

Tartu Ülikool
Kultuuriteaduste ja kunstide valdkond
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond
Teatriteaduse õppetool

Iris Solnik
VARJUTEATRI ESTEETIKA
Bakalaureusetöö

Juhendaja: prof Anneli Saro

Tartu 2017

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Varjuteatri ajalugu	5
1.1 Traditsiooniline varjuteater	8
1.2 Kaasaegne varjuteater	11
1.2.1 Valgus	12
1.2.2 Sirm	13
1.2.3 Varjunukk	13
1.2.4 Kokkuvõtteks	14
2. Varjuteatri esteetika	16
3. Varjuteatri väljendusvahendite analüüs lavastustes „Tähelaps“ ja „Süüria rahvalood“	20
3.1 Lavastuse „Tähelaps“ tutvustus	20
3.2 Lavastuse „Süüria rahvalood“ tutvustus	21
3.3 Tegelase loomise vahendid varjuteatris	22
3.4 Ruumiga seotud märgid	33
Kokkuvõte	38
Summary	41
Kasutatud kirjandus	43
Lisa: Märgisüsteemide tabel	46

Sissejuhatus

Varjud kuuluvad meie igapäevaelu juurde ja kuigi me neile tähelepanu ei pööra, on nad alati osa meist ning saavad meid kõikjal, kuhu läheme. Vari on kõige tavalisem fenomen, millel on lihtne teaduslik seletus, kuid sellest sõltumata on neil paljudes kultuurides omaette tähendus ja väärtus. Aasia riikides näiteks on varjukujutistel positiivne kuvand ning tugev seos religiooni ja müstitsismiga. Läänes aga varje pigem kardetakse ning seostatakse ohuga. Mõistagi aitab kõhedust süvendada ka lääne filmitööstus, kus varjude kasutamine on publiku hirmutamise tüüpvõte.

Viimasel ajal kasutatakse varju üha rohkem kui iseseisvat kunstielementi, mis on võimeline nii meelt lahutama kui pakkuma kauneid visuaalseid elamusi. Sellele on spetsialiseerunud lausa omaette teatrivorm – varjuteater, mis kasutab lugude jutustamiseks varjukujutisi. Eestis ei ole kuigi paljud teatritegijad varjude võlu veel avastanud, kuid sellegipoolest on viimase aja jooksul siin-seal tehtud lavastusi, kus neid kasutatakse, kas osaliselt või koguni läbivalt.

Esimest korda puutusin varjuteatriga kokku 2013. aastal, mil Tartu Uues Teatris esietendus Leino Rei lavastus „Siil udus“. Kuna mul oli teatri vabatahtlikuna võimalus lavastuse valmimisprotsessis kaasa lüüa ning ka etendusi anda, hakkas visuaalteater ning täpsemalt varjuteater mind huvitama. Sellest ajendatuna sai ka bakalaureusetöö teemaks valitud just varjuteater. Ühtlasi ei ole varjuteatrile spetsialiseerunud töid Eestis varasemalt kirjutatud. Sellele viitab kasvõi varjuteatrit käsitleva teoreetilise materjali puudumine eesti keeles.

Käesolev töö uurib varjuteatri kujunemise ajalugu ning annab laiemat ülevaate varjuteatri esteetikast. Töö eesmärk on vaadata, kui võrd varjude kasutamine teatrikeelt avardab või kitsendab ning milliste vahenditega ja kuidas on varjuteatris kunstilist infot edastatakse. Analüüsis keskendun Karlova Teatris etendunud Leino Rei varjulavastusele „Tähelaps“, mis on dramatiseering Oscar Wilde’i samanimelise lühijutu põhjal, ning Vabal Laval etendunud Helen Rekkori visuaalteatri lavastusele „Süüria rahvalood“, mille alustekstiks on Süüria poeedi Samir Tahhani kogutud Süüria muinasjutud. Analüüsiks on valitud just need lavastused, sest mõlemad on varjude kasutamise ja tehnikate poolest erinevad ning pakuvad seeläbi võrdlusvõimalust.

Varjuteatri väljendusvahendite analüüsimisel lähtun teatrisemiootikast, mis võimaldab süsteemselt uurida, kuidas varjuteatris tähendusi luuakse ning millised on erinevused varjuteatri ja sõnateatri vahel. Semiootilise analüüsi puhul toetun Erika Fischer-Lichte teosele „The Semiotics of Theatre“ (1992). Ühtlasi vaatan lavastusi ka fenomenoloogiast lähtudes, sest varjulavastuste puhul ei ole oluline ainult see, kuidas mingisuguseid märke luuakse ja tõlgendatakse, vaid ka see, kuidas etendus publikut mõjutab ning kuidas publik etendust vastu võtab.

Esimeses peatükis annan ülevaate varjuteatri ajaloost ning arengust. Peatüki esimeses pooles käsitlen traditsioonilist varjuteatrit, teises pooles uurin lähemalt kaasaegset varjuteatrit. Ülevaate andmine on oluline selleks, et analüüsitavaid lavastusi oleks võimalik asetada laiemasse, varjuteatri ajaloolis-kultuurilisse konteksti. Teises peatükis tutvustan varjuteatri esteetikat üldisemalt ning kirjeldan lähemalt analüüsis kasutatavat metodoloogiat. Viimases ehk kolmandas peatükis annan ülevaate „Süüria rahvalugude“ ja „Tähelapse“ sisust ning analüüsin tegelaskuju loomise vahendeid ja seda, kuidas luuakse varjuteatris lavaruum ning atmosfäär.

1. Varjuteatri ajalugu

Varjuteatrit peetakse vanimaks nukuteatri vormiks, kuid selle sünniloo kohta aga ammendavad allikad puuduvad – igal regioonil on isemoodi legendid ja üksikutes kirjalikes tekstides, kus varjuteatrit mainitakse, puudub viide varjuteatri tekkeloole. Seetõttu on teadlastel hulgaliselt erinevaid teooriaid, kus ja millal varjuteater tekkis. Aasia riike Hiinat, Indiat ja Indoneesiat peetakse kõige tõenäolisemateks varjuteatri sünniriikideks, kuid mõningad uurijad ei välista ka Türgit ja Põhja-Aafrikat. Kuigi varjuteatri tekkelood ja legendid nii Aasias kui Lähis-Idas on üsna erinevad, on neil nii mõnigi ühine tunnus. Peamine äratuntav joon on varjude seostamine surma ja teispoolseusega. Varjudega mängimine oli pilguheit surnuteriiki, mis aitas toime tulla näiteks leinaga või tugevdas sidet esivanematega. (Currell 2007: 17) Seetõttu on riidel või ekraanil, millele varjud kuvatakse, erinevates kultuurides ka omaette nimetused. Näiteks Hiinas nimetatakse seda „surma sirmiks“, Türgis „elust lahkumise kardinaks“ ning Indoneesias Jaava saarel „udu ja pilved“. (Simmen 1975: 80)

Kuna varjuteatri tekkeaja ja –kohta pole võimalik määrata, on palju oletusi, kuidas ja milliseid teid pidi see teatrivorm Aasiast läände levis. Kui lähtuda ainult kirjalikest allikatest, siis võib varjuteatri sünni paigutada Indiasse, sest Indiast leiti kõige esimesed kirjalikud allikad, kus arvatakse olevat viited varjuteatrile. Vanaindia eeposes Mahabharata (400eKr – 400pKr) ja sanskriti grammatikat käsitlevas raamatus Mahabhasya (200 eKr) leiduvad väljendid nagu „varjuga mängija“ ja „nahast kujundite peegelduse kuvamine õhukesele riidele“. (Chen 2003: 30-31)

India kultuur hakkas eri suundades arenema juba enne meie aja arvamist ning domineeris Kagu-Aasias 16. sajandini (A Short History ...). Sellesse ajavahemikku jääb ka varjuteatri levik Indoneesiasse, Kambodžasse ja Taisse (Simmen 1975: 116), kus varjuteater on tänini väga populaarne (Kent 2005: 5). Indoneesias koguni niivõrd, et poed ja muud ettevõtted kasutavad varjuteatri tegelasi oma logodel. Ühtlasi on mainitud riikide varjuteatris mitmeid sarnasusi nii repertuaaris, stiilis kui rituaalsetes kommetes. (Currell 2007: 17, 19)

Paralleelselt Indiaga õitses ja arenes varjuteater ka Hiinas ning arvatakse, et Euroopa varjuteatri sugemed asuvad just Hiinas (Vermon 2002: 40). Kõige tõenäolisemalt levis varjuteater läände Hiina ja Euroopa vahelise kaubandusvõrgustiku kaudu (Currel 2007: 26), kuid levik võis toimuda ka läbi Lähis-Ida (Simmen 1975: 83). Hiinas populariseerisid varjuteatrit rändjutuvestjad, kes kandsid ette üht tolle aja populaarseimat lugu „Kolme kuningriigi ajalugu“ ning illustreerisid oma lugu varjudega (Simmen 1975: 79). Arvatakse, et varjuteater jõudis kunstiliselt tippu 11. sajandil (Currell 2007: 23) ja muutus niivõrd populaarseks, et Mingi dünastia alguseks 14. sajandil oli Pekingis juba ligi 50 varjuteatri truppi. Varjuteater sai 13. sajandil populaarseks ka mongolite hulgas, kes tutvusid varjuteatriga oma vallutusretkede käigus Hiina, ning kandsid varjuteatri traditsiooni hiljem edasi Lähis-Idasse. (Vermon 2012: 40)

Varjuteater levis Lähis-Idas tänu rändtruppidele, mustlastele ja islami munkadele dervišidele. Tänu neile jõudis varjuteater kõigepealt Egiptusesse ning Ottomanide vallutuste käigus 16. sajandil ka Türgi (Simmen 1975: 82). 19. sajandil jooksul assimileerus varjuteater ka Kreeka kultuuri (Vermon 2002: 43).

Tegelikult jõudis varjuteater Itaalia kaudu Euroopasse juba 17. ja 18. sajandi jooksul (Reusch i.a.). Tänu saksa rändtruppidele jõudis varjuteater Itaaliast Saksamaale (Steiner-Welz, i.a.: 97) ja seejärel hakkasid varjuteatri vastu huvi tundma ka Prantsusmaa ja Inglismaa (Currel 2007: 26). Võrreldes aga teiste nukuteatrivormidega nagu näiteks marionetteater, ei saavutanud varjuteater Euroopas püsivat populaarsust (Simmen 1975: 85-86). Põhjus seisneb teistsuguses elufilosoofias. Euroopa ja lääne ühiskond üleüldse põhineb ratsionalismil ja mõistusel ning kuna varjudel puudub füüsiline keha, oli varjudega mängimine eurooplastele mõnevõrra võõras. Seevastu Aasia spiritualistlikes kultuurides, kus usutakse nägemustesse ning meditatsiooni võimesse, on palju lihtsam mõista varje, mis asuvad kuskil reaalse maailma ja unenägede vahepeal. (Reusch i.a.)

