

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppekava

Kaija Maarit Kalvet

TEISTE MEELTE RAKENDAMINE TEATRI VISUAALIVABA LAVASTUSE

„PELLEAS&MELISANDE“ NÄITEL

Lõputöö

Juhendaja: Jaanika Juhanson MA

Kaitsmisele lubatud:

Viljandi 2015

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. TEISTE MEELTE TEADLIK RAKENDAMINE TEATRIS	5
1.1. Visuaalikesksus lääne kultuuris ja teatris	5
1.2. Teiste meelte rakendamise potentsiaal ja võimalus	9
1.2.1. Isiklik kogemus ja motivatsioon	12
2. PRAKTILINE PROTSESS TEISTE MEELTE RAKENDAMISEL TEATRIS	16
2.1. Teised meeled prooviprotsessis: mida otsustasin rakendada ja miks	17
2.1.1. Helid	18
2.1.2. Puudutused ja ruum	22
2.1.3. Lõhnad ja maitsed	24
2.2. Publikult saadud kirjaliku tagasiside analüüs	26
2.2.1. Tagasisidest ilmnenuid probleemid	28
2.2.2. Tagasisidest ilmnenuid rõõmud	33
2.2.3. Järeldused tagasiside kohta	36
KOKKUVÕTE	38
KASUTATUD KIRJANDUS	40
SUMMARY	42
LISAD	44
Lisa 1 Küsimustik etenduse „Pelleas&Melisande“ külastajale	44
Lisa 2 Lavastuse pass	46

SISSEJUHATUS

Nägemismeelt mittekasutatavat teatrit on nii maailma kui Eesti kontekstis suhteliselt vähe uuritud. Põhjuseks on kindlasti eelkõige see, et ka maailma kultuurimaastikul ei ole selline teater tavaline nähtus, vaid nišitoode, mis on tekkinud üsna hiljuti. Kuna taolised otsingulised projektid on enamasti aset leidnud alternatiivsetes mängupaikades mitte-institutsionaliseeritud truppide töödena, puudub ka ametlik ülevaade sellest, kui palju neid olnud on ja kui kaugemale täpselt ulatub selliste eksperimentide ajalugu. Eestis on mulle teadaolevalt viimaste aastakümnete jooksul loodud paar-kolm sarnase suunitlusega lavastust.

Enamus uurimustest, mis teatri mittevisuaalset osa mõtestada ja analüüsida püüavad, keskenduvad helile ja sõnale; peaaegu olematu on nende hulk, mis lõhnu, maitseid ja puutetaju kui eraldiseisvaid tähendustekitajaid analüüsida võtavad. Fenomenoloogilisest vaatevinklist on püütud küll tervikkogemust mõtestada, kuid rakendatavate tööde ja universaalse kirjelduskeeleni ei ole veel jõutud.

Oma töö teema teiste meelte kasutamisest teatris valisin lähtuvalt huvist oma diplomitööna valmivat lavastust paremini mõtestada. Eeldusena valmis aasta aega tagasi minu seminaritöö ning pool aastat tagasi lavastus. Käesolev kirjutis on vaadeldav kogu seda protsessi kokku võtva analüüsina. Laiemalt on valiku taga minu veendumus, et teatri mõjule pääsemiseks on võimalik teadlikum ja mahukam teiste meelte rakendamine ning selle kaudu tunnetussfääri suurendamine teatrikogemuses – seda ka sellisel puhul, kui vaatajatel on võimalik etendust näha.

Minu uurimisküsimused on: mil määral on teatris seni rakendatud teisi meeli lisaks nägemisele; mida on teatril sellisest võimalusest võita; miks otsustasin lavastuse „Pelleas&Melisande“ puhul teha just selliseid valikuid; kas ja mil määral need valikud

ennast õigustasid; millised olid tekkinud probleemid, mida tulevikus sarnases olukorras vältida; mil määral on tulemused rakendatavad tulevikku ja tavateatrisse.

Minu lõputöö jaguneb kaheks peatükiks. Esimeses neist uurin teoreetiliselt teiste meelte rakendamist teatris, kusjuures esimeses alapeatükis asetan teema konteksti lääne kultuuri ja teatri visuaalikesksuse kirjeldusega ning teises alapeatükis avan teiste meelte kasutamise potentsiaali. Samuti sõnastan esimese peatüki viimases alapeatükis isikliku motivatsiooni ja tausta töö tegemisel. Teises peatükis analüüsin oma praktilist kogemust visuaalivaba lavastuse „Pelleas&Melisande“ loomisel – alustan prooviprotsessi kirjeldusest ja põhjendan tehtud valikuid, lõpuks aga jõuan publikult saadud tagasiside juurde ning kontrollin selle abil oma püstitatud lootuste ja teooria paikapidavust. Peatüki lõpus võtan kokku oma arusaamise sellest, kuidas ka tavateater võiks võita teadlikumast teiste meelte rakendamisest.

Soovin tänada nii käesoleva töö kui ka lavastuse valmimise eest oma juhendajat Jaanika Juhansonit, Põhja-Eesti Pimedate Ühingut (eriti Hedy Haavalaidu ja Raili Ilvest) ning kõiki nõuga aidanud vaegnägijaid; kasulike viidete eest Katre Välit; oma lavastuse kultuurikorraldajat Kerli Rannalat ja tema abilisi; heliloojat ja -tehnikut Kaarel Kuuske ja tema abilist Peter Suškovi; näitlejaid Laura Niilsi, Liina Leinbergi, Kaarel Targot, Mihkel Kallastet, Kristo Veinbergi ja Rauno Polmanit; kõikide esinemispaikade helitehnikuid ja Kultuuridessandi korralduslikku tiimi; Jari Matsit ja Birgit Landbergi; Liia Prantsu, Gennadi Gorjajevit ja Pille-Riin Lillepalut Ugala teatrist; TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonda, oma koduteatrit Must Kast ning muidugi publikut, eriliselt seda osa, kes pühendas oma aega tagasiside kirjutamiseks.

1. TEISTE MEELTE TEADLIK RAKENDAMINE TEATRIS

Teatris ja teatri määratlemisel on eri ajastutel peetud oluliseks väga erinevaid aspekte, kuid paljud neist on seotud nägemisega. Väljenduse selguse huvides kasutan siin ja edaspidi terminit „teised meeled“, ühendamaks kuulmis-, lõhna-, maitse-, puutemeelt, temperatuuri- ja ruumiaistingut, st kõike, mis ei puuduta nägemist ja visuaalset taju. Peatükis 1.1. viskan teatriajaloole kiirpilgu seoses teiste meelte rakendamisega teatrikunsti tarbeks, proovides seda konteksti asetada üleüldisest lääne kultuuri visuaalikesksusest kõneldes. Oma seminaritöös väitsin, et pikemas perspektiivis usun, et nägijatele mõeldud teatrilgi võib olla kasu nägemismeelt vähem rakendavast mõtlemisest ning tunnetussfääri suurendamisest teiste meelte kaudu (Kalvet 2014, lk 3). Seda potentsiaali avan peatükis 1.2., lähtudes eelkõige teiste meelte kasutamise võimalustest teatrikunstis.

1.1. Visuaalikesksus lääne kultuuris ja teatris

Lääne kultuur on oma olemuselt visuaalikeskne. See on mitmest küljest väga arusaadav ja loogiline – nägemismeele kaudu saame valdava enamiku väliskeskkonna informatsioonist. Samuti, kuna nägemine kõikide teiste meeltega võrreldes võimaldab oma tajuobjektiga suuremat distantssi hoida, on selle kaudu saadav info ka ilmselt kõige universaalsem ja objektiivsem. See omakorda muudab kogemuse analüüsitavaks, „teadusele alluvaks“ – omadus, mis on lääne kultuuris väärtus omaette. Sellele kõigele pole mõtet hinnanguid anda, kuid on kasulik küsida, mida sellise dominandiga maailmas võita või kaotada on.

Esiteks kerkib küsimus ajaloost – kas visuaalne mõtlemine on meie kultuurile alati omane olnud? Ameerika filosoof Don Ihde väidab, et visuaalikesksus on meie mõtlemises tõepoolest juba vähemalt antiigist alates (2007, lk 6). Ta toob rohkeid näiteid valguse- ja selle jumaliku kehastuse Apollo kultuse kohta ning jõuab loogilist rada pidi mõtteni, et nägemisse puutuv on antiikkultuuri filosoofia alus (samas). Aastatuhandete vanused on ka tänapäevased käibefraasid, mille kohaselt näiteks oma silm on kuningas; nähtu on tõene ning mõistus on meie sisemine valgus (samas, lk 8). Vähemalt sama iidne on dialektilise loogika kohane mõtlemine filosoofias, mis automaatselt nägemise ning kuulmise koos teiste meeltega tunnetuse vastandpooltele asetab – ehkki tulemus võib nii kergemini analüüsile alluda, jääb terviku tajumine paratamatult poolikuks (samas). Ning teadused on Ihde järgi filosoofia kõige otsesemad järglased. Nii et ehkki antiikses kultuuris oli vastukaaluks jumaluse Apollo kõrval olemas ka Dionysos (samas, lk 14), ei kasutanud tema ülistajad oma mõtete levitamiseks kirjutamise meediumit – seegi on loogiline, kuna dialektiliselt pimeduse ja tunnetuse poolega ei sobi kirjatarkusega kaasnev ratsionaalse mõtte loogika kuidagi kokku. Nii aga säilitas ajalugu põhiliselt kirjapandu ja sellega seotud filosoofia.

Oma uurimistöodes põhiliselt teatrihelidele keskendunud teatriteoreetik Ross Brown nimetab nägemismeele domineerimist meie maailmapildis aga hoopis valgustusajastul toimunud kolonisatsiooniks (2010, lk 210), mis on sellest ajast kinnistunud meie mõtlemisse. Ihde ja Browni seisukohad pole kindlasti vastandlikud – kui antiikkultuur oli oma olemuselt ennekõike suuline, siis mingil hetkel ajaloos (ilmselt seotult väga paljuga alates kristluse levikust kuni trükikunsti leiutamiseni) muutus kirjalikult väljendatu omaette pühaduseks, tõeväärtuse aluseks. Ehk kui antiigis võidi väärtustada mitte-visuaalil-põhinevat kultuuri sellest hoolimata, et ta polnud kirja pandud, siis hakkas ajalugu ühel hetkel kujunema nõnda, et tõsiseltvõetavus (teaduslikkus) sai omaseks ainult kirjalikult talletatule. Valgustusajastu nimigi viitab selgelt nägemismeele domineerimisele.

Huvitavana tasub siiski ära märkida Igor Drevalevi tähelepanekud, keda Ross Brown oma teoses tsiteerib: et paljude rahvaste maailmaloomismüüdid algavad helist, sealhulgas ka näiteks kristlik jumal loob maailma sõnadega – enne elu on ainult vaikus (2010, lk 97). Sama rõhutab ka Don Ihde (2007, lk 14). Esimene, mille jumal loob, on valgus – aga ta loob selle sõna abil, mis on enne valgust. Kas sellest kõigest midagi

järeldada saab, on iseasi – kasulikum antud kontekstis oleks ilmselt leppimine, et tervikkogemuses pole üht teiseta.

Teiste meelte kasutamisest teatris kõnelesin pikemalt ka oma seminaritöös (Kalvet 2014, lk 17–19). Siingi lühidalt ja üsna robustselt kokku võttes võiks öelda, et rituaalides jms „teatrielses teatraalses käitumises“ on paljugi sellist, mille kogemine ainuüksi silmade kaudu ebatäielikuks jääks. Anthony Jacksoni teooria põhjal võib isegi öelda, et silmad on teisejärgulised, põhirõhk on rütmipillidel, mis ajalainete rütmi muutes osalejad erilise seisundisse viivad (Brown 2010, lk 88 järgi). Kuid teater eraldus rituaalist, mingil hetkel sai temast põhiliselt sõna ja kirjanduse edasiandja ning kui välja jätta sümbolistide katsetused või teatripraktikute Antonin Artaud' ja Richard Schechneri unistused, on kogu tuntud lääne teatri ajalugu üsna visuaalikeskne. See ei tähenda, et teater oleks olnud tumm, vaid et oluline oli miski muu kui teatri jõudmine kehani kõigi meelte kaudu.

Kreekakeelne sõna *theatron* tähendab *vaatamise kohta* (Schechner 2007, lk 13), kuid seda vaadatakse *auditooriumis*, ladina keelest tõlgituna *kuulamise kohas* (Brown 2010, lk 5). Antud kontekstis ei muuda see siiski palju. Brown kirjutab, et Vana-Kreeka teatrid olid küll oma arhitektuurilt esmaklassilised häälekandjad, nad abistasid näitlejat väga hästi diktsiooniga, kuid mitte atmosfääri loomisel (2010, lk 154). Kõnekunsti osatähtsust antiikkultuuris ei saa kindlasti alahinnata, kõnemehed ja kirjanikud olid kõrgesti austatud ning sõnal oli väga suur väärtus – ent ta pidi publikut mõjutama ideena. Kreeka amfiteater, kui ta oli inimesi täis, tegi näitleja kuuldavaks, ent ei peegeldanud midagi tagasi, see tähendab, näitleja pidi lähtuma valmismõeldust, mitte tunnetama publikut (*samas*). See omakorda tähendab, et esineja ja vaataja vahel oli distants, mille ületamist ei peetudki vajalikuks. Sellises teatris ei saa kindlasti rääkida teadlikult kehale suunatud kogemusest, sest puudub võimalus tulemuse kontrollimiseks.

Browni seisukoht on küll selline, et Elizabethi ajastu teatrid jõudsid oma arhitektuuris perfektse akustikani (*samas*, lk 160) ja üldse oli tollal (ja ka ilmselt ajastu suurimal dramaturgil William Shakespeare'il) kõik, mis puutus häälede, muusikasse, helidesse, väga kontseptuaalne (*samas*, lk 57), kuid *samas* ei ole tollane teatrikonventsioon just publiku käitumise seisukohalt tänapäevasega võrreldav. Alles 19. sajandi kirjanikud hakkasid oma dramaturgias pausi tähenduslikult kasutama (Tšehhov, Ibsen – *samas*, lk 74), aga see poleks võimalikuks osutunud, kui publikul oleks ikka veel

olnud voli (nagu mõnikümme aastat varem) etenduse ajal edasi-tagasi kõndida, pirukat süüa ning naabritega uuemat kõmu arutada.

