

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti visuaaltehnoloogia õppekava

Dekoraator-butafoori eriala

Tuuli Omler

KUJUNDUSE LOOMINE LAVASTUSELE „100 M MORE“

Loov-praktiline lõputöö

Juhendaja: Kersti Rattus, maalimise lektor

Kaitsmisele lubatud.....

(Juhendaja allkiri)

Viljandi 2020

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. PROJEKTI ÜLDKIRJELDUS	5
2. VISUAALNE DRAMATURGIA.....	7
2.1 Postdramaatilisest teatrist.....	7
2.2 Lavastuskunstniku roll postdramaatilises teatris.....	8
3. TEKSTI UURIMINE.....	10
3.1 Brikolaaž	10
3.2 Töö tekstiga.....	11
4. VISUAALSE DRAMATURGIA KONSTRUEERIMINE	15
4.1 Alusprintsiihid ja esteetika	15
4.2 Ruum ja lavakujundus.....	17
5. PRAKTIINE TEOSTUS	23
5.1 Plakati kujundamine.....	23
5.2 Kujunduselementide kavandamine ning teostamine	24
5.2.1 Paat	26
5.2.2 Vann	29
5.2.3 Heeliumsüsteem	30
6. ENESEANALÜÜS.....	32
KOKKUVÕTE	34
LISAD.....	36
BIBLIOGRAAFIA	40
SUMMARY	42

SISSEJUHATUS

Käesoleva loov-praktilise lõputöö kirjalik osa annab ülevaate lavakujunduse loomisest lavastusele „100 M MORE“, mis esietendus Tartu Uues Teatris 9. mail 2019. aastal. Antud lõputöö kujul on tegemist tagasivaatega viie kuu pikkusele tööle, milles kirjeldan ja analüüsin enda poolset panust lavastuse sünnis.

Lõputöö teema valik tuleneb minu isiklikust huvist lavastuskunstniku töö vastu. Õpingute jooksul Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia dekoraator-butafoori erialal olen läbinud lavakujunduse loomist ning põhimõtteid tutvustavaid aineid, mis võimaldasid koguda algteadmisi lavastuskunstniku töö kohta. Samuti on mul olnud võimalus oma vastseid oskusi lavastuskunstnikuna praktiseerida, luues kujundusi endise lavastajatudengi Elar Vahteri eksamilavastustele „Pühalikud ihuhädad“ ja „Tõntsa-Täntsa“, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia 2017. aasta lõpuaktusele ning viimasena Tartu Uues Teatris esietendunud diplomilavastusele „100 M MORE“. Viimane projekt erines aga suuresti oma tööprotsessi poolest varasematest töödest, kuna pidin esmakordselt looma kujundust lavastusele paralleelselt tekstilooma protsessiga, mis tähendab, et mul puudus algusest peale üks kindel dramaturgiline tekst, millest kujunduse loomisel juhinduda. Põhjusel, et tegemist oli minu jaoks uudse ja huvitava olukorraga, olen ka oma lõputöös otsustanud suures osas keskenduda just ettevalmistusperioodil tehtud tööle.

Oma kirjaliku töö esimeses peatükis kirjeldan lühidalt lavastuse „100 M MORE“ projekti, luues ülevaate meeskonnast, peamisest mängupaigast ning selgitades oma seotust lavastuse loomisprotsessiga. Kuna antud lavastuses leidis postdramaatilisele teatrile iseloomulikke sugemeid, selgitan teises peatükis „Visuaalne dramaturgia“ postdramaatilise teatri eripärasid ning lavastuskunstniku rolli selles teatris. Kolmandas peatükis käsitlen teksti uurimist, selgitades eelkõige, mida tähendab tekstilooma viis nimega brikolaaž ning analüüsin enda tehtud tööd tekstiga. Neljanda ehk visuaalse dramaturgia konstrueerimise

peatüki olen pühendanud lavakujunduse visuaalse keele ja esteetika otsingutele, kirjeldades, mida mina lavakujunduse loomisega taotlesin ning kuidas soovitud saavutasin. Põhjusel, et pean oma eriala seisukohast lähtudes tähtsaks ka dekoraator-butafoori tööd, olen oma loov-praktilise lõputöö kirjaliku osa teises pooles ehk viiendas peatükis kirjeldanud ning analüüsinud butafooria kavandamist ja teostamist antud projektis. Lisaks olen praktilise teostuse alapeatükina välja toonud plakati kujundamise, mis mängis muuhulgas olulist rolli ka lavastuse põhielemendi idee vormimisel. Viimases ehk kuuendas peatükis võtan käsile eneseanalüüsi, milles toon välja peamised punktid, mida terve tööprotsessi jooksul õppisin või enda jaoks tähtsaks pidasin.

1. PROJEKTI ÜLDKIRJELDUS

Lavastuse „100 M MORE“ näol on tegemist Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia (edaspidi TÜ VKA) teatrikunsti 12. lennu viimase diplomilavastusega, mis põhineb suures osas Rudolf Blaumanise 1899. aastal valminud novellil „Surma varjus“. Tegu on mereteemalise lavastusega, mis lisaks eelnimetatud lühijutule on kombineeritud ja inspireeritud hulgalistest, erinevate autorite poolt kirjutatud, teostest ning kujutluspiltidest. Tartu Uue Teatri koduleheküljel on kirjeldatud lavastust aga järgmiselt:

Liikumatult vaatasid nad seda, kartes isegi silmi pilgutada.

Mida nad seal küll näevad? Ma mõtlen, et...

Ta surus hambad kokku - Ja ta ninasõõrmed värisesid -

Olles puudutatud isemoodi oma häbelikeis tundeis.

Grüntal ei suutnud tagasi hoida kerget naeratust.

Jaan nikutas peaga: jumal seda teab.

Ja nad istusid taas liikumatult.

Läti kirjanduse suurkuju ja esimene arvestatav realist Rudolfs Blaumanis (1863-1908)

kirjutas sada kakskümmend aastat tagasi novelli "Surma varjus", milles talvise kalapüügi ajal eraldub jäätükk ning grupp inimesi jääb merevangi. See on see hakatus ja lähtepunkt, kust oleme edasi mõelnud, abiks ka mitmete teiste kirjanike looming.

Mõtlesime füüsilise ja vaimse vangistuse ajalisusest ja suhtelisusest. Ja muidugi ka merest, karmist ja kaunist, mis mõnikord annab ja teinekord võtab (100 M MORE 2020).

„100 M MORE“ loomingulise meeskonna moodustasid: dramaturg Sven Karja Teater Vanemuisest, Viljandi Kultuuriakadeemia üliõpilased lavastaja Elar Vahter, lavastuskunstnik Tuuli Omler, valguskunstnik Henrik Mütt, videokunstnik Maria Elisaveta Roosalu, helilooja Marianna Liik Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast, kostüümikunstnik

Kreet Kärner Eesti Kunstiakadeemiast, liikumisjuht Hanna Junti ning näitlejad TÜ VKA teatrikunsti 12. lennu üliõpilased Mari Anton, Karolin Jürise, Loviise Kapper, Silva Pijon, Hans Kristian Õis, Mathias Einari Leedo, Stefan Hein, Kristjan Poom. Teostusmeeskonda kuulusid: lavameistrid Marko Aatonen (TÜ VKA), Eero Ehala ning helitehnik Martin Roose (TÜ VKA). Projekti juhtis TÜ VKA kultuurikorralduse eriala üliõpilane Marii Ingriin Saaremäe ning lavastusjuhi ülesandeid täitis samal erialal tudeeriv Kaspar Kast. Etendusi mängiti kokku vaid viiel korral, millest neli esimest leidsid aset Tartu Uues Teatris ning viimane Kanuti Gildi SAALis.

Kuna lavastuse „100 M MORE“ puhul on tunda mitmeid mittetraditsioonilise teatritegemise viise, milles leidub postdramaatilise teatri jooni, leian, et antud lavastus sobis hästi etenduma väikeses värskele ideele avatud projektiteatris, milleks on Tartu Uus Teater. Tartu Uus Teater nägi esmakordselt lavastaja Ivar Põllu eestvedamisel ilmavalgust 8. septembril 2008. aastal kui Tartu Pärmivabriku pööningul esietendati lavastust „Endspiel“ (Mänd, Põllu, Sova, Toome 2018). Ka Tartu Uue Teatri manifestis on kirjas, et tegemist on teatriga, mis on avatud uutele ideele ning milles saavad teoks plaanid, mis ei mahu päris, omaks võetud teatri alla (Manifest 2020).

Mina liitusin „100 M MORE“ loomisprotsessiga 2018. aasta detsembris. Selleks ajaks oli lisaks ruumivalikule kinnitatud ka näitlejate trupp, kuid lavastuse dramaturgiline tekst oli alles valmimisjärgus. Olemas olid põhilugu ning tekstilised inspiratsioonimaterjalid, millele sain tulevase lavastuse kujutluspildi loomisel tugineda. Minu roll lavastuse loomisprotsessis kujunes küllaltki mahukaks ning mitmekülgseks. Esimestel kuudel tegelesin kunstiline ja teoreetilise ettevalmistusega, mis sisaldas endas aluseks oleva teksti analüüsi, inspiratsioonikausta koostamist, visioonikavandite loomist ning samuti ka lavastuse plakati kujundamist. Järgmine tööetapp keskendus tehniliste lahenduste kavandamisele, eelarve koostamisele, rekvisiitide ja materjalide hankimisele ning butafooria teostamisele.

2. VISUAALNE DRAMATURGIA

Enne lavastuse „100 M MORE“ loomisprotsessiga liitumist, olin Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia lavakujunduse põhikursuseid läbides ning iseseisvalt praktiseerides õppinud, et esmase ülesandena lavakujunduse kavandamise protsessis tuleb läbi viia põhjalik tekstianalüüs lavastuse dramaturgilise teksti alusel. Selle eesmärk on luua pinnas teksti paremaks mõistmiseks ning seeläbi ka eeldus lavakujunduse loomiseks, mis suudab visuaalselt toetada lavastuse ideed (Klingelhoefer 2017: 53). Seni polnud ma veel kokku puutunud olukorraga, milles lavastuse teksti rolli täidab tants, muusika või nagu „100 M MORE“ puhul – tekst valmib jooksvalt ning on kombineeritud erinevatelt autoritelt pärit materjalidest. Antud juhul ei saanud ma lavakujunduse loomisel lähtuda selle muutuvuse tõttu otseselt tekstist enesest, kuid sain luua võimaluste visuaalse ruumi, mida Mailiis Laur nimetab oma lõputöös „Visuaalse dramaturgia konstrueerimine Taarka Pärimusteatri lavastusele „Vanahunt““ visuaalseks dramaturgiaks. Visuaalse dramaturgia mõistet seletab ta kui lavastusliku kompositsiooni visuaalse külje alusstruktuuri, mille lõpptulemus ehk kujundus sünnib koos lavastusprotsessiga. Kuna visuaalse dramaturgia roll on kandvam mängulise, kujundliku või visuaalse lavastuse puhul, mis on ka laias laastus postdramaatilise teatri tunnusjooned, pean järgnevalt vajalikuks selgitada postdramaatilise teatri eripärasid ning lavastuskunstniku rolli selles teatris. (2019: 9)

2.1 Postdramaatilisest teatrist

Postdramaatilise teatri mõiste võttis 1990. aastate alguses käibele saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmann, kirjeldamaks mitut meediumi, sealhulgas sõna, heli, liikumist videot jms, võrdselt kasutavaid lavastusi (Karulin 2017). Üldisemas mõistes koonduvad postdramaatilise teatri alla paljud mittetraditsioonilised teatritegemise viisid. Kui dramaatilises teatris on kirjanduslik tekst lavastuse algus ja alus, lähtudes kas näidendist või dramatiseeringust, pannakse postdramaatilises teatris tekst kokku nagu pusle.