17.– 20. sajandi Euroopas tuntigi varjuteatrit kui „idamaade maagiat“. Itaalias, Prantsusmaal ja Inglismaal hakati varjuteatrit kutsuma „Hiina varjudeks“, kuigi paradoksaalselt ei olnud Hiina varjuteater ega Euroopa varjuteater esteetiliselt sugugi

sarnased. Kui varjunukud Hiinas olid värvilised ja läbipaistvad, siis Euroopas olid populaarsed hoopis mustad ja täidlasemad varjud ehk siluetid (Chen 2003: 45, 46), millest on nähtavad ainult kujutatava objekti piirjooned (Currell 2007: 12). Euroopa varjuteater nägi palju vaeva, et jätta publikule mulje justkui oleks varjunukk elus, mistõttu oli oluline varjata nukujuhti ja nööre, pulgakesi, mis nukku juhtisid, Aasias polnud see jällegi oluline. Oluline erinevus seisnes ka loomingulises vabaduses. Kui läänes määrab varjuteatri etendaja individuaalselt oma etenduse tegelased, kvaliteedi ja narratiivi, siis Aasias põhineb varjuteater folkloorsel pärimusel.“ (Dulic 2006: 175, 176) Seega võiks tegelikult kahelda levinud seisukohas, mille järgi pärineb Euroopa varjuteater Hiinast (Chen 2003: 46).

18. sajandil oli varjuteater Euroopas mõnda aega äärmiselt populaarne ning huvi varjuteatri vastu oli mõjutatud romantismist (Simmen 1975: 84). Varjuteatrile kirjutasid näidendeid näiteks Johann W. Goethe, Eduard Mõhike, Franx Brentano jpt (Reusch 2001: 3). Et 18. sajandi Saksamaal mängiti varjuteatrit üha rohkem turuplatsidel rahva lõbustamiseks (Steiner-Welz, lk 97), võib julgelt oletada, et saksa rändtrupid, kes mängisid muuhulgas ka varjuteatrit, jõudsid esinema ka Liivimaa ja Eestimaa kubermangu aladele.

1775. aastal avati Itaalias esimene varjuteater ning selle rajaja Ambroise käis etendusi andmas nii Prantsusmaal kui Inglismaal (Dulic 2006: 176). Prantsusmaal tegutses samal ajal Seraphin Dominique Francois, kes mängis varjuteatrit Versaille's ning tutvustas varje õunkonnale (Simmen 1975: 84), kus avaldas muljet niivõrd, et sai kuningliku toetuse avamaks varjuteater ka Pariisis (Dulic 2006: 176).

18. sajandi vahetusel varjuteatri populaarsus kahanes (Currell 2007: 28) ja uuesti hakati selle vastu huvi tundma 19. sajandi lõpus, mil Euroopas tekkis modernistlik liikumine. Sümbolism, üks modernismi allvorme, hakkas varjuteatri vastu huvi tundma selle immateriaalsuse ja müstiliste omaduste tõttu. Prantsusmaal, mis oli üks sümbolismi keskuseid, sai varjuteater väga populaarseks ja sealt levis sügavam huvi Aasia kultuuri vastu edasi ka teistesse riikidesse nagu Itaalia, Hispaania ja Rootsi (Segel 1995, Francis 2012: 167 kaudu). Üks innukamaid varjuteatri etendajaid sajandivahetusel oli Pariisi klubi *Le Chat Noir*, mille omanik oli Rodolphe Salis ning kelle eluajal tuli klubis välja üle 40 varjulavastuse. Pärast Salisi surma suleti ka klubi, kuid modernismi vaimus

tegeleti varjuteatriga Euroopas edasi. Üks silmapaistvaid varjuteatri edendajaid 20. sajandi esimeses pooles oli Lotte Reiniger, kes oma pika karjääri jooksul Saksamaal, Suurbritannias ja Kanadas kasutas oma filmides siluette. (Currell 2007: 28, 30)

Kuigi Euroopas tegeleti varjuteatriga juba alates 17. sajandist, murdis varjuteater oma vaeslapse rollist välja alles 20. sajandi keskpaigas, kui selle teatrivormiga hakati rohkem katsetama. Uued tuuled hakkasid puhuma 1970. ja 1980. aastatel, mil mitmes riigis paralleelselt sündisid uued varjuteatri vormid. Varjuteatri ajaloost, arengutest ja esteetikast lähtuvalt eristatakse omavahel traditsioonilist varjuteatrit ja kaasaegset varjuteatrit. (Reusch i.a.)

Traditsioonilist varjuteatrit harrastati ning harrastatakse tänapäevani Aasias, kus varjuteatri traditsioon on kõige pikem. Esile tõusevad eelkõige Hiina, India, Indoneesia ja Tai. Varjuteatri kaugema ajalooga saavad huvilised tutvuda muuseumites, kus asuvad vanad pärgamendist või nahast varjuteatri nukud, mis on peenelt valmistatud ja iselaadi tehnikaga. Oma erilise ja pikaajalisuse tõttu on traditsiooniline varjuteater maailmas ka üsna tuntud. Peamiseks traditsioonilise varjuteatri tunnusjooneks on tugevad seosed religiooni ja kohaliku kultuuri ja pärimusega. (*ibid.*)

Traditsioonilisest varjuteatrist on välja kasvanud kaasaegne varjuteater ja selle sünniajaks peetakse 20. sajandi keskpaika. Kaasaegse varjuteatri keskused asuvad Euroopas, Põhja-Ameerikas, Jaapanis ja Austraalias. Vastupidiselt traditsioonilisele varjuteatrile on kaasaegne varjuteater ilmalik ja selle eesmärk on publiku meelt lahutada. (Reusch i.a.) Järgnevalt tutvustan traditsioonilist ja kaasaegset varjuteatrit lähemalt.

1.1 Traditsiooniline varjuteater

Olgu alustuseks öeldud, suuremate üldistuste tegemine traditsioonilise varjuteatri esteetika kohta on keeruline, sest see ei ole esteetiliselt homogeenne (Blumenthal 2005: 56). Nagu juba eelpool öeldud, seob traditsioonilist varjuteatrit eelkõige tugev side kohaliku kultuuri ja religiooniga (Reusch i.a.). Kuna traditsioonilise

varjuteatri leviala on Aasias, mida iseloomustab kultuuriline ja religioosne mitmekesisus, siis varieerub piirkonniti ka selle esteetika.

Traditsiooniline varjuteater on vähemalt paartuhat aastat vana (Reusch 2001: 2), kuid tänapäeval on see traditsioon väljasuremise äärel ning peamiselt on selles süüdi lääne kultuuri pealetung, eriti televisiooni ja filmide laiem levik (Simmen 1975: 97). Traditsioonilise varjuteatri püsimajäämise nimel on hakatud seda rohkem tänapäevastama, mistõttu ei ole traditsioonilise ja kaasaegse varjuteatri eristus tänapäeval enam niivõrd selge (Koanantakool 1989: 31, 42).

Varjudel on erinevates kultuurides mitmesugused tõlgendused. Traditsioonilises varjuteatris representeerib vari palju enam kui mingisuguse keha tumedat kujutist. Riikides, kus viljeletakse traditsioonilist varjuteatrit, on varjudel müstilised omadused – neid peetakse lahkunute või esivanemate vaimudeks, jumalateks või koguni deemoniteks. (Currell 2007: 7) Tihtilugu kuuluvad varjuteatri etendused religioossete rituaalide juurde. Näiteks Indias mängitakse varjuteatrit kas templite juures ja religioossetel festivalidel, aeg-ajalt avatakse etendus ka palvega jumalate poole. (Currell 2007: 18) Indoneesias samastatakse nukujuhti ehk *dalangi* koguni preestriga. David Currell kirjeldab *dalangi* järgnevalt: „Ta mitte ainult ei esine regulaarselt pidulikel ja tseremoniaalsetel üritustel nagu sünnid ja abielud, vaid, kuna nukke peetakse taassündinud esivanemateks, siis *dalang* täidab ka meediumi rolli vaimude ja oma publiku vahel.“ (2007: 22)

Traditsioonilises varjuteatris kasutatakse folkloorset materjali, millega kogu publik on enamasti tuttav (Dowsey-Magog 2002: 188). Traditsioonilise varjuteatri tegelased on tihtilugu printsessid, printsid, kurjad koletised või erakud, kellel on rahvavalgustuslik roll. Lisaks sellele esinevad lugudes ka üleloomulikud jõud ja vaimude maailm (Koanantakool 1989: 42), ning üldjoontes taandub terve narratiiv hea ja kurja vahelisele võitlusele (Currell 2007: 18). Hea näide folkloorsest alusmaterjalist on näiteks eepilised poemid *Mahabharata* ja *Ramayana*, mis pärinevad Indiast, kuid mille kohandatud versioone kasutatakse ka Malaysias, Indoneesias, Kambožas ja Tais (Simmen 1975: 104).

Traditsioonilisele varjuteatrile on iseloomulik ka etenduste pikk kestvus ning see, et etendusi kantakse ette öösi. Traditsiooniliselt kasutati varju tekitamiseks õlilampe või koguni lahtist tuld (Bastien-Thiry i.a.). Mõningad Tai nukujuhid teavad rääkida, et minevikus kestsid varjuteatri etendused mitu ööd järjest. See traditsioon kestab ikka veel, kuid mitme öö asemel mängitakse etendus ära ühe ööga. (Koanantakool 1989: 43) Näiteks Indias alustab nukujuht mängimist õhtupoolikul ning mängib peatumata kogu öö, Hiinas ootab nukujuht ära päikeseloojangu ning mängib seejärel hommikuni (Currell 2007: 18,20).

Traditsioonilises varjuteatris on tähtis roll muusikal ja laulul. Indias kannavad nukujuhid jalgade ümber kellukesi ning etendusi saadavad veel teisedki rütmipillid ja harmoonium. Tais kasutatakse lisaks rütmipillidele erinevaid keelpille. (Currell 2007: 18, 23) Hiinas saadab varjuetendust koguni terve orkester, mis mängib kõrvulukustavat muusikat. Indoneesia varjuteatris nukujuht hoopis laulab ja karjub, kuni saavutab transi. (Simmen: 92: 92, 111) Türgis tutvustatakse igat tegelast omaette lauluga (Simmen 1975: 96).

Traditsioonilise varjuteatri nukud on äärmiselt mitmekesised. Eileen Blumenthal kirjutab kokkuvõtlikult: „Varjunukud võivad olla läbipaistmatud ja luua musta varjupildi (nagu Java saarel), või läbipaistvad ja tekitada värvilise varju (nagu Hiinas). /- -/ varjunukud võivad olla keerukalt nikerdatud (nagu keskajal Egiptuses). Neil võivad olla liigesekohtadest liigutatavad (nagu Kamboža suurte varjunukkude puhul) või ainult mõningate lahtiste liigenditega (nagu Türgis) kehaosad.“ (Blumenthal 2005: 56) Küll aga võib traditsioonilise varjuteatri nukkude ühiste tunnustena välja tuua selle, et nukud valmistatakse loomanahast (Bastien-Thiry i.a.) ning varjud on kahedimensioonilised ja ebarealistlikud. Kuna traditsioonilises varjuteatris usutakse, et varjude taga on spirituaalsed jõud, ei ole realismi taotlemine vajalik. (Reusch 1991: 53, 54) Kagu-Aasias näiteks heidavad nukud riidele pitsilised varjud, mis sellest, et publik teab, et inimkeha ei ole niimoodi „augustatud“ (Blumenthal 2005: 73)

Ühtlasi on traditsioonilise varjuteatri lahutamatu osa ka sümbolism. Varjunukud ei ole lihtsalt tavalised tegelased, kelle iseloom ja motiiv avalduvad etenduse käigus, vaid neile on omased erilised tunnused, mis määravad ära, kas tegu on positiivse või negatiivse tegelasega, kas tegelane on kõrgest soost või mitte ja kas tegu on mehe või naisega. Traditsioonilise varjuteatri sümbolika varieerub jällegi regiooniti. Üks levinumaid viise on nukkude töötlemine nii, et nende värvid on publikule näha, mis võimaldab omakorda värve sümbolitena kasutada. Indoneesias on kangelase nägu alati rohelist värvi (Simmen 1975: 11), punase värviga kujutatakse agressiivseid ja ebausaldusväärseid tegelasi. Must värv viitab tarkusele ja vooresse. (Currell 2007: 21) Hiinas kasutatakse valget värvi kujutamaks negatiivseid tegelasi, seevastu kangelane on alati punastes toonides (Simmen: 1975: 21).

