. The Changing Door Ceremony. Notes on the Operation of Sex Roles in Everyday life. – *Urban Life and Culture*. Vol. 2, issue 4, pp. 506–515.
- Ward, Julie Ann 2014. Documentary Dramaturgy in Brazil. – *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Editor Magda Romanska. London and New York: Routledge, pp. 35–39.
- Weiss, Peter 1998. The Materials and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre. – *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850–1990*. Editor Georg W. Brandt. Oxford: Clarendon Press, pp. 247–253.
- Wirth, Andrzej 1992. Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater. – *Vom Wort zum Bild: Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Editors Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis. Bern: Francke, pp. 233–43.
- Õnnepalu, Tõnu 2014b. Kohaloleku kunst. – *Sirp*. 24.04.

Veebimaterjalid

- Cambridge English Dictionary 2022. Mõiste „community” tähendus Cambridge English Dictionary veebilehel. [Dictionary.cambridge.org], <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/community>, vaadatud 3.04.2022.
- Eesti Draamateater 2018. Eesti Draamateatri näidendiraamatu nr 29 „Jaanipäev” [autorid: Mari-Liis Lill, Paavo Piik] veebileht, <https://www.draamateater.ee/valjaanded/mari-liis-lill-paavo-piik-jaanipaev/>, vaadatud 25.02.2022.
- Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond 2003. [LEPP ehk Lõuna-Eesti pärimuse portaal], <https://www.folklore.ee/lepp/>, vaadatud 10.03.2022.
- Eesti Teatri Agentuur s. a. Mõiste „kogukonnateater” teatriterminoloogias. [Eesti Teatri Agentuuri veebileht], https://teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/aid-7862/Kogukonnateater, vaadatud 28.01.2022.
- Eesti Teatri Agentuur s. a. Mõiste „rakendusteater” teatriterminoloogias. [Eesti Teatri Agentuuri veebileht], https://teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/aid-7869/Rakendusteater, vaadatud 5.05.2022.
- Erelt, Tiiu; Kadakas, Mari; Kala-Arvisto, Ulve; Kraav, Inger; Maanso, Viivi; Puksand, Helin; Tamm, Eva; Unt, Inge 2014. Haridussõnastik 2014 veebileht, sõna „eneserefleksioon”. <http://www.eki.ee/dict/haridus/index.cgi?Q=eneserefleksioon&F=M&C06=et>, vaadatud 23.01.2022.
- European Commission 2020. – *Guidance Note – Research on Refugees, Asylum Seekers & Migrants*. [Euroopa Komisjoni veebileht], https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/other/hi/guide_research-refugees-migrants_en.pdf, vaadatud 17.02.2022.
- Genzük, Michael 2003 [1999]. – *A Synthesis of Ethnographic Research. Occasional Paper Series. Center for Multilingual, Multicultural Research*. [University of Southern California veebileht],

https://web-app.usc.edu/web/rossier/publications/33/Ethnographic_Research.pdf, vaadatud 29.07.2020.

Harro-Loit, Halliki; Lepik, Krista; Kello, Katrin; Linno, Merle; Selg, Marju; Strömpl, Judit 2014. Intervjuu. [Tartu Ülikooli sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaasi veebileht], <https://samm.ut.ee/intervjuu>, vaadatud 10.03.2022.

Kalmus, Veronika; Masso, Anu; Linno, Merle 2015. Kvalitatiivne sisuanalüüs. [Sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Tartu Ülikooli veebileht], <http://samm.ut.ee/kvalitatiivne-sisuanalyys>, vaadatud 8.06.2020.

Karusoo, Merle 2019. Meid ootab rahvuskeha lagunemine. – *Maaleht*. 20.06. [Intervjuu Margus Mikomäele. Maalehe veebileht], <https://maaleht.delfi.ee/elu/merle-karusoo-meid-ootab-rahvuskeha-lagunemine?id=86550349>, vaadatud 17.02.2022.

Kilmi, Jaak 2014. Eesti lood. Paberist linn. [Eesti Rahvusringhäälingu arhiivi veebileht], <https://arhiiv.err.ee/vaata/eesti-lood-paberist-linn>, vaadatud 15.03.2022.

Langemets, Margit; Tiits, Mai; Valdre, Tiia; Veski, Leidi, Viks, Ülle; Voll, Piret 2009. Eesti Keele Seletav Sõnaraamat 2009 veebileht, sõna „tähelepanu”. [Eesti Keele Instituudi veebileht], <https://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=tähelepanu&F=M>, vaadatud 28.02.2022.