Postdramaatiline teater ei pea oma ülesandeks kirjandusteose tõlgendamist, vaid kasutab teksti pelgalt ühe, mitte tingimata tähtsaima lavastuselemendina või kõigest toormaterjalina, millega võib ümber käia just nii vabalt, kui soovitakse. Lavatekst võib koosneda eri žanritest ja tekstiliikidest, mille tulemusena sünnib uus tervik. Postdramaatiline teater on ideekeskne, kus vormiline lõpuni lihvimine pole tingimata eesmärk, pakkudes vaatajale sageli pigem tegevusi, kujundeid (sh abstraktseid kujundeid, millel puudub selgelt loetav tähendus), mida tal tuleb tajuda ja ise tervikuks korrastada, kui ta seda soovib. Enam kui dramaatilises teatris loob vaataja personaalse etenduse oma peas. Selline teater ei alahinda vaatajat, vaid arvestab, et vaataja paneb mitmetest esitatud võimalustest kokku enda jaoks sobivaima pildi või loob oma peas hoopis midagi kolmandat. Oluline on aga, et kirjeldatud teater tõstatab küsimusi ja vaatleb teemasid mitmest küljest, kuid ei anna üheseid vastuseid või tegevusjuhiseid, jättes sageli otsad lahtiseks (Pesti 2009, Sibrits 2014, Linder 2018)

2.2 Lavastuskunstniku roll postdramaatilises teatris

Eestis on lavastuse kunstniku kohta kasutusel kolm põhilist terminit – teatrikunstnik, lavakujundaja ja stsenograaf ehk lavastuskunstnik, keda kirjeldatakse peamiselt kui loojat, kunstnikku ning koostööpartnerit, liiget meeskonnast, kes aitab luua laval lavastuse fiktsionaalse tähendusruumi tekkeks sobivat füüsilist keskkonda ehk lavakujundust (Küla, Pihlak, Unt A., Unt L. 2005). Vastavalt lavastustele, loob lavastuskunstnik sobivaid maailmu, mida tegelikult füüsiliselt ei eksisteeri – mis on, või sageli ka pole, näitemängus kirjas, milles võib kõike juhtuda, sest seal ei toimi meile tuttavad füüsikareeglid. Kui lavastaja lavastab loo näitlejate kaudu, siis kunstnik teeb seda keskkonna kaudu, kasutades selleks vormi, värvi, valgust ja kostüümi. (Virro 2013, Sibrits 2013) Võttes aluseks, et postdramaatiline teater püüab vältida selgepiirilisi tähendusi, võib järeldada, et lavastuskunstniku roll postdramaatilises teatris on luua pigem võimalusi seoste tekkeks erinevatel tähenduslikel tasanditel, kui tuua nähtavale konkreetset lugu jutustavat sisu või mõtet. Sellest johtuvalt leian, et lavastuskunstniku peamine ülesanne postdramaatilises teatris on luua lavakujundusega vaatajale eelkõige vastav keskkond, mis võimaldab tal oma tegevuse ja kogemuse kaudu ning erinevate meediate ning etendajate ristumispunkti, luua personaalne etendus iseenda peas. Lavastuskunstnik loob mängumaailma, milles saaksid osaleda nii etendajad kui publik. Samuti võimaldada mängijatel kogeda ruume, kus nad

saaksid asuda teekonnale, mis on nende jaoks avastusprotsess. Oluline on pakkuda mängijale protsessis olemist, (näilist) liikumisvabadust. (Linder 2018)

Ka diplomilavastust „100 M MORE“ võib üldjoontes liigitada postdramaatilise teatri alla, võttes aluseks, et lavastus ei kujutanud endast üht selget lineaarset lugu. Lisaks mängisid sõna kõrval lavastuses võrdselt suurt rolli ka koreograafia, heli ning video. Kombineeritud oli eriilmelise sisuga tekste, mida ühendas põhilugu, mis sidus kohati abstraktsed tegevused küll tervikuks, kuid sealjuures ei pakkunud selgelt mõistetavaid tähendusi, vaid ainet, mille põhjal vaataja saaks etenduse enda peas lahti mõtestada. Põhjusel, et minul kui lavastuskunstnikul puudus suurema osa lavakujunduse kavandamise protsessi ajast üks kindel tekst millele tugineda ning mille alusel juba tuttava võttena tekstianalüüsi koostada, võtsin ka mina intuiitiivselt oma eesmärgiks luua lavale keskkond, mis oleks pigem abstraktne, looks näitlejatele mänguvõimalusi ning jätaks vaatajatele mõttelist ruumi tekitada iseseisvalt oma kujutluspildis nähtule tähendusi.

3. TEKSTI UURIMINE

Eelnevalt tõin välja, et suurema osa lavakujunduse kavandamise protsessist, puudus mul valmis ning lõplik dramaturgiline tekst, millele oma tegemistes tugineda. Sellegipoolest olid mul olemas tekstilised algmaterjalid, mida oma töös kasutada ning millest inspireeruda. Esimeseks ning enda jaoks peamiseks pidasin põhilugu Rudolf Blaumanise novelli „Surma varjus“, mida „100 M MORE“ lavastaja Elar Vahter nimetab oma lõputöös „Lavastuse „100 M MORE tekstiloom“ läbivaks „punaseks niidiks“, mille ülesanne oli ühendada tervikuks ka kõiki teisi dramatiseeringu tarbeks väljavalitud eriilmelise sisuga tekste. Järgnevalt kirjeldan ning analüüsin oma teksti uurimise protsessi ning leian, kuidas see mind kui lavastuskunstnikku aitas. Kuna Elar Vahter nimetab ennast oma lõputöös lavastajana brikolööriks, selgitan ennekõike lahti mõiste brikolaaž, mis kujutab endast tekstiloomet viisi, mida lavastaja antud lavastuse puhul praktiseeris.

3.1 Brikolaaž

Prantsuse päritolu sõna *bricolage*, ehk eestipäraselt brikolaaž, on tulnud laiemasse kasutusse antropoloog Claude Lévi-Straussi ja kultuuriteoreetik Jacques Derrida teoste kaudu. Lühidalt võib brikolaaži mõistet seletada kui käepärastest vahenditest (kunsti)teose meisterdamist ning selle loomeprotsessi tulemust, milles kindla olemasoleva otstarbega leitu saab brikolaaži käigus omale uue funktsiooni ja tähenduse. (Vahter 2019: 5, Saro 2013)

Teatriteadlane Anneli Saro on toonud artiklis „Eesti lavastaja: demiurgist brikolööriks“ välja peamised brikolööri töövahendid, milleks on:

- ümberkirjutus ehk vanadest tekstidest tehakse uus
- intertekstuaalsus ehk kasutatakse mitmeid tekste või viidatakse neile
- kirjutatakse uus tekst, mis võib kujuneda iseäralikuks

- multimeediumlikkus, milles kasutatakse nii pilte, keskkonda, muusikat, kehakeelt/tantsu, videot kui ka muid tehnilisi vahendeid
- eklektika või temaatiline/stilistiline heterogeensus (tuleneb osaliselt eelnimetatud inter-asjaoludest)
- rühmatöö või kollektiivne leiutamine, milles näitleja toimib lavastajale võrdväärse partneri ning kaasautorina
- improvisatsioon ehk lähtumine oludest või nendega kohanemine.

Seega kasutab brikolöör paljusid erinevaid meetmeid, nii et tulemuseks oleks isikupärane ja rikas teatrikeel ning lavastus, mis on sealjuures vormunud prooviprotsessi käigus kokku kantud ideedest ning teostest. (Saro 2013, Linder 2018)

Selles mõttes oli lavastuse „100 M MORE“ puhul tegu brikolaažiga, millega samale järeldotseni jõuab ka lavastaja Elar Vahter oma lõputöös, kuna lavastuse algimpulsiks oli eelkõige emotsioon ning erinevad kujutluspildid. Dramatiseering oli koostatud kolmeteistkümne erineva autori tekstist, seega puudus traditsiooniline alusmaterjal nagu näidend või dramatiseeritud romaan. Samuti oli lavastuses tuntav multimeediumlikkus, mis avaldus *live*-kaamerate, mikrofonide, koreograafia ning muusikaliste etteastete kasutamises. (Saro 2013, Vahter 2019: 30)

3.2 Töö tekstiga

Diplomilavastuse „100 M MORE“ dramatiseering on valminud lavastaja Elar Vahteri ning dramaturg Sven Karja koostöona. See on kuuekümne erineva materjali läbitöötamise tulemus, millest kolmkümmend üks jõudis otseselt dramatiseeringusse või millest viimane oli suuremal või vähemal määral inspireeritud. Lisaks on dramatiseering saanud tõuke lavastaja mõtteist vormunud kujutluspiltidest, millest lavastusse jõudis täpsemalt kolm. Variante dramatiseeringust valmistati tekstilooma protsessi käigus kokku kolm, millest kaks esimest jõudsid minuni enne prooviperioodi algust, esimene paar kuud enne, jaanuaris, ning teine esimese lugemise ning proovi alguses, märtsis. Kolmandat ning ühtlasi viimast dramatiseeringut nägin ajal, kui suurem osa lavakujunduse ideest oli juba otsustatud. Kuna lavastuse tekst valmis paralleelselt lavakujunduse loomisega, ei saanud ma selle kohta koostada põhjalikku tekstianalüüsi sellisel kujul, nagu olin õppinud TÜ

VKA lavakujunduse kursustel. Olulise osa lavakujunduse loomisprotsessist hõlmas antud juhul pigem prooviprotsesside jälgimine, mitte tekstianalüüs kui selline, kuna lavastus kujunes suures osas välja siiski näitlejate tegevusest ning liikumisest, milles oli oma osa mängida improvisatsioonil. Sellegipoolest olen järgnevalt välja toonud, kuidas ja millisel määral sain mina oma töös ära kasutada lavakujunduse kavandamise protsessis minuni jõudnud tekste, mida oli koos kahe dramatiseeringuga kokku kaheksa.