Traditsioonilisele varjuteatrile omasena võib tegelikult välja tuua ka selle, et keeruline on esile tõsta koolkondi või silmapaistvamaid nukumeistreid, lavastajaid, sest tegu on rahvakunstiga ning esitajaid oli seinast-seina. (Koanantakool 1989: 49; Currell 2007: 19)

Kokkuvõtlikult võib öelda, et traditsiooniline varjuteater on heterogeenne nähtus ning välja toodud üldistused ei kehti kõikide riikide kohta, kus tegeletakse traditsioonilise varjuteatriga.

1.2 Kaasaegne varjuteater

Kui traditsioonilisele varjuteatrile mõjuvad 20. ja 21. sajandi moderniseerumise protsess ning tehnoloogia pealetung negatiivselt, siis varjuteatrile Euroopas tähendas see uut arengusuunda, võimalust hakata välja töötama originaalset varjuteatrit, mis on iseseisev Aasia traditsioonilisest varjuteatrist ning mis on põimunud hoopis lääne enda kultuuriga. (Reusch 1991: 54) 17. sajandist kuni 20. sajandi teise pooleni olid varjuteatri vahendid küllaltki piiratud, paikneti kuskil traditsioonilise varjuteatri ja nõ Euroopa varjuteatri vahepeal. Kõigepealt konkureeris varjuteater teiste nukuteatri vormidega, seejärel tõrjus filmitööstus varjuteatri kõrvale. Varjuteater tuli seisakust välja alles 1970. ja 1980. aastatel, kui selle teatrivormiga hakati rohkem katsetama, mille käigus

sündisid mitmes riigis paralleelselt uued varjuteatri vormid. (Reusch lk 2, 4) Kõige olulisemad uuendused puudutavad valgust ja sirmi, millele varje kuvati, sest nendest sai varjuteater tõuke katsetada teisigi uusi asju.

1.2.1 Valgus

Elektri kasutusele võtmise algusajast majapidamises kasutati Euroopas varjuteatri tegemiseks hõõglambi pirne, kuid 1960. aastatel jõudis šveitslane Rudolf Stössel läbimurdeni, kui tegi katseid halogeenlampidega, et uurida, kuidas toimib uus valgus varjuteatris. Kui varasemalt pidi nukujuht mängima ekraani lähedal, et kuvatav vari oleks terav, siis halogeenlambi kasutusele võtmine võimaldas nukkudega ruumis ringi liikuda ilma teravat varju kaotamata. Vabadus varjudega mängida pakkus uusi võimalusi eksperimenteerida varju suuruse ja kujuga nii, et need võisid kasvada suuremaks või hoopis kahaneda. (Reusch lk 3) Varjudega liikumine omakorda tähendas automaatselt ruumilist autonoomsust – ruumist sai varjuteatri loominguline vahend (Kent 2005: 11).

Halogeenlampide kasutusele võtmine varjuteatris suurendas tublisti ka teatri teisi väljendusvahendeid. Kui varasemalt oli varjuteater rangelt kahedimensiooniline, siis halogeenlamp võimaldas kasutusele võtta kolmedimensioonilised varjud. Uus valgustus tähendab nukujuhile muidugi rohkem tööd, sest vari on „valgustundlikum“, mistõttu iga liigutus võib varju kuju muuta. (Reusch i.a.) Enne halogeenlambi kasutusele võtmist oli valgusallikas fikseeritud asendis (Reusch 1991: 18), hiljem sai valgusallikat aga nihutada ning koos erinevate värvide ja teiste valgusallikatega (hõõglamp, taskulamp vms) on varjulavastusele võimalik lisada erinevaid nüansse (Bastien-Thiry i.a.).

Stössel katsetas lisaks halogeenlambile ka peegleid, erinevaid vedelikke, prismaid ja prožektoreid ning tema katsetused mõjutasid uuendusmeelset varjuteatrit Prantsusmaal (Compagnie Amoros et Augustin) ja Itaalias (Teatro Gioco Vita), kus katsetused halogeenlambiga jätkusid. (Currell 2007: 14)

1.2.2 Sirm

Esiagne sirm, mida Euroopa varjuteatris kasutati, oli nelinurkne ja üsna väike (Reusch 1991: 18), mistõttu sai sellel mängida vaid väikeste varjudega. Uute valgusallikate kasutusele võtmise järel oli järelikult vaja välja mõelda ka paremad sirmi lahendused. Katsetama hakati kõikvõimalike geomeetriliste vormidega ning sirme hakati liigutama. Näiteks Šveitsi lavastaja Hansueli Trüb võttis ühes oma varjulavastuses „Schattenrisse“ kasutusele purjekujulised sirmid, mida oli võimalik ratastel edasi tagasi liigutada. (Reusch i.a.). Meiniger Puppentheater Saksamaal mängis varjulavastuse „Constant Tin Soldier“ (1998) ette telgis ja projitseeris varjud telgi seintele. Telgi seinad võimaldasid mängida perspektiivi ja varjude suurusega. (Francis 2012: 118) Uuenduslikuks võib pidada ka erinevate kinnituste ja nõõride kasutusele võtmist, et etenduse jooksul sirme ja seeläbi varje moonutada. Katsetati mustrite, materjalide, värvide ja kõige muuga, mida oli varjuteatris võimalik rakendada. (Currell 2007: 15)

Sirmidega katsetamise tulemusena jõuti uue tõdemuseni – sirm tekitas publiku ja etendajate vahele liiga suure barjääri. Neljanda seina lõhkumiseks proovisid Saksa Theater des Schatten ja Itaalia teater Teatro Gioco Vita uut lahendust – etendajad ja valgusti too sirmi ette ja mängiti otse publiku ees nii, et varjud langesid etendajate selja taha sirmile. Saksa teatris Dorftheater Siemiz aga jäeti etendajad sirmi taha, kuid ei peidetud nende varje. Moskva teatris Tenj ja mõningates teistes nukuteatrites hakkasid etendajad vaheldumisi mängima nii sirmi ees kui taga. (Reusch i.a.) Seda võtet kasutati ka Helen Rekkori lavastuses „Süüria rahvalood“ ja Leino Rei lavastuses „Tähelaps“, mida analüüsin kolmandas peatükis.

1.2.3 Varjunukk

Valguse ja sirmi järel muutus ka varjunukk. Kõigepealt hakati katsetama erinevate materjalidega: papp, pärgament, riie, puit, traat jne. Ühtlasi hakkas varjunukk üha enam inspiratsiooni saama filmikunstist. (Reusch i.a.) Kui varasema Euroopa varjuteatri puhul oli äärmiselt oluline nuku realistlik välimus, siis kaasaegse varjunuku puhul püütakse edasi anda tema karakterit ja stiili võimalikult lihtsate vahenditega, ilma üleliigse ornamentika dekoratsioonideta. Taolist stiilipuhtust taotleb näiteks prantslane

Luc Amoros, kes avas Prantsusmaal omanimelise teatri, kus tegeletakse erinevate visuaalteatri vormidega, sealhulgas varjuteatriga (Luc Amoros and The Company). Olulise esteetilise muudatusena tuleb välja tuua ka see, et varjunuku asemel hakati varjude tegemiseks kasutama ka inimkeha (Reusch 1991: 21, 28).

1.2.4 Kokkuvõtteks

Need revolutsioonilised muutused andsid varjuteatrile palju suurema loomingulise vabaduse, mistõttu hakati varjuteatri vastu veelgi rohkem huvi tundma. Kuna kaasaegne varjuteater on eelkõige visuaalteater, siis hakati seda ka teiste visuaalteatri vormidega põimima. (Reusch i.a.) Eriti selgelt joonistub see välja varjuteatri festivalil Schwaebisch Gmundenis Saksamaal, kus festival toimus esimest korda 1988. aastal ning toimub iga kolme aasta tagant. Seal on mängitud näiteks nii sõna-, tantsu-, ooperilavastusi, kuhu on varjuteater sisse põimitud. (Reusch 2001: 3)

Kuigi Saksamaad peetakse kaasaegse varjuteatri koduks, (Reusch 2001: 3) siis tegelikult leidub varjuteatriga tegelejaid üle maailma. Silmapaistvamad varjuteatri edendajad on näiteks prantslane Luc Amoros, keda mainisin eespool, austraallane Richard Bradshaw, kes annab varjuteatri soloetendusi, (Currell 2001: 31) ja ameeriklane Larry Reed, kes õppis Indoneesias selgeks *dalang*'i ameti ning põimib omavahel traditsioonilist ja kaasaegset varjuteatrit (ShadowLight). Varjuteatrit aitab populariseerida ka Shadow Theatre Group, mis jutustab lugusid muusika, tantsu ja varjude saatel. Grupp osales ka Suurbritannia talendisaates ning nende videomaterjal on laiemale publikule internetis kättesaadav. Eestis ei ole varjuteater eriti levinud ning seda ei kasutata tänagi kuigi tihti. Viimase aja lavastustest, kus varjuteatrit kasutatakse, võib välja tuua 2011. aastal NUKU teatris esietendunud Kadri Kalda lavastuse „Rapuntsel“. 2014. aastal esietendusid teatris Vaba Lava Helen Rekkori „Üle vee“ ja Uues Teatris Leino Rei „Siil udus“. 2016. aastal esietendus Heino Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis Janek Savolaineni „Petja ja Hunt“.

„Kaasaegse varjuteatri eesmärk ei ole enam niivõrd edasi anda lugu, vaid sõnumit.“ (Reusch 1991: 29) Siinkohal saab kohe paralleeli tõmmata Helen Rekkori „Süüria

rahvalugudega“, mis koosneb paljudest erinevatest lugudest, mille juures ei ole kõige tähtsam narratiiv, vaid sõnum, mis iga loo taga peitub. Järgmises peatükis annan ülevaate varjuteatri esteetikast laiemalt ning tutvustan lähemalt analüüsis kasutatavaid metodoloogiaid.