Seega võiks öelda, et teatrivalgus ja -heli arenesid tähenduslikuks käsikäes. Kui tekkis võimalus publik pimedusse jätta lava valgema hoides, liikus fookus automaatselt esinejatele ning nende kontroll selle üle, mis saali jõudis (nii heli kui muu näol) suurenes märgatavalt. Alles 19. sajandi lõpust alates saab rääkida teadlikust heli- ja valguskujundusest, see on kindlasti seotud ka siis esmakordselt tekkinud tänapäevase lavastaja ametipostiga.

Esimest korda kasutati fonograafi 1902. aasta Berliinis (Brown 2010, lk 17). Teatri helikujundusest kõnelevatest õpikutest esimesed (Harley Vincent „Stage Sounds“ 1904, Frank Napier „Noises Off“ 1936) kirjeldavad põhjalikult instrumente, millega on võimalik teatrilaval helisid tekitada. Üldse saab Ross Browni ülevaatest aru, et ka terve 20. sajandi esimese poole tegeleti teatri helikujundustes põhiliselt olustikulise reaalsuse loomise ja toetamisega. Helid pidid aitama muuta laval nähtavat usutavaks. 1959. aasta õpikus mainitakse ka juba muusika iseseisvat rolli emotsiooni toetamisel (samas, lk 32), mis kindlasti ei olnud oma olemuselt midagi uut, kuid mille äramärkimine alles siis aset leidis. Huvitav on ka tõdeda, et teatrisaale hakati akustikale mõeldes ehitama alles pärast Teist maailmasõda (samas, lk 33).

Teatrivalguse arengus on olulisel kohal nii küünalde (16.–17. sajand), õlilampide (18. sajand) kui ka gaasilampide (19. sajand) kasutuselevõtt, kuid pöördelise tähtsusega on ikkagi elektrilampide installeerimine teatrite lavadele (enamikus moodsates teatrites juhtus see 1890ndatel aastatel). Kaasaegse valguskujunduse isaks võib lugeda šveitsi kunstnikku Adolph Appiat (1862–1928), kes ilmselt esimesena nägi valgust kui iseseisvat tegelast või vähemalt lavastuse tegelaste sisemaailma loojat, atmosfääri tekitajat oma intensiivsuse, värvi ja suuna kaudu. Tema töö kaudu saab valguskujundusest midagi muud kui tehniline abivahend fookuse suunamisel. (Wild 2012) Kuid muidugi poleks see saanud areneda iseseisvalt, ilma psühholoogilise dramaturgia jms abita, mis tegelaste siseilma üldse tõlgendusmaterjalina lavale tõi.

Teatrheli ja -valgus sai areneda ainult koos teatritervikuga. Niikaua, kui teatrit endalt oodati põhiliselt elu täpselt jäljendamist, ei saanud ka helid ja valgus „vabaks“. Selles mõttes ei ole võimalik öelda, nagu oleks valgusel helide ees ajaloos domineeriv roll olnud. Küll aga saab öelda, et naturalistlik teater, mis proovib/s täpselt elu jäljendada,

jäljendab elu kui pilti, mitte kui iga meelega vastuvõetavat entiteeti. Selles mõttes on ka teatriheli aastakümneid teatri visuaalsust toetanud.

1.2. Teiste meelte rakendamise potentsiaal ja võimalus

Teatriteadlane Deidre Sklar refereerib antropoloog David Howes'i, kui ütleb, et euroopa filosoofilises traditsioonis käsitletakse kehakogemust viie meele kaudu, mis omakorda jagatakse intellektuaalseteks ehk kaugmeelteks (nägemine, kuulmine) ning tunde- ehk lähimeelteks (haistmine, maitsmine, kompimine) (2007, lk 39). Võib nõustuda, et distantseerimisvõimalus tähendab ühtlasi analüüsimisvõimalust. Sissejuhatuses kogumikule „The Senses in Performance“ kirjutavad etendus- ja tantsukunstiuurijad André Lepacki ja Sally Banes, et tõepoolest ei ole välja töötatud sobivat kirjelduskeelt maitsete, tekstuuride, lõhnade, helide analüüsimiseks etenduse tähenduslike osadena (2007, lk 2). Ross Browni arvates aga ei ole üldse võimalikki hääli analüüsida iseseisvana või isoleeritud elementidena, sest adekvaatsele tõlgendusele alluv on ainult tervik, mitte selle detailid (2010, lk 131).

Ka saksa teatriteadlane Erika Fischer-Lichte toob välja, et fenomenoloogia võiks olla ja on väga perspektiivikas uurimismeetod teatrikogemuse terviku mõtestamiseks, kuid ka sellega on antud hetkes raske kuskile jõuda, sest antud teadusharus põhimõtteliselt puuduvad veel teatri analüüsimiseks vajalikud põhimõisted ja metoodika (2011, lk 98). Küsimus, mida endalt siinkohal küsida, võiks olla, et kas millegi analüüsimatus teeb ta olematuks – ja vastus kõlab selgesti, et mitte. See tähendab vaid, et analüüsimisvõimalust tuleb otsida kuskilt mujalt, kui see üldse on mingi tõekriteeriumi aluseks. Teatrit praktiliselt teha ja tunda on igatahes võimalik ka ilma analüüsita.

Teatriajaloolane ja -teoreetik Stephen Di Benedetto toob oma raamatus „The Provocation of Senses in Contemporary Theatre“ välja, et mäletades teatrielamust, ei mäleta me üldse ainult seda, mida me „peaksime“, vaid ka näiteks seda, kuidas selg istumisest valusaks jäi (2010, lk 167). Võib mõelda, kuidas inimesed omavahel teatris käimisest räägivad – kellele poleks tuttav lause „ma oleks nii väga tahtnud vaadata, aga mul oli kõht tühi/ olin unine/ tahtsin vetsu“ – lihtne tõestus sellele, et meie tervikkogemuse osaks on ka meie paratamatu füüsiline keha ja tema vajadused. Siit

järeldusi tehes tuleb olla ettevaatlik – kõikide inimeste individuaalseid kogemusi ilmselt ei olegi võimalik üldistada ja ei saa teatrit teha nii, et kellelgi ei oleks kunagi vaja vetsu minna; oluline asi, millele mõelda, tundub siiski lihtsalt keha teadvustamine antud protsessis: inimene ei tule teatrisse ainult oma aju, silmade ja mõtlemisvõimega, ta võtab kaasa ka oma kõiketajuva keha: see on antud kontekstis täiesti alarakendatud võimalus teatri mõjulepääsemiseks.

Mis teeb teatrist teatri? See on hamletlik küsimus, mida aga tuleb ikka ja jälle eneselt küsida, mõtestamaks selgemini, mis see ikkagi on, millega ma päevast päeva tegelen. Entsüklopeedia järgi on teater sünteeskunst, mille keskne rõhk asub näitlemisel (EE 1996 *sub teater*). Maailmas ilmselt tuhandeid kordi tsiteeritud Peter Brooki järgi on teater see, kui keegi läheb läbi tühja ruumi ja keegi teine vaatab teda (1972, lk 7). Kumbki üldtunnustatud definitsioonidest aga ei ole minu jaoks ammendav. Vaikimisi on see muidugi kõikjal olemas, aga mina rõhutaksin teatri puhul eelkõige publiku ja esitaja samaaegset ühes ruumis viibimist.

Saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmann sõnastab, et teater on näitlejate ja vaatajate ühiselt veedetud ja ühiselt kasutatud eluaeg ühiselt hingatud õhus ühes ruumis (2011, lk 236). Ross Brown ütleb, et teater ei seisne kohalolemisel (ingl *live*) mitte ainult selle tõttu, et ta „siin ja praegu“ sünnib, vaid ka kuna ta ka akustilise ruumi kaudu inimeste kehasid just siin ja praegu mõjutab (Brown 2010, lk 148). Inimene on läbinisti seotud selle ruumiga, kus ta asub ja mille õhku ta hingab. Sellest distantseerumine, analüüsi tarbeks või mitte, võtab ühtlasi ära ka meie tegeliku kogemuse.

Miks see koosolemine minu jaoks aktuaalne ja oluline on, tuleneb laiemast kontekstist ja küsimusest: mis roll võiks teatril olla tänapäeva maailmas? Tehnoloogia arengutest ja igasuguste muude meelelahutuste tekkest hoolimata on teater jäänud alles – küsimus on, kuidas suudab ta kaasaegset inimest kõnetada, jäämata ajaloo rudimendiks? Võõrandumisest ja kontakti kaotamisest ümbritsevaga on räägitud aastasadu. Tööstusrevolutsiooni puhul võis kõneleda seose purunemisest inimese ja looduse, inimese ja tema juurte vahel. Tänapäeval võib selgelt näha ka inimestevahelise reaalse füüsilise kontakti kadumist, asendumist virtuaalmaailma ja helendavate ekraanidega. Sellest pikemalt kirjutada ei ole antud töö ülesanne, muidugi võib nendes protsessides ja nendega kaasavas näha väga palju positiivset ja selge on see, et miski pole mustvalge. Kuid ei saa eitada, et tehnoloogia arenguga kaob aina rohkem vajadus igapäevaselt teiste

inimestega kokku puutuda ning kuigi see võib olla praktiliselt kasulik ja võita aega, ei ole see kokkuvõttes ainult positiivne nähtus. Emotsionaalselt, selleks, et psühholoogiliselt terveks jääda, on inimesel teisi elusolendeid tarvis.

Usun, ja see on rangelt subjektiivne seisukoht, et teatri põhiline funktsioon tänapäevases maailmas võikski olla inimliku kontakti, ühtsus- ja lähedustunde pakkumine. Kui defineerida teatrit mitte selle kaudu, millest ta koosneb, vaid selle kaudu, mida ta võrdluses teiste nähtustega pakkuda võib, oleks just samas ruumis viibimine, samadele asjadele samaaegselt mõtlemine see, mida mujalt aina harvem saada võimalik on. Siin esitan ma põhilise opositsiooni ilmselt filmikunsti ja ohtralt tehnilisi meedumeid kasutavate etenduskunstidega – selge on see, et samadele asjadele mõtleme ka konverentsil ja loodetavasti ka klassiruumis, miks mitte ka näituse avamisel – kuid ma usun, et mõte on jälgitav. Samuti tuleb mõista, et ma ei välista ühtegi teatri teist (kõrval-) funktsiooni, oleks selleks siis meelelahutus, inimeste harimine, ühiskonna valukohtadele tähelepanu juhtimine, enese mõtestamine kunstnikuna või midagi muud. Need on pigem juba žanri- ja teemavaliku küsimused. Niisiis – ma ei eita midagi, aga kui vaadata erinevaid trende teatrimaailmas, siis mina pooldan kindlasti pigem publikut kaasavat trendi kui aina innovaativsemaid multimeedia-lahendusi pakkuvat trendi. Kõik see, mis on oluline, peitub kahe inimese vahelises elektris, see aitab maailmas hakkama saada, mitte muu. Ja mõistagi ei ole see kõigutamatu tõde, vaid ainult minu isiklik vaade kunstile.

Di Benedetto räägib oma raamatu eessõnas, et teater on realselt võimeline maailma muutma (2010, lk X). Kuna kogemustele mõtlemine vallandab nii mõnelgi juhul kehas samad reaktsioonid kui reaalne kogemine, võivad teater ja seal pakutavad lahendused mõjutada meid maailma teisiti mõtestama, teisiti toimimagi (samas). Kogemused kõnetavad meie tunnetust varem kui meie intellekti – enne jõuab kohale teadmine kuulumisest kui kuulnud info ise. Seni on olnud valdav tõdemus teatris, kus tahetakse luua ühtselt objektiivselt tajutav raamistik, et tunnetust ei saa teatrisõnumi edastamisel usaldada, sest see ei allu (intellektiga võrdväärsele) kontrollile, kuid see on tuleviku teatri võimalus – ja väga võimas võimalus igatahes (samas, lk 8).

Di Benedetto väidab, et meie kehad õpivad jäljendamise ja emotsioonide ära tundmise kaudu erinevates olukordades käituma – need reaktsioonid on teadvustamatud, füsioloogilised, emotsionaalsed (samas, lk 15). Seega võib kõike seda, mida me meelte

kaudu vastu võtta ja edasi anda suudame, kasutada teadlikult kunstiliste tulemuste saavutamiseks: me võime lavalt toimuva kaudu suunata oma publiku käitumist tulevikus väljaspool teatrisaali (samas, lk 22). Di Benedetto seisukoht selles küsimuses on ehk ka mõnevõrra hirmutav, justkui lähtudes eeldusest, et on olemas mingi „õige“ või „vale“ käitumisviis, reageerimismuster, mida jälgida (ja õpetada). Ent arusaam sellest, et inimene õpib ka teiste tunnete ja kogemuste kaudu ja et neid tundeid ja kogemusi on vahest efektiivsem edastada teadlikult kogu keha kaudu, on iseenesest nõustumisväärne.

Mida rohkem ma usun, et ma midagi läbi elan, seda väärtuslikumaks ma seda kogemust pean – väide, mis võib näida meelevaldne, kuid kui vaadata selliseid tendentse nagu 3D või 4D kino, interaktiivsed arvutimängud, elamusturismi arengud jne, võib nõustuda, et inimkond otsib võimalusi, kuidas maailma enam mitte ainult vaadata, vaid sellest ka aktiivselt osa võtta. Kui Antonin Artaud juba aastakümneid tagasi kirjutas, et tuleb kaotada eristus publiku ja esineja vahel (1975, lk 83–84), taaselustada idee terviklikust etendusest (samas, lk 85) ning mõjuda kõigile meeltele, kasutades sünnesteesia abi (samas, lk 109), olid ta sõnastused ilmselt veidi radikaalsed ning pisut oma ajast ees. Kuid taotlused on tänapäevast täiesti mõistetavad. Ka Di Benedetto toob välja, et mida rohkem areneb tehnika ja suureneb ekraanide ja virtuaalmaailmade osa meie igapäevaelus, seda rohkem vajame me sündmusi, mis tooks teised inimesed meie juurde tagasi, kõnetades samaaegselt nii meie vaimu kui ka meie keha (samas, lk 88). Ning minu arvates on see teatri võimalus. Kui uskuda, et teatraalsed alged meie käitumises on seostatavad rituaalidega, võib julgelt öelda, et teater on sündinud kogukonna vajadusest ühtsuseks ja kokkukuulumiseks. Kaasaegses maailmas võiks teater omandada täpselt samasuguse rolli kogukonda ühendava jõuna, mitte eraldiseisva ja kauge elitaarse kunstina.