Tööd tekstiga alustasin põhiloost „Surma Varjus“, mis oli ühtlasi ka esimene tekst, mida lavastaja mulle lugeda andis. Kuna teadsin, et dramatiseering on alles valmimas ning sealjuures ei olnud veel teada, millisel määral võib põhitekst muutuda, ei pidanud ma mõttekaks laskuda liigselt loo detailidesse, et viia läbi põhjalik tekstianalüüs. See-eest võtsin oma eesmärgiks tutvuda loo peamiste teemade ning meeleoluga, otsides aspekte, mis mind isiklikult kõige enam selle puhul kõnetaks. Minu jaoks oli „Surma varjus“ äärmiselt traagiline lugu kalurisalgast, kes jäävad merele triivivale jääkamakale lõksu, eemaldudes sedasi mitte ainult mererannast, vaid ka elust. Mind köitsid selle jutu juures inimlikud tunded, mis hädalisi valdasid - meeleheide, kahetsus, ängistus, enesehaletsus, eituse ja uskumatus, et just minuga võib kunagi midagi halba juhtuda, hirm, viha ja kurbus. Mõistsin, et tegu on tunnetega, mida kogevad paljud inimesed ka igapäevaelus, oodates piltlikult öeldes samamoodi päästepaati mistahes pealtnäha väljapääsmatust situatsioonist või perioodist, mis neil elus parasjagu käsil on, just nagu antud loo kangelasedki. See oli ka põhjus, miks mul tekkis soov neid tundeid oma töös lavastuskunstnikuna edasi anda, kuna need on rohkemal või vähemal määral iga inimese jaoks seostatavad. Olulisemad märksõnad, mille pärast looga tutvumist kirja panin, olid ootus, aeg ja unenägu. Lühidalt võttes, mõtestasin ma esimese märksõna antud loo alusel enda jaoks lahti kui ootuse mistahes lahenduse järele, olgu ta positiivne või negatiivne, sest kõige hullem on teadmatus - vahepealne olek, mis võib inimese viia hullumiseni. Järgmine märksõna „aeg“ on tugevalt seotud eelmisega, sest nagu öeldakse, on ootaja aeg pikk ning kuigi oleme välja mõelnud mooduse aja mõõtmiseks, tajume selle möödumist erinevalt. Unenäolisus seostus minu jaoks antud teksti puhul kui eelnevate märksõnade koosluse tulem - hetk kui aeg kaotab oma senised piirid ning tekib teatav ebareaalsuse tunne. See märksõna jäi mulle silma ka otseselt tekstist enesest, kus üks kaluritest mõtiskleb omaette, et kogu toimu on justkui üks ulm, kuna sellised sündmused saavad juhtuda vaid teistega, kuid mitte tema

endaga. Mõistsin kogu situatsiooni kalurite jaoks kui uneparalüüsi, milles kõik tundub justkui tõeline, kuid samas nii pööraselt uskumatu, milles olukord ei sõltu neist endist ning toimuks kui kehaväliselt.

Esimene dramatiseeringu katsetus erines minu arvates oluliselt algsest loost. Kuigi sündmuste käik jäi samaks, oli muutunud tegelaste kõnepruuk ning suhtumine olukorda. See muutis ka loo üldist meeleolu. Nii oli lugu hulga kaasaegsem ning näis, et tegelased võtavad juhtunut vastu kohati lausa kergekäeliselt. Seega oli originaalloole iseloomulik traagika dramatiseerimise käigus lahtunud ning meeleolu kiskus helgemaks ja pigem huumorikaks, pöörates pea peale minu originaalloo uurimise käigus tekkinud mõtted. Olin kursis, et ka lavastaja ise ei olnud tulemusega veel rahul, mispärast antud katsetuse juurde pikemalt peatuma ei jäänud ning ootasid uut varianti.

Järgmine dramatiseering, mis minuni jõudis, sisaldas juba tegelaste nimesid ning selles oli taas tunda algse loo tunnuseid ja tragismi. Ka „100 M MORE“ lavastaja ütleb oma lõputöös, et: „Uue dramatiseeringuga tõusis esile originaalteksti vaim, mis lisas loole traagikat, süvendas tegelaste saamatust ning võimetust olukorraga toime tulla, mis mõjus väga positiivselt, ja minu, kui lavastaja jaoks, isegi ülimalt koomiliselt, sest tegelaste sõnavõtted, muutusid usutavateks ja ma hakkasin neile inimlikult kaasa elama, sest hoolimata kergest dramatiseeringust, rääkisid loo tegelased tunnetest, mida keskmine inimene igapäevaselt tunda võib, aga kellelegi rääkida ei julge“ (2019: 16). Seega olin ka mina lavastuskunstnikuna tagasi oma esialgsete märkmete juures, sest kuigi teksti oli dramatiseeringus muudetud ehk täpsemalt lisatud, asendatud ja poolitatud, oli siiski säilinud loo algus ja lõpp originaalkujul. Dramatiseering ise koosnes seitsmest ööst ja seitsmest päevast, millest tekkis loole ka kindel rütm. Tegelasi oli kokku kaheksa, kuid lavastuses see arv varieerus, võttes arvesse stseene, mida dramatiseeringus ei kajastunud, kuid toimusid ööruutide järel, kujutamaks kogetud unenägusid ja hiljem viirastusi ning hallutsinatsioone. Ööruutide puhul oli tegemist koreograafilise võttega tegelaste painava rahutuse väljendamiseks, mis juhatas sisse järgnevad unenäod. Samuti ei kajastunud tekstis kindel aeg, milles loo tegevus toimub, kuna lavastaja oli otsustanud jätta selle ajaliselt määratlemata. Siiski reetis tegelaste kohati arhailine kõneviis, et tegevus võib toimuda pigem vanemas ajas.

Põhilooga tutvumise ning dramatiseeringu analüüsi tulemusena sain enda jaoks seatud põhilised pidepunktid, millest lavastuse lavakujunduse loomisel ka edaspidi lähtusin, kuna probleemistik ning üldine idee jäid siiski suures plaanis samaks. Samuti olin enda jaoks kirja pannud hulgaliselt märksõnu, mis pärinesid lisaks eelnevalt välja toodud materjalidest ka veel lühijuttudest nagu Friedebert Tuglase „Väike merineitsi“, Franz Kafka „Poseidon“, „Tüürimees“, „Paadimees“ ning August Mälgu „Väike hobune“. Suure osa üleskirjutatust moodustasid omadussõnad nagu näiteks kõle, rusuv, karge, habras, udujas, nurgeline, üksik ja viirastuslik, millest oli mulle otseselt kasu edasise sammuna visuaalse dramaturgia konstrueerimisel.

4. VISUAALSE DRAMATURGIA KONSTRUEERIMINE

Lavakujunduse loomine on kui süsteem hammasratastest, mille igal osal on mängida oma roll kogu kupatuse toimimiseks. Olgu nendeks osadeks siis lavastuskunstniku koostöö lavastajaga, teiste kunstnikega, ruumi, näitlejate ning tekstiga arvestamine. Sageli tuleb peale nende võtta lavastuskunstnikuna arvesse ka veel mitmeid praktilisi tingimusi nagu aeg ja eelarve, mis seavad tahes-tahtmata oma piirid lavakujunduse loomisel ning mille mõju on tihtipeale tunda just projektiteatrite puhul. Ka lavastuse „100 M MORE“ juures olid kõik eelnimetatud aspektid lavakujunduse loomisprotsessis esindatud, täites igaüks oma osa lõpp-produkti valmimisest. Sellest tulenevalt käsitlen järgnevalt, kuidas mina lavastuskunstnikuna lavastusele „100 M MORE“ visuaalset keelt ja esteetikat otsisin, lähtudes eelkõige füüsilisest lavaruumist, koostööst kaasloojatega ning tööst tekstiga.

4.1 Alusprintsiibid ja esteetika

Eelnevalt mainisin, et minu eesmärk „100 M MORE“ lavastuskunstnikuna oli luua lavale abstraktne keskkond, mis kujunes kokkuvõttes suures osas välja lisaks tekstianalüüsile ka prooviprotsesse jälgides ja nii-öelda koha peal avastades. Lavastuskunstnik Pille Jänes nendib enda kogemusest lähtudes magistritöös „Tähenduse teke lavakujunduses“, et sageli ei pruugi lavastuskunstnik endale lõpuni teadvustada, mida ja miks ta lavale või lavaga õieti teeb, jäädes oma töös paljuski emotsioonide ja tajukogemuse tasandile, olles sellegipoolest suuteline looma esteetiliselt nauditavaid ja visuaalses plaanis silmapaistvaid lavakujundusi. Usun, et kuna mul puudus võimalus toetuda täielikult lavastuse tekstile, lähenesin ka mina lavakujunduse kavandamise pigem tunnetuslikult, oskamata vahel oma tekkinud ideedele mõtetes konkreetseid tähendusi omistada. Samuti puudus mul lavakujunduse kavandamise protsessi algfaasis, nagu Pille Jänes nimetab, „tähenduste menüü“, mida oma töös edasi anda. Lavakujundust kavandades püstitasin ma enese jaoks

küll ülesandeid, kuid suure osa tekkivaid seoseid omandas lavastuse visuaalne pool siiski loomeprotsessi käigus. (Jänes 2007: 69-71)

Ülesanded, mille enda jaoks seadsin, kujunesid välja tööst tekstiga ning arutlustest lavastajaga. Pärast materjaliga tutvumist, olin enda jaoks valinud suuna, milline võiks välja näha või tunduda lavastuse üldine meeleolu. Tajusin vaimusilmas materjale ja värve, mis sobitusid minu ideega lavastuse atmosfäärist ning millele püüdsin tekstianalüüsist tuletatud märksõnu appi võttes, leida kõikvõimalike visuaalsete materjalide abil visuaalseid vasteid, otsides pilte internetist, raamatutest, ajakirjadest ja -lehtedest. Võtsin oma ülesandeks luua atmosfäär, mis toetaks põhilugu, mitte ei rebiks sellest lahti, kuna teadsin arvestada, et lavastus iseenesest tuleb oma rohketest eriilmelise sisuga stseenidest ning erinevate meediumite kasutusest tingitud mitmekülgse poolest küllaltki kirju. Eeldasin, et luues kujundust, mis harmoneeruks põhilooga, aitab see ära hoida kaootilisust, mis oleks olnud võimalik tekkima juhul, kui oleksin loonud kujunduse, mis toimiks kui asi iseeneses ja oleks pähkliks oleva lavastuse kõrval veel uus väljakutse, millest vaatajaskond peab mõistmiseks läbi murdma. Seega taotlesin ma juba eos oma tegevusega lavakujunduses pigem lihtsust, mille all ei pidanud ma aga silmas illustratiivsust, kuna tundsin, et ka see ei sobi kokku lavastusega, mis on oma olemuselt küllaltki abstraktne.

Arutlustest lavastajaga selgus ka esimene element, mida oma töös silmas pidada. Nimelt oli lavastaja esmane soov seoses lavakujundusega tuua lavale paat. Teadsin, et mõte paadist pärines lavastaja isiklikust kujutluspildist ning et antud objektile on kanda väga tähtis roll kogu teksti põhiloos. Hoolimata sellest, et toona ei taibanud ma küsida lavastajalt konkreetset põhjust, miks just seda objekti laval kujutada, haakis see idee minu mõtetega ning hakkas minu jaoks mängima lahti mitmeid erinevaid tähendusi. Põhjusel aga, et ma ei olnud kindel, kuivõrd abstraktse sümbolina paati lavastuses kasutatakse ning kas see haakub minu abstraktsuse taotlusega, ei planeerinud ma esialgu seda kindla kujunduselemendina. Olin enda jaoks võtnud eesmärgi mitte kujutada kõike väga otseselt ning mereteemalise lavastuse puhul püüdsin hoiduda otseste elementide kujutamisest, mis kajastusid selgelt põhiloos nagu jää, meri ja antud juhul ka paat. Kuigi olime lavastajaga samal meelel, et tahame lavakujundusega taotleda pigem midagi ettearvamatut, salvestasin

mõtte paadist nii-öelda oma tagakuklasse, kuna ideed olid veel algusjärgus ning võisid igal hetkel koos lavastusprotsessi dünaamikaga muutuda.