2. Varjuteatri esteetika

Nagu esimeses peatükis öeldud, on varjuteater nukuteatri üks alaliikidest. Nukuteatrist on palju kirjutanud Henryk Jurkowski, kes on ühtlasi uurinud nukuteatri teatrikeelt ja arutlenud erinevate märkide üle nukuteatris. Jurkowski ütleb, et teatrikeel koosneb erinevatest üksikmärkidest, mis üksteisega koostöös loovad tähendusi. Teatrikeel on vahend publikuga suhtlemiseks. (Jurkowski 2013: 83) Tähenduse loomise mehhanismide ja kommunikatsioonistrateegiate uurimisega teatris tegeleb teatrisemiootika. Teatrisemiootikaga on põhjalikult tegelenud Erika Fischer-Lichte, kelle väljatöötatud metodoloogiat varjulavastuste analüüsis ka kasutan. Ühtlasi ei saa varjuteatri puhul välistada fenomenoloogiat, mis ei huvitu semiootilisest kommunikatsioonist, vaid lava ja publiku vahelisest suhtest ning sellest, kuidas vaataja nähtut kogeb (Fischer-Lichte 2011: 81, 91). Vaataja kogemus on eriti huvitav just seetõttu, et nukuteatris eksisteerib duaalsus, mida sõnateatris ei ole – vaataja tajub nukku nii elusolendi kui ka elutu esemena (Tillis 1990: 177) Ühtlasi kasutatakse varjulavastustes optilisi illusioone (Böhmer 1971, Francis 2012: 63 kaudu) ja lisaks on varjud oma olemuselt abstraktsed. Nende võime muutuda ja lai kasutusala annab varjudele ka mingisuguse müstilise mõõtme.

Fischer-Lichte eristab teatris visuaalseid ja akustilisi, pikaajalisi ja lühiajalisi, ruumiga seotud ja näitlejaga seotud märke (1992: 15). Fischer-Lichte märgijaotuse puhul on aga oluline silmas pidada seda, et ta on lähtunud sõnateatrist ehk näitlejate teatrist, mitte nukuteatrist. Jurkowski ütleb, et nukuteater ja sõnateater on teineteisest üsna erinevad, sest nukk ja näitleja on teineteise vastandid – nukk on elutu, näitleja elus (Jurkowski 2013: 84). Nuku eksisteerimise põhimõte on seega teistsugune, mistõttu on nukuteatri ja sõnateatri märgisüsteemid teineteisest erinevad (*ibid.* 111). Siiski ütleb Jurkowski, et nukuteatri märgisüsteeme võib uurida lähtuvalt sõnateatri märgisüsteemidest, eeldusel, et nimekirja täiendatakse puuduvate märkidega või lühendatakse üleliigsete märkide võrra (*ibid.* 83).

Selline märgisüsteemide täiendamine puudutab eriti näitlejaga seotud märke. Jurkowski loetleb üles näiteks kõne, intonatsiooni, miimika ja kehalised väljendusvahendid, žestid, grimmi, soengu jne. Nukuteatri puhul tuleks miimika asendada näiteks „plastilise

ilmega¹ ja grimmi asemel peaks lähtuma „nuku valmistusmeetodist“². (*ibid.*) Jurkowski peab siin tegelikult silmas käega katsutavaid nukke, käesolev töö uurib aga varjuteatrit. Järgnevalt vaatan täpsemalt varjuteatrit ning selle eripära.

Varjuteater on teater, kus kasutatakse varje, esinegu need lavastustes siis läbivalt või piirdugu mõne üksiku detailiga. Varjude moodustamisel on esmatahtsad elemendid valgusallikas, mingisugune keha, mis varju tekitab, ja ekraan, kuhu varjukujutis kuvatakse (Philpott 1969: 233). Siin avaldub põhimõtteline erinevus varjuteatri ja teiste nukuteatri vormide vahel – varjuteatri puhul on publiku tähelepanu suunatud mingisuguse objekti varjule, mitte objektile endale nagu näiteks sõnateatris või teatris, kus nukud on publiku ees (Kaplin 2015: 92). See tähendab, et varjulavastus kommu­nikeerib publikuga peamiselt varjude kaudu, sest vaataja ei näe üldjuhul objekti, mis sirmi taga varje tekitab (Lee ja Jungdam 2016: 1).

Vari või siluett on üldistatud pilt, mitte tõetruu reaalsuse imitatsioon, mistõttu peab nukukunstnik välja valima mingisugused tüüpilised elemendid, mis tegelaskuju kõige paremini edasi annaksid (Winter 1989: 112). Näiteks on tegelastel mingisugused liialdatud füüsilised omadused, kasvõi nina või silmad (Bicat 2007: 42). Kuna nukk on elutu, siis ei suuda see laval tekitada niivõrd palju märke kui näitleja, kes lisaks kokkulepitud liigutustele teeb ka liigutusi, mis on talle kui elusolendile omased. Seega nukk mitte ainult ei kasuta märke vähem, vaid tema märgid on ka kvaliteetsemad. (Tillis 1990: 178) Samas on oluline lisada, et ükski näitleja, kes nukke juhib, ei suuda sajaprotsendilise puhtusega ainult märke luua – ka nukuteatris esineb nõ tahtmatuid märke. (*ibid.* 181)

Varjuteatris ei ole publik kunagi niisama vaataja rollis, vaid tegeleb pidevalt nende märkide dekodeerimisega, mis lavalt paistavad, olgu need siis tahtlikud või tahtmatud. (*ibid.*) Tegelikult tegeleb teatrikülaline tõlgendamisega tihti nii, et ta ise seda endale ei teadvusta (Bicat 2007: 40). Vaataja ei näe sirmi taha, kuid sellest olenemata suudab igas vanuses teatritvaataja ära fikseerida, kas sirmil kujutatud on inimene, puu, maja vms. (Currell 2007: 12) Varjuteatri tugevus ja võlu seisnebki inimese võimes siluette ära tunda (Bicat 2007: 40). Kuna me teame, et siluett on mingisuguse objekti piirjoon, siis

¹ *Plastic expression*

² *The crafting of the puppet*

me tunneme kujutatava objekti ära sarnasuse alusel. Semiootikas nimetatakse selliselt toimivaid märke ikoonideks (Pierce 1894). Jurkowski aga leiab, et publikule üksinda ei lange etenduse tõlgendamise vastutus. Kui vaataja ei oska nukulavastuse märke dekodeerida, siis see pole ainuüksi tema süü. Selleks, et kommunikatsioon lavastuse ja publiku vahel toimiks, peab lavastaja poolele teele vastu tulema ja kunstilist infot arusaadavalt edastama. (Jurkowski 2013: 93) Varjuteatris, kus info edastamise vahendid on piiratud, on see keskne ja äärmiselt põnev probleem.

Lisaks sellele, et publik võtab esitatud informatsiooni vastu ja tõlgendab seda, on publikul ka kaasaloov funktsioon. Kuna vari ei suuda kunagi esitada seda informatsiooni, mida inimkeha esitab, peavad vaatajad loo terviku konstrueerimiseks ise puuduva info lisama. (Tillis 1990: 182) See tähendab, et saalis viibija peab looma enda kogemusel ja kujutlusvõimel põhineva taustsüsteemi. (Currell 2007: 12)

Eespool sai öeldud, et varjuteatri üks põhilisi kommunikatsioonivahendeid on vari. Siit avaldub juba ka varjuteatri üks kõige olulisem omadus – visuaalsus (Bicàt 2007: 36). Varjuteatris domineerib eelkõige visuaalsus, mistõttu võib selle liigitada visuaalteatri alla. Sel teemal on kirjutanud Madli Pesti, kes defineerib visuaalteatrit järgnevalt: „/---/ visuaalteatris pole esiplaanil tekst, vaid pilt. Visuaalteatris saame maagilise, optilise elamuse ning seal jutustatakse lugusid, mis on mõistetavad kõigile, olenemata vanusest, päritolust või elukohast.“ (Pesti 2013) See, et visuaalteatris antakse tähendusi edasi peamiselt visuaalselt, ei tähenda, et lavastustes poleks sõnal kohta. Lisaks kasutatakse visuaalteatris ka muusikat ja helikujundust ning tihti põimitakse lavastustesse erinevaid etenduskunste, visuaalseid kunste, tehnoloogiat ja kehalisust. (*ibid*).

Kuigi vari on varjuteatri keskne element, võib siiski oletada, et tõenäoliselt ei saaks publik ainult varjukujutiste vaatamisest mingisugust maagilist elamust ega esteetilist naudingut, meelelahutusest rääkimata. Ka analüüsivad lavastused „Süüria rahvalood“ (Helen Rekkor) ja „Tähelaps“ (Leino Rei) ei keskendu ainult varjukujutiste näitamisele, vaid neis on kombineeritud ka muid visuaalseid ning auditiiivseid märke. Ühtlasi on lavastustes oluline osa ka sõnal – mõlemad lavastused tuginevad tekstidele: „Tähelaps“ Oscar Wilde’i samanimelisele lühijutule ja „Süüria rahvalood“ Süüriast kogutud ja kirja pandud rahvapärimusele. Varjulavastuse allikmaterjali valimisel peab olema aga ettevaatlik, sest kõik tekstid ei ole varjulavastuseks sobivad. Lavale toomisel peab

kaaluma, kas lugu on võimalik varjudega jutustada nii, et vaatajal ei hakkaks saalis igav. Näiteks "Tähelapse" teises pooles hakkab publik saalis nihelema, sest loos on palju kordusi. Publik ei saa uut infot ning lool ei ole puänti, vaataja teab juba ette, mis järgmisena juhtub, ning see ei hoia pinget ega paku enam publikule huvi. Võrreldes Helen Rekkori „Süüria rahvalugudega“, kus varje saadavad muusika, projektsioonid, ja videopilt, on Leino Rei „Tähelaps“ nii valguse kui muusika poolest tagasihoidlikum. Visuaalsete ja auditiiivsete märgisüsteemide kombineerimine varjudega aitab elavdada ja toetab publiku kujutlusvõimet, milleta varjulavastus ei toimikski.

Järgmises peatükis annan lühikese ülevaate analüüsitavatest lavastustest, seejärel lähen analüüsi enda juurde. Analüüsis tuginen Erika Fischer-Lichte märgisüsteemide tabelile³, kuid olgu öeldud, ei ole töö eesmärk analüüsida kõiki lavastuse kui terviku märgisüsteeme. Analüüsis lähtun eelkõige varjudest – kuidas on võimalik varjudega kunstilist informatsiooni esitada ja kuidas toimivad teised märgid koostöös varjudega (näiteks valgus, helid, muusika jne)? Järgmises peatükis analüüsin tegelaskuju ja lavaruumi loomise vahendeid varjuteatris.

³ Vt lisa 1

3. Varjuteatri väljendusvahendite analüüs lavastustes „Tähelaps“ ja „Süüria rahvalood“

3.1 Lavastuse „Tähelaps“ tutvustus

Autor Oscar Wilde, tõlkija Krista Kaer, dramatiseerija ja lavastaja Leino Rei, kunstnik Marion Undusk, muusikaline kujundaja Ardo Ran Varres, valguskujundaja, heli- ja valgustehnik Martin Meelandi, nukumeistrid Kairi Rosenblad ja Ragnar Veemaa, osades Kärt Reemann, Helgur Rosenthal, Annemari Parmakson. Esietendus 22. novembril 2016 Karlova Teatris.