Langemets, Margit; Tiits, Mai; Valdre, Tiia; Veski, Leidi, Viks, Ülle; Voll, Piret 2009. Eesti Keele Seletav Sõnaraamat 2009 veebileht, sõna „kogukond”. [Eesti Keele Instituudi veebileht], <https://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=kogukond&F=M>, vaadatud 29.03.2022.

Lill, Mari-Liis 2021. Vestlusring. Lähisuhtevägivallast ei räägita, sest see toimub kodus kõige lähedasemate vahel. Näib patt seda maailmaga jagada. [Eesti Ekspressi veebileht, Delfi TV video], <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/93598155/vestlusring-lahisuhtevagivallast-ei-raagita-sest-see-toimub-kodus-koige-lahedasemate-vahel-naib-patt-seda-maailmaga-jagada>, vaadatud 11.05.2022.

Lippus, Madle; Vihma, Peeter 2014a. Kogukond – aktiivse kodanikkonna kasvulava või (odav) teenusepakkuja? [Eesti Rahvusringhäälingu veebileht], <https://www.err.ee/524358/kogukond-aktiivse-kodanikkonna-kasvulava-voi-odav-teenusepakkuja>, vaadatud 9.03.2020.

Lithuanian National Drama Theatre s. a. [Lavastuse „A Green Meadow. A Play Based on Stories Told by Workers of Ignalina Nuclear Power Plant and Residents of Visaginas” ingliskeelne veebileht], https://www.teatras.lt/en/productions/a_green_meadow_a_play_based_on_stories_told_by_workers_of_ignalina_nuclear_power_plant_and_residents_of_visaginas/, vaadatud 10.03.2022.

Moore, Melanie Karin 2013. *Exhibit A: An Application of Verbatim Theatre Dramaturgy*. [Töö magistrikraadi taotlemiseks. University of Ottawa: Canada], https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/24118/1/Moore_Melanie_2013_thesis.pdf, vaadatud 11.08.2020.

Nublu [video üleslaadija]; Tetris, Gameboy 2019. Für Oksana. [Muusikavideo Youtube'i videoedastusplatvormil], <https://www.youtube.com/watch?v=fgJqak4BuzQ>, vaadatud 28.02.2022.

Barkalaja, Anzori; Eamets, Raul; Heidmets, Mati; Jesse, Maris; Kattel, Rainer; Keskpaik, Aado; Kliimask, Jaak; Raagmaa, Garri; Roose, Antti; Ruus, Viive-Riina; Tammaru, Tiit; Terk, Erik 2010. Eesti inimvara raport (IVAR): võtmeprobleemid ja lahendused 2010. [Eesti Riigikantselei veebileht. Raportöör Eesti Koostöö Kogu. Tallinn: Säätva arengu komisjon], <https://riigikantselei.ee/media/320/download>, vaadatud 17.03.2022.

Raagmaa, Garri 2011. Online-väitlus: ääremaastumine on Eesti ühiskonnale kahjulik? – *Postimees*.

21.12., <https://arvamus.postimees.ee/676632/online-vaitlus-aaremaastumine-on-eesti-uhiskonnale-kehjulik>, vaadatud 23.04.2021.

Rosenberg, Birgit 2017. Eesti lood. Gerassimovi naised. [Eesti Rahvusringhäälingu arhiivi veebileht], <https://arhiiv.err.ee/vaata/eesti-lood-gerassimovi-naised>, vaadatud 15.03.2022.

Rämmer, Andu 2014. Valimi moodustamine. [Sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Tartu Ülikooli veebileht], <http://samm.ut.ee/valimid>, vaadatud 8.06.2020.

Sage Publications, Inc 2021. Introduction to Anthropology. https://us.sagepub.com/sites/default/files/upm-assets/110568_book_item_110568.pdf, vaadatud 23.01.2022.

Tallinna Linnateater 2018. Talveöö Unenägu 2018: Alvis Hermanis. Must piim. [Eesti Teatri Agentuuri veebileht], https://teater.ee/teater_eestis/lavastused/Talveöö_Unenägu_2018:_Alvis_Hermanis._Must_piim.play_id-6317, vaadatud 17.09.2020.