Lisaks eelnevale, mängis minu jaoks väga suurt rolli lavakujunduse loomisel ka näitlejate liikumine laval, mida sain näha prooviprotsessi alguses. Oskasin juba eelnevalt arvestada, et kuna tegevus hakkab toimuma *black box* tüüpi saalis ning tegelasi on kokku kaheksa, kes viibivad pidevalt laval, jagub ruumi lavaliseks tegevuseks vähe. Sellest tulenevalt teadsin arvestada, et kuna näitlejate tegevus hõlmab suurema osa lavast ja on väga liikuv, ei ole mõttekas kuhjata lava üle kujunduselementidega, vaid parem on eelistada minimalistlikku joont. Sellest omakorda kujunes välja idee, tuua lavale esemed, mis omandaks oma vähesuse tõttu selle võrra aga rohkem funktsionaalseid otstarbeid, luues sealjuures oma multifunktsionaalsuse poolest ka enam mänguvõimalusi näitlejatele ning võimalusi kujunduse tekkeks läbi mängu ja žesti. Seega tegin kujunduslikke valikuid lähtuvalt füüsilise ruumi võimalustest ja lavastusterviku vajadustest, millest kirjutan lähemalt järgmises alapeatükis.

4.2 Ruum ja lavakujundus

Nagu eespool kirjutasin, taotlesin kujunduses minimalismi ning kõigi kasutuses olevate kujunduselementide tähenduste asjakohasust, et kõike oleks nii vähe kui võimalik ja nii palju kui vajalik, ning et laval ei oleks tähendusteta objekte. Järgnevalt kirjeldan lavakujunduse loomise ja tekkimise protsessi, milles oli nii ootamatuid leide kui erinevate lavastuslike vajadustega kohanemist.

Oma seminaritöös „Teejuht alustavale lavastuskunstnikule“ tõin välja, et enamik teatrite lavaruume on tavaliselt spetsiaalselt loodud eesmärgiga muuta nende omatähenduste osakaal võimalikult minimaalseks, võimaldamaks neis erinevaid fiktsionaalseid tähendusi luua (Omler 2019: 6-7). „100 M MORE“ etenduste põhipaiga näol, milleks oli eelnevalt mainitud Tartu Uue Teatri *black box* tüüpi saal, oli tegemist musta teatrilavaga, mida võib samuti esmapilgul pidada pigem neutraalseks ruumiks. Sellegipoolest märkasin oma töö käigus, et ka algselt eimidagiütlev ruum kätkeb endas mitmeid kohaspetsiifilisi võimalusi, mida lavakujunduses enda kasuks pöörata. Sellest tulenes ka otsus asetada lavakujunduse

loomisel rohkem rõhku ruumi rollile ja selle potentsiaalile hakata visuaalses plaanis lavastuse heaks tööle.

Tartu Uue Teatri lava mõõtmed tavaasetuses olid 9,7 x 9,9 meetrit. Kuna lavastuses oli kokku kaheksa tegelast ning nad viibisid lõviosa ajast korraga laval, otsustasin kasutusele võtta ka lavataguse ala, viies horisondi lava sügavusse ning avades mänguruumi pikkust meetri jagu. Leidsin, et see on vajalik, kuna nägin proovide käigus tegelaste asetust ruumi suhtes, mis hõlmas sageli valdava osa lavapõrandast. Samuti, nagu eelnevalt mainitud, oli tegevus liikuv ning sisaldas arvestataval määral koreograafiat, mis nõudis toimimiseks vaba pinda. Näiteks tuli mul arvestada ööruutiini misanstseneiga, kus tegelased lamasid põrandal suurte vahemaadega, mis oli vajalik, et kujutada oma tegevusega rutiinset päevade möödumist, painavat ootust ning rahutust. Lisaks tekkis vajadus võimaldada tühja põrandapinda suuremõõtmelisele kujunduselemendile, mis pidi saama laval vabalt liikuda. Seega kinnitasid lavastuse misanstseneid ja koreograafia, et minimalistlik lavakujundus oli hea mõte. Samuti leidsin, et kujunduselementide vähesusest tingitud avarus ja kõledus sobitus hästi antud lavastuse konteksti, kuna see toetas minu arusaama sellest, mida võib tunda üks inimene, kes leiab end ühtäkki nii pisikese ja abituna keset lõputut veevälja. Kui ruumi suurus tekitas vajaduse seda lava sügavuse arvelt juurde võtta, siis olemasoleva ruumi seinte faktuur töötas omalt poolt minu kujunduse taotlusele kaasa. Eespool kirjeldatud tunde paremaks edasiandmiseks sain kasutusele võtta konkreetse ruumi paljad seinad. Esimeste Tartus asetleidvate proovide ajal katsid saali seinu musta värvi aksid, mis andsid minu hinnangul ruumile teatud pehme väljanägemise ning ka lava iseenesest tundus nende tõttu piiratum. Töövalguses mõjusid nad soojadena ja andsid edasi muljet pigem turvalisest keskkonnast, mis oli vastuolus minu ideega taotleda lavakujundusega rangemat meeolelu. Sellel põhjusel võtsin vastu otsuse aksid seintelt eemaldada ning tuua nähtavale saali tegelikud seinapinnad, mis nägid välja tumedad, ilustamata, vanaldased ja koorunud värvi tõttu üpris räsitud, lisades ruumile seda, mida algselt näha soovisin, eesotsas avarusega. Lagedad sileda pinnaga seinad löid võimaluse ka konkreetsete varjude tekkeks, mis joonistasid neile põrandapinnalt ülessuunatud külma valguse ja näitlejate liikumise koosmõjul, andes edasi teatavat kõleduse efekti. Samuti tekitasid varjud mulje unenäolisusest, sest olenevalt sellest, kui lähedal või kaugel asetsesid näitlejad valgusallikast, olid varjud erineva teravusega. See oli positiivne, sest unenäolisus oli üks

teemadest, millele pidasin vajalikuks lavakujunduses vorm leida. Unenäolise atmosfääri taotlemisel tekkis mul ka soov kasutada kujunduses rasket tossu, mis toimis hästi aegluubi ning ööviirastusstseenide vältel, lisades toimuvasse müstikat ja salapära.



Pilt 1. *Ööruut. 2019. Gabriela Liivamägi.*



Pilt 2. *Liikuv element. 2019. Gabriela Liivamägi.*

Kuna lavakujundus iseenesest oli küllaltki tagasihoidlik ning terve lavastuse vältel pigem muutumatu, kuid lavastuse tekst vastupidi väga mitmekihiline, dünaamiline ning erinevatest tekstilistest allikatest pärit, oli vaja luua ka visuaalselt erinevaid vaatepunkte. Nii andsid ruumile teise mõõtme *live*-kaamera vahendusel loodud lähikaadrid lavalisest tegevusest, pakkudes publikule võimalust kogeda toimuvat kahes vaates korraga. Selleks, et videopilt sulanduks lavakujundusega tervikuks ning ei tekiks eraldi objekti lava kohal kõrguva ekraani näol, sai vastu võetud otsus kuvada videopilt otse horisondi peale ja keskele. Leidsime, et see on hea variant, sest plaanis ei olnud teha videoülekannet pidevalt, vaid stseeniti, mis tähendas seda, et aeg-ajalt oleks pidanud ekraan seisma tühjana või me oleks pidanud talle lisaeesmärgi leidma. Kuna kujundus iseenesest oli minimalistlik, ei saanud ma endale lubada seada lavale suurelt midagi, millel puudub vahepeal funktsioon või seletus. Valides projitseeritavaks pinnaks horisondi, ei tekkinud olukorda, kus laval oleks olnud kasutuseta ekraan, vaid selle asemel laius laval puhas tagariie. Videopildi parema kvaliteedi säilitamiseks sai horisondimaterjaliks valitud looritaoline tume vaaalkangas, mille taga teise kihina hele vaaal ning kolmanda kihina must moltonkangas. Moltonkangas üksi ei sobinud põhjusel, et selle peale jäi projitsioon liiga tuhmiks ja vaevumärgatavaks. Kahe valgust läbilaskva vaaali kasutamine selle ees, andsid kokku heledama pinna ja selgema pildi. Sealjuures pidin aga silmas pidama, et kangad oleks paigutatud üksteisele lähestikku, et projitsiooni pealelangemisega ei tekiks tahtmatut ruumilisust ning pilt ei hägustuks. Projitseeritava pinna kujuks valisime koostöös

lavastaja ja videokunstnikuga välja ringi. Selle juures meeldis mulle tekkinud tähenduste rohkus, kuna ringi seostatakse sageli millegi lõputu korduvuse või igavikuga. Samuti meenutab ta visuaalselt näiteks kuud või silma, vaadet läbi kellegi teise pilgu, mis kõik sobitusid minu hinnangul hästi antud lavastuse konteksti. Esteetilistel kaalutlustel sai horisondi ette asetatud mõlemale küljele ka meetrilaiune tume vaaalkangas, varjamaks tehnikat, milleks oli rasketossumasin ning rekvisiite, mida parajasti stseenis vaja ei läinud. Leidsin et koha tekitamine, kuhu parajasti mittevajalik paigutada, on tarvilik, kaotades sellega lavalt liigse visuaalse müra, mis oleks võinud häirima hakata nii vaataja silma kui ka vedelevate rekvisiitide näol näitleja tegevust.



Pilt 3. Varjud ja projeksioon. 2019. Gabriela Liivamägi.



Pilt 4. Laev. 2019. Gabriela Liivamägi

Lavastaja soov kujutada laval lisaks veepealsele ka veealust maailma, andis kinnitust algsele ideele tuua lavale paat. Leian, et see osutus heaks variandiks, loomaks lavale mõtteline veepiir minimaalsete vahenditega, mille saavutasime paadi ülestõstmisega vintside abil, andes sellega võimaluse mängida näitlejatel nii paadi sees kui selle all. Otsus kujutada paadikujulist objekti ka reena, sai vastu võetud mõttega panustada lavakujunduses rohkem mängulisusele, mitte niivõrd illustratiivsusele ning arvestades näitlejate võimekust ning publiku kujutlusvõimet muuta nähtav element mõtteis just selleks, milleks parasjagu vaja on. Samal põhimõttel täitis laval laeva rolli ka ratastega vann ning toitumisstseeni kalad olid asendatud apelsinidega.



Pilt 5. *Paat.* 2019. Gabriela Liivamägi.



Pilt 6. *Kaader videoarhiivist.* 2019. Tauno Uibo.