1.2.1. Isiklik kogemus ja motivatsioon

Mul oli võimalus 2008. aasta suvel Prahas festivalil Apostrof X kogeda pimedatele ja vaegnägijatele suunatud teatrilavastust. Keskpäraselt põnevast narratiivist hoolimata on see mind lavastaja ja teatrikülastajana kummitama jäänud – tundus, et kujutlusvõime jõul on ligipääs minu emotsioonidele palju kergemini saavutatav. Kui mind reeglina paelub

teatris eeskätt lugu, siis selle elamuse põhjal tajusin esimest korda, kuidas sõnum ise kaotas minu jaoks mõningase tähenduse muude sisemuses tekkivate tundmuste kõrval. Tajusin lavamaailma palju reaalsemana võrreldes tavalise teatrikogemusega. See ajendas mind küsima, kas tegemist oli juhusega või võib seal leiduda mingi võimalus, mida selgemalt ka „tavalist“ teatrit tehes teadvustada.

Otsustasin oma diplomitööks teha nägemismeelt mittekasutava lavastuse. Selle valiku tingis ühest küljest eelmises lõigus kirjeldatud huvi, teisest küljest meie kursuse loodud teatri Must Kast omakeskis sõnastatud soov pakkuda iga tehtava lavastusega mingit lisaväärtust ümbritsevale maailmale ja kogukonnale – et lavastus ei oleks olemas ainult iseenda pärast, vaid kõnetaks ka kedagi laiemalt, tooks teatrisse kellegi, kes seal muidu käima poleks harjunud.

Materjali valik lavastuse jaoks sündis väga loomulikult. Mõeldes enda saadud kogemusele pimedate teatrist, tahtsin väljakutsena proovida lavastada lugu, mis mind ennast samuti korralikult puudutaks, et küsimus „miks“ ei saaks vastuseks ainult vormilahendust. Lisaks lähtusin sellest, et kuna tegemist oli minu diplomitööga, kus pidid mängima minu kursusekaaslased ja tulevased kolleegid teatrist Must Kast, siis soovisin neile pakkuda näitlejana väljakutsuvat materjali. Trupi arengu seisukohast tundus ülioluline proovida põhimõtteliselt esimest korda luua lavastust, mille tekst on algusest lõpuni varem valmis kirjutatud (seni olin lavastanud ainult enda kirjutatud või kohandatud materjale, mis vahel sündisid trupitööna; ka polnud meil teiste lavastajate kaudu juba täiesti valmis dramaturgia mängimise kogemust).

Maurice Maeterlincki „Pélleas ja Mélisande“ liigutas mind juba oma esimesel lugemisel, kuid esialgu tajusin hirmu selle lavastamise ees. Tundsin, et ei ole võimeline raskepärasusest, poeetilisusest ja sümbolirohkusest, mis tekstis valitseb, lavastajana üle olema. Siis aga mõistsin, et põhiprobleem oli selles, et ma ei kujutanud seda lava peal ette, ilma et füüsiline reaalsus seda poeetikat ja ilu naeruväärseks ei muudaks. Lavareaalsus, (vaese) teatri paratamatu (ja teda minu silmis igal juhul õilistav) tinglikkus ei paistnud mitte kuidagi kokku kõlavat selle looga, mis minu sisemuses mängis hoopis kõrgemaid viiuli- ja hingekeeli. Igasugune füüsiline lahendus tundus Maeterlincki võlumaailma labastavana. Niisiis, kui mul tuli mõttesse lavastada midagi nägemismeelt mitte kasutades, paistis Maeterlinck ilmselge valikuna.

Lisaks on „Pélleas ja Mélisande'i“ tekst läbi pikitud valguse ja pimeduse

sümbolitest.¹ Vana kuningas on pime, Pélleas ja Mélisande kohtuvad ja surevad pimedate allikal, inimesed nutavad pimeduses, vaatavad terveid stseene ainult valgusesse jne. Ei pimedus ega valgus pole aga kumbki tõstetud hea või halva positsiooni – nad esindavad kordamööda ja tõlgendusele vastavalt positiivseid ja negatiivseid jõude. Vahel ihatakse valgust, vahel pimedust; vahel on valguses kõik selgem, vahel toob mõttetarkuse just pimedus. Ross Browni teooria järgi on pimedus Maeterlincki kirjutatus väga oluline ja korduv element, mis aga võimaldab just helil (valguse asemel) saada põhiliseks seoseks inimese hinge ja väismaailma vahel (2010, lk 78). Maeterlincki maailmad on täidetud helidest, täielik vaikus saabub alles koos surmaga (samas, lk 79). Kogu see sümbolika on väga huvitav ning väärrib kindlasti mõne teise lõputöö täismahtu, ent antud kontekstis on siiski kõige olulisem, et see kinnitas mulle materjali sobivust, kaasakõnelemist antud lavastusvormi jaoks.

Ilmselt tasuks mainida ka sotsiaalset konteksti. Arvan, et Eesti ühiskonnas pööratakse selgelt liiga vähe tähelepanu erivajadustega inimestele, nende lähedastele ja hooldajatele. Eesti kodanikuna tunnen vajadust selle muutumisele kaasa aidata. Jätkusuutlik ühiskond peab oskama kõiki oma inimesi ära kasutada nende võimetele ja eripäradele vastavalt, integreerima nad endasse. Kindlasti on kõigi kaasamine kultuuriellu üks selle arengu väga oluline nüanss – inimesi ei tule aidata mitte ainult meditsiiniliselt ja rahaliselt. Mis aga on see abstraktne ühiskond, mis kedagi integreerima peaks – see koosneb inimestest. Integratsioon üksikisiku tasandil tähendab lihtsalt avatud ja tolerantset olemist, erinevuste aktsepteerimist ja nende normaalseks pidamist. Praeguses Eesti ühiskonnas näen ma hirmu puuete ja kõige endast erineva ees tasandil, mis on minu arvates ohtlikult radikaalne. Jõu ja käsuga ei saa hirmu inimestest välja ajada – abiks oleks näitamine, et erinevus tõepoolest rikastab, kasvõi et pime inimenegi käib teatris kõrvuti nägijaga. Kuigi osa nendest teeb seda niikuinii, vajab mingi osa selleks tõuget, vajab avatumat ühiskonda, kes ei näe erivajadust probleemina, vaid lihtsalt ühe juhtumina. Erivajadusest hoolimata on inimene ikkagi inimene, mitte huvigrupi esindaja.²

Niisiis oli mul olemas kolm lähtekohta: lugu, mis mind tõeliselt puudutas; vorm, mille toimimisse mul oli usk; ühiskond, kellele mõne asja teadvustamisest palju kasu

1 Kasutasin algmaterjalina Siiri Tammjärve tõlget (**Maeterlinck, M.** 1996. *Pélleas ja Mélisande*. Tallinn: Perioodika.)

2 Soovitan väga A. Vassenini arutlusi sel teemal teoses „Nägemispuudega inimesed“ (2003).

võiks tõusta. Ja muidugi kuus näitlejat (Laura Niils, Kaarel Targo, Rauno Polman, Kristo Veinberg, Liina Leinberg, Mihkel Kallaste), üks helilooja (Kaarel Kuusk, keda kevadistel etendustel abistas ka helitehnik Peter Suškov) ja üks kultuurikorraldaja (Kerli Rannala), kellela see kõik üldse poleks võimalik olnud.

2. PRAKTILINE PROTSESS TEISTE MEELTE RAKENDAMISEL TEATRIS

Järgnevas peatükis analüüsin oma kogemust teiste meelte kasutamisel teatrilaval sõnumi edastamiseks. Alapeatükis 2.1. kirjeldan prooviprotsessi, selle lähtekohti, otsinguid koos trupiga ning põhjendan tehtud valikuid; alapeatükis 2.2. annan hinnangu tulemusele ja kontrollin oma kavatsuste õnnestumist, kasutades põhilise materjalina kirjalikku tagasisidet publikult. Lugemise ladustamiseks kasutan järgnevalt „nägemismeelt mittekasutava lavastuse“ ning „visuaalivaba lavastuse“ asemel mõisteid „nähtamatu lavastus“ ning „nähtamatu teater“, kusjuures esimene neist kätkeb endas konkreetset lavastust ning teine üldistust sarnase teatri potentsiaalile. Annan aru, et tegelikult ei ole teater nähtamatu, kuid ometi on see väljendus ladusam näiteks ka „nägemiseks mittemõeldust“.

Seminaritöö kokkuvõttes rõhutasin, et nähtamatu lavastuse loomiseks on võimalik kasutada kõiki teisi meeli, sh temperatuuriaistingut ja ruumitaju. Sätestasin, et ainult tekstilistesse kirjeldustesse kinnijäämise vältimiseks on võimalik rakendada lisaks eripärast ruumikasutust, publiku ja esineja aktiivsemat suhestamist jms. Juhtisin tähelepanu, et informatsiooni tuleks anda võimalikult mitmekülgselt, kuid samal ajal kontrollitult, täpselt ja müravabalt. (Kalvet 2014)

Prooviprotsess lavastusega „Pelleas&Melisande“ algas 2014. aasta oktoobris. Kontrollitendus oli 11. novembril TÜ VKA Mustas Saalis. Esietendus oli 12. novembril 2014 Tartus, Genialistide klubis. Samal sügisel andsime viis etendust, lisaks nimetatule veel ühe TÜ VKA Mustas Saalis (15. novembril), veel ühe Genialistide klubis (16. novembril) ning kaks Tallinnas, Vaba Lava proovisaalis (21. ja 22. novembril). Kevadel 2015 andsime veel viis etendust: TÜ VKA Mustas Saalis (19. aprillil), Haapsalu Kultuurikesksuses (4. mail), Endla Küünis (10. mail Kultuuridessandi raames),

Genialistide klubis (12. mail Kultuuridessandi raames) ning KUMU Auditooriumis (15. mail). Sügiseste etenduste ja kontrolletenduse külastajad said pärast teatrikülastust palve täita internetis tagasisidena minu koostatud küsimustik – umbes 300 külastaja hulgast sain vastuse 72lt, sealhulgas viielt vaegnägijalt.

„Pelleas&Melisande“ oli lavastus, mille puhul saali mahtus 48 inimest, kes olid paigutatud istuma ruudukujuliselt. Silmaklapid jagati nendele, kes neid täielikuks mittenägemiseks vajasisid, ukse taga, kõik külastajad juhiti näitlejate poolt kohtadele ning pärast etenduse lõppu taas saalist välja. Publikul oli võimalik saada endale ka punktkirjas kavasid.

Rekvisiitide hulka kuulusid näiteks üks poodium (1x2 meetrit), kaks raamides ust, 4 raamideta ust, 200-liitrine metalltünn (veega täidetud), kaks kolmeastmelist puidust treppi, puidust laud (1x1 meetrit), kolm puidust tooli, 15 liivakotti, kušetvoodi, vokk, kiviplaat jne (vt täielikku nimekirja lisast 2) – ehk ootamatultki suur hulk asju, arvestades, et peale trupi neid keegi näha ei oleks tohtinud.

2.1. Teised meeled prooviprotsessis: mida otsustasin rakendada ja miks

„Pelleas&Melisande'i“ prooviprotsessis võtsime endale mitmeid eesmärke lisaks tavapärasele tekstianalüüsile ning lavastuse välja toomisele. Igast proovist märkimisväärse osa tegelesime hääletreeningu ja üldise soendusega, mida juhtis iga kord erinev trupi liige. Selle kaudu püüdsime tugevdada grupitunnet ning avastada uusi harjutusi ja võimalusi vokaalseks väljenduseks, et suurendada oskus- ja kogemuspagasi praktilises töös. Teiseks suureks eesmärgiks oli tutvuda vaegnägijate maailmaga. Lugesime asjakohast kirjandust ning võtsime osa Valge Kepi Päeval (15.10.2015 Tallinnas) pakutud töötubadest, mida korraldas Põhja-Eesti Pimedate Ühing. Olulise osana mängisime iga proovi alguses mõnd usaldus- või kogemusmängu, kus vaheldumisi või ükshaaval kandsime silmaklappe. Selle hulka kuulus ka ühine pime lõunasöök Tallinnas, Kamamajas – läksime restorani, kus vaid üks meist oli eelnevalt käinud (tema seadis üles ka kaamera ja rääkis plaani läbi teenindajatega), ning palusime end alates uksest sisenemisest pimedatena teenindada, kandes ise sulle ja silmaklappe³. Muidugi

³ Kiirendatud video toimunust on vaadeldav internetis: https://www.youtube.com/watch?v=q6y3fhtRq_s

kaasnes kõige nimetatuga ka analüüs ja tagasiside, mille käigus püüdsime välja selgitada, mis osutub (ajutisel) nägemise kaotamisel oluliseks; mida võiks lavastuse tegemisel soosida ja mida vältida. Oluline oli ka kahe täispimeda (Raili Ilves ja Hedy Haavalaid) ning minu juhendaja Jaanika Juhansoniga külastus prooviprotsessi keskel, kui saime esimese läbimängu kaudu katsetada, kas meie välja mõeldud süsteemid ka praktikas toimivad, kas lugu on nende kaudu jälgitav ning arusaadav.

Lavastuses oli algselt plaanis hoopis suurem teiste meelte kaasamine, kui lõpuks välja tuli. Konkreetselt kasutasime kuulmist (sõnad, helid, muusika, kajad jms ruumiga seonduv), puutemeelt (Mélisande'i juuksed, kleit, tuul), lõhnameelt (aroomiõli, mädamuna, kohv). Minu arvates jäi kõige olulisemaks siiski lihtsalt nägemismeele ära võtmine, mitte niivõrd teiste tajude lisamine. Eeldasin (ja mitmeti see ka tõestas ennast), et sellises olukorras inimese teised meeled pingulduvad niigi ning tegelikult palju lisada pole vaja, pigem kontrollida, mida anda, et infot poleks liiast.