Tammaru, Tiit; Kallas, Kristiina; Eamets, Raul 2017. Põhisõnumid. Eesti rändeajastul. [Eesti inimarengu aruanne 2016/2017: Eesti rändeajastul veebileht], <https://inimareng.ee/pohisonumid-eesti-randeajastul/>, vaadatud 3.02.2020.

Õnnepalu, Tõnu 2014a. Tõnu Õnnepalu „Vennas” Eesti Draamateatris: inimsaatuses ja rahva saatuses. [Eesti Rahvusringhäälingu kultuuriportaal 08.02.], <https://kultuur.err.ee/296750/tonu-onnepalu-vennas-draamateatris-inimsaatuses-ja-rahva-saatuses>, vaadatud 17.09.2020.

Westby, Carol; Burda, Angela; Mehta, Zarin 2003. Asking the Right Questions in the Right Ways. Strategies for Ethnographic Interviewing. [American Speech-Language-Hearing Association veebileht], <https://leader.pubs.asha.org/doi/full/10.1044/leader.FTR3.08082003.4>, vaadatud 11.06.2020.

Loometööd

Jaaks, Piret; Toompere, Üüve-Lydia; Tõniste, Siim 2018. *Plaan T*. Lavastus. Esietendus Kanuti Gildi Saalis 21.03.2018. Uurimuse juurde olid kaasatud Üüve-Lydia Toompere ja Siim Tõniste. Lavastuse juures olid tegevad kunstnik Inna Fleiser, helikunstnik DJ Mixer, valguskunstnik Oliver Kulpsoo, kunstniku assistent Mari Hinn, produktsiooni assistent Kaie Küünal. Etendajad olid Üüve-Lydia Toompere, Siim Tõniste ja Katariina Kuusaru. Tekste lugesid helisalvestistele Kaisa Selde, Andres Roosileht, Doris Tislar (kõik NUKU; praegu Eesti Noorsooteater) ja Franz Malmsten.

Jaaks, Piret 2018. *Ehitajad*. Näidend. Esietendus 24. oktoobril 2018. aastal teatris Viirus Helsingis. Lavastuse loomise taga oli European Theatre Collective. Uurimuse juurde olid kaasatud lavastaja David Kozma, autor-dramaturg Nina-Maria Häggblom. Näitlejatena astusid üles David Kozma, Romulus Chiciuc, videotes Salla Kozma (kõik European Theatre Collective) ja Tambet Tuisk.

Jaaks, Piret 2019. *Ilusad inimesed*. Näidend. Esietendus 22. novembril 2019. aastal Tartu Uues Teatris. Lavastuse juures olid tegevad kunstnik Gabriela Liivamägi, liikumisdramaturg Siim Tõniste, helikunstnik Martin Rästa, valguskunstnik Karl Marken, lavastuse assistent Helen Kivi, litereerija Birgit Malken, produtsent Maarja Mänd. Näitlejatena astusid üles Henessi Schmidt, Katrin Pärn, Roland Laos, Siim Tõniste ja Helgur Rosenthal.

Jaaks, Piret; Nielsen, Katrin 2021. *Minu Narva – Моя Нарва*. Näidend. Esietendus 5. juunil 2021. Vaba Lava Narva teatrikeskuses. Uurimisprotsessis osalesid veel: lavastaja ja kaasautor Katrin Nielsen, idee autor ja projektijuht Liia Kanemägi (mõlemad Eesti Teatri- ja Draamahariduse Selts), ning dokumentalist ja videokunstnik Meelis Muhu. Lavastuse juures olid tegevad veel projekti assistent Svetlana Ivanova (Narva harrastusteatri trupp Motion of Art, MART) ja valguskunstnik Raimond Danilov. Lavastuses astusid üles harrastustrupi MART liikmed ja teised Narva elanikud.

Summary

This research is titled “Writing the People: Community Research and Tools for Documentary Theatre Creation in the Work of a Dramaturg” and its main aim is to describe and analyse the methods of creating ethnodramas which are dramaturg’s tools for researching communities and their inherent social problems. The other purpose is to implement and analyse the techniques for writing a documentary play in order to give the voice to communities. I term the methods and the techniques together as “tools” both for simplicity of survey and practicality. I bring out two types of them: ethnographic and documentary.