Suurt osa lavakujundusest mängisid minu hinnangul antud lavastuse juures ka põhikostüümid, milleks olid erksavärvilised punased ning neonkollased kalurijoped, mis lisasid üldiselt tumedale kujundusele kontrasti. Idee kasutada silmatorkavat tooni rõivastust, eelkõige punast, tulenes lavastajalt, kes soovis valitud stseenis kujutada inimlikku lühinägelikkust meile kõige lähemalasuvama ees. Nimetatud stseenis avaldus see konfliktis, milles kalurid otsivad end võimalikele päästjatele märgatavaks tegemiseks vehmri otsa sidumiseks punast lipuriiet, olles kõik ise rõivastatud punasesse. Eesmärgiga hoiduda monotoonsusest, sai koostöös lavastaja ja kostüümikunstnikuga vastu võtta otsus, lisada punase kõrvale ka kollane toon. Minule isiklikult meeldis erksavärviliste ning rõõmsatena mõjuvate kostüümide juures ka mõte kalurite etteaimamatusest juhtuva ees, sest keegi neist ei osanud kalale minnes ette näha, millise pöörde võib pealtnäha



Pilt 7. *Joped* 2019. Gabriela Liivamägi

igapäevane retk hetkega võtta. Kuigi üldine lavariietus oli pigem lihtne ning toetas minu ideed minimalistlikust lavakujundusest, eristusid viimase stseeni kostüümid eelmistest oma ekstravagantsuse ning kohati ka absurdsuse poolest aga täielikult. Tegemist oli stseeniga, milles kujutati veealust

maailma koos selles elutsevate kummaliste olenditega. Kostüümidevaheline kontrast aitas antud juhul rõhutada laval kahe maailma erinevust. Kostüüme kavandas ja teostas kostüümikunstnik Kreet Kärner.

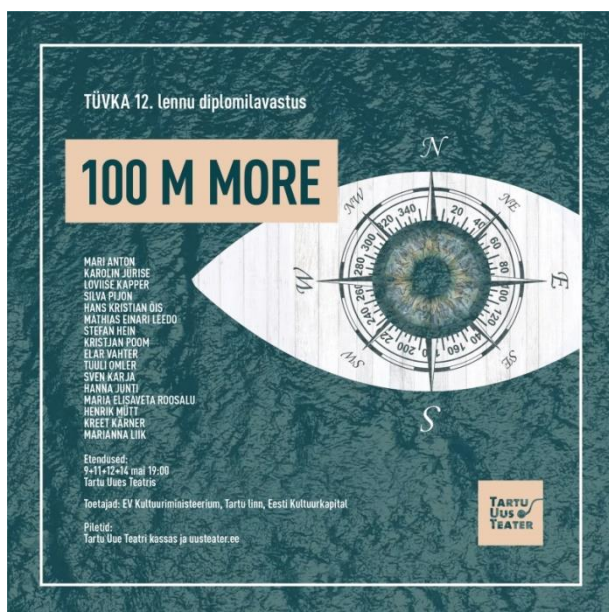
5. PRAKILINE TEOSTUS

Lavastuskunstniku töö nõuab kahtlemata mitmekülgust, milles tuleb lisaks heale kujutlusvõimele kasuks ka praktiline mõtlemine ning oskus luua tehniliselt toimivaid lahendusi. Kuigi enamikes teatrites leidub oma ala spetsialiste, kes aitavad vajadusel kunstniku, vahel lausa utoopilistena näivaid, ideid ellu viia, usun, et sellegipoolest tuleb igale lavastuskunstnikule kasuks praktiline leidlikkus. Leian, et see on vajalik realiseerimaks ideid nii, et nad vastaks võimalikult täpselt sellele, mida kunstnik oma peas ette kujutab. „100 M MORE“ puhul täitsin mina lavastuskunstniku rollile lisaks veel butafoori ning graafilise disaineri ülesandeid, kujundades lavastuse tarbeks plakati. Järgnevalt analüüsin nii butafooria kui plakati teostamise tööprotsessi, tuues välja erinevate oskuste ja tööülesannete ristumispunktid ning leian, kuidas need antud teostegemiste käike mõjutasid.

5.1 Plakati kujundamine

„100 M MORE“ plakati kujunduse loomine oli esimene ülesanne, millega puutusin kokku vahetult pärast lavastuskunstniku rolli vastuvõtmist, kuna valmis produkt tuli esitada teatrile ligikaudu neli kuud enne esietendust, jättes sellega aega lavastuse reklaamimiseks. Põhjusel, et mul puudus aga veel täpne ettekujutus sellest, milline tulevane lavastus olema hakkab ning missugune saab välja nägema selle lavakujundus, osutus plakati koostamine minu jaoks mõnevõrra keerukaks protsessiks. Lisaks olin ma eelnevalt vektorgraafika ning pilditöötlusprogrammidega kokku puutunud minimaalsel määral, olles läbinud programmide *Photoshop* ning *Illustrator* algkursused, kuid teadmata siiski täpsemalt, kuidas nendega oskuslikult ümber käia. Plakati visuaalse külje loomiseks toetusin eelkõige põhiloolle „Surma varjus“ ning lavastaja ettepanekutele, kuna tema teadis kõige paremini, millises suunas lavastuse idee liigub. Teades, et lavastus iseenesest saab olema tugevalt seotud mere ning inimeste sisekaemustega, tulenes sellest ka otsus kujutada plakatil tausta

loomiseks veepinnatekstuuri ning võtta elemendina kasutusele silma kujutis. Sealsamas pidin arvestama ka Tartu Uue Teatri poolt seatud kriteeriumitega, millest visuaali puudutav osa nägi ette plakatiloleva pildi, joonistuse või foto iseseisvust, et viimane mõjuks ka üksi võimalikult meelde jääva ning ideaalis lausa kunstiteosena. Samuti tuli arvestada, et plakat peab olema ruudukujuline, vastavalt suurusele mõõtudes kas 60x60 cm või 42x42 cm ning vastama kindlale kirjaladumise viisile, mis teatri erinevad lavastused ja stiilid kokku tooks. Eraldiseisva kujutise loomiseks otsustasin lisaks merele ja silmale tuua mängu ka elemendid nagu paat, jää, puitpind ja kompass, et lahendus oleks põnevam kui ainuüksi tõepärane foto silmast ning vihjaks ka rohkem lavastuse sisule. Nimetatud elemente kombineerides, moodustasin silmamotiivi, mille vikerkest toimib kui osa merest ja kompassist. Valge puitpind sai teadlikult valitud kujutamaks üheselt nii silmavalget kui jäätükki, millel lavastuse tegevus toimub. Valget värvi pinna kuju ja materjal tulenes ideest anda edasi pilti paadist, mida tegelased pikisilmi ootavad ning mis lõppkokkuvõttes jõudis



Pilt 8. Plakati lõpptulemus

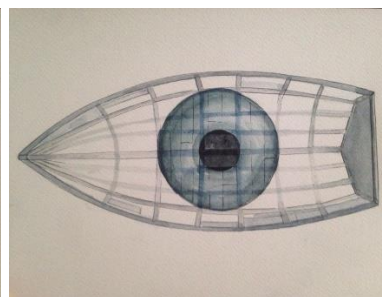
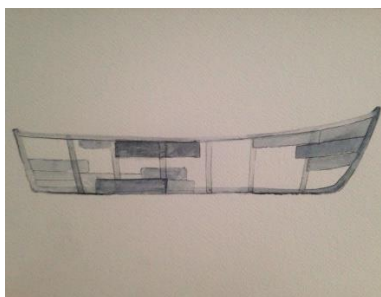
lavale ka olulise elemendina tervest lavastuse kujundusest. Lõpliku versiooni plakati aitas koostada Tartu Uue Teatri graafiline kujundaja Henry Griin, kes kohandas minu loodud variandi vastavaks teatri nõuetele, muutes kirjatüüpi, tekstipaigutust ning pehmendades üldiselt pisut elemendi kontrasti.

5.2 Kujunduselementide kavandamine ning teostamine

Plakati kujundamise käigus algatatud teksti uurimine ning arutlused lavastajaga, andsid minule kui lavastuskunstnikule ideid ka juba edasiseks lavakujunduse kavandamiseks. Märksõnad, mille olin enda jaoks välja toonud nii tööst tekstiga kui kohtumistest lavastajaga, olid suuresti abiks järgmiseks sammuks, milleks oli neile visuaalsete vastete

leidmine inspiratsiooni saamise eesmärgil. Tundsin, et oma mõtetele visuaalse vormi andmine aitab luua ka selgema kujutluspildi tulevases lavakujundusest. Leitud pildimaterjali jaoks, mida otsisin peamiselt internetiavarustest, lõin ma oma arvutis eraldi kausta, et hoida oma mõtteid ühes kindlas kohas. Selline teguviis võimaldas mul hoida ülevaadet olemasolevast materjalist, erinevaid piltide kujul olevaid mõtteid kombineerida, luua neist uusi ideid ning vajadusel ebavajalikku lihtsasti kärpida.

Läbi pikkade kaalutluste ning peale väga erinevate ideede genereerimist, jõudsin tagasi esialgse mõtte juurde tuua lavale paat ning luua see visuaalselt sarnane sellega, mida kujutasin plakatil. Kuna antud paadi kujul oli tegemist kujunduselemendiga, mis pärines vaid kujutlusest, tuli objekt lasta algusest lõpuni valmis ehitada ning seetõttu oli tarvis koostada ka kavandid. Kavandite tegemisel pidasin silmas, et ese oleks joonistatud pealt-, ülalt- ning 3D-vaates, et kaasloojatel oleks lihtsam aru saada, milline objekt tervenisti välja võiks näha. Kavandid valmistasin käsitsi ning nende eesmärk oli kanda edasi üldist ideed, mille põhjal saaks metallimeistrid koostada täpsema tööjoonise. Paadi karkassi materjaliks valisime metalli, et objekt oleks piisavalt tugev, kandmaks selle ülestõstmisel vähemalt kaht täisealist inimest. Samuti tuli arvesse võtta selle maksimaalseid mõõtmeid ja kaalu, et element mahuks transportimiseks uuest läbi ning et elektrilised vintsid üldse jaksaksid seda ühes inimestega tõsta. Kavandi koostamisel pidasin eelkõige oluliseks kujutada paadi üldist kuju ja ülesehitust, kuna teadsin, et ülejäänud detailide lisamine võib veel töö käigus muutuda, sest nende valmistamise eest vastutasin juba mina koostöös lavatehnika õppejõud Eero Ehalaga. Põhjusel, et ka kaks ülejäänud elementi, mis vajasisid valmistamiseks butafooriaalaseid oskusi, olid minu valmistada, ei pidanud ma vajalikuks koostada nende kohta eraldi kavandeid. Objekte, mis nõudsid minult erialast praktilist teostust, oli aga kokku kolm – paat, vann ning heeliumsüsteem.



Pilt 9. 3D-vaade. 2019. Tuuli Omler

Pilt 10. Külgvaade. 2019. Tuuli Omler

Pilt 11. Pealtvaade. 2019. Tuuli Omler

5.2.1 Paat

Paadi kavandamisel oli mul tekkinud soov kujutada objekti visuaalselt võimalikult kerge ja õhulisena, mispärast olin otsustanud esile tuua selle skeletti. Kinnitust antud otsusele andis ka metallimeistrite valmistatud paadi konstruktsiooni nägemine, millega olin rahul, kuna see vastas küllaltki täpselt sellele, mida oma vaimusilmas ette kujutasin. Leidsin, et teatud läbipaistvus elemendi puhul aitab sel sobituda paremini ülejäänud lavakujundusega, millega taotlesin pigem tagasihoidlikku ja mõneti habrast joont. Samuti meeldis mulle mõte varjudest, mida kujutasin ette moodustumas pörandapinnale pealtvalgusega rippuva



paadi konstruktsiooni kohalt. Lisaks praktilistel kaalutlustel tehtud valikule karkassi materjalina metalli kasutada, olin selle kasuks otsustanud ka mõttega, anda sellega edasi teatavat kõledust või kaleduse tunnet, mida silmas pidades, kavatsesin jätkata ka edasisel paadi kujundamisel ning detailide lisamisel.