Üheks olulisemaks lähtekohaks sai teadmine, et vaegnägijale (siinkohal võrdustatud ka ajutiselt nägemise kaotanud ehk silmaklappidega inimesega) on iseloomulik etapiviisiline ehk järjestikuline tähelepanu (Vassenin 2003, lk 50). Inimene suudab olla teadlik vaid piiratud hulga informatsioonist, mida tema meeled parasjagu töötlevad, seega paneb meie organism iseseisvalt paika prioriteedid, mida hetkel teadvustada (Di Benedetto 2010, lk 9– 10). Nägemismeele ära võtmisel on äärmiselt oluline esitada infot piisavalt puhtalt, et aju jõuaks teadvustada kõike, mida edasi soovime anda.

Niisiis ei saanud „eriefekte“ kasutada kohtades, kus oli tekstiliselt väga oluline informatsioon. Kuna paralleelselt keskendumine on häiritud, ei ole võimalik lisaefekti loomine narratiivi mõttes pöördelises kohas. Lisaks sai oluliseks teiste meelte kasutamine väga tähenduslikes kohtades – kui oli selge, et neid hetki tuleb vähem, kui alguses mõeldud, pidid need olema ka väga olulised informatsioonikillud, mida edastada.

2.1.1. Helid

Kõige olulisemaks meeleks nägemise kaotamisel osutus, nagu ka eeldatud, kuulumismeel. Füüsiliselt on üks suuremaid nägemise ja kuulmise erisusi, et valgus liigub

sirgjoonelisel, helilained aga painduvad ka nurga taha, kuna nende lainepikkus on palju suurem (Levine, Shefner 1981, lk 433). Suur lainepikkus tingib ka selle, et helilained ei suuda moodustada nii täpset kujundit kui valguslained (samas), seegi on järjekordne tõestus, et heli kasutamine teatrilaval (ilma visuaalse lisandita) nõuab oluliselt suuremat täpsust info edastamisel. Veel üks oluline erisus on see, et me näeme asju, kuna nad peegeldavad tagasi valgust, mida nad saavad teistelt objektidelt; heli loovad aga objektid ise (samas). Teatris tähendab see muuhulgas tõdemust, et kui valguskujundusega on võimalik vaataja fookust ebavajalikult kõrvale juhtida, siis helikujunduses aitab fookust suunata vaid helide puhtus ning ebavajaliku eemaldamine.

Helisid lavastuses „Pelleas&Melisande“ võib jagada peamiselt kahte gruppi: näitlejate ja helilooja tekitatu. Oma lavastuse heliloojale Kaarel Kuusele andsin lähteülesandeks kaks põhilist suunda: diegeetilised (keskkonnaga seonduvad) ning mittediegeetilised helid⁴. Esimeste puhul seadsime tingimuseks, et publik peab igas stseenis tajuma, kas tegevus toimub välis- või siseruumis, hommikusel või õhtusel ajal. Nende helide puhul, mida tekitasime enamasti loodushääle ja kajaefektide abil, pidasime oluliseks maksimaalset loomulikkust, aga ka tagaplaanile hoidmist: et keskkond ei hakkaks domineerima, vaid jõuaks publiku meeltesse pigem taustana ja ebateadlikult. Keskkonna helide loomulikuks muutmiseks kasutas Kaarel Kuusk mitmeid mikrofone (vastavalt ruumile 2–4 mikrofoni) ning suunas heli erinevate kanalite kaudu eraldi kõlaritesse, nii et näiteks linnulaul ei kostaks kõikjalt ühtemoodi, vaid kuulama jäädes oleks võimalik eristada ühte lindu endast vasakul, teist selja taga. Kuna ma ise tehniliste peensustega kokku ei puutunud, ei pea ma vajalikuks siinkohal ka täpsemat lahti seletamist, kuidas see süsteem töötab. Minu töö kontekstis on oluline eesmärk – asetada publik võimalikult keskkonna sisse.

Ross Brown viitab oma teoses 1976. aastal ilmunud David Collisoni teosele „Stage Sound“, kus sõnastatakse tõdemus, mis on aga ühtemoodi oluline nii nähtavas kui nähtamatus teatris: tegelikkuse illusiooni säilitamiseks ei saa võimendusest lasta (keskkonna)heli kogu aeg samal tasemel – tuleb leida kohti, kus ta on valjem ning kohti, kus teda pole sootuks (2010, lk 38 järgi). Paradoksaalsel kombel tundub heli ainult nii loomulik. Helitehnik peab olema väga tundliku kõrvaga ning väljasaadetavat tausta

4 Mõisted pärinevad filmitooriast: diegeetiline on heli, mille allikas asub loo maailmas; mittediegeetiline heli tuleb narratiivi suhtes väljastpoolt. (Vt nt <http://filmianaluus.weebly.com/filmiheli-omadused.html>)

pidevalt reguleerima, aga nii, et publik seda ei teadvustaks.

Mittediegeetilised helid, mis koosnesid enamuses korduvatest meloodiatest ja muusikast, teenisid üsna sarnast funktsiooni, kui nad oleksid teinud tavateatris – toetasid emotsiooni, rütmistasid tervikut. Maeterlincki tekstis on mõned kohad, kus tegevus ei ole päris reaalne: näiteks pean siinkohal silmas Mélisande'i juuste allalangemise stseeni, mida minu arvates ei ole võimalik olustikuliselt mõista. Sellistel hetkedel pidi muusika olema abiks reaalsusest ära viimisel, kui enne on kehtestatud näiteks väga konkreetne õhtuse nurme keskkond. Lisaks pidi muusika märkima aja möödumist üleüldse – seda nii stseenivahetuste pikkuse kui ka kella tiksumise kaudu, mida kasutasime pikema stseenidevahelise aja määratlemiseks.

Näitlejate poolt tekitatud helidel on samuti mitu tahku. Ühest küljest karakterite hääled: nähtamatu teater avas võimaluse mängida kedagi, kelle kehastamiseks näitlejal muidu füüsilisi eeldusi pole. Nii otsisime näiteks Laura Niilsi häälest väga väikest kasvu ja habrast tüdrukut (Mélisande), Kaarel Targo häälest hiiglasemõõtu meest (Golaud), Mihkel Kallaste häälest väikest poissi (Yniold), Kristo Veinbergi häälest väga vana meest (Arkël). Meie hinnangul oli peaaegu kõiki neid karaktereid võimalik täiesti uskuma jääda puhtalt häälematerjali alusel. Eelis „uskuma jäämiseks“ oli kindlasti neil külastajatel, kellele näitlejate hääled enne tuttavad ei olnud. Kõige rohkem raskusi oli lapse hääle leidmisega – ühest küljest pidi kasutama võimalikult vähe tuge, teisest küljest jõudma häälega kõigi vaatajateni. Lisaks tuli mõnel näitlejal kehastada kõrvalrolle – Mihkel Kallaste, Liina Leinberg ja Kristo Veinberg olid lisaks oma põhitegelastele ka teenrid ning Rauno Polmani kanda oli Mélisande'i vastündinud tütre roll. Teenrite puhul leppisime kokku, et nad peavad kindasti põhitegelastest eristuma ning võivad seetõttu olla silmapaistvalt karakterised (mis paratamatult põhjustas teatraalse efekti).

Näitlejatelt nõudis erilist häälekasutust mainitud aspekt, et publik paiknes ruudukujuliselt, seega olid nad igal hetkel kellegi suhtes seljaga. Vaja oli eriliselt selget diktsiooni ja head hääle kandvust. Samas pidi sellele külastajale, kes asus näitlejast ühe meetri kaugusel hääle kandumise suunas, jääma olukorrast sama loomulik mulje kui sellele, kes asus näitlejast kuue meetri kaugusel selja taga. Lisaks pidid hääled aitama kaasa ruumiillusiooni loomisele – proovisime õppida kõnelema nii, nagu viibiksime vahepeal suurematel väljadel, mereäärsetel kaljudel, kõneleksime kellegagi, kes asub meist meetreid üleval- või allpool ja nõnda edasi.

Iga stseeni alguses osutus vajalikuks võimalikult täpselt kehtestada, kes parasjagu ruumis viibivad. Leiutasime igale karakterile aadressplaan – Golaud' kannustega saapad, Arkéli kepp ja „vana mehe“ hingamine, Genevieve'i ja Mélisande'i erineva häälega kontsakingad, Pélleas' kingad, Yniold'i lapsesammud. Samuti õppisime teiste tegelaste monoloogide keskele oma kohaloleku kinnitamise lisamist samade aadressplaanide kaudu, mis ühtlasi pidid näitama tegelaste suhtumist kõneldava kohta – nende näoilmete hindamiseks puudus publikul võimalus. Kindlasti kasutasime teadlikumalt ja rohkem hingamist, ohkamist jms kui tavateatris kombeks. Ka rekvisiitide otsimisel lähtusime nende häälepotentsiaalst – krigisev voodi, kiuksuvad toolid jne.

Näitlejad kandsid põhirollides ka kostüüme, mis omasid nii häälelist kui näitlejameisterlikkust toetavat eesmärki. Kostüümide valimisel lähtusime rollist ja riiete materjalist: Golaud' nahkpüksid ja Pélleas' keep võimaldasid nii hääle tegemist kui ka aitasid kaasa rolliloomele, samamoodi naiste kleidid, Arkéli ürp jms. Kuigi protsessi käigus jäi mulje, et püüdmisest hoolimata kõik kostüümid siiski eristatavat häält ei tekita, jätsime need selga – selle otsuse taga oli nii näitlejatehnika toetamine kui ka usk, et mingi tunne, ükskõik kui teadvustamatu see ka poleks, publikuni teise kostüümi kandmisest jõuab.

Fookuse hoidmiseks ja tähelepanu järjestikkuse printsiibist lähtudes oli meil välja mõõdetud ja kokku lepitud iga stseeni heliskeemid (näiteks: kolm sammu – repliik – kaks sammu – kõhatus jms). Samas tajusime, et see ei tohi muutuda liiga steriilseks, oluline oli säilitada olukordade loomulik rütm. Kõrv paistab väga hästi eraldavat orgaanilist ebaloomulikust. Kui silm annab teatavad teatrikonventsioonid andeks, siis teised meeled nõuavad naturalistlikumat lähenemist. Don Ihde ütleb, et me tajume helisid esimesena kui asjade helisid, mitte iseseisvaid entiteete – kuuleme näiteks autot, mitte müra (2007, lk 60). See tähendab ka, et kui kuuleme identifitseerimatut häält, peame tegelema sellega kuni mõistmiseni, saamata muule korralikult keskenduda. Laiendaksin seda üleüldisele kujundikasutusele – prooviprotsess tõestas mulle, et kui eemaldada nägemine, peab ülejäänud väljenduses olema palju konkreetsem ja üheti mõistetavam. Näiteks võib nähtavas teatris kasutada puude raiumiseks kätt, ilma et mingit küsimust tekiks – konventsioon, kokkulepe on mõistetav. Nähtamatus teatris peab aga puude raiumise häält võimalikult täpselt vastama reaalsele, muidu satub taju segadusse ning ei ole võimeline tegevust jälgima.

Loomulik reaalsus on aga väga raskelt saavutatav. Ross Brown kirjeldab oma teoses „kokteilipeo efekti“ (ingl *cocktail party effect*) – kui peol panna salvestama diktofon, on saadav helifail täis eraldamatut müra, samal ajal kui peol kohal viibides on võimalik maha pidada arukaid vestlusi (2010, lk 130). Seda seletab inimese kuulamis-, mitte kuulmisvõime. Me oleme võimelised filtreerima keskkonnast meile olulise, tehes seda ebateadlikult; ka suures müras eristame, kui keegi hüüab meie nime (samas). See on mälestus ajast, kui inimhääle eristamine kõigest muust oli inimliigile ellujäämiseks oluline (samas, lk 137). Taasluua laval tunnet, et tegemist on keskkonnaga, kust me võime ise valida, mida kuulama hakata, samal ajal lavastajana kindlalt fookust juhtides ilma liigse kunstlikkusest ja märkamatuks, on vägagi väljakutsuv ülesanne.

Helilained põrkuvad ruumis asuvatel objektidel ning on seetõttu keskkonna poolt „värvitud“ (Levine, Shefner 1981, lk 433). See muudab „tõeliste“ helide tekitamise väga keeruliseks – kui lootsime alguses akende, uste ja treppide häält saavutada ka ilma reaalse objektideta, osutus see antud hetkes lahendamatuks ülesandeks. Ukse avamise helis on väga palju nüansse, mille kirjeldamiseks minul puudub sõnavara ja detailide eristamise oskus – sellest tulenevalt ka oskus kuulajat „petta“, tehes sama heli teiste abivahenditega. Suurim raskus ilmselt on heli omadus kõlada vähemalt kahe asja kokkupuutel (Ihde 2007, lk 67) – „õiget“ heli ei saa tekitada miski üksi. Niisiis osutus viljatuks suurte kiviplaatide hankimine, mille peal kõndides lootsime saavutada kivilossi efekti – ilma reaalse kivilossita ja isegi kaja abiga ei suutnud me seda helipeegeldust kujuteldavale keskkonnale sobivaks muuta.

Mõned „pettused“ läksid siiski ka läbi – seda ilmselt eelpool mainitud helilainete omaduse tõttu, mis ei luba hääle allikat nii täpselt positsioneerida kui silma abil. Näiteks õnnestus käes hoitavates villastes sokkides kõndimisel ajal kuivanud lehti muljades tekitada sügisese metsas astumise illusioon, abiks tegelase ümber hoitavad puuoksad, kõlaritest voogavad keskkonnahelid ning lehtedest õrnalt leviv looduse aroom.

2.1.2. Puudutused ja ruum

Kuigi ka minu töös jagatud erinevate peatükkide vahel, on heli tegelikult äärmiselt tihedalt seotud puuetajuga. Ross Brown väidab koguni, et hääli ongi läbinisti taktiline

kogemus, kuna terve meie keha resoneerib vastavalt sellele, mis helid meie ümber liiguvad – jällegi ei pruugi olla tegu teadvustatud protsessidega, sest meid ja meie enesetunnet mõjutavad ka helid, mida me isegi ei ole võimelised kuulma, olgu nad siis selleks liiga madalad või liiga kõrged (2010, lk 134). Helid aktiveerivad meie keha, tahame me seda või mitte.