I started this research because of my personal interest towards exploring different communities through theatre as a dialogue-oriented form of art, which in turn creates a platform for inter- and intra-community dialogue, thus giving voice for communities and helping to diminish social segregation. As an active dramaturg I wanted to proceed based on the principles of community studies, being in direct contact with the community in question and relating with full empathy. In my research I explore the following: i) how to create plays using ethnographic methods, ii) how to apply the techniques for writing a documentary play in order to give voice to community members, and iii) how the principles of the community studies affect the playwriting process.

I am also analysing the term ‘ethnodrama’, brought into wider use by Johnny Saldaña (1999, 2005), which merges ethnography, community and documentary theatre. Therefore, I also described and analysed the ethnodrama as a subtype of documentary play and researched its text writing techniques. I also found the ethnodrama to differ from other creation types of documentary theatre especially because of the research performed using ethnographic methods, and because of the ethnographic approach.

In my artistic research I researched two communities and stemmed from Benedict Anderson (2020) and defined a community based on its imagined aspect where people, not necessarily acquainted to each other, are solidary due to their belonging to a joint quality, such as nationality. For my play “The Builders” (2018) I researched a community based on occupation and nationality, but also geography – Estonian construction workers working in Finland. For the other play “Minu Narva – Моя Нарва” (My City Narva) (2022) I studied a locality-based community, comprising people who valued their identity as citizen of Narva. Based on two theories, one of Peter Weiss (1998) who

stated that documentary theatre handles societal topics, and the other of Graham Crow (2018), who said that useful community research often stems from a specific social problem, the main focus during both research processes proved to be the topic of migration.

Based on the process of creating a documentary play, I am first analysing **8 ethnographic tools** available for a playwright to research communities in order to create a documentary play. These are: i) finding the social problem, ii) tools for finding people: open call, key persons and the ‘snowball method’, iii) choosing the interviewees, iv) compiling a research archive, v) in-depth open-ended exploratory interviewing, vi) conscious and reflective observation, vii) finding objects that are characteristic to the people and their culture viii) tools for choosing information: transcription and coding.

After the ethnographic tools I am analysing the **tools for documentary theatre**. I am describing the writing techniques which help to underline the social problem via voices of community members. The techniques described are based on documentary materials compiling the research archive.

I am presenting the notion of Boris Nikitin (2014) saying that documentary theatre is a form of illusion using ‘credibility techniques’, and also the approach of Carol Martin (2010a) saying that documentary theatre is a place for the real and simulated to clash and depend on each other. These two are in contrast to the theory by Peter Weiss (1998) which says that documentary theatre should avoid any kind of fiction. Based on a discussion regarding the factual and fictional in documentary theatre, I am suggesting a concept of ‘authenticity scale’, where there is a real-life based interpretative work (play or performance) on one end and a strictly factual work on the other. After defining this, I find that the examples of plays presented here in the dissertation remain in the more fact-based part of the scale.

The Estonian examples of documentary plays come mostly from Merle Karusoo, such as “Autumn 1944. The Ones Who Stayed Behind” (Sügis 1944) (1997), “The Report” (Aruanne) (1987) etc. I am also drawing examples my own plays, mainly from “The Builders” (2018) and „Minu Narva – Моя Нарва” (2021), but also from “Beautiful People” (Ilusad inimesed) (2019) and “Plan T” (Plaan T) (2018). I am also analysing theatrical works from other countries. For example „La Reprise: Histoire(s) du théâtre (I)” (2018) by Swiss theatre director MiloRau, “1 hour 18 minutes” by

Russian director Mikhail Ugarov (2010) and Lithuanian documentary play “Green Meadow” (2017) by Rimantas Ribačiauskas, Kristina Savickienė, Jonas Tertelis and Kristina Werner.

I am analysing 8 tools which help to outline a person in their social setting: i) montage (or collage) as the main tool, ii) verbatim technique as an authentic technique to give voice to interviewees, making them the protagonists of the play, iii) a monologue as a way to highlight the people’s stories and events, iv) a dialogue as a way to highlight people’s voices in different ways, v) a choir (and a timeline) as a technique for presenting various points of view and findings of the research, vi) introducing the research and the characters in the play as a credibility technique for presenting the research problem, vii) post-dramatic structuration of the text as a technique for reflecting the reality, viii) a central image as a way to focus on the social problem.

I choose the tools for documentary theatre in order for them to be universally applicable for writing various documentary plays and to present various research findings, including ethnographical. In doing so I find them to be necessary tools for playwright writing a documentary play.