Pilt 12. Paadi karkass. 2019. Marko Aatonen

Kuna paadi karkass oli küllaltki hõre ning võis seetõttu jääda laval liialt märkamatu, otsustasin skeletile nii-öelda liha luudele kasvatada. Esialgselt kavandatud puitliistud paadi külgedel otsustasin aga välja vahetada õhukeste metallplaatide vastu. Põhjus selleks oli metalli painduvus, mille kinnitamine paadi karkassile lasi säilitada viimase kuju. Samuti meeldis mulle jällegi mõte metalli ning valguse koosmõjust, milliseid efekte võib viimane luua reflekteerivale pinnale pealelangemisel. Kuna kujutasin paati ette pigem vanaldasena, tekkis mul soov kasutusele võtta metallplaadid, mis oleks ka veidi roostetanud. Kuigi soovisin, et materjal valgusega mängiks, ei taotlenud ma sellega tugevat helki, mispärast osutus korrodeerunud pind sobivaks, kuna rooste muudab metalli kohati matiks ehk läiketuks. Mõttega muuta element huvitavamaks ning taotleda teatavat juhuslikkust või abstraktsust, otsustasin metallplaadid lasta metallitöötajatel välja lõigata erinevates laiustes, milleks olid 10 cm, 15 cm ning 25 cm. Abstraktsuse silmas pidamine mängis rolli ka platade paigutusel paadi külgedele, milles vältisin liigset korrapära, pidades siiski silmas, et see mõjuks kompositsiooniliselt hästi. Metallplaatide paigaldamisel oli tugevama

ja vastupidavama tulemuse saavutamiseks vajalik puurida akutrelliga paadi karkassi ning metallplaatide sisse augud neetide kinnitamiseks. Protsessi lihtsustamiseks kasutasime pitskruve, mis võimaldasid hoida plaate paigaldamise hetkel nihkumatult koha peal.



Pilt 13. Metallplaadid. 2019. Tuuli Omler

Kujunduselemendi mängulisuse aspekti silmas pidades, oli tarvis paadile juurde lisada eemaldatavad istmed ning põhjale lahtikäiv illuminaator. Istmeid tuli valmis meisterdada kokku kaks ning selleks, et nad ka kindlalt paadi küljes püsiks, oli vajalik keevitada karkassile toestused, mis neid üleval hoiaks. Isteplaatide materjaliks sai valitud puit, kuna see oli piisavalt kerge ning lihtsasti lõigatav. Samuti oli meil võimalus kasutada saagimismasinat, mis aitas plaatide pikkused ning servad vormida täpselt vastavalt paadi laiusele ning külgede kallakule. Mõlema puitplaadi alla kummagi serva äärde kinnitasime ka kruvidega puust klotsid, eesmärgiga hoida istekohti toestuste vahel paigal ning vältida nende mahalibisemist. Lahtikäiva illuminaatori valmistamiseks olid meil kasutuseks kaks ligikaudu 40 sentimeetrise läbimõõduga metallrõngast, mis tuli omavahel hingede abil ühendada, et võimaldada akna hõlpsat lahti-kinni käimist. Kuna paat pidi lavastuses seisma lisaks horisontaalsele ka vertikaalses asendis, paigaldasime illuminaatori ning paadi puitpõhja külge lihtsa metallist ukseriivi, et aken püsiks vajadusel kinni ning oleks kergelt avatav. Illuminaatori klaasina kasutasime läbipaistvat värvitut pleksiklaasi, kuna see oli parajalt vastupidav ning andis edasi muljet tõelisest klaasist. Pleksiklaasi kinnitamisel metallraami külge, tuli eelnevalt teha klaasi sisse puuriga ette väiksemõõtmelised augud, et vältida kruvide kinnitamisel tekkida võivaid kahjustusi, kuna sedasi lõikas kruvi vint vaid augu servasid. Mõistsin, et ka ettetehtud aukude kaudu kruvide paigaldamisel tuleb toimida ettevaatlikult, sest iga väiksema jõuline liigutus võis lõppeda mõradega klaasis. Kuna mõte, ehitada paadi karkassi sisse illuminaator, tekkis alles peale paadi konstruktsiooni valmimist, oli akna paigutamiseks tarvilik eemaldada paadi põhjast kaks metalliistut, et uus

element oma kohale sobituks. Siinkohal pean mainima, et igasuguste keevitustöödega, millega tuli tegemist teha pärast paadi algkonstruktsiooni valmimist, tegeles õppejõud Eero Ehala.

Kuna paadi karkass iseenesest oli küllaltki hõre, pidin elemendi funktsioonilisust silmas pidades, tekitama sellele lisaks kindlama põhja, millel näitlejad saaksid stseeniti seista. Paadi põhi pidi tagama ka kindluse ja turvalisuse, arvestades asjaoluga, et näitlejad tõstetakse sellega etenduse vältel umbes meetri kõrgusele maapinnast. Säilitamaks elemendi kergust, võtsin vastu otsuse kasutada põhja loomiseks puitu, mida oli lihtne iseseisvalt lõigata ning mis lisas samas ka lisaväärtust erineva materjali kasutamise kujul, kuna arvasin, et ainuüksi metalli kasutamine paadi konstrueerimisel oleks jätnud üksluse tulemuse. Visuaalselt õhulise mulje säilitamiseks, otsustasin jätta prusside vahele vahed, mis võimaldaksid valgusel läbi paadi paista. Leidsin, et see on hea variant, hoidmaks soovitud abstraktset joont, mida püüdsin saavutada ka puidutükkide abil, mille lõikasin välja erineva pikkuse ja laiusega, kasutades selleks elektrilist nurgasaagi. Prusside otsad, mis pidid ümbritsema ümmargust illuminaatorit, lõikasin välja tikksaega, et saavutada võimalikult täpset ja kaarjat joont. Sarnaselt metallplaatide paigutusega, tuli karkassi sisse puurida augud, mis võimaldaks altpoolt paadi põhja kinnitada prussid kruvidega. Sealjuures oli vajalik valida välja õige pikkusega kruvid, mis oleks piisavalt lühikesed, et mitte teistpoolt puitu läbi tungida ning sedasi endas näitlejate jalgadele ohtu kujutada.



Pilt 14. Puitpõhi. 2019. Tuuli Omler

Butafoori kõige sagedamini tehtavaks tööks on värvimine. Lähtuvalt lavakujunduse tumedast tonaalsusest, sai värv puidu toonimiseks välja valitud hall. Täpsemalt kasutasin töös musta veepõhist akrüülvärvi, mille lahjendasin veega sedavõrd, et lahuse pealekandmisel saavutasin efekti hallikast värvusest. Põhjus värvi lahjendamiseks tulenes ka soovist säilitada puusüü mustrit, mis lisas antud elemendile minu hinnangul iseloomu ja omapära. Puidu toonimiseks ja ühtlasema pinna saavutamiseks, kasutasin pintslit asemel riidelappi, mille abil pääsesin ligi ka liistude kitsamatele vahedele. Vältimaks tahtmatut

valguse peegeldumist rataste ning kinnituste metallpinnalt, käisin need üle akrüülpõhise roostekarva efektiivvärviga, muutes need ülejäänud paadiga stiililiselt ühte sulandades võimalikult märkamatuks.



Pilt 15. Küljelt. 2019. Tuuli Omler **Pilt 16.** Tagant . 2019. Tuuli Omler **Pilt 17.** Eest. 2019. Tuuli Omler

5.2.2 Vann

Vanni esialgne eesmärk lavastuses oli hoida endas vett koos jääga. Kuna väljavalitud malmist vann sobitus oma kuju ning tegumoe poolest antud lavastusse hästi, tekkis vajadus selle ülevärvimiseks. Põhjus seisnes valges värvis, mis minu kui lavastuskunstniku hinnangul ei kõlanud üldise plaanitava lavakujunduse tonaalsusega kokku. Võttes arvesse, et vanni kui rekvisiidi tähenduse osakaal antud lavastuses ei olnud kuigi suur, ei pidanud ma ka vajalikuks muuta seda tugevalt eristuva värvusega domineerivaks. Lähtudes objekti vajadusest olla veekindel, sai värviks valitud metallpindade värvimiseks mõeldud vastupidav sinakashall alküüdvärv. Kuna antud värv oli küllaltki tihke koostisega, pidasin värvimisel kõige efektiivsemaks tupsutamistehnikat, mis tagas ühtlase pinna. Samuti, kuna vanni aluspind oli hele, sai erinevate värvikihtide pealekandmisega reguleerida tooni tumedust. Vanni väliskülje värvimisel otsustasin kasutusele võtta musta akrüülvärvi, et luua illusioon varjust vanni serva all. Teades arvestada, et lavavalguses tunduvad esemed heledamad, pidasin ma vajalikuks rõhutada tumedaid kohti veelgi enam. Lisaks varjudele, pidasin ma ennetavalt vajalikuks üle võõbata ka rataste metallosad, kuna need võisid samuti tugeva valguse käes helkima hakata ning sedasi publiku silma ning üldist lavapilti

häirida. Pöörlevad rattad olid vannile kinnitatud eesmärgiga muuta ese võimalikult lihtsasti liigutatavaks. Samuti olid kahel üksteise suhtes diagonaalselt asetsevatel ratastel pidurid, et objekt püsiks paigal stseenides, milles näitlejad mängivad vanni sees. Rataste kinnitamisega tegelesid metallitöömeistrid.



Foto 18. Vann enne. 2019 Tuuli Omler



Foto 19. Vann pärast. 2019 Tuuli Omler

5.2.3 Heeliumsüsteem

Mõte kasutada lavastuses heeliumi pärines lavastajalt, kes soovis läbi näitlejate heeliumist mõjutatud hääle anda edasi muljet veealusest keskkonnast ning luua samas koomiline alatoon lavastuse kõige traagilisemale stseenile. Otsuse taga peitus fakt, et tehnilises sukeldumiseks kasutatakse balloonides erinevate gaaside segusid, millest üheks koostisosaks võib olla heelium. Butafoori ja lavastuskunstnikuna jäi minu kanda ülesanne mõelda välja süsteem, mis näeks esteetiline välja, kuid oleks samas võimalikult ohutu näitlejatele kasutamiseks. Antud töö osutus minu jaoks aga parajalt keerukaks, kuna tegemist ei olnud sissehingamiseks läbinisti ohutu gaasiga ning süsteemi väljamõtlemisel polnud palju abi ka spetsialistide nõuannetest. Seega tuli mul süsteem luua läbi katse-eksitus meetodi. Kõige suurem probleem seisnes selles, kuidas luua moodus heeliumi kasutamiseks sedasi, et viimase surve mistahes kujul allikast, ei oleks liiga tugev, kuid samas piisav efekti tekitamiseks. Mõtte kasutada laval heeliumiga täidetud õhupalle, matsin ma aga piltlikult öeldes maha juba eos, kuna see ei tundunud minu jaoks esteetiliselt piisavalt puhas lahendus. Pidasin vajalikuks heeliumiallikas asetada paika, kus see jääb märkamatuks. Põhjusel, et allikana ei saanud kasutada heeliumballooni, kuna sellisel juhul oleks vaja olnud spetsiaalset regulaatorit või inimest, kes ballooni käsitleks, sai lahendusena kasutusele võtta suur õhupall. Täpsemalt pall läbimõõduga 50cm, mis

mahutaks piisavalt heeliumi, et selle mõju kestaks terve näitlejate dialoogi vältel. Koha õhupallile leidsin tribüünide all, kus jätkus piisavalt ruumi ning kus see sai gaasiga täidetult turvaliselt seista. Gaasi juhtimiseks õhupallist näitlejateni otsustasin kasutusele võtta vooliku. Kuna heeliumi puhul on tegemist väga kerge gaasiga, tekkis küsimus, kuidas luua voolikule selline ots, mis ei lekiks, kuid oleks sealjuures lihtsasti avatav ja suletav. Katsetades erinevaid kinnitusi alustades õhukompressori päästikust, lõpetades mahlavooliku- ja meditsiiniliste sulguritega, jõudsin ma väga lihtsa lahenduseni. Selleks oli hankida voolik, mis oleks piisavalt elastne, et kasutada korki, mille ümber voolik tihedalt liibuks, hoides ära gaasileket. Seega koosnes kogu süsteem heeliumiga täidetud õhupallist, mis oli nõõriga tugevalt ümber vooliku kinnitatud ning teisest otsast omakorda korgiga suletav. Vooliku otsa paigutasin tribüüni esimese astme alla, kust näitlejad said selle hõlpsalt mängu käigus kätte.