Taktilise meele alla, kuskile heli ja puudutuse vahele, tahaksin paigutada ruumitajumise. Eelmises alapeatükis kõnelesin juba näitlejate ja helilooja tööst ruumiillusiooni loomisel, kuid sellel on veel aspekte. Mainisin, et publik oli etenduste ajal paigutatud ruudukujuliselt – seda eeskätt selle jaoks, et tegevus võiks pidevalt toimuda nende ümber. Alguses oli plaanis veelgi rohkem stseene mängida publiku selja taga, kuid loobusime sellest, et publiku hulka mitte liiga väikseks kahandada. Valitud asetusega mahtus etendust külastama 48 inimest ning nende selgade taha jäi 11x11 meetri suuruses saalis suhteliselt vähe ruumi, igatahes mitte piisavalt tervete stseenide ülekandmiseks. Suuremaid mängusaale aga polnud võtta. Niisiis loobusime enamikel juhtudel tegevuse viimisest publiku selja taha, jättes sinna vaid lõhnade ja tuule levitamise, näitlejate liikumise väljaspool stseene ning kirja lugemise episoodi. Kõik, mis toimus publikust eespool, oli stseeni sisu mõttes oluline, publikust tagapool aga stseeniväline lisandus.

Paigutusest tulenevalt oli selge, et kõik publikuliikmed ei saa saada sama elamust: kui stseen leiab aset ühe külastaja jalgade ees, on see teise jaoks lava kõige kaugemas otsas. Seega oli minu eesmärk misantseene koostada nii, et ühtegi punkti laval mitte „üle koormata“ – sattugu publikuliikmele milline koht tahes, saab ta vähemalt ühe stseeni, kus tegevus toimub tema ees, nii et ta võib seda põhimõtteliselt puudutada, kuid palju toimub ka temast eemal.

Otsesemalt puutemeelt kasutasime kahe vahendiga – ventilaatorid tuule tekitamiseks ning kergest materjalist kangas Mélisande'i juustena. Ventilaatoreid kasutasime ka puhtpraktilisel eesmärgil – mädamuna haisu eemaldamiseks ruumist. Põhiliselt rakendasime aga puutemeelt väga valitud stseenides, eeskätt selle tõttu, et puudutus võtab vaatajalt väga palju fookust enesele. Mere- ja juustestseenis, kus puudutust kasutasime, ei olnud tekstiliselt midagi sellist, mida kuulmata lugu järgida poleks võimalik olnud. Need olid oma olemuselt rohkem keskkonna ja emotsiooni peale üles ehitatud ning võimaldasid seetõttu ka puutelist sekkumist.

Samal ajal oli juuste langemise stseen emotsionaalselt ülioluline – Pélleas' monoloogid sealkohal on täis tänapäeva kõrvale harjumatult sõna-, kujundi- ja tunderohkust. Minu arvates aitas „juuste puudutus“ seda õigustada, anda mõista, et me ei asu reaalses, olustlikulises olukorras, vaid armumise muinasjutulistel radadel. Ka merestseeni tuul toetas omamoodi kujundina tegelaste katkendlikku kõnet, üksteiseni mitte jõudmist, reaalse kontakti ja suhtluse puudust, mis minu nägemuses Maeterlincki teksti sisse kirjutatud on.

Taktilise taju kasutamisenä tuleb ilmselt välja tuua ka publiku transport toolidele – kuna illusiooni loomiseks ei tahtnud me, et keegi näeks, mis päriselt lava peal on, pidid külastajad klapid pähe panema juba ukse taga, näitlejad juhatasid nad oma kohtadele ning pärast etenduse lõppemist taas välja. Kindlasti kandus osa prooviprotsessis sooritatud ja juba mainitud usaldusmängudest, mille raames üksteist pimedana juhendasime, ka publiku transportimisse, sest nägijana ennast silmaklappidega kellegi võõra kätte usaldamine võib nõuda suurt eneseületust ning me ei tahtnud meile kingitud usaldust kuidagi petta, teades, kui õrnas olukorras inimene nägemiseta võib viibida.

2.1.3. Lõhnad ja maitsed

Lõhnu oli lavastuses samuti algselt plaanis märksa rohkem kasutada – nende puhul sai takistuseks sama, mida kirjeldab Di Benedetto oma teoses – 20. sajandi keskpaigas katsetati kinodes terviklikuma elamuse loomiseks esmaskordselt lõhnapritsikesi, kuid sellest oldi sunnitud suhteliselt ruttu loobuma, kuna lõhnu oli ruumi küll väga lihtne tuua, aga väga keeruline sealt uuesti minema saada (2010, lk 101). Lisaks on lõhnatajul meie alateadvusega palju tugevam seos kui teistel meeltel – inimese keha reageerib lõhnadele palju enne, kui aju neid teadvustada jõuab; lõhnad determineerivad meie jaoks täiesti ebateadlikult kogu keskkonna emotsionaalse tooni (samas, lk 95). Lõhnataju on inimese kõige vanem meel ja lõhnade vastuvõtt on tihedalt seotud hormoonide tootmisega (Levine, Sheffner 1981, lk 590). Ent vanusest hoolimata ei ole tänapäevani selge, millest lõhnad (ja ka maitsed) koosnevad (samas, lk 573).

Praktiliselt arusaadav oli see ka juba trupisiseselt: kasutasime ühe efektina mädamuna. Keegi meie hulgast ei kahelnud, et selle hais on ebameeldiv, kuid selle

taluvus juba väikese hulga inimeste puhul oli väga erinev. Mõni meist oleks suutnud seda ka kauem sisse hingata, minul endal tekitas see nii tugevaid assotsiatsioone ühe ebameeldiva mälestusega, et ma ei olnud peaaegu üldse võimeline seda taluma. Selle põhjal võib öelda, et lõhnad on tõepoolest väga tugevalt seotud meie emotsioonidega, aga ka meie isikliku elukogemusega – sellisel määral, et nende kasutamine teatris võib ettevaatamatult hoopis väga kahjulikuks ja ebaproduktiivseks osutuda. Seda eriti ebameeldivate lõhnade puhul, kuid tuleks lisaks teadvustada, et ka ühe jaoks meeldiv aroom võib teisele luua seose mõne emotsionaalselt halva kogemusega, kusjuures kõik see võib juhtuda täiesti ebateadlikult. Huvitav lisandus on ehk ka see, et kasutasime etendustes aroomiõli, mille lõhn mulle alul väga meeldiv oli, kuid mida ma nüüd, pärast protsessi lõppu, enam taluda ei suuda, sest see seostub mul väga tugevalt mädamuna haisuga.

Alguses oli näiteks plaanis lõhnaõliga lõhnastada ka Mélisande'i kleit, kuid see ei tundunud pärast esmakordset proovimist enam hea mõttena. Põhjendus on puhttunnetuslik: ei leidunud sellist lõhna, mis oleks suutnud seda tegelast iseloomustada. Seda lõhna võis ette kujutada, kuid parfümeeriatööstus suudab pakkuda ikkagi suhteliselt tehnilikke tulemusi – tundes neid lõhnu, läheb mõte inimeste peale, kes kasutavad lõhnaõli; Mélisande'i karakteriga aga ei sobitunud tehislikkus üldse – ta oleks pidanud lõhnama väga loomulikult. Liigne loomulikkus ei paistnud aga samuti kasu toovat – algul plaanisime Golaud' puhul kasutada proovides täishigistatud särki, kuid ebameeldiva lõhnana ei lasknud see tegelase suhtes vajalikku empaatiat tekkida. Niisiis otsustasime kõikide kostüümide osas, et nad peavad lõhnama võimalikult neutraalselt ja puhtalt, nii iseloomutult kui võimalik.

Mõnes mõttes võiks öelda, et sellises olukorras omistab vaataja tegelasele ka need omadused, mida ta muidu näitleja pähe ajaks. See tähendab, et kui istun tavateatris esimeses reas ja tunnen näitleja higilõhna, on see minu jaoks selgelt näitleja lõhn. Nähtamatus teatris aga muutub see tunnetuslikult karakteri osaks, muutub nii tähenduslikumaks kui ka häirivamaks juhul, kui ta on ebameeldiv.

Valitud lõhnad olid minu jaoks stseenides põhjendatud. Aroomiõliga, mida levitasin terve etenduse aja, taotlesin õrna teavitust muinasjutumaailmast, teisest reaalsusest. Mädamuna oli minu jaoks Golaud' armukadedusest, kurbusest ja ängist söödud sisemaailma väljendus – valmisolek tappa oma venda temaga rääkimise ja

probleemide lahendamise asemel, kujundlikult inimese mädaneva hinge raiperais. Kohv pidi ühest küljest looma mõnusa atmosfääri enne katastroofi, kui Golaud peksab Mélisande'i, et „kukkumine“ oleks kõrgem; teiseks mõjub kohvi lõhn ergutavalt, mis minu taotluses pidi võimaldama vähemalt mõnel külastajal veelgi avatumalt ja emotsionaalsemalt seda õrna ja valusat stseeni kogeda.

Kõige rohkem on jäänud kripeldama kolme lõhna puudujääk: oleksin väga tahtnud publikut tundma panna sügise, kevade ja mere aroome. Kõikide nende puhul on aga komponendid väga mitmekesised ja ma ei osutunud piisavalt võimekaks nende järgi tegemisel. Mere lõhna loomiseks avastasin internetiavarustest mitmeid variante, kuid selleks vajalikke aineid ei õnnestunud ühestki legaalsest allikast osta.⁵ Looduselõhnad üldiselt on nii õrnad, et nende tõeliseks tundmiseks peab lõhnatekitajat olema väga palju – ilmselt oleksin õnnestunud, kui mul oleks olnud terve saalitäis sügiseid lehti või igale külastajale personaalne lillepott märja mulla ja tärkava taimestikuga. Tehislike abivahenditega loomulikke lõhnu saavutada ei õnnestunud ning ühel hetkel olin sunnitud mainitud kolmest lõhnast loobuma.

Maitsete rakendamiseks lavastuse kontekstis antud olukorras võimalust ei leidnud. Mõttena käis läbi etenduse vaheaeg, kus publik oleks saanud kinniste silmadega kohvi ja küpsiseid nautida. Muinasjutu-illusiooni ja võlumaailma säilitamiseks siiski loobusime sellest mõttest, ka oleks see nõudnud väljaminekuid, mille rahastamiseks meil polnud ressursi. Ühtlasi tundus, et fookus oleks läinud valesse kohta: ise pimedana söönuna tean, et see kogemus on tajuaistinguna äärmiselt huvitav ja teeb vägagi teadlikuks oma kehast. Oma loos aga püüdsime just kehaaistingutega inimest reaalsusest kaugemale viia, seega oleks toidu pakkumine võinud mõjuda paradoksaalselt valepidi.

2.2. Publikult saadud kirjaliku tagasiside analüüs

Oma küsimustikule (vt lisa 1) sain vastuseid 72 külastajalt, sealhulgas 55 naiselt ning 17 mehelt. Viis vastajatest olid vaegnägijad. Vastajaid oli vanuses 13–63, üks ei soovinud oma vanust märkida. Keskmine vanus 29,7. Kõige rohkem oli vastuseid vahemikus 20–29-aastastelt – 46 vastust. 22 vastajat märkis elukohaks Tallinna, 19 Viljandi, Tartust oli

⁵ Näiteks http://www.ehow.com/how_8717430_create-smell-seawater.html

15 vastajat, väiksematest linnadest oli kümme vastajat, küladest neli.

Küsimusele „Kui tihti külastad teatrit?“ olid kõige populaarsemad vastused „1–2 korda kuus“ (28 vastajat) ja „1–2 korda poolaasta jooksul“ (27 vastajat). Enamik vastajatest ei olnud varem saanud teisi meeli rakendavat teatrikogemust (61 vastajat), paar korda toodi välja kirjeldustõlke, raadioteatri, pimeõhtusöögi jms kogemust. Kaks vastajat oli varem sarnase kogemuse saanud (Sõltumatu Tantsu Ühenduse, praeguse Sõltumatu Tantsu Lava etendus „BodyLounge“ ning Eleonora Tikase ja Juha Valkeapää etendus „Kõrv, heli ja hark puu otsas“ Kanuti Gildi SAALis).⁶

Vastajatest 52 jäi kogemusega täiesti rahule, pigem jäid rahule 14 vastajat, pigem ei jäänud rahule viis vastajat ning pettunud oli üks vastaja. Lugu oli enda hinnangul täiesti arusaadav 27 vastajale, pigem arusaadav 41 vastajale, pigem ei olnud arusaadav neljale vastajale ning keegi vastajatest ei valinud varianti „ei olnud arusaadav“.

Vastuseid lugedes olin korduvalt nii positiivselt kui ka negatiivselt emotsionaalselt liigutatud, ent tegelikult ei ole minu arvates mingi statistika või üldistuse koostamine sellisel alusel kuigi viljakas tegevus – esiteks oli vastajate arv siiski suhteliselt väike (neljandik sügistest külastajatest, kümnendik külastajatest kevade seisuga). Teiseks tasub panna mõttelisse võrdlusesse, et kui selline küsitlus viia läbi näiteks kõigi külastajate vahel, kes on näinud Vanemuise suures saalis mingit etendust, siis ei tasu samuti igäühe individuaalse seisukoha alusel mingeid muudatusi lavastustervikus teha. Mängida etendust, mis oleks korraga kõigi meelest täiuslik, tundub utoopiline. Tagasisidest ilmnunud probleemid seoses etenduse vastuvõtuga olid äärmiselt erinevad – seda oli ka oodata, kuna vabas vormis küsimustele kirjeldustega vastates toob iga vastaja välja enda väga subjektiivse elamuse. Kõike väljatoodud järgnevalt kajastada ei pea ma otstarbekaks, kuid mõned kordunud vastused ning probleemid siiski esinesid ja neid järgnevalt ka välja toon. Ilmselt on nende analüüsimine ja rakendamine kasulik just tuleviku mõttes – kui minul või kellelgi teisel tekib soov nähtamatu teatriga edasi tegeleda.