Conclusions based on my artistic research: “The Builders” presents the social problem (shuttle migration between Estonia and Finland) through various relationships: between co-workers, within family, with other Estonian builders working in Finland, while considering also the questions of taxing, attitudes towards foreign workers and the aspiration to own a house in Estonia. In “Minu Narva – Моя Нарва” (a play based on community theatre and research using ethnographic methods), the people told the stories about migration and why they had decided to stay, return or move to Narva, a city on the Estonian-Russian border, from which many people have left in last decades.

During analyse of the experience from “Minu Narva – Моя Нарва” it became clear that community theatre as a form of documentary theatre suits very well with ethnography as a research method. The rehearsal process with people is a long one, demanding commitment and inclusion, therefore a longer research period is applicable. A longer observation period allowed for gradual tightening of the focus of the research, thus improving understanding of social setting and general environment. Based on this practice I conclude that community theatre and ethnography are well matched for both research methods and because of the empathic character of ethnography.

I also reason that community theatre may start to conflict with the idea of the documentary theatre which highlights acute social issues, as there is a possibility that the community might not want to share all the relevant stories. Due to this fact, communication strategies for managers of the community theatres should be developed by educational and theatre institutions, in order to promote creation of socially acute works in a people-centred way. The documentary playwrights should also be allocated sufficient time and financial resources in order to promote the development of the field and creating documentary works with more precise research results, thus helping to detect the social issues. I am also seeing a need for additional studies regarding the use of ethnographic methods in community theatre combined with methods of applied theatre, in order to start training Estonian community theatre practitioners according to the principles of ethnography.

Contribution to performing arts and theatre studies: bringing the concept of ‘ethnodrama’ to Estonian cultural field, describing approaches to documentary theatre based on such concepts as ‘protocol’ (Florian Malzacher 2008), ‘archive’ (Diana Taylor 2003) or ‘credibility techniques’ (Boris Nikitin 2014). New terms created and brought to theatrical field are ‘active and passive dramaturg’ and ‘scale of authenticity’. I am also analysing the emphatical approach while researching communities and selecting of the documentary material.

I value the analyse of community studies from the playwright’s viewpoint and the assembly of tools required for practical research of communities and writing a documentary play. Thus, I am presenting a theoretical and practical overview for playwrights and theatre makers interested in the skill of highlighting social topics, who want to familiarise themselves with documentary theatre and researching of different people groups. My approach comprises the ethnographic research process in order to write a play – this has not been analysed in Estonia with such awareness. It shows the great variety of ways to use different tools and materials in documentary playwriting, thus enriching the toolbox of theatrical writers.

Tänuõnad

Doktoritöö valmine on pikaajaline protsess, mille puhul olen saanud tuge paljudelt inimestelt ja mis on sõltunud teiste panusest ja kaasloomest.

Minu siiras tänu kuulub kõikidele inimestele, kes uurimustes osalesid ja oma elulood mulle usaldasid. Teieta poleks ma saanud kaugeltki niivõrd palju teadmisi selle kohta, kuidas kirjutada inimesi. Samuti minu doktoritöö juhendajale Madli Pestile, kes on mind nende aastate jooksul toetanud, usaldanud ja nõustanud, andnud struktuurse ja detailitäpse vaate.

Täna väga ka lavastaja Merle Karusood nõuannete, dokumentaalteatri teemaliste vestluste ning heasoovlikkuse eest, leides aega tööga edenemise seisukohalt kriitilisel hetkel mõningaid neist vestlustest pidada oma kodutalus Rõugul. Samuti olen tänulik antropoloog Tanel Saimrele etnograafiaalaste diskussioonide ja allikate soovitamise eest. Tänu tõlkija Tiina Randusele sai tekst märksa sidusamaks toimetatud ja tõlkenõuanded aitasid tsitaate täpsemaks vermida. Täna ka Annemari Parmaksoni toe eest kirjanduse otsimisel ja – eranditult alati – ka leidmisel.

Aitäh ka kaasüliõpilastele ja õppejõududele Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast ning Helsingi Teatriakadeemiast, eriti aga EMTA doktoriõppe keskuse juhatajale Kristel Pappelile pideva innustuse eest. Ma tänan ka professor Kerri Kottat ja oma töö retsenseerijat dotsent Luule Epnerit asjatundlike märkuste ja tähelepanekute eest, mis aitasid sel töö märkimisväärselt terviklikumaks kujuneda.