Pilt 20. Heeliumsüsteemi vooliku ots. 2019. Gabriela Liivamägi

6. ENESEANALÜÜS

Lavastuse „100 M MORE“ loomisprotsessis osalemine oli minu jaoks kahtlemata väga uus, mitmes mõttes arendav ning samas ka väljakutset pakkuv kogemus. Kuna tegemist oli esimese professionaalse teatri mängukavasse jõudva lavastusega, milles sain täita kunstniku rolli, tundus pakkumine lavastuskunstniku kohale ahvatlev, kuid samas ka pea ees tundmatusse vette hüppamisena. Lisaks sellele, et olen oma õpitava eriala poolest dekoraator-butafoor, oli tegemist lavastusega, mille lavakujunduse loomise protsess erines paljuski sellest, mida olin omandanud eelnevatest kokkupuudetest lavakujunduse loomisega. Järgnevalt toon välja, millised olid minu jaoks põhilised töös esinevad raskuspunktid ning mida neist, ning tervest loomisprotsessist, õppisin.

Üheks põnevamaks, kuid samas ka keerulisemaks ülesandeks terves tööprotsessis, pean ideede otsinguid ning täpsemalt selle õige mõtte äratundmist. Kuna inspiratsioonimaterjali jagus kõikjal tohutult ning ideid kerkis üha juurde nii minu kui lavastaja peas, ei suutnud ma pikka aega teha konkreetseid valikuid, sest ükski idee ei tundunud olevat piisavalt hea või originaalne. Leian, et antud juhul oleksin säästnud hulga aega, toimides vaid konkreetse lavastuse vajadustest lähtudes, selle asemel, et keskenduda millegi enneolematu väljanägemisele. Jõudsin arusaamiseni, et kokkuvõttes loeb vaid lavastus tervikuna ning konkreetsete mõtete autorid selle taga kaotavad laias plaanis oma tähtsuse. Lisaks õppisin ma kuulama oma sisetunnet, mis käsib esmaseid ideid rohkem usaldada ka siis, kui need tunduvad pealtnäha liiga lihtsad, et osutada õigeteks. Antud lavastuse puhul osutus selleks, idee paadist, millest kogu lavakujunduse loomise protsessi alustasime, ning milleni lõppude lõpuks ka ringiga tagasi jõudsime.

Tööprotsess iseenesest kujunes minu jaoks küllaltki mahukas, arvestades seda, et lisaks lavastuskunstniku tööle, pidin ma tegelema ka plakati kujundamise, butafooria valmistamise, materjalide otsimise, heeliumsüsteemi lahendamise ning ka lava ülesehitamisega. Samuti vastutasin väljasõitudel selle eest, et kõik vajalik oleks

transportimiseks kaasa pakitud ning rekvisiidid heas seisukorras. Seega lisandus mu loomingulistesse tegemistesse ka hulgaliselt organisatoorset tööd, mis ei olnud minu kui lavastuskunstniku rolliga otseselt seotud. Kuigi meeskonnas leidis produtsent ning lavastust ettevalmistav persoon, kes hankis vajadusel mulle vajaminevad esemed ning materjalid, tundsin, et pean sageli ise otsingud tarviliku kättesaamiseks ette võtma, et veenduda otsitava sobivuses ning leida kiiremini lahendus. Kuna lavastuskunstniku roll suuremas meeskonnas oli minu jaoks pigem uudne, ei osanud ma jagada ka konkreetseid käske abistajatele, vaid eelistasin viia vajaliku ellu ise, suurendas sedasi oluliselt ka oma töömahtu.

Tööprotsessi pikendas ning muutis oluliselt mahukamaks ka kokkupuude uute oskuste ja olukordadega. Raskusi valmistas minu jaoks eelkõige plakati kujundamine ning seda eelkõige seetõttu, et tegemist oli valdkonnaga, mida ma veel hästi ei tundnud. Sarnaselt heeliumsüsteemi väljamõtle misega, toimisin ma selle kallal katse-eksitus meetodit kasutades, kuna olin eelnevalt antud kujundusprogrammiga tegelenud minimaalselt. Samuti pidin butafooria teostamisel kokku puutuma materjalidega nagu metall ja puit, millega olen õpingute jooksul Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias tegelenud väga vähe. Palju oli keevitamise- ning saagimistõid, mis ei kuulu sageli teatrites butafoori töö juurde, kuna olemas on nende töövaldkondade eest vastutavad metallimeistrid ning tislerid. Sellegipoolest sain käe külge panna minu jaoks uute masinate ning töövõtete kasutamisel, mille juures oli mul suureks abiks lavatehnika õppejõud, kes aitas igati nõu ja jõuga saavutada soovitud tulemus.

Üldiselt pean lavastust „100 M MORE“ enda jaoks eelkõige korda läinud projektiks, mis hoolimata endaga kaasnenud raskustest, laiendas oluliselt minu senist kogemustepagasit, sundides mind väljuma oma mugavustsoonist ning panema proovile oskusi, mille olemasolust ma varem teadlik ei olnud. Lisaks eelnevalt nimetatule, õppisin ma palju nii suhtluse, praktilise teostamise kui loova ja tehnilise mõtlemise tasandil. Kui ma peaksin midagi aga teisiti tegema, siis otsiksin omale juba algusest peale juhendaja või mentori, kes oskaks tööprotsessi käigus adekvaatset nõu anda ja tekkinud raskustes või küsimustes aidata.

KOKKUVÕTE

Lavastus „100 M MORE“ on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 12. lennu viimane diplomilavastus, mis esietendus Tartu Uues Teatris 9. mail 2019. aastal. Tegemist on mereteemalise lavastusega, mis on kombineeritud ja inspireeritud hulgalistest, erinevate autorite poolt kirjutatud, teostest ning kujutluspiltidest.

Antud lõputöös andsin ülevaate lavakujunduse loomisest, milles kirjeldasin ja analüüsisin enda poolset panust lavastuse sünnis. Tegu on tagasisivaatega viie kuu pikkusele tööle, mille ettevalmistustööd algasid 2018. aasta jaanuaris ning lõppesid 2019. aasta maikuus.

Minu põhitoo antud lavastuse juures oli täita lavastuskunstniku rolli, millele lisaks töötasin ka butafoori ja plakatikujundajana.

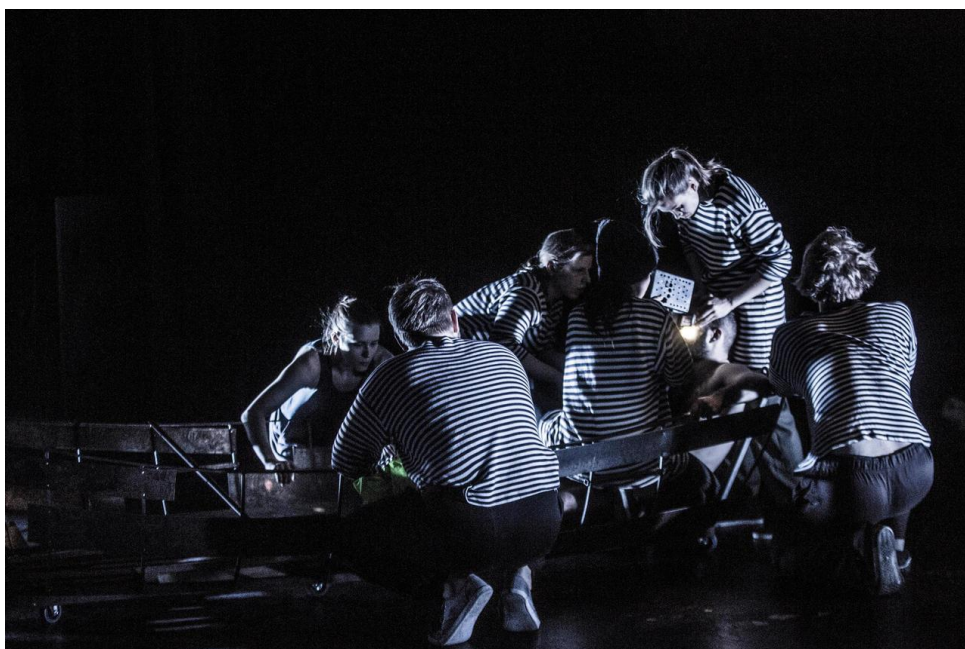
Teoreetilise põhja loomisel oma loov-praktilisele lõputööle, käsitlesin lisaks projekti üldkirjeldusele visuaalset dramaturgiat, tuues välja postdramaatilise teatri eripärasid ning lavastuskunstniku rolli postdramaatilises teatris. Kuna minu töö tekstiga määras otseselt tekstiloomeviis, mida lavastaja antud lavastuses praktiseeris, selgitasin brikolaaži mõistet ning avasin oma töö käiku teksti uurimisel. Põhiosa tööst keskendusin visuaalse dramaturgia konstrueerimisele, milles põhjendan lavakujunduse loomise tagamaid. Kuna tegelesin lisaks lavastuskunstniku tööle ka praktilise teostusega, pühendasin sellele eraldi peatüki, milles selgitasin lavakujunduse ning plakati kavandamist ning täideviimist.

Lavastuskunstnikuna seadsin omale eesmärgiks tekitada lavale minimalistlik ning pigem abstraktne keskkond, mis looks näitlejatele mänguvõimalusi ning jätaks vaatajatele mõttelist ruumi, tekitada iseseisvalt oma kujutluspildis nähtule tähendusi. Suund lihtsale ja mängulisele esteetikale sai võetud lähtuvalt ruumi vajadustest ning tasakaalustamaks lavastuse mitmekülgsusest pakatavat sisu.

Lavastuse „100 M MORE“ lavakujunduse keskseks ideeks oli taotleda unenäolisust, mis kannaks edasi loo tegelaste tundeid uskumatuna näivast situatsioonist, millesse nad sattunud olid. Loo traagikast lähtuvalt, kujutasin lava külma ja kõledana, mille põhiliseks kujunduselemendiks valisin paadi, mis täitis lavastuslikust aspektist väga tähtsat rolli ning toimis oma multifunktsionaalsuses ka piiri tähistajana veepealse ja -aluse maailma vahel.