⁶ Vaata lisaks <http://www.epifanio.eu/nr6/est/etendus.html> ning <http://www.saal.ee/event/535/>

2.2.1. Tagasisidest ilmnenud probleemid

Üheks probleemide grupiks võib koondada erinevate saalide eripärad. Mitu korda toodi välja, et saalis oli liiga külm, paar korda, et toolid olid ebamugavad. Korraldajana evin loomulikult vastutust ka selliste probleemide suhtes, kuid ainuke viis, kuidas oskasin (ja oskaksin ka nüüd) seda viga parandada, on inimeste hoiatamine enne etendust, et saalis võib jahe hakata. Väikese eelarvega lavastuse puhul, millel pole oma kodusaaali, on Eesti mänguruumide maastikul üsna vähe valikuvõimalusi. Antud töö kontekstis aga rõhuksin sellele, et mitmed inimesed tõid just sellised probleemid välja oma teatrielamuse kirjeldamisel – võib-olla tegid nad seda, kuna etendus oli suunatud teistele meeltele, kuid see on taas tõestus selle töö põhilisele teesile: teatrietenduse retseptioonis ei ole viljakas rääkida ainult etendusest endast, sest me võtame kogemust vastu (või tõrgume vastu võtmast) ikka ainult oma kehas, mis ei lakka hetkekski tundmast tema ümbritsevat reaalsust.

Väga keeruline probleem, mis tulenes erinevates saalides mängimisest, on saalide erinev helikvaliteet. Tagantjäreli tarkusena tuleks etenduse puhul, kus heli mängib nii suurt osa, piirduda ainult ühes saalis mängimisega. See tekitab iseenesest kummalise paradoksi, kui üks lavastuse loomise algideedest on muuta teater võimalikult kättesaadavaks kõigile. Erivajadusega inimesele on teise linna reisimine väga suur ettevõtmine. Tegelikult pakuti meile erinevate pimedate ühingute poolt veelgi esinemisvõimalusi, kuid olime sunnitud neist ära ütleva just sobivate ruumide puudumise tõttu. Lavastajana tahaksin väga jõuda oma publikule lähemale, kuid kvaliteedis sellele ohvreid tuua ei või.

Isiklikult tunnen, et kõige suurem möödapanek oli lavastuse mängimine Tallinnas, Vaba Lava proovisaalis. Mõõtmetelt justkui napilt sobiva ruumina tundunud esinemispaiga puhul ei osanud ma enne arvestada, et selle (lae kõrgusest tingitud) kõla on etenduse mängimiseks lihtsalt ebasobiv. Ilmselt oleks olnud võimalik ka seal väga edukalt mängida, kuid see oleks nõudnud palju pikemat prooviperioodi samas ruumis – näitlejad ei jõudnud nii ruttu steriilse saaliga harjuda ja paljud stseenid kõlasid kokkuvõttena kohatult. Muidugi on see etteheide mulle endale. Seal saalis mängimisest on pärit ka paar tagasisidet, mis heitsid ette näitlejate liigset teatraalsust või ebaseadlikult valju häälekasutust, mis kinnitab mu isiklikku tunnetust. Tegemist ei olnud

küll katastroofiga, sest positiivset tagasisidet oli ka seal negatiivsest märksa enam, kuid see on väga oluline punkt, millele mõelda. Lavastajana oleksin pidanud koos oma helikunstnikuga enne koha broneerimist saalis käima ning selle heliomadusi hindama. Kahjuks ei jätkunud selle jaoks aega.

Ruumide väiksusest tulenesid vahel ka probleemid kõlarite paigutamisega – kuna need asusid publiku ümber ringikujuliselt, pidi iga publikurea selja taha jääma piisavalt suur vahemaa seinaga, et kõlarite (meie käsutuses oleva tehnoloogia puhul paratamatu) kahin kedagi „reaalsusesse ei tooks“. Ka seda nõudmist ei suutnud me iga saali puhul täita. Tagasisidest ilmneski, et päris mitu vastajat heitsid ette muusika liigset valjust. Võib spekuloida, et nad istusid kõlarite ees, et me ei suutnud hästi hinnata iga saali heliomadusi – ja kõik see on ilmselt õige. On vältimatu, et kõigi küllastajateni ei jõua heli samas valjuses ning meil oli helikujundajaga palju vaidlusi teemal, kas peaks eelistama neid, kellele heli jääb muidu liiga vaikseks, või neid, kellele see võib tunduda liiga vali. Ma arvan, et „õiget“ lahendust siin polegi. Sest lisaks kõigele tuleb arvesse võtta, et heli valjust meie kõrvale määrab eeskätt meie psühholoogia, mitte füsioloogia – see, kui valjuna meile miski tundub, sõltub ka meie tujust (Levine, Shefner 1981, lk 485). Mõned sagedused tunduvad valjemad kui teised, ehkki nende intensiivsus on sama, ja kuigi siin on keskmisi mõõdupuid, ei ole need sagedused kõigi inimeste jaoks samased (samas).

Füsioloogilistest probleemidest rääkides tasub kindlasti mainida silmaklappe. Materjal, millest nad olid tehtud, mõjus mitmele küllastajale ebameeldivalt ning samuti arvati, et need oleksid võinud olla suuremad nii näo katmise ulatuse kui kummipaela pikkuse suhtes. Ka selle probleemi vastu, mis tõepoolest segab etenduse vastuvõtmist suurel määral, ei osanud ma muud teha, kui sellest rääkida, pakkudes etenduse alguses inimestele võimalust katta ebameeldivuse korral oma silmad kas käte või isikliku riideesemega.

Kuna ma ise kuulun nende inimeste hulka, kes pikka aega silmaklappe kandes kogeb häireid tasakaalusüsteemis ja peapööritust, rõhutasin ma ilmselt kõige selgemalt enne etendust just seda füsioloogilist aspekti: teatasin inimestele, et mainitud ebamugavaid tundmusi võib esineda, ja et kui seda juhtub, on see normaalne ning möödub mõne aja pärast, kui rahulikult hingata ja muule keskenduda. Siit õppetund iseendale – tagasisides ei mainitud põhimõtteliselt kordagi nimetatud sümptomeid, ehkki ma tean, et ka teistel neid esines. Õppetund seisneb selles, et kui võimalikult selgelt

ohtude ja ebameeldivuste eest hoiatada, ei pea publik neid ilmselt enam ohtudeks ja ebameeldivusteks. Siin on mingi psühholoogiline trikk: kui inimene tunneb, et tema murele on mõeldud, siis ei pea ta seda nii suureks mureks, et see segaks tal etendusele keskendumist. Võib-olla on see väga meelevaldne arvamus, aga minu kogemuse põhjal paistab töötavat.

Ka korralduse mõttes oli tagasisides erinevaid nõuandeid. Enamus sel teemal kommenteerinutest nautis väga seda, kuidas neid saali viidi ja sealt ära toodi, üks aga ei tundnud ennast mugavalt, lastes end võõral inimesel puudutada. Mitu korda mainiti, et lõpuks oleks nende arvates pidanud laskma silmaklapid ära võtta, mõni oli aga õnnelik, et talle jäi just tema kujutluspilt. Minu põhiline argument silmaklappide pähe jätmisega seoses oli tekitada nii võrdne olukord nägijate ja vaegnägijate vahel kui võimalik. Inimlik uudishimu on muidugi arusaadav. Ikka kohtasime etendustel külastajaid, kes meie soovitudest hoolimata klapid eest ära võtsid. Näitlejatele osutus see äärmiselt ebameeldivaks kogemuseks. Paljud stseenid olid nende jaoks muutunud prooviprotsessis nii intiimseks, et nad tundsid hirmu ja alandust, olles sunnitud ennast avama nende ees, kelle pilku ei tohiks ruumis kohal olla. Muidugi oli siingi küsimus selles, et see oli ootamatu käitumine, millega me ei osanud arvestada. Ilmselt on see ka usalduse probleem: publik peab truppi väga palju usaldama, et anda ennast pimesi nende kätte, kartmata, et keegi neile midagi halba teeb. Aga sama ootavad näitlejad publikult – kokkuleppe täitmist.

Konventsioonidest ja kokkulepetest rääkides – selgus, et kõige keerulisem asi, mida sellist teatrivormi praktiseerides tuleb ületada, on harjumused – seda nii nägijate kui vaegnägijate puhul. Mitu vaegnägijat tõi tagasisides välja, et meie lavastuses puudus kostüümide, näitlejate ja asukohtade kirjeldus. Mulle tuli see väga suure üllatusena, kuna olin need kirjeldused ära jätnud teadlikult („ära jätnud“ võrreldes kirjeldustõlkega, kus see on kohustuslik etenduse osa – vaata ka Sarapuu 2014). Eesmärk oli just kujutluse maksimaalne rakendamine, mitte kõigile sarnase pildi loomine. Saan täiesti aru, miks selliseid kirjeldusi on vaja kirjeldustõlget kasutavas „tavateatris“ – seal ongi eesmärgiks ja põhiliseks infovahendajaks lavapilt, mida kõik saavad tõlgendada enam-vähem objektiivselt ühtemoodi. Aga siin olid ka nägijad olukorras, kus nad pidid kõike ette kujutama. Tagasisides tõi ka kaks nägijat välja, et oleksid soovinud rohkem kirjeldusi, et keskkond oleks mõistetavam. Samas ütles üks külastaja, et tema jaoks oli tekstis

kirjeldusi koguni liiga palju. Kuna vastanutest pooled vaegnägijad ei pidanud kirjeldusi vajalikuks, pooled aga oleksid neid soovinud, vastajaid oli aga nii vähe, ei arva ma, et mingisugune üldistus siit pinnalt oleks võimalik. Ilmselt on inimesel, olgu ta vaegnägija või mitte, lihtsalt vaja erineval hulgal toitu oma kujutlusvõimele, et seda käivitada. Selle loo konteksti ei oleks minu kui lavastaja arvates kirjeldused sobinud, sest nad oleksid katkestanud võlumaailma, kuhu külastajat tõmmata püüdsime.

Konventsioonid, millest nägijatel oli raske üle vaadata, oli mainitud „keeld“ klappe lõpus ära võtta, samuti mainiti, et oldaks tahtnud oma kaaslasega kõrvuti istuda. Kui meilt seda saali viies paluti, me selle soovi ka täitsime, kuid muidu pidasin paremaks, kui külastaja istub kellegi kõrval, keda ta ei tunne. See on tunnetuse asi, kuid arvan, et inimene on üksi olles vastuvõtlikum selle suhtes, mis talle pakutakse.

Lavastuse pikkus oli minu jaoks üks kõige suuremaid probleeme. Lõpptulemusest, mis jäi umbes 1:40 juurde ilma publiku sisse- ja väljaviimiseta, lühemaks teha seda ei õnnestunud. Siis oleks sisulised kärped minu jaoks olnud liiga teravad. Pärast kontrolletendust selgus aga minu rõõmuks, et väga paljud külastajad väitsid, et neile möödus see aeg palju kiiremini. Nii oli see valdavalt ka ülejäänud tagasisides – tihti toodi välja, et etendus tundus palju lühem, kui ta tegelikult oli. Paar arvamust olid ka vastupidised, leiti, et etendus venis pisut. Siin on abiks ka Richard K. Thomase väide raamatus „Sound of Time“: nimelt ütleb ta, et inimeste aja tajumine on igas hetkes väga erinev – seega on lavastuse tegijatele kõige suurem väljakutse luua ühine aegruum, kus aeg voolaks kõigi jaoks sama kiiresti; tema arvates on selle juures kõige suuremaks abiliseks muusika ja helid (Brown 2010, lk 185 järgi).

Keskendumise mõttes toodi silmaklappide kandmist välja nii positiivse kui negatiivseks. Mõnel külastajal aitasid need keskenduda, mõnel viis mõtte uitama („keegi ei näe, et ma ei jälgi etendust“). Vististi on see ikkagi tingitud ka loost, mille puhul tundub, et seisund võis vahel olla Maeterlinckile sündmusest olulisem. Paar korda arvatigi, et lugu oleks võinud olla mõni teine, võib-olla midagi sellist, mis ongi kuulamiseks kirjutatud või lihtsalt midagi kaasaegsemat. Kuid paar korda arvati ka seda, et materjal haakus suurepäraselt vormiga. Kuna loo valikut olen eelnevalt juba põhjendanud, ei hakkaks seda siin pikemalt arutama.

Vast kõige olulisem osa tagasisidest minu töö kontekstis on vastus küsimusele, kas teiste meelte kasutamine õigustas ennast. Päris mitmeid kordi toodi välja, et

„eriefekte“ oleks võinud isegi rohkem ja julgemalt kasutada. Ka neid lähtekohti, miks just sellised (vähesed) valikud tegime, põhjendasin eelnevalt pikemalt.

Kõige rohkem ootas tagasisidest vastust küsimusele „palun kirjelda vabas vormis stseene, mis Sulle kõige sügavama mulje jätsid“. Nagu endamisi eeldasin, toodi kõige rohkem välja stseene, kus olin rakendanud teisi meeli. Kolmandik vastajaist tõi välja madamunaga võrreldud koostööd, neljandik nende hulgast ebameeldivana. Veel mainiti rohkelt Mélisande'i juuste stseeni ning mereranna stseeni. Lavastajana tegi mind õnnelikuks see, et väga rohkelt mainiti ka kahte stseeni, mis peaaegu üldse „eriefekte“ ei kasutanud – Golaud' ja Yniold'i aknast sisse piilumise ja Pélleas' surma stseeni. Milliseid järeldusi sellest teha? Kui süveneda kirjelduste detailidesse, võib märgata, et efekti-stseenide puhul on tihti toodud välja just seda efekti ennast, teiste puhul aga sisu, pinget, näitlejate mängu ilu ja stseeni rütmi. Minu jaoks kinnitab see meie valiku õigsust kasutada teisi meeli ainult olukordades, kus tekstiline sisu, dramaturgiline pinge ei ole nii tihedad. Puudutus ja lõhn on kindlasti vägevad variandid, mida kaaluda millise etenduse puhul tahes, kuid nad võtavad väga palju publiku fookust. Mis ei ole iseenesest hea ega halb, vaid sõltuvuses stseeni eesmärgist.