Loometööd poleks saanud valmida ilma Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Eesti Kultuurkapitali, Eesti Teatri Agentuuri ja EMTASTRA programmi toeta. Äärmiselt olulised olid ka järgmised teatrid ja organisatsioonid: Kanuti Gildi Saal, European Theatre Collective, Tartu Uus Teater ning Eesti Teatri- ja Draamahariduse Selts, kelle füüsilise ja vaimse katuse all oli võimalik oma loovprojekte läbi viia. Samuti tänan kõiki loovisikuid, kellega koos ja kelle abil teatrit tegime, sealhulgas minu loometööde juhendajaid Teemu Mäkit ja Katrin Nielsenit.

Minu kõige suurem ja südamlikum tänu läheb aga elukaaslasele Ahtile ja tütar Paulale, kes ei loobunud kunagi minusse uskumast ja kelle aastatepikkune tugi võimaldas sel doktoritööl valmida.

Lisad

Lisa 1. Intervjuu küsimusi näidendi „Ehitajad” uurimuses

Töö

2. Mis tööd sa Soomes teed?
3. Kuidas sa sattusid Soome tööle?
4. Kes on su tööandja?
5. Millised on su suhted tööandjaga?
6. Millised on sinu suhted teiste kolleegidega (näiteks kaasehitajatega)?
7. Kuidas sinu Soomes elavad eestlastest sõbrad-tuttavad kirjeldavad oma suhteid Soome tööandjatega?
8. Kuidas üldiselt soomlased Soomes töötavatesse eestlastesse suhtuvad? (täpsustav: kas suhtumine on ajas muutunud?)
9. Kui pikad on su tööpäevad Soomes?
10. Kirjelda ühte tavalist tööpäeva ehitusel?
11. Kuidas sa täpselt ehitad ... (spetsiifiline asi, mida ta teeb)?
12. (kui on kogemus) Kuidas sa võrdleksid Soome ja Eesti töökoormust?
13. Milline on olnud Soomes ehitusel töötamise mõju sinu elukvaliteedile? (lisaküsimus: mõju tervisele?)

Tasud

14. Millised olid sinu Soome tööle mineku põhjused?
15. Kui palju sa Soomes teenid? (täpsustus: bruto või neto?)
16. Kui palju sa Eestis sama tööd tehes teeniksid?
17. Millised kulud sul Soomes elamisega kaasnevad?
18. Kui palju kulub teie perel äraelamiseks ühes kuus?
19. Milline oleks väikseim töötasu, mille eest sa oleksid nõus tulema Eestisse tööle?

Transport

20. Kuidas sa Soome/Eesti sõidad? (täpsustav: mis kellaaegadel, mis transpordivahenditega?)
21. Milline näeb välja sinu sõit Soome tööle?
22. Kuidas sa kirjeldaksid laevasõitu?
23. Kuidas sa Soomes/Eestis koju/tööle liigud?

Elukorraldus Soomes

24. Kus sa Soomes elad? (täpsustav: mis tüüpi elamus, mitu tuba, kus piirkonnas?)

25. Mitmekesi te seal elate?
26. (kui on asjakohane) Kuidas sa saad läbi oma korterikaaslastega?
27. (kui on asjakohane) Mida te koos ette võtate?
28. Mida sa Soomes elades sööd? (täpsustav: nimeta toiduaineid?)
29. Milline on sinu soome keele oskus? (täpsustav: kuidas see on muutunud?)
30. Mis keeles sa eelistad rääkida Soomes kolleegidega?
31. Mis keeles räägid teiste soomlastega Soomes?
32. Mida sa teed töövabal ajal Soomes, kuidas aega veedad /kellega lävid?
33. Kuidas veedavad aega sinu tuttavad teised eestlased Soomes?

Elukorraldus Eestis ja pereelu

34. Kui tihti sa Eestis käid?
35. Kus sa Eestis elad (piirkond, mis tüüpi elamu, kui suur)?
36. Kuidas näeb välja su nädalavahetus/puhkus Eestis?
37. Kui palju veedad aega perega? Mida koos teete?
38. Kui palju saad aega veeta perest eraldi Eestis olles? (hobid)
39. Kuidas su lähedased suhtuvad sellesse, et sa käid Soomes töö! (abikaasa/elukaaslane, laps(ed), vanemad)
40. (kui on relevantne) Millised võiksid olla Soomes töötamisest tingitud probleemide lahendused peresuhetes?