„Tähelaps“ on lastelavastus, mis vestab loo väikesest poisist, kelle leiavad talvisest metsast kaks vaest puuraidurit. Kuna puuraidurid kogevad metsas midagi maagilist ja hangest leitud poisslaps on mähitud kuldsete tähtedega teki sisse, arvavad nad, et poiss on pärit tähe pealt. Üks meestest viib lapse oma koju, kus ta kasvab teadmise, et on kõrge soost.

Poiss veedab oma elupäevad taevasse vaadates ja unistades. Ta käitub halvasti oma kasuvanemate ja teiste lastega külas, loomadest ja kerjustest rääkimata. Tähelapse jaoks võtab olukord aga negatiivse pöörde, kui tema kodukülla saabub vana kerjusnaine, kes väidab end olevat poisi ema. Tähelaps neab ja solvab kerjusnaist, mille tagajärjel langeb talle needus, mille tagajärjel tuleb tal maa peal inetuna ringi käia, kuni ta leiab oma ema ja saab talt andestuse. Tähelaps kogeb oma rännaku jooksul palju õelust ja halba kohtlemist ning langeb koguni Liibüa Völuri orjaks. Kuri võlur annab Tähelapsele ülesande kokku koguda kolm erinevat kullatükki. Esimese kullatüki otsingul päästab Tähelaps jänese jahimeeste lõksust ning vastuteeneks aitab jänese poisil kullatükke otsida. Selle asemel, et leitud kullatükid võlurile viia, kingib Tähelaps lahkelt kõik kullatükid vaesele pidalitõbisele, mille tõttu saab võlurilt iga kord julmalt karistada. Pärast viimase kullatüki äraandmist jõuab Tähelaps linna, kus linnavalvurid teevad talle kena välimuse eest komplimente. Selgub, et kullatükkide ära andmine vabastas poisi needusest. Samuti tuleb välja, et Tähelapse vanemad on kuningas ja kuninganna, kes Liibüa Völuri nõiduse tõttu esinesid kui kerjus ja pidalitõbine. Tänu Tähelapse

lahkusele vabaneb maa võluri needusest ja poisist saab kuningriigi õiguspärane valitseja.

„Tähelaps“ ei ole läbinisti varjulavastus, sest seda ümbritseb raamjutustus: lavastus algab ja lõppeb sissejuhatus ja kokkuvõttega, mida esitavad karuks ja hundiks kostümeeritud näitlejad. Analüüs keskendub sellele lavastuse osale, mille moodustavad varjud.

3.2 Lavastuse „Süüria rahvalood“ tutvustus

Autor Samir Tahhan, dramaturg Liis Väljaots, lavastaja Helen Rekkor, kunstnik Maarja Pabunen, videokunstnik Kristin Pärn, heliloojad ja -kujundajad Martin-Eero Kõressaar ja Villem Rootalu, valguskunstnik Priidu Adlas, osades Artur Linnus, Katrin Kalma, Rauno Kaibiainen, Shannon Quinn või Kärt Reemann. Esietendus 29. oktoober 2016 Vabal Laval

Lavastus „Süüria rahvalood“ koosneb üheteistkümnest erinevast Süüria rahvajutust, mille on kogunud ja kirja pannud Süüria poeet Samir Tahhan. Iga jutu juhatab sisse ja võtab kokku jutustaja, mistõttu jätab lavastus hakitud mulje. Lõpus aga põimitakse kõik lood üksteisega niimoodi läbi, et lavastusest moodustub tajutav tervik. Lood on lühikesed ja sisaldavad muinasjuttudele omaseid elemente: leidub nii maagiat ja imesid kui olukordi elust enesest ning nagu ikka, võidab hea alati kurja. Iga lugu sisaldab mingisugust moraali, millele jutustaja lugude lõpus viitab, kas otseselt või mõistujutuna. Lood on oma probleemistiku poolest universaalsed, ühtlasi leiab mõnest loost viiteid ka siinsele ühiskonnale, aidates nii eestlastel võõra kultuuriga kohaneda.

„Süüria rahvalood“ erineb „Tähelapsest“ seetõttu, et varjud ei ole lavastuses läbivalt kasutusel, vaid on üheks toetavaks elemendiks visuaalse efekti loomisel. Koos varjudega kasutatakse tihti ka videot ja projektsioone. Üheteistkümnest loost kasutatakse varje ainult viies: „Lugu kolmest leivast“, „Leivaleotamise lugu“, „Lugu kolmest hiirest“, „Ihnuskoi ja pakikandja“ ning „Lugu isand Karšuši mütsist“.

3.3 Tegelase loomise vahendid varjuteatris

Esimeses peatükis sai välja toodud, et varjukujutise loomise tehnikaid on mitmeid. Lavastuses „Süüria rahvalood“ kasutatakse varju tekitamiseks inimkeha, lavastuses „Tähelaps“ nii inimkeha kui vineerist valmistatud varjunukke. Kõik varju tekitamise tehnikad erinevad üksteisest mitmel moel.

Peamine erinevus inimkeha ja nuku tekitatud varju vahel seisneb selles, et kui esimene seostub elusaga, siis viimane on oma olemuselt elutu. Inimkeha tekitatud vari mõjub vaatajale loomulikumalt ja palju elavamana kui varjunukk, sest on oluliselt plastilisem ja seeläbi rikkalikumate väljendusvahenditega. Varjunuku liigutused on piiratud, ta on kohmakam ja publikul on raskem tegelasega samastuda. Näiteks „Tähelapses“ on kõik varjunukud staatilised – nuku küljes on pulk, millest on võimalik kinni hoida ning mis on näitleja ainuke vahend, millega nuku liikumist manipuleerida. Nukud on kivistunud ühte kindlasse asendisse, nad on alati profiilis ja nende jäsemed ei liigu, kuid siiski nad räägivad, liiguvad ja püüavad seeläbi publikule mingit lugu jutustada. Nii varjunuku kui inimkeha funktsioon on tegelikult sama – anda edasi mingisugust informatsiooni. Varjunuku vahendid on lihtsalt mõnevõrra rohkem piiratud.

Varjunukke on mitut tüüpi, kuid „Tähelapse“ lavastaja Leino Rei on valinud kõige lihtsamat tüüpi nukud. Nende nukkude minimalistlikkusest võib järeldada, et lavastuses ei olegi eesmärk tegelasi tõepäraselt ja realistlikult kujutada. Selle taga võib näha tegelikult üsna lihtsat ja praktilist põhjust. Mida liikuvam on varjunukk, seda keerulisem on teda kontrollida. Eestis, kus varjuteatrit eriti ei tehta, pole piisavalt kogemust ega väljaõppinud nukujuhte ja tavapärase kaks kuud kestva prooviperioodi jooksul ei õpi näitleja peene tehnikaga nukke kontrollima. Nukujuhiks õpitakse aastaid ning ka siis vajab see pidevat harjutamist. Publik aga näeb läbi kehva katse elu imiteerida – kui laval on nukk, keda on võimalik mitmeti manipuleerida, kuid seda tehakse halvasti, hakkab selline mäng iseenesest vaataja kujutlusvõime vastu tööle. Publikut ei häiri aga staatiline varjunukk, sest on arusaadav, et tema funktsioon ei olegi tegelast tõepäraselt kujutada. Selliselt nukult ei saagi eeldada omadusi, mida tal niikuinii ei ole.

Üks erinevus varjunuku ja inimkeha varju vahel on ka näitleja positsioon nende suhtes. Inimkeha tekitatud vari on otseses seoses näitleja endaga, mis tähendab, et näitleja peab

oma kehast väga teadlik olema ja oskama hinnata, kuidas mingisugune tema liigutus varjukujutist muudab. Nii „Tähelapses“ kui „Süüria rahvalugudes“ on näitleja enda poolt tekitatud vari üldjuhul profiilis, mis tähendab, et näitleja ei saa etenduse ajal iseenda varjukujutist vaadata ja seda vajadusel korrigeerida. Näitlejale on see suur väljakutse, sest vari on tundlik. Vales kohas seismine, käe või jala valesti tõstmine võib rikkuda terve pildi. Näiteid täpse liikumise olulisusest võib leida „Süüria rahvalugudes“, kus varje kasutatakse põnevate illusioonide tekitamiseks. Loos „Isand Karšuši müts“ õpetab rikas kangaketraja laulmist ühele oma majateenijale, kes osutub niivõrd edukaks õpilaseks, et jõuab kiiresti paremate tulemusteni kui isand ise. Majateenija areng väljendub seeläbi, et tema vari kasvab, kuni taskulambi valgusvihku mahub ainult pea, ja ta sööb Karšuši ära. Et vari kasvaks, peab majateenijat mängiv näitleja liikuma valgusallikale järjest lähemale, Karšuš aga järjest kaugemale. Et Karšuši söömise illusioon toimiks, peab tema osatäitja õigesti liikuma ja asetsema. Olukorra teeb veel keerulisemaks see, et näitlejad sirmi taga ei ole teineteisega üldse kontaktis ega näe, mida üks või teine teeb.

Varjunuku puhul ei mängi näitleja oma kehaga, vaid elutu objektiga, mis omakorda tekitab varju. Nuku eelis on see, et näitleja ise näeb seda varju, mistõttu on varjunukuga mängimine mõnevõrra lihtsam. Teisest küljest nõuab varjunukuga mängimine täpsust ja osavust. „Tähelapses“ kasutatakse küll lihtsaid nukke, kuid tegelasi on palju ja kätepaare kõigest kolm. Lavastuses kasutatakse varje ka lavakeskkonna loomiseks ning stseenide vahetused tuleb mõnel korral teha pimedas ja väga kiiresti, sest pikad tühjad augud hakivad etendustervikut ega hoiu publiku tähelepanu. Ühtlasi peab trupp sirmi taga olema väga ettevaatlik, et neid ennast kuidagi näha ei oleks. Inimkeha vari tekitaks varjunuku suhtes kontrasti ja lõhuks seeläbi illusiooni, sest suur peanupp või käsivars lööks segamini mõõtkava, millest on lavastuse maailma loomisel lähtutud. Ilmselt on näitlejal staatilise nukuga ka natukene kohmakas mängida, sest varjunukuga mängimine on tehniline. Näitleja loominguuline vabadus piirdub peamiselt häälega mängimise ja nuku liigutamisega sirmil edasi-tagasi, üles-alla ning valgusallika suhtes kas lähemale või kaugemale.