Kui sellest saab üldse mõne järelduse tuleviku tarbeks teha, siis ehk ühe näite kaudu prooviprotsessist. Ühel päeval palusin näitlejatel proovis kiirkorras lavastada mulle Jacques Prévert' luuletus „Majakavaht armastab linde liiga“, nii, et ma vaatajana kannaksin silmaklappe. Ütlesin, et nad võivad soovi korral sõnu kasutada, aga ei pea. Nemad otsustasid neid mitte kasutada, küll aga kandsid nad mind erinevatele korrustele, kasutasid hääliitsusi ja helisid, puudutusi, lõhnu, vett jms. See oli erakordselt rikastav kogemus ja mind paelus väga nii meeleline aisting, mida nad mulle pakkusid, samavõrra nagu nende tõlgendus minu valitud luuletusest. Kuid see avas mu silmad ka selle suhtes, et tahtes sarnast kogemust pakkuda kellelegi võõrale, pean kõigepealt võitma tema usalduse ning siis andma ta kuue näitleja käsutusse. Iga inimene ei ole nii avatud oma privaattsooni osas, ja selleks, et pakkuda elamust 48 inimesele, oleks mul vaja 288 näitlejat... Ning lisaks kaotas selles vormis luuletus ka oma narratiivi ja muutus abstraktseks. Iseenesest ei ole see muidugi halb, ka nii võib, ent kui valida juba aluseks mõni olemasolev tekst, on minu arvates aus, kui tõlgendaja jätab ka tekstile endale eluõiguse, mitte ei muuda seda täielikult enda omaks. Muidugi on see žanri ja maitse küsimus. Nii et kui tagasisides toodi välja ka seda, et võiksime kaaluda veel väiksemale

grupile etendamist ja isiklikumat kontakti, olen ma kahtlemata nõus. Samal ajal on hea, kui trupi tehtud suur töö jõuab paljude inimesteni. Niisiis tuleb iga sarnase valiku puhul teha kompromisse mingitest suurematest eesmärkidest lähtuvalt. Diplomilavastusena, mis võiks tutvustada minu kursuse näitlejaid, ühte suurepärasest heliloojast ning mind lavastajana, on vajalik saavutada siiski mingisugune kandepind ka küllastajate arvu näol.

2.2.2. Tagasisidest ilmnenu röömud

Positiivset ja innustavat tagasisidet oli röömustavalt palju. Kiideti ka lavastuse selliseid aspekte, mis on aktuaalsed tavateatris – näitlejate mäng, teemavalik, kontseptsioon, muusikaline kujundus jms. Ehkki need olid laiemas kontekstis olulised ning vajalikud kommentaarid, siis oma praeguse töö raames proovin vaid eristada teemasid, mis kordusid ning mis just nähtamatut teatrit kõnetama peaksid. Illustreerimiseks kasutan järgnevalt ka otseseid tsitaate tagasisidest.

Hulgaliselt toodi välja röömu selle üle, kui töökaks muutus küllastajate endi kujutlusvõime. Sõnastati, et nii täiuslikku ja võimsat lavakujundust, nagu loodi enese peades, ei olekski olnud võimalik lavale tuua. Kirjeldati metsi, losse, mägesid ja merd ja kiideti ka kiireid stseenivahetusi – naljaga pooleks, sest kujutlusvõime loodud stsenograafia puhul on ju võimalik väga ruttu teise keskkonda lülitada. Väga põnevad olid tagasisided, kus kirjeldati lõhnu, mida meie trupiga päris kindlasti ei tekitanud – suurepärase näide tõestamaks, et inimese kujutlusvõime stimuleerimine võib osutada väga viljakaks, luues kogemusi puhtalt mõttejõul. Ehk võib nõustuda Di Benedettoga, kui ta väidab, et etendused, mis kõnetavad enamat kui meie silmi ja kõrvu, ärgitavad meid üles ärkama ja märkama maailma enda ümber; nad julgustavad meid suhtlema teiste objektide ja olenditega, jagama ja ka looma ühist kogemust (2010, lk 122).

Mittenägemine lasi minu enda kujutluspildil vabalt tekkida, minu alateadvus ise lõi mulle ruumid, atmosfääri ja tegelased. Kõik oli lihtsalt võrratu. Väga vapustav ja vaimustav kogemus. Selle loo tegi eriliseks just selle mittenägemine – see tähendab, et mulle ei olnud peaaegu mitte midagi ette antud, ma sain kõik ise luua. Ma sain selle loo ise luua.

(Mees, 22; küllastas etendust 12. novembril Tartus)

Tänu avaldati ka isikliku suhte eest küllastajatega. Väga hea kogemusena nimetati kohtadele ning saalist ära juhatamist ning juhendajate (näitlejate) õrnust selle teostamisel. Aplausi ajal (mõne etenduse puhul ka asemel) kummardamise märgiks valjuhäälese „aitähi“ ütlemist nimetati samuti väga meeldivaks, kuna see tundus isiklikum kui anonüümne lahkumine. Soojus ja personaalsus tekitas turvatunnet, mida etendusse sisseelamiseks ka vaja läks.

Kõige suurema elamuse sain tegelikult sellest kohaletoiemtamisest ja äraviimisest – kuis kellegi soojad, või siis külmad sõrmekesed leidsid minu käe, kuis mind ettevaatlikult nagu õrna, haruldast õit juhatati istuma. See oli minu jaoks väga intiimne ja eriline hetk, kui lasin end teise inimese meelevallas talutada, usaldades end täielikult tema kätte. See oli tõeline, maagiline ja päris-HETK, ja ma nautisin igat pimeduses astunud sammu.

(Naine, 31; küllastas etendust 21. novembril Tallinnas)

Mitmeid kordi mainiti, et etendus mõjus väga silmiavavalt ka vaegnägijate maailma suhtes: paljudel tegi südame soojaks selline ettevõtmine iseenesest ning ka vaegnägijate kohtamine etenduse eel. Mainiti etenduse ja vormi mõjul tekkinud „aukartust elu ees“ ning selle teadvustamist, kui vähe igapäevaselt tähelepanu pööratakse „vaikimisi“ olemasolevale – nägemisvõimele üleüldse. Tunti empaatiat ning tänulikkust.

Andis teadmisi sellest, et pimedus ei kujuta ohtu, vaid ulatab abistava käe sulle eneselegi teadmata asjade lahendamiseks.

(Naine, 46, küllastas etendust 12. novembril Tartus)

Mul olid ainuüksi etenduse vormile mõeldes juba alguses pisarad silmas. Suur tänutunne, et selline vorm valiti ja kogeda sai midagi väga erilist!

(Naine, 40, küllastas etendust 21. novembril Tallinnas)

Õeldi, et pimedus võimaldas palju rohkem loo sisse kohale minna (esines ka paar vastupidist arvamust). Arvati, et oldi haavatavamad ja avatumad kui muidu, tunti sügavamalt emotsionaalset sidet laval toimuvaga kui tavalises teatris. Kiideti keskendumis- ja hingeminemisvõimet, mis silmade sulgemisel avanes uuel moel. Enese eest kõnelesid muidugi ka niiskeks nutetud silmaklapid pärast etendust.

Sain väga hea ja sügava emotsiooni. See oli sissepääs võlumaailma, mis haaras mu täielikult endasse. Mind

kandsid emotsioonid, mida ei oodanud nagu reaalne hirm, ärevus, pinge. Elasin kaasa nagu oleksin ise olnud sündmuste keskel.

(Naine, 22; külastas kontrolletendust 11. novembril Viljandis)

Intensiivsus, millega see etendus kõigepealt lajatas, oli meeletu. Iga hää, hääle kõla, muusika valjudus, rasked sammud, õrnad sammud, sahin, helide kaugus, lähedus, hingamise raskus, intensiivsus – kõik see omas hoopis teised mõtted. Kogu lugu kasvas, kulges hoopis teisel pinnasel. Tasandil, mis minu jaoks oli nii uus ja rikastav.

(Naine, 29, külastas etendust 16. novembril Tartus)

Etendust toodi välja korduvalt välja ka kui enda sisse vaatamise kogemust. Õeldi, et ehkki viibiti kogu aeg kohal ning lugu ei läinud kordagi igavaks, hakati siiski ka tegelema isiklike probleemide ja sisemaailmaga. Ehk on see tõestus Ross Browne seisukohale, et heli on jõud, mis ühendab meie sisemaailmu ümbritseva universumiga (2010, lk 6).

Toimub nihe vaatamiselt kuulamisele, näitlejatelt iseendasse. Enam ei olegi oluline see, mis on laval, vaid see, mis on sinus endas. See on hästi huvitav protsess, kindlasti ka vajalik. Aga ühtlasi nõuab see publikult tunduvalt rohkem kui muidu. Nõuab küllaltki erksat olekut (väsinuna on tõesti suur oht unne vajuda, sest mõnusalt pime on olla), nõuab valmisolekut minna endasse sügavamale, nõuab ka rohkem süvenemist ja keskendumist. Minu jaoks oli see päris raske. Ma tundsin end üldjoontes justkui hästi, aga ma olin mõneti rahutu, ei leidnud seda punkti või naudingut/rahulolu iseenda ja selle tüki ja kogu kogemuse vahel. Kindlasti saab läbi selle kogemuse iseennast paremini tunda õppida ja enda kohta teada uusi asju või lasta neil lihtsalt esile kerkida, läbi selle analüüsida (nt kannatamatus, rahulolematuse). Sellesmõttes on ta palju enam kui vaid teatritükk, etendus, mida vaatama tulid, juhtub hoopis midagi muud, sinus endas, kas sulle see meeldib või mitte.

(Naine, 23; külastas kontrolletendust 11. novembril Viljandis)

Mitmeid kordi kirjeldati saadud kogemust kui magamist ja unenägu, ehkki rõhutati, et tegelikult oldi täielikult ärkvel (ehkki leidis ka külastajaid, kes pidid silmaklappide tõttu unega võitlema). Üllatavalt palju toodi välja seda, kuidas aeg etendust vaadates möödus harjumatu ruttu, kulges teisiti tajutavalt ning omandas ühtlasi teise tähenduse kui tavamaailmas. Ka sellistes kirjeldustes on minu arvates teatav unenäoline aspekt. Minule lavastajana on see igal juhul positiivne kinnitus – sarnaseid tundeid tajusin ise „Pélleas ja Mélisande'i“ teksti esimest korda lugedes ning vormivalik aitas mul seda taju ja Maeterlincki erilist maailma ka vaatajateni tuua.

Kuid kõige kaunim kompliment on ikkagi kahtlemata sisuline kompliment, tõdemus, et meie teemavalik ja rõhuasetused on kedagi publiku hulgast kõnetanud. Selle tõttu, ehkki see kaldub minu töö üldisest kontekstist pisut kõrvale, soovin antud alapeatüki lõpetada ühe vaegnägija tagasisidega, mida lugedes lavastaja ja inimesena rõõmust ja tänutundest õhetama hakkasin.

Stseenidest läks minule hinge eriliselt näiteks koht, kus Golaud jahilt koju tulles leidis oma abikaasa ja venna toas koos pisarais; kui ta taas leidis oma venna ja abikaasa mängimas Mélisande'i juustega; ja siis, kui Golaud oma pojaga vestles ja oma valu ja meeleheidet välja elas ning Yniold'i pinnis. Ka koht, kus Golaud viis Pélleas' koopasse ja seal oma oleku ja tegevusega viimasele hoiatuse edastas. Miks just need kohad ja mõned veel? Miks mitte näiteks kahe noore õrnad hetked? Vist sellepärast, et armunuid kaitseb ikka nende armastus ja armastada ei ole nii raske, kui see on noor ja väreleb kahe hinge vastastikusel ühises laengus ja liigub nõ õiges suunas. Kuid väga raske on olla suuremeelne ja mõista ja välja mitte näidata, kui valus võib olla armastuse poolt petetuna, usalduse kaotuse pärast pettununa, ja sellega omakorda mitte teisi piinata, olla kannatlik oma tunnetemõllus ja segaduses, oskamata midagi kõige sellega peale hakata. Ja siis mõni meeleheitlik, „polemidagikaotada“ samm astuda... Armastus on...

(Naine, 42; külastas etendust 12. novembril Tartus)

2.2.3. Järeldused tagasiside kohta

Ehkki minu tagasihoidliku uurimuse tulemused ei püüdle mingisugusele üldistusele, st tagasisideks laekunud vastuste maht on liiga väike laiapinnalisele uurimusele tausta loomiseks, arvan siiski, et minu nii-öelda eksperimendi pakkuda (ajutiselt) pimedale publikule teatrielamust võib lugeda üldjoontes õnnestunuks. Vähemasti enda jaoks olen ma saanud kinnituse, et oma publikule teiste meelte kaudu lähenemine ei ole pelgalt huvitav trikk, vaid ka väga potentsiaalne võimalus (juhul, kui vaataja on avatud) suhelda ning pääseda inimese emotsioonidele ja endagi sisemisele olemusele lähemale. Minu usk sellesse, et me tajume ja vajame teatrikogemust kui ühist ruumi ja ennekõike kui kontakti, sai samuti toetust. Teater ei pea olema ainult pilt, vorm, valmis teos, vaid pigem avatud struktuur, millega külastaja saab suhestuda. Minu arvates on teatrikunstnikuna kasulik mõelda isiklikust lähenemisest ja kõikide meelte kaasamisest etendusse ka edaspidi. Lisaks juba mainitud võimalikele positiivsetele nähtudele on sellisel moel etendusega lihtsam suhestuda ka erivajadustega inimestel – võimalused, kuidas haakuda,

muutuvad lihtsalt mitmekesisemaks.

Olen enda jaoks sõnastanud väikese manifesti: iga lavastusega seoses, mille ma loon, leida kontakt ja ühisosa mõne sellise inimesega, kellega ma muidu poleks kunagi kohtunud. Teatri kõige kaunim osa on minu jaoks suhtlus, võimalus kohtuda turvaliselt tundmatuga – seda soovin mina ka edaspidi oma töödes vaatajale (nuusutajale, kuulajale, maitsjale, puudutajale, tunnetajale, kogejale, mõtlejale, tõlgendajale) pakkuda.

KOKKUVÕTE

Oma töö kokkuvõttena tahan öelda, et visuaalivaba lavastamine on olnud minu jaoks väga rikastav kogemus. Arvan, et nii kultuuriliselt, sotsiaalselt kui tunnetuslikult on siin veel palju avastamata aspekte, millele tulevikus keskenduda. Arutelu algatamine sellistel teemadel, ükskõik, kas lähtuda erivajadustest või kunstiliste võimaluste potentsiaalset, on minu arvates vajalik ning võib avada palju uut, tundmatut ja põnevat.