Eluloolist ja mõjud

41. Kui sa Eestis elasid, siis kus kandis sündisid-elasid?
42. Kelleks sa tahtsid lapsena saada?
43. Millistes koolides sa oled käinud?
44. (kui on relevantne) Miks sa oma valitud erialal ei jätkanud?
45. Mis tööd su vanemad tegid/teevad?
46. Milline oli teie pere majanduslik elujärg?
47. Mis sa arvad, kes võisid olla sinu mõjutajad-eeskujud elukutse valiku osas?
48. Miks sa just selle eriala valisid?

Tulevik

49. Millisena sa näed ennast kümne/kolmekümne aasta pärast?
50. Millest sa unistad?
51. Kus sa sooviksid veeta enda pensionipõlve?
52. Mida Soomes töötamine sulle andnud on?

Lisa 2. Ülesandeid ja küsimusi näidendi „Minu Narva – Моя Нарва” uurimuses⁸⁴

Elulooga seotud küsimused ja rakendusteatri ülesanded

1. Võta kaasa või tee üks foto kohast, mis on sinu jaoks tähenduslik. Foto võib olla nii vana kui ka uus. Foto võib olla tehtud ükskõik kus Narvas. Peaasi, et selle paigaga oleks seotud sinu isiklik lugu või kogemus.
2. Räägi lugu sellest, kuidas oled saanud oma nime.
3. Kust on sinu vanemad pärit ja kuidas nad Narva sattusid?
4. Kus su vanemad töötasid Narvas? Mis tööd tegid?
5. Kuidas sa Narva elama sattusid?
6. Millised on sinu eredamad lapsepõlvemälestused Narvast?
7. Kirjelda oma kooliaastaid/ülikooliaastaid.
8. Harjutus. Jaotuge ruumis selle järgi, milline on teie kodakondsus: Eesti kodanik, Vene kodanik, hall pass, muu riigi kodakondsus. Jutusta oma kodakondsuse saamise lugu.
9. Kirjelda oma päeva nii, nagu seda näeb lillevaas (või sinu poolt valitud ese) sinu korteris. Kuidas see ese iseloomustaks sind ja sinu tegemisi?
10. Sinu töökoht Narvas. Kirjelda seda läbi lõhnade, mis on esindatud sinu töökohas.

Narva elanike ja kultuuriga seotud

11. Intervjueerimine. Leia kohalik, kes on sinu igapäevastel teekondadel (leivamüüja, vanem inimene jt) ja küsi tema käest „Mis on sinu jaoks oluline koht Narvas ja miks?” Tee vestluse ajal märkmeid. (Küsi ka tema kontakt ja tee temast foto.)
12. Etüüd. Kui ma oleksin peakate Narvas, siis milline peakate ma oleksin?
13. Etüüd. Mõtlen välja üks kuulujutt/anekdoot Narva kohta ja jutusta seda oma kaaslastele.
14. Etüüd. Mõtlen välja üks uudis Narva kohta ja räägi seda oma kaaslastele. Mõtlen välja üks libauudis ja räägi seda oma kaaslastele.
15. Kirjutusharjutus. Oled Narva kodanik, kes kirjutab kaebekirja kellelegi, kes saab olukorda muuta, näiteks ajalehte või mõnele isikule.
16. Etüüd. „Narva elanike välimääraja”. Kirjelda kümmet sinu jaoks kõige iseloomulikumat Narva elanikku. Pane kirja, kes nad on; kust neid leida võib; mis on nende jaoks hästi, mis halvasti.
17. Missugusteks piirkondadeks sa jagaksid oma linna? Millise linnaekskursiooni teeksid inimesele, kes tuleb esimest korda Narva? Millistesse kohtadesse ta viiksid?
18. Millised on sinu jaoks kõige olulisemad probleemid tänapäeva-Narvas?
19. Kui sa saaksid olla ühe päeva keegi teine, kes elab Narvas, siis kes ja miks?
20. Kes või mis võiks olla Narva linna esindaja või maskott? Põhjenda.
21. Kui Narva tulevik oleks sinu kätes, siis millisena sa Narvat näha tahaksid?

⁸⁴ Kuigi kõik küsimused ja mängud sündisid projekti loovmeeskonna koostöös, on oluline mainida, et harjutusi ja etüüde mõtlesid peamiselt välja professionaalsed rakendusteatri praktikud Katrin Nielsen ja Liia Kanemägi.