Antud lavastus andis mulle väga olulise koostöö ning lavastusprotsessi kogemuse, millele lisaks õppisin tegema tööd nii uute materjalide, tehnikate kui ka inimestega. Käesolevat loov-praktilist lõputööd pean aga oluliseks isikliku arengu seisukohalt, kuna põhjalik analüüs ning arutlemine aitas mul mõista ka pealtnäha intuiitiivselt tehtud valikuid, luues eeldused oskuslikumaks tööks järgmistes ettevõtmistes.

LISAD



Pilt 21. 2019. Gabriela Liivamägi



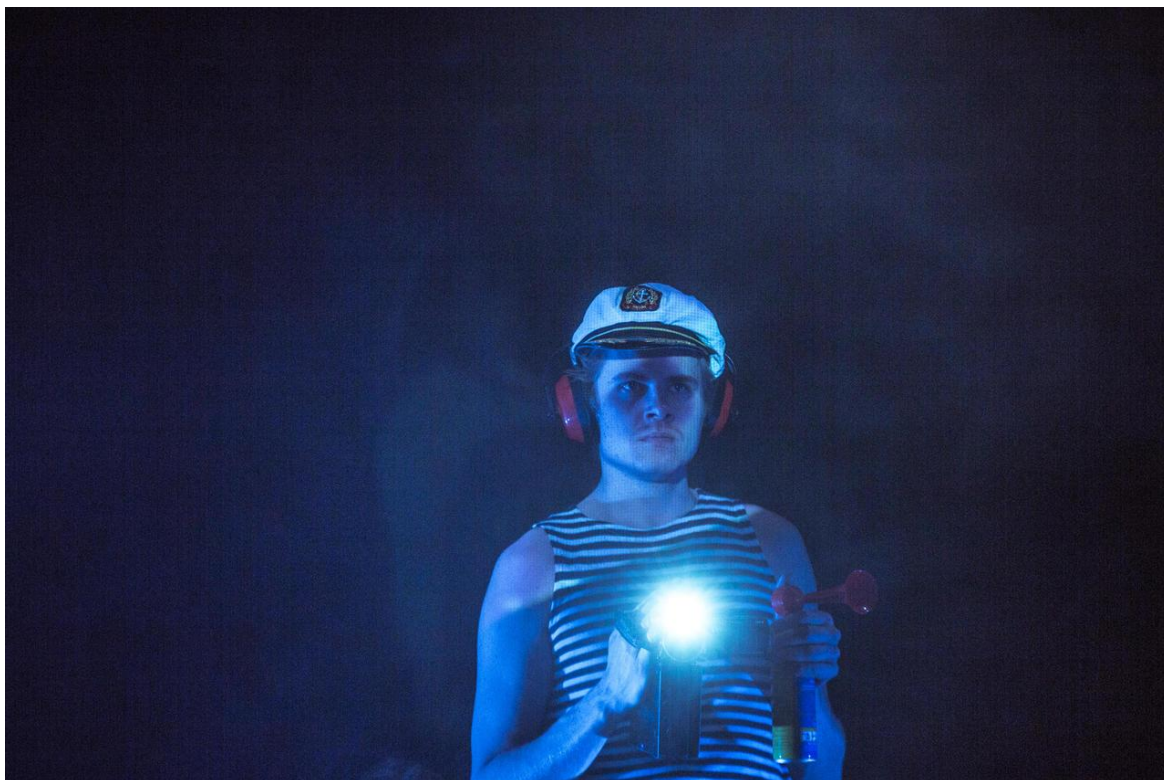
Pilt 22. 2019. Gabriela Liivamägi



Pilt 23. 2019. Gabriela Liivamägi



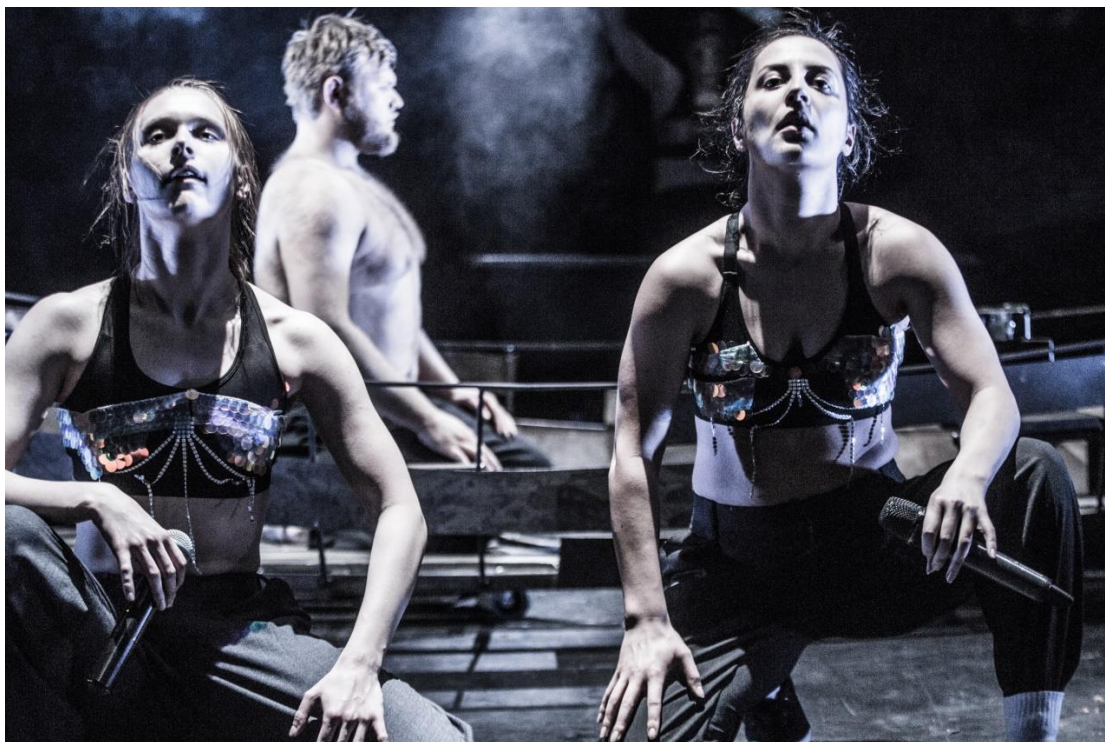
Pilt 24. 2019. Gabriela Liivamägi



Pilt 25. 2019. Gabriela Liivamägi



Pilt 26. 2019. Gabriela Liivamägi



Pilt 27. 2019. Gabriela Liivamägi



Pilt 28. 2019. Gabriela Liivamägi

BIBLIOGRAAFIA

Jänes, P. 2007. Tähenduse teke lavakujunduses [Magistritöö]. Tartu Ülikool. Tartu.

Karulin, O. 2017. Dramaatileine erimeel. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/dramaatileine-erimeel/>, (21.04.20).

Klingelhoef, R. 2017. The Craft and Art of Scenic Design: Strategies, Concepts and Resources. New York: Routledge.

Küla, M-L., Pihlak, L., Unt, A., Unt, L. 2005. Kunstnikuraamat. Tallinn: Eesti Lavastuskunstnike Liit.

Laur, M. 2019. Visuaalse dramaturgia konstrueerimine Taarka Pärimusteatri lavastusele „Vanahunt“ [Lõputöö]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Viljandi.

Linder, E-L. 2018. Teatripedagoogika muutuv maailmas. E-õpik teatrikõrgkoolide üliõpilastele. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool. Tallinn.

Manifest. 2020. Tartu Uue Teatri kodulehekülg. <https://www.uusteater.ee/teater/manifest>, (20.04.20).

Mänd, M., Põllu, I., Sova, A-L., Toome, H-L. 2018. TUT10. Unistused, Prügi ja Ajalugu. Tartu Uus Teater: Greif.

Omler, T. 2019. Teejuht alustavale lavastuskunstnikule [Seminaritöö]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Viljandi.

Pesti, M. 2009. No mis lugu see on? <https://ekspress.delfi.ee/areen/no-mis-lugu-see-on?id=69227337>, (21.04.20).

Sibrits, H. 2014. Luule Epner: „Tänane Eesti teater on liigirikas. <https://kultuur.postimees.ee/2712488/luule-epner-tanane-eesti-teater-on-liigirikas>, (21.04.20).

Sibrits, H. 2013. Sõna pole teatris kõige olulisem.

<https://kultuur.postimees.ee/1368936/sona-pole-teatris-koige-olulisem>, (21.04.20).

Vahter, E. 2019. Lavastuse „100 M MORE tekstilooma [Lõputöö]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Viljandi.

Virro, K. 2013. Töömeetod: puhas rõõm – intervjuu Iir Hermeliiniga.

<https://www.muurileht.ee/toomeetod-puhas-room-intervjuu-iir-hermeliiniga/>, (21.04.20)

100 M MORE. 2020. Tartu Uue Teatri kodulehekül.

<https://www.uusteater.ee/lavastused/m100-more>, (19.04.20).

SUMMARY

This diploma thesis is titled "Creating stage design for the production „100 M MORE“.

"100 M MORE" is the last diploma production of the 12th flight of theatre arts of Viljandi Culture Academy of the University of Tartu, which premiered at Tartu Uus Teater on May 9th, 2019. It is a play about the sea, physical and mental captivity, time and relativity which is combined, inspired and put together of many different authors works and mental images.

In this diploma thesis I gave an overview of the creation of a stage design, in which I described and analyzed my own contribution to the birth of the production. This is a throwback to the five months of work which preparatory work began in January 2018 and ended in May 2019.

The main task of mine was to fulfill the role of a stage designer but also to work on theatre properties and poster designing.

In addition to create theoretical basis for this given thesis, I described the general project and discussed the visual dramaturgy, highlighting the peculiarities of post-dramatic theater and the role of the stage designer in it. Since my work with the text was highly determined by the way the dramatization was created, I explained the concept of bricolage and opened the course of my work of text analysis. The main part of this work focuses on the construction of visual dramaturgy, in which I analysed the creation of stage design. In addition to my work as a production artist, I also dealt with practical implementation for what I dedicated a separate chapter in which I explained the conceptualisation and making of the stage design and poster.

As a stage designer, I set my goal to create a minimalist and rather abstract environment that creates opportunities for the actors to play in and the viewers to form their own

meanings in. The direction towards simple and playful aesthetics was taken based on the needs of the space and to balance the versatility of the production itself.

The central idea of the "100 M MORE" stage design was to seek dreaminess, which would convey the characters' feelings about the seemingly unbelievable situation they had found themselves in. Based on the tragedy of the story, I depicted the stage as cold and bleak. The main figurative element was chosen to be a boat that played a very important role of the whole story. It also served as a marker of the line between the surface and the underwater world.

Working on „100 M MORE“ gave me important knowledge such as experience of participating in production process itself and collaborating with other artists. During the course of creating the stage design, I learned a lot about working with new materials, techniques as well as people overall. I also consider this diploma thesis useful from the point of view of my personal development, in which the analysis and discussions helped me to get better understanding of the seemingly intuitive choices I made during the work of a practical process.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Tuuli Omler (08.09.97),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

KUJUNDUSE LOOMINE LAVASTUSELE „100 M MORE“,

mille juhendaja on Kersti Rattus,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

1. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Tuuli Omler

18.05.2020