Seni ei ole teatrikunstis olulisel määral teisi meeli rakendatud, kuid ometi on potentsiaal suur. Nii on võimalik avada kogemus tervele kehale, pääseda intensiivsemalt lähemale inimese emotsioonidele ning astuda publikuga isiklikku suhtlusse. Teater on võimalus hingede kohtumiseks, teadlikult ainult visuaalset (ja helilist) rakendades eirame suurt osa sellest, mis moodustab inimese tervikkogemuse – selle, mis niikuinii tekib ja eksisteerib, isegi kui me seda teadlikult ei suuna. Oma lavastuse „Pelleas&Melisande“ proovi- ja etendustegevusest õppisin, et just tänu oma tundmatusele on see kõik ühest küljest väga huvitav, aga ka väga omapärase keelega maastik – detailide lisamisse ei tohiks suhtuda hooletult, kuna tundmatus keskkonnas võtame kõike vastu märgiliselt ning infomüra on kerge tekkima. Tulevikus oleks sarnaste katsetuste puhul kasulik etendada üht lavastust pidevalt samas ruumis – nii võiksid inimeste tõlgendused ja tagasiside paremini üldistatava terviku moodustada ja oleks võimalik koguda andmeid, mis rakendusid ka teadustöösse. Igal juhul usun, et ka nähtavas teatris teiste meelte rakendamine on väga suur tuleviku- ja kunstipotentsiaali omav, väljendusvahendeid rikastav tegevus.

Loodan, et minu püstitatud teemad pakuvad huvi ja inspiratsiooni nii etenduskunstnikele kui ka publikule. Arvan, et on olemas nii praktiline kui teoreetiline

probleemide edasi uurimise võimalus, samamoodi on siin potentsiaal sotsioloogiliseks lähenemiseks. Teater ei ole ja ei tohiksi olla kunst iseenda pärast, vaid ta on kõnekas ikkagi ainult ühiskonnas, seda loovate ning vastu võtvate ja tõlgendavate inimeste keskel.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Artaud, A.** 1975. *Esseid ja kirju*. Tallinn: Perioodika.
- Banes, S. & Lepacki, A.** 2007. *Introduction: the performance of the senses*. – In: *The Senses in Performance*, New York: Routledge, p. 1–8.
- Brook, P.** 1972. *Tühi ruum*. Tallinn: Perioodika.
- Brown, R.** 2010. *Sound*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Di Benedetto, S.** 2010. *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. London: Routledge.
- Eesti Entsüklopeedia*. 1996. Toim Kaevats, Ü. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Fischer-Lichte, E.** 2011. *Etenduse analüüsi probleeme*. – Rmt: Valitud artikleid teatriuurimisest, Tartu Ülikooli kirjastus, lk 69–100.
- Kalvet, K. M.** 2014. *Nägemismeelt mittekasutava teatrikeele loomine nägemispuudega publikule*. [Seminaritöö]. Viljandi Kultuuriakadeemia. Viljandi.
- Ihde, D.** 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.
- Lehmann, H.-T.** 2011. *Proloog*. – Rmt: Valitud artikleid teatriuurimisest, Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 233–252.
- Levine, M. W., Shefner, J. M.** 1981. *Fundamentals of sensation and perception*. Pacific Grove, California: Brooks / Cole Publishing Company.
- Sarapuu, S.** 2014. *Projekti „Kirjeldustõlge professionaalses teatris“ käigus läbiviidud uuring*.
<http://kakora.sarasy.com/index.php?page=16&id=120&lang=est> (24.05.2015).
- Schechner, R.** 2007. *Rasaesthetics*. – In: *The Senses in Performance*, New York: Routledge, p. 10–28.

Sklar, D. 2007. *Unearthing kinesthesia: groping among cross-cultural models of the senses in performance.* – In: *The Senses in Performance*, New York: Routledge, p. 38–46.

Vassenin, A. 2003. *Nägemispuudega inimesed.*

<http://www.hot.ee/juhtkoer/inimesed.pdf> (17.05.2015).

Wild, L. 2013. *A Brief Outline of the History of Stage Lighting.*

<http://www3.northern.edu/wild/LiteDes/ldhist.htm> (21.05.2015).

Tagasiside „Pelleas&Melisande“ etenduste publikult. 2014. Kaija Maarit Kalvet [Excel tabel]. – Eravalduses.

SUMMARY

My thesis, „The implementation of other senses in theatre by the example of a performance without visual, „Pelleas&Melisande““, discusses upon creating theatrical performance by using other senses than only visual. The first part of it is theoretical, describing visual-centeredness in western culture and theatre, and thinking about the potential of the other senses. As my final work as a director student I created a performance for visually impaired and/or blindfolded audience, based on Maurice Maeterlinck's text „Péleas and Mélisande“. In the second part of my thesis I firstly describe the rehearsal process and account for the choices I made with my troupe regarding to the use of other senses. Secondly I analyse the outcome, based on a small survey – answers submitted to a questionnaire which I asked my audience to fill in after experiencing the show.

I can summarise that creating the performance and doing research for this work has been a truly enriching experience. I believe that it is important in many cultural, social and cognitive aspects. There are many themes that have not been widely discussed upon before, but which have a lot of potential in sociological and artistic studies.

I believe that even though the senses of the audiences have not been provoked very much in regards to theatrical experiences during the theatre history, it has a lot of potential. The other senses (also probably together with the visual experience, not only in blindfolded theatre) open up possibilities to experience with the whole body, get closer to inner emotions and have a real, personal contact between the performers and the audience. The most important part of theatre for me is meeting other people, communicating with them, sharing experience in the same room at the same time.

Conscious usage of other senses can provide a good soil for this kind of meeting. We come to the theatre in our bodies as a whole, so there is no need to play performances only for the eye and the intellect.

The field of using other senses is wide and powerful and for it to take effect, it has to be researched and pondered upon profoundly. It can be a whole language of its own, but it can also become a mere noise or effect in itself, if not considered with care. Every effect should be there for its function in a whole.

I hope my discussions are of interest and inspiring for both performance artists and the audience. I believe there is a practical and theoretical potential to investigate the themes further, also from sociological point of view. Theatre should not be only an art form in its own right, but rather a platform of communication in the middle of people: the creators, recipients and interpreters.

Lisa 1 Küsimustik etenduse „Pelleas&Melisande“ küllastajale

Pelleas&Melisande

Tere, kallid teatriküllastaja! Lavastus „Pelleas&Melisande“ on minu diplomitöö Viljandi Kultuuriakadeemias. Lisaks praktilisele lavastusele kirjutan ka teoreetilise lõputöö ja palun Sind, et Sa oma vastustega mind natuke aitaksid. Kasutan vastuseid anonüümselt ja ainult oma töö raames. Kui soovid kevadel, kui töö valmib, seda lugeda, palun saada mulle kiri kajjamaarit@gmail.com. Aitäh!

Palun märgi oma sugu.

(Naine / Mees)

Palun märgi oma vanus.

.....⁷

Palun märgi oma elukoht (asula).

.....

Kas Sul on nägemisvaegus? Kui jah, siis palun kirjelda seda.

Kui vastad jaatavalt, palun kirjelda, kui palju Sa näed ning kui suure osa Su elust Sul nägemisvaegus olnud on.

.....

Kui tihti Sa küllastad teatrit?

(Nädalas korra või rohkem / 1–2 korda kuus / 1–2 korda poole aasta jooksul / 1–2 korda aastas / Harvem / Muu:)

Kas Sul on varem olnud juhust kokku puutuda teatriga, mis ei kasuta visuaalset keelt kujutluspildi loomiseks? Kui jah, siis palun kirjelda kogemust.

.....

⁷ Originaalküsimustikus Google Forms keskkonnas olid lüngad vastamiseks märksa mahukamad.

Millisel kuupäeval käisid „Pelleas&Melisande“ etendust vaatamas?

(11. novembril kontrolletendusel Viljandis / 12. novembril Tartus / 15. novembril Viljandis / 16. novembril Tartus / 21. novembril Tallinnas / 22. novembril Tallinnas)

Mil määral oli „Pelleas&Melisande'i“ lugu Sulle jälgitav ja arusaadav?

(Täiel määral / Pigem oli / Pigem ei olnud / Ei saanud üldse aru)

Palun kirjelda muljeid, mis Sulle etendustervikust jäid.

Võid märkida ka lihtsalt omadussõnu, emotsioone, mõttekilde.

.....

Palun kirjelda vabas vormis, mida mittenägemine Sinu arvates sellele loole juurde andis ning mida ära võttis.

.....

Palun kirjelda vabas vormis stseene, mis Sulle kõige sügavama mulje jätsid.

Kirjeldatav stseen võib olla Sulle eriline emotsionaalselt või tajuliselt, samuti võid kirjeldada seda, mis oli ebameeldiv.

.....

Mida tahaksid lisada? Sinu soovitusid tegijatele tulevikuks?

.....

Mil määral jäid etenduskogemusega rahule?

(Täiesti / Pigem jäin rahule / Pigem ei jäänud rahule / Olen pettunud)

LAVASTUSE PASS: “Pelleas&Melisande”

1. Lavastuse nimi, autor, tootja

„Pelleas&Melisande“, Maurice Maeterlinck/Kaija M Kalvet, TÜVKA ja Must Kast

2. Esietenduse kuupäev

12.11.2014

3. Lavastuse pikkus

1:40 + publiku sisse-ja väljaviimised

4. Lavastuse kunstiline- ja tehniline meeskond koos kontaktidega

Lavastaja ja põhikontakt Kaija M Kalvet / kaijamaarit@gmail.com / 56153243

Helikunstnik ja -tehnika Kaarel Kuusk / vonkuusk@gmail.com / 5520115

(ka muusika autoriõiguste omanik)

Korraldaja-inspitsent Kerli Rannala / kerlirannala@gmail.com / 58367178

Näitlejad Laura Niils, Rauno Polman, Kaarel Targo, Mihkel Kallaste, Liina Leinberg, Kristo Veinberg (Kõik Must Kast / TÜVKA)

5. Lavastuse publiku ruumi suurus, publiku arv

Publiku piirarv sõltuvalt toolide laiuselt 46–50

Minimaalne ruumi suurus 11x11x5 meetrit

6. Lavastuse ülespanekuks ning mahavõtmiseks kuluv aeg ja tegevused

Ülespanek sõltub ruumist ja selle (heli)omadustest, umbkaudu minimaalne aeg 3 tundi (tegevused osaliselt teostatavad samaaegselt)

1. lava valmishitamine ja publiku toolide paigutus 45 min

2. heli ülespanek ning kontrollimine – sõltub, 120–180 min

3. (tehniline läbikõnd 60 min)

Mahavõtmine 40 minutit

1. lava ja rekvisiitide kokkupanek

2. helisüsteemi kokkupanek

7. Lava ja sobiva mängupaiga kirjeldus

Täielikult pimendatav neutraalne *blackbox*-tüüpi ruum minimaalse suurusega 11x11x5 meetrit, ruum ei tohiks olla ei üleliia kajav ega üleliia steriilne, peab olema isoleeritud mujalt (õuest, koridorist, torustikust) tulevatest lisahelidest

8. Rekvisiisid (transpordiks sobiv kinnine kerghaagis 750 kg, kõik peale poodiumi ise kaasa võtta)

- Poodium 2x1 meetrit – soovitatav hankida mängupaikadest kohapealt
- Puidust laud 1x1 meetrit
- 2 komplekti 3-astmelisi puidust treppe
- 200-liitrine metalltünn (+ ~100 liitrit vett)
- Kangad tünni pehmendamiseks
- Kušettvoodi&padi
- 2 raamidega ust
- 4 raamideta ust
- 15 liivakotti
- 3 puidust tooli
- Vokk
- 4 ventilaatorit
- 2 õlilampi + aroomiõli, küünlad, tikud (3 toosi)
- Kaks purki mädamune
- Kohvipuru ja 2 tassi selle kandmiseks
- Suur sinine kangas
- Mõõk koos tupega
- Hõbesõrmus
- Kiviplaat
- Küünlalatern
- Võtmekimp
- 3 metallämbrit
- Rauast kett, ukseriiv ja kinnas käsitlemiseks
- Kriiksuv klaveritool
- 2 paari kuivanud lehtedega täidetud villaseid sokke
- Puuoksad lehtedega
- Väike portselankann, 3 portselantassi alustassidega, 3 lusikat
- Riidest kott kruusaga
- Põrandahari
- 48 paari silmaklappe
- Küünlad publikuteeninduseks

9. Kostüüm (kaasas isiklik)

*Kõigil näitlejatel lisaks hääletu-lõhnatu neutraalne (tume) riietus

Melisande – valge kleit, valged kotsakingad, (lõhnaõli)

Pelleas – mustad kingad, must-valge puhvpluus, lilla keep

Golaud – punased seemisnahast kannustega saapad, nahkpüksid, seemisnahast jakk

Arkël – kepp, saapad, sametürp, sametkeep

Genevieve – sametkleit, mustad kotsakingad

Yniold – karvatuttidega vestjakk, pikkade käistega valge pluus, saapad, (krae)

Teenijad – kolm paari susse

10. Valgustehnika (kaasas oma tehnika)

4x 500W *flood*

4x kolmnurkjalad *flood*idele

heebelitega dimmer

pikendusjuhtmed – 10x10 meetrit, 2x5 meetrit

5x töövalguse lamp näitlejatele ja helikunstnikule (*pinspot* vms)

11. Heli (mida rohkem kohapeal olemas, seda parem)

- PA + *subwoofer* & lisa 2 paari valjuhääldeid (eelistatavalt aktiivid) või 3 paari võimalikult identsed valjuhääldeid + *subwoofer*

- 3x kondensaatormikrofonid (1 kardioid, 2 omni), need riputatakse lae alla ning ulatuvad maast umbes 1,5 meetri kõrgusele

- mikserpult vähemalt kahe üksteisest sõltumatu FX võimalusega

- 9x XLR (vähemalt, olenevalt ruumi suuruselt ja vajadusest)

- 2x voolukaabli rull

- 6x voolupikendused (vähemalt 3 pesaga)

(kirjutuslaud ja tool tehnikule töötamiseks)

12. Tehniline teenindus ja abiteenindus

- Ettevalmistusel kindlasti vajalik kohaliku helitehniku juuresolek

- Igaks juhuks ettevalmistusel ka kohalik valgustehnik

- Publikuteeninduseks lisaks lavastustrupile (lavastaja, näitlejad, inspitsent) vajalik 1 abiline

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____ Kaija Maarit Kalvet _____,
(*autori nimi*)

•annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
_____, „Teiste meelte rakendamine teatris visuaalivaba _____
_____ lavastuse „Pelleas&Melisande“ näitel“, _____
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Jaanika Juhanson _____,
(*juhendaja nimi*)

- reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
- olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
- kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, 25.05.2015