Oluline erinevus varjunuku ja inimkeha loodud varju vahel on ka see, kuidas kumbki laval tähendusi loob. Teises peatükis oli juttu sellest, et inimkeha tekitab laval rohkem

märke kui nukk. Sama kehtib ka erinevat tüüpi varjude puhul ja eriti hästi tuleb see välja, kui võrrelda „Tähelast“ ja „Süüria rahvalugusid“. Kui näitleja tekitab varju oma kehaga, on varjukujutis temast otseses sõltuvuses. Et kujutis sirmil oleks puhas, peab näitleja oma kehaga võimalikult vähe infomüra tekitama, mis tähendab, et kõik tema liigutused peavad olema kalkuleeritud ja täpsed. Mõistagi ei suuda näitleja oma keha täielikult pühendada puhaste märkide loomisele ja laval tehakse liigutusi, mis ei ole lavastuse seisukohast vajalikud. „Tähelapse“ varjunukud on aga ühes asendis, liikumatud. Nad ei žestikuleeri aktiivselt ega mängi oma miimikaga. „Tähelapse“ varjunukud on muutumatud, mistõttu on suurem oht hoopis see, et need jäävad liiga staatilisteks. Sellisel juhul võib publikul hakata igav või veel halvem, mõte läheb vaatajale kaduma. Teisest küljest jällegi, võib näitleja hirm liiga passiivseks jääda tekitada olukorra, kus näitleja mängib üle – olgu see nuku liigne vehkimine või häälega üle pingutamine. Seega erinevalt kehaga tekitatud varjust, on näitlejal staatilise nukuga mõnervõrra keerulisem mängida.

Mõlemas analüüsitava lavastuses on palju tegelasi, keda mängib ainult käputäis näitlejaid. Selleks, et tegelased ei oleks liiga ühesugused, vaid omavahel eristatavad, tuleb neile anda mingisugune eriline omadus või tunnusjoon. Sõnateatris on see lihtsam, sest näitleja käsutuses on palju erinevaid rolliloomevahendeid: miimika, grimm, kostüüm, soeng, žestid, prokseemilised, lingvistilised ning paralingvistilised märgid. Ühtlasi on ka muusika ja helid tegelasega seotud märgid (Fischer-Lichte 1992: 15). Ka varjuteatri tegelaste puhul on võimalik neid märke eristada, mõistagi mõningate piirangutega. Eriti keeruline on „Tähelapse“ varjunukke väiksemateks märkideks lõhkuda, sest nad on äärmiselt minimalistlikud ja iga tegelane on iseenesest märk.

Inimesed kommunikeerivad omavahel peamiselt sõna abil, kuid samavõrd palju informatsiooni avaldub ka vestluspartneri näost ja miimikast, mis on omavahel tihedalt põimitud ning mida vaatan üheskoos. Nägu ütleb meile inimese kohta elementaarseid asju, olgu selleks kasvõi sugu või vanus. Miimika reedab, kas inimene on vihane, rõõmus või kurb. Erinevalt sõnateatrist ei ole varjuteatris tegelase nägu näha, vaataja ainsaks infokilluks on tema profiil, mille järgi on võimalik aimata tegelase miimikat. „Tähelapse“ varjumängu alguses tekivad sirmile kahe puuraiduri siluetid. Kärt Reemanni puuraiduri siluett on habeme taha peidetud, mistõttu pole tema näoilme

arusaadav. Helgur Rosenthali siluett aga joonistub selgemalt välja – tema lõug on tugevalt ette lükatud ja suu liigub kõnelemise hetkel väga ilmekalt. Et publik aru saaks, kes parasjagu kõneleb, peabki näitleja selle kuidagi esile tooma. Kusjuures sirmi taga peab näitleja oma miimikat väga ekspressiivselt kasutama, et see arusaadavalt publikuni jõuaks.

Paradoksaalselt aga on varjunuku nägu võrreldes näitleja tekitatud varjuga palju arusaadavam ja miimika selgemini äratuntav. Näiteks „Süüria rahvalugudes“, kus näitlejad liiguvad vabalt igas suunas, on näoilmeid palju raskem lugeda kui „Tähelapses“, kus varjunukud on profiilis. Ühtlasi ei ole varjunuku miimika pidevas muutumises nagu inimesel. Kõige enam on nukkude emotsioonide väljendamiseks kasutatud naeratust: külalaste, linnavalvurite, narri ja kuninga ning kuninganna näod naeratavad. Naeratavad näod juba iseenesest loovad kontrasti nende suhtes, kelle näoilme on neutraalne ega paku eriti tõlgendamisvõimalusi. Samas võib muutumatu näoilme mõnes olukorras mõjuda veidi kummastavalt. Näiteks külalapsed, kelle näod on pidevalt naerul, ei ole kogu aeg rõõmsad – nad nutavad mitmel korral ja on hetki, kus nad jooksevad hirmunult koju. Ilmselt on lavastaja tahtnud, et lapsed naeraksid, sest rõõmsameelsus on nende dominantne omadus.

Profiili eelis on ka see, et publik näeb täpselt, kuhu on tegelase tähelepanu parasjagu suunatud – kuhu tegelane vaatab, kellega ta räägib. Näiteks kui külalapsed Tähelapsega mängida tahavad ja viimane vihastab, pöörab ta neile selja. Seepeale jooksevad lapsed ümber poisi ja püüavad uuesti tema tähelepanu saada.

Varjuteatri puhul on hea see, et publiku kujutlusvõime käivitamiseks piisab lihtsatest asjadest. Näiteks kui sõnateatris veedab näitleja oma välimuse moonutamiseks kaua aega grimmitoas, siis varjuteatris, kus kasutatakse nukke, pole see vajalik. Jurkowski ei eksinud, kui ütles, et nuku puhul ei saa rääkida grimmist, vaid oluline on see, kuidas nukk on valmistatud ja mida sellega öelda tahetakse (Jurkowski 2013: 83). Selleks, et tegelasele teistsugune välimus anda, vahetatakse „Tähelapses“ nukk välja teistsuguse vastu. Needuse tagajärjel muutub Tähelaps inimkonnaks. Ta käib küll kahel jalal, kuid tal on ehtne konnapea: kaks suurt ümarat silma ja lapergune pea. Publik ei tea, kas ta nahk on roheline, limane või kare ja see informatsioon ei olegi oluline, sest iga vaataja

paneb terviku kokku oma peas. Ja tegelikult ka näitleja, kes oma varjuga mängib, ei vaja grimmi, sest sirm on filter, mis suure osa infot niikuinii välja sõelub.

Fischer-Lichte ütleb, et näitleja juures on üks olulisemaid märke kostüüm, sest esmane hinnang, mille publik tegelasele annab, põhineb sellel, mis tal seljas on (1992: 84). Ka varjuteatris on tegelase riietus oluline, sest kuigi ühetoonilise varju puhul ei ole võimalik eristada riietuse värve või materjali, on silueti piirjooned piisavalt arusaadavad, et hinnata, kas ja mida tegelane kannab. Seega ei tohi alahinnata publiku võimet erinevaid riideesemeid ära tunda. Näiteks „Tähelapse“ alguses müttavad puuraidurid lumetormis ja otsivad teed koju. Kärt Reemanni puuraidur on paksult riides. Tal on seljas suur kampsun, peas läki-läki, kuid jala otsas pole tegelasel midagi, ta on sokkide väel. Ka Rosenthal on sokkide väel ning kehakatete järgi ei ütleks, et ta on vastavalt ilmale riietatud. Väheseid riideid võib muidugi mõista nii, et puuraidur on vaene ja tal polegi midagi selga panna, kuid see mõjub siiski natukene liiga ekstreemselt, mistõttu ei mõju kuigi veenvalt. „Süüria rahvalugudes“ ütlevad kostüümid publikule, kus kohas tegevus toimub. Turbanitest ja lohvakatest riietest võib järeldada, et tegevus toimub araabiamaades, kuid tegelaste endi kohta pole kostüümide põhjal väga palju järeldusi võimalik teha. Mõne loo puhul poleks ainult varju vaadates üldse võimalik aru saada, kelle või millega on tegu, kuid õnneks on lugusid täiendatud teiste märkidega, mis publikule rohkem informatsiooni jagavad. Näiteks stseeni „Lugu kolmest hiirest“ alguses on sirmi taga kolm inimest, kes näivad kandvat palituid. Kui jutustaja loo sisse juhatab, ütleb ta, et lugu räägib kolmest hiirest, kuid ka siis ei näe vaataja nende kolme tegelase ja hiirte vahel sarnasust. Alles siis, kui näitlejad sirmi tagant välja tulevad, näeb publik, et neil on seljas kasukad ja näole on joonistatud vurrud. „Süüria rahvalugude“ puhul on selline publiku teadmatuses hoidmine ja eksitamine tegelikult lubatud, sest esiteks toetab lugu jutustaja ja teiseks ei jää tegelased jäädavalt sirmi taha peitu.

„Tähelapse“ varjunukkude puhul on kostüüm eristatav, kuid see nende pärisosa, mis ei muutu. Kostüümi vahetamiseks peab välja vahetama ka nuku. Jällegi tuleb tõdeda, et varjunukk on võrreldes inimese varjuga täpsem ja annab oma mõtet selgemini edasi. Nagu iga tavaline poiss, kannab Tähelaps lühikesi pükse ja t-särki. Külalapsed kannavad seelikuid ja peas rätte, poisi kasuema riietus sarnaneb väga kolhoositarile:

kummikud, kittel ja pearätt. Pidalitõbise ja kerjusnaise puhul on eristatav ainult see, et nende riided on kottis ja suured. Siingi peab publik ise tühiku täitma ja kerjused vastavalt oma kujutlusvõimele riietama.

Lisaks kostüümile on oluline vaadata ka soengut, mis on eraldiseisev märk ning mis võib tegelase kohta öelda nii mõndagi. „Tähelapse“ varjunukkude soengud aitavad välja tuua iga tegelase omapära, mis omakorda võimaldab publikul tegelasi üksteisest eristada. Näiteks soengu järgi on võimalik aru saada, et külalapsed on tüdrukud, sest nende juuksed on lahti või punupatsis. Samuti on nende juuksed lendlevas asendis, mis koos naeruste suudega viitab sellele, et nad mängivad. Kuninganna kuklas on ümar kogum, millest on võimalik järeldada, et tegu on ülessätitud krunniga. Tähelapse juuksesalgud on teravad ja arusaadavalt turris nagu siilil, mistõttu on võimalik tema iseloomu ja soengu vahel paralleele tõmmata. Soengute juurde kuuluvad ka erinevad peakatted ning „Tähelapses“ ehib üsna mitme tegelase pead rätt, müts, kiiver vms. Näiteks kuningat ja kuningannat eristab teistest kroon, mis on universaalne staatuse märk. Lisaks peakatetele ja frisuurile liigitub ka habe soengu alla (Fischer-Lichte 1992: 77). „Tähelapses“ esinevad tegelased paaridena ja üldjuhul on ühel neist habe. Kerjusnaine ja pidalitõbine on üks tegelaspaar. Mõlemad oleksid omavahel väga sarnased, kui pidalitõbist ei eristaks pikk sagris habe, mis viitab räpakusele ja vaesusele. Ühel kahest talumehest, keda Tähelaps oma rännakul kohtab, on hooldatud kikkhabe ja ühel linnavalvurist on peenelt trimmitud vuntsid ja habe. Tegelikult ei anna varjunukkude habe ja vuntsid edasi mingisugust olulist tähendust peale selle, et tegelane on meessoost. Pigem on mõned väikesed elemendid vajalikud selleks, et publik saaks tegelasi üksteisest eristada. Ka inimese tekitatud varjude puhul ei ole soengu põhjal tegelaste kohta võimalik suuremaid järeldusi teha peale selle, kas tegu on mehe või naise. Ainsa erandina võib välja tuua „Loo kolmest hiirest“ lavastuses „Süüria rahvalood“, kus naisnäitlejatele on pähe tehtud kaks krunni kummalegi poole, mis mingi nurga alt meenutavad hiirekõrvu.

Teatritegemise üks tähtsamaid tingimusi on see, et publikul on lavalt midagi vaadata, vastasel juhul tekib küsimus, kas tegu on üldse teatriga (*ibid.* 39). Sõnateatris vaatab publik peamiselt näitlejat, varjuteatris varju. Nii sõnateatris kui varjuteatris kasutatakse informatsiooni edasiandmiseks žeste. „Süüria rahvalugudes“ kasutavad näitlejad

kehakeelt väga väljendusrikkalt, sest sirmi taga ei kasuta nad kõnet, vaid püüavad end sõnadeta väljendada. „Leivaleotamise loos“ on peategelasest meesterahvas nii laisk, et seni, kuni mees kodus vesipiipu popsutab, teevad kaks varast ta kodu tühjaks ja näppavad telgigi ära. Vesipiipu popsutav mees on videopildiga telgi seinale kuvatud, taustal on aga näha, kuidas vargad varjudena asju kotti topivad ja omavahel jagelevad. Nende kehakeel on hästi ekspressiivne – nad vehivad jalgade ja kätega, iga lihtsam liigutus (näiteks saabaste jalast võtmine) on väga ilmekalt välja mängitud. Varjude liigutused on ebaloomulikud ning see mõjub üsna koomiliselt, mistõttu jääb mulje, et pikanäpumehed ei ole ka kõige nutikamad.

„Tähelapse“ inimvarjud liiguvad veel ebaloomulikumalt, sest näitlejad püüavad imiteerida varjunukke. Kuid nagu nukk ei suuda iial jäljendada inimest, ei saa ka inimene nuku jäljendamisega hakkama. Näitlejad liiguvad küll nukkudele omaselt kangelt, nende käed kehast kaugel eemal ja sõrmed harali, kuid siiski ei saavuta näitleja nukuga soovitud sarnasust ja nii paistavadki sirmilt veidi kummalised olevused. Näiteks kui puuraidurid metsast külatulesid näevad, mõistavad nad, et on pääsenud kindlast surmast. Nad naeravad ja seejärel kallistavad, kuid kallistus kukub välja kohmakas. Kui puuraidur jõuab koju naise juurde, kallistavad nad samamoodi. Publikule ei jää muljet, nagu nad oleksid siiralt rõõmsad, vaid pigem, et nad teineteisele sugugi ei meeldi. Samas on muidugi arusaadav, miks lavastaja on soovinud, et näitlejad imiteeriksid varjunukke – lavastus mõjub esteetiliselt terviklikuna ning üleminek näitlejatelt sirmi ees varjunukkudele sirmi taga ei ole niivõrd järsk ja ootamatu. Publikule antakse justkui sisseelamisaeg.

„Tähelapse“ varjunukkude žestid ja kehakeele võib jaotada kaheks: esiteks tuleb vaadata seda, mis on nukule endale omane ehk kuidas on ta valmistatud, ja teiseks tuleb vaadata, kuidas näitleja nukku manipuleerib ja liikuma paneb ning milliseid tähendusi on võimalik sellele omistada. Nagu juba mainitud, on varjunukud kogu aeg ühesuguses asendis. Ainult Tähelaps on erand – lavastuses kasutatakse mitut nukku, millel on mõned erinevad omadused. Näiteks etenduse alguses on Tähelapse nägu suunatud üles, teises pooles vahetatakse nukk välja ja poiss vaatab hoopis maa suunas. Kuklasse lükatud pea sümboliseerib tema ülbust ja üleolekut teistest inimestest. Maha suunatud pilk viitab sellele, et Tähelapse suhtumine teda ümbritsevasse maailma on muutunud

aupaklikumaks ja viisakaks. Et Tähelaps vahvalt tantsima panna, kasutatakse näiteks ka sellist varjunukku, mis pöörleb pulga otsas, nagu teeks ta õhus saltosid.

Tegelasi kujutatakse lavastuses mitut moodi. Näiteks kerjusnaine ja pidalitõbine on publiku poole täisprofiilis, Tähelaps on aga rindkerega publiku poole ning tema pea on küljele pööratud. Paljud teised tegelased ei ole täisprofiilis ega otsevaates, vaid nende kehad on kergelt vaatamissuunda pööratud. Tegelaste käed ja jalad joonistuvad välja ning mõningad on asendis, mis eristavad neid massist. Näiteks kerjusnaise ja pidalitõbise seljad on küürus, pilk maha suunatud ja käed kokku pandud justkui palveks. Külalaste kehakeel jällegi on hästi avatud ja liikuv, Tähelapse kasuema hoiab oma käsi justkui ahastusest koos – ta on kurb, et Tähelapsest on kasvanud niivõrd isekas poiss. Üldiselt nukke vaadates jõuame järelduseni, mis sai eespool juba välja öeldud – varjunukk representeerib tegelaste üldiseid omadusi, mida loovad erinevad märgisüsteemid ja mille koostoimel tekib publikul tegelastest tervikpilt.

Kuigi „Tähelapse“ varjunukud ei ole loodud žestikuleerima, ei tähenda see, et nad kogu lavastuse vältel kivistunud asendis on. Nukkude käsitlemisel saavad näitlejad neile anda kehakeele. Näiteks üks olulisi asju, mida nukuga on võimalik teha, on tema liigutamine rääkimise ajal. Kui laval on palju tegelasi, on publikul raske jälgida, kes parasjagu räägib, sest nuku suu ju ei liigu. Näitlejad liigutavad nukku kergelt küljelt-küljele ning seeläbi teeb publik vahet, kes tegelastest kõneleb. Nuku keha liigutamist saab kasutada ka tegelase emotsioonide edasiandmiseks. Näiteks kui Tähelaps ärritub, liigub tema keha kõnelemisel palju jõulisemalt, isegi agressiivselt, mis viitab sellele, et ta karjub. Linnavalvurid, kes Liibüa võluriga kokku juhtuvad, kardavad teda ning nende varjud võbelevad hirmust.

Žestiliste märkidega on seotud ka prokseemilised märgid ehk märgid, mis tekivad näitlejate lavalise liikumise tulemusena. Üldiselt on prokseemilised märgid seotud tegelastevaheliste suhetega. (*ibid.* 58) Varjuteatri üks suuri eeliseid on varjude moonutamine soovitud efekti tekitamiseks. Varje saab kahandada ja suurendada ning seda võimalust kasutatakse eriti agaralt „Süüria rahvalugudes“. Näiteks isand Karšuš, kes oma majateenija ja õmblejate tööd inspekteerib, on sirmil kujutatud palju suuremalt kui teisi tegelasi. Ta vaatab oma alluvatele sõna otseses mõttes ülevalt alla ning see sümboliseerib tema kõrgemat positsiooni oma alamate suhtes. „Lugu kolmest hiirest“

on kassi vari hiirte varjust mitu korda suurem. Muidugi on kass ka päriselus hiirest suurem, kuid kogu loo mõte on see, et näiliselt väike ja nõrguke suudab vastu seista endast palju suurematele ja tugevamatele. Seega selline visuaalne ebavõrdsuse rõhutamine aitab loo mõtet edasi anda. Ka „Tähelapses“ kasutatakse varjude manipuleerimise võtet, kuid lisaks varju kasvatamisele ja kahandamisele kasutatakse sirmil ka üles-alla liikumist. Kõiki neid lahendusi rakendatakse Tähelapse tegelase puhul. Kui Tähelapse kasuema uurib, millega ta tegeleb, vastab viimane, et vaatab oma kodu (viidates taevatähele). Kasuema ei saa päris täpselt aru ning poiss rõhutab, et temasugused ei saagi mõista, sest ei ole õilsat päritolu. Seda lausudes kasvab Tähelapse vari suuremaks ning ta tõuseb maast lahti. Varju suurenemine viitab poisi „suursugususele“, õhku tõusmine aga jällegi üleolevale suhtumisele. Nuku liikumine ruumis võib tähistada ka mingisuguseid emotsioone. Näiteks Tähelapse viha väljendamiseks rullib näitleja käte vahel pulka, mis tähelapse külge on kinnitatud, nii et nukk liigub ja kerkib maa kohale nagu vurrkann. Ühtlasi on varjunukkudele iseloomulik, et nende liikumine ruumis pole kunagi sujuv ega ühtlane, vaid näitleja annab nende liikumisele väikese võnke.

Inimestevahelise kommunikatsiooni üks peamisi vahendeid on keel, mida teatrisemiootikas tuntakse ka kui lingvistilist märgisüsteemi. Mitte ükski teine märgisüsteem ei ole niivõrd keerukas ega tekita nii palju tähendusi. Kuigi „Süüria rahvalood“ ja „Tähelaps“ on mõlemad visuaalteatri lavastused, on mõlemal olemas alustekst. Erinevus kahe lavastuse vahel seisneb aga selles, et kui „Süüria rahvalugudes“ ei kasuta näitlejad varjude tegemise hetkel kuigi palju kõnet, siis „Tähelapses“ edastatakse väga palju infot just teksti kaudu. „Süüria rahvalugudes“ varjutegelased kuigi palju ei räägi, sest neid kas toetab publiku jaoks nähtamatuks jääv jutustaja, varjukujutistega paralleelselt kasutatav videopilt (näiteks lugu kolmest leivast ja leivaleotamise lugu) või on laval toimuv juba arusaadav ja tekst oleks üleliigne. Näiteks „Leivaleotamise lugu“, kus vargad maja tühjaks näppavad, on üleni musta kostümeeritud näitlejad enne sirmi taha minekut juba korra sirmi ees laval käinud ja ümber telgi hiilinud. „Tähelapse“ varjumängu vahepeal aga näitlejad end laval näitamas ei käi ning ainult staatilistest varjunukkudest ja inimese tekitatud varjudest ei piisa vajaliku informatsiooni edastamiseks, veel enam, et lavastus on suunatud eelkõige lastele, kes oma vähese kogemuse tõttu teatrikoodi väga hästi ei tunne. Seega

„Tähelapse“ puhul on sõna vajalik. Küll aga esineb etenduses olukordi, mis paistavad silma selle poolest, et neis ei ole teksti kasutatud. Näiteks hetked, mil Tähelast tabab needus ja mil ta vabaneb sellesama needuse alt. Tegu on maagiaga ning see ei vaja sõnalist seletust, kui efekti saab luua ka valguse, muusika, helide ja erinevate varjudega mängimise kaudu üheaegselt.

Märk võib olla sõna, kuid märgiks loetakse ka seda, kuidas näitleja seda sõna või lauset edastab – näiteks millise hääletooni või rütmiga näitleja laval midagi ütleb. Teatrisemiootikas nimetatakse selliseid märke paralingvistilisteks märkideks. (*ibid.* 23) „Tähelapses“ on paralingvistilistel märkidel suur tähtsus, sest häälega mängimine on näitleja üks põhilisi rolliloomevahendeid. Kuna „Tähelapse“ näitlejad kehastavad mitmeid tegelasi, on oluline igale neist anda iselaadne hääl, kusjuures tähtis on ka seda järjepidevalt kasutada. Ei ole võimalik, et üks tegelane räägib mitut erinevat moodi, sest hääletoon ja kõnemaneeer aitavad publikul paljude tegelaste vahel orienteeruda. Ainus erandjuhtum, kus tegelase hääl muutub, puudutab Tähelast, kellele annab hääle Helgur Rosenthal. Etenduse alguses, mil Tähelaps käitub lugupidamatult, on tema kõnemaneeer käskiv, hääl kõrge ja nasaalne, isegi pisut vinguv. Juba poisi kõneviisist piisab, et publikut ärritada, tema tegudest rääkimata. Pärast, kui poisile on langenud needus, on tema hääl madal, mahedam ja kõnemaneeer palju pehmem. Lavastaja on siin selgelt soovunud kontrasti luua, näitamaks muutust Tähelapse iseloomus. Probleemiks osutub aga see, et üleminek on mõneti liiga kiire – taoline muutus heast halvaks ei saa toimuda hetkega ning seetõttu ei mõju Tähelapse muutus siiralt. Kuna ka „Süüria rahvalugudes“ on palju tegelasi, pakub häälega mängimine võimalusi tegelaskuju loomisel. Näiteks loos kolmest hiirest näitlejad piiksuvad ja räägivad kiiresti ja peenikese häälega, kass aga räägib aeglaselt ja venitades. Ka „Lugu kolmest leivast“ on hea näide sellest, kuidas näitleja võib ainult häälega tähendusi luua. Lugu teeb nalja Edgar Savisaare üle, keda imiteerib Rauno Kaibiainen. Näitleja kasutab oma häält niivõrd osavalt, et kui videopilti mitte vaadata ja jälgida ainult varju, võiks arvata, et valges telgis istub tõesti Edgar Savisaar.

„Süüria rahvalugudes“ kasutatakse varje eelkõige maagiliste visuaalsete efektide loomiseks. Lähemalt uurides, millistel hetkedel vahetub vari näitleja vastu ja vastupidi, selgub, et lugu ise teeb need ettekirjutused. Mingid olukorrad lihtsalt on paremini

lahendatavad varjudega. Näiteks „Lugu ihuskoist ja pakikandjast“ räägib sellest, kuidas rahahädas mees otsib turul tööd. Talle pakub töötasa kaupmees, kellel on vaja kedagi pakke kandma. Nii rändavad kaks meest läbi maa ja selle asemel, et pakikandjale maksta, annab ihuskoist kaupmees talle hoopis kolm kasutat nõuannet, mille peale pakikandja vihastab ja sihtpunktis kandami katki virutab. Lugu lahendatakse valdavalt nii, et näitlejad on laval sirimi ees, kuid rändamist kujutatakse varjude abil, sest nii on otstarbekam. Ka kassi ja kolme hiire vastasseis lahendatakse alguses varjudega, sest varjud on moonutatavad ning võimaldavad luua illusioone, mida näitlejad sirimi ees ei suudaks. Samal põhjusel on varje kasutatud ka „Loos isand Karšuši müts“, kus majapidaja sööb Karšuši ära.

Lisaks eelkirjeldatud tegelaskuju loomise vahenditele, mängivad tegelase puhul olulist rolli ka mitteverbaalsed akustilised märgid ehk muusika ja helid. Muusika üks funktsioonidest ongi tegelaskuju loomine. (Fischer-Lichte 1992: 123). Näiteks „Süüria rahvalugudes“ saadab kolme hiirt tempokas rütmipill, kassi ilmudes lisandub rütmipillile aga madal ja veniv tšello, mis mõjub ohtlikult ning mis vihjab kassi halbadele kavatsustele. Leiva leotamise loos saadab pikanäpumehi muusikapala, mis koosneb sahisevast rütmipillist, mis viitab salaja tegutsemisele, metronoomist, mis vihjab sellele, et vargad püüavad kiiresti tegutseda ning veniva häälega tšellost, mis ütleb publikule, et tegelased on paha peal väljas. Muusikapala ise on tonaalsuselt lustakas ning annab aimu, et vargad ise on oma vembuga rahul. „Tähelapses“ saadab peategelast etenduse esimeses pooles kristalne ja külm muusika, pärast läbielamisi aga seda pala ei mängita, mistõttu võib muusikat võtta kui vihjet poisi kalgile südamele. Kokkuvõtlikult öeldes on muusikal võime tegelastele ja sündmustele värvingut anda.

Ka helidel on teatris mitmeid funktsioone, kuid tegelase seisukohast on tähtsad just need helid, mis seostuvad eelkõige mingisuguse tegevuslikkusega (*ibid.* 118). „Süüria rahvalugudes“ ei kasutata varjudega koos helisid, üldiselt on rõhk muusikal. „Tähelapses“ võib aga tegelastega seostuvate helide kasutamise võtet täheldada küll. Üks hästi eristuv akustiline märk on piitsalöögi heli. Piitsutamise on püütud edasi anda seda, et Liibüa võlur karistab vangikongis Tähelast, sest viimane ei toonud talle kullatükke. Küll aga võib selle tegevuse täpsuse kallal veidi norida. Esimese kullatüki toomata jäämisel lubab võlur Tähelapsele anda sada piitsahoopi, millest publik kuuleb

kolme – arusaadav, et piitsahoope ei pea olema sada, kuid kui teisel korral saab Tähelaps kolmesaja piitsahoobi asemel jälle kolm piitsahoopi, hakkab see ebatäpsus häirima. Eespool sai öeldud, et pidev ühe ja sama asja kordamine tekitab publikus tülpimust, teiseks puudub loos pinget – Tähelapse kannatused peaksid pidevalt kasvama selleks, et publik näeks tema valu ja seeläbi suurt südant. Varjuteatris suudab publik laval toimuvat jälgida palju paremini kui sõnateatris, kus kunstilist infot on oluliselt rohkem ja kus infot tuleb rohkem, kui publik läbi jõuab töödelda. Seega minimalistlikult lahendatud varjulavastuses peaksid märgid olema selged.

Käesolev alapeatükk on püüdnud tuvastada, millised on tegelase loomise vahendid varjuteatris ja tuleb tunnistada, et võrreldes sõnateatriga on varjuteatris need vahendid piiratumad. Varjuteatris sõltuvad tegelaskuju loomise vahendid suuresti sellest, millise tehnikaga on varjukujutus tekitatud. Oma kehaga varju tekitades on näitlejal rohkem loomingulist vabadust ning laiemad väljendusvõimalused. Nukkudega tekitatud varjudega mängimine on tehnilisem ja ruumi improvisatsiooniks napib. Ühtlasi näib, et varjulavastustes ei ole märgid võrdsed. Näiteks „Tähelapses“ on üks olulisemaid informatsiooniallikaid tekst, „Süüria rahvalugudes“ aga näitlejate kehakeel. Kuid siiski jääb kummitama küsimus, miks lavastuses üldse varje kasutada, kui kunstilise info edastamine on niivõrd piiratud ja keeruline? Vastus on lihtne: väljendusvõimaluste piiratus ei ole varjude ainukene omadus. Varjud annavad teatritegijatele ka hulgaliselt uusi väljendusvahendeid, loomingulist vabadust ja praktilisest küljest vaadatuna pakuvad varjud võimalust teha head teatrit väikese trupiga, odavalt ja lihtsate vahenditega.

Järgnevalt vaatan ruumiga seotud märke ehk seda, milline on varjulavastustes lavakontseptsioon, -kujundus, rekvisiidid ning milline roll on muusikal, helidel ja valgusel.

3.4 Ruumiga seotud märgid

Sirm, mis kuulub lavaruumi juurde ning millel on varjuteatri tegemisel asendamatu roll, seab teatritegemisele mitmeid piiranguid. Publik on harjunud lavaruumiga, mis on

kolmemõõtmeline, kuid varjuteater on kahedimensiooniline ning sel puudub seetõttu sügavus. Kahedimensioonilisuse tõttu on varjuteatris palju keerulisem eristada esi- ja tagaplaani. Varjuga saab küll mängida nii, et ta muutub suuremaks ja väiksemaks (st. lähemal ja kaugemal), kuid konflikt tekib sellest, et suurte varjude piirjooned on ähmasemad ja väikeste varjude piirjooned teravamad. Kui „Tähelapses“ puuraidurid metsast välja kõnnivad, peaksid nad loogiliselt võttes tillukeseks muutuma, nemad aga kasvavad, kuni enam sirmile ei mahu. Lisaks konverteerib sirm kõik kolmedimensioonilised asjad kahedimensiooniliseks ja filtreerib välja palju olulist infot – kaduma lähevad erinevad olulised detailid (alates näoilmetest kuni jakinööpideni) ja värvid, millel on teatris tihti tugev sümboolika.

„Tähelapse“ sirm on kõige tavalisem valge neljakandiline riie, mis on teatrisaali lae alla tõmmatud. Sirm on täpselt nii pikk ja lai, et mahutab ära nii näitlejate varjud kui ka nukkude varjud koos majade, puude ja muu sellisega. Nukkudega mängimise ajaks asetatakse sirmi alumisse serva vineerist plaat, kus taga peidavad end näitlejad, kuid mida publik näeb kui lihtsalt maapinda. Kui varjunukkude puhul kasutatakse ruumile tähenduse andmisel mitmeid dekoratsioone, siis näitlejad annavad ruumile tähenduse mängimise kaudu. Näiteks külmas lumetormi alla mattunud metsas mängivad näitlejad justkui nad sumpaksid hangedes, külatulesid otsides paneb üks puuraiduritest käe silmade kohale, et tuisku trotsida. Meest koju ootav naine istub istub kujuteldava akna all, hingab kujuteldavale klaasile ja teeb seejärel pühkimisliigutusi.

Minimalistlike nukkudega oleks aga keeruline ruumile tähendust anda, mistõttu on lavadekoratsioonina kasutatud vineerist välja lõigatud maju, puid ja palju muud. Varjuteatri üks eeliseid ongi see, et pisikesele lavale on võimalik ära mahutada palju erinevaid fiktiivseid keskkondi. Sarnaselt nukkudele on ka lavakujundus minimalistlik ega ole liigsete dekoratsioonidega üle kuhjatud. Piisab mõnest elemendist, et publikule õige suund kätte näidata. Näiteks vangikong, kuhu Tähelaps heidetakse, sisaldab puuri ja nurgas ripuvat ämblikuvõrku, ülejäänud efekti lisab juba heli ja valgus, milleni jõuan hiljem. Kuna dekoratsioonide muutmine on pikk ja kohmakas protsess, mis ühtlasi lõhuks soovitud illusiooni, siis on seda püütud võimalikult palju vältida. Kui Tähelaps läheb kullatükke otsima, jõuab ta iga kord metsa ja lõpuks tagasi vangikongi. See tähendaks iga mõne aja tagant dekoratsioonide vahetamist. Selle vältimiseks on

sirm aga jagatud pooleks: vangikong asub paremal, mets vasakul ja sõltuvalt vajadusest on publikule korraga nähtav ainult üks sirmi pool.

Näitlejad kasutavad ka rekvisiite, mis nende mängu toetavad. Näiteks peab õigel puuraiduril olema kirves või kui üks puuraiduritest leiab Tähelapse, siis on tal süles pamp, mille ümber on tähekestega tekk. Ka varjunukud kasutavad rekvisiite, kuid kuna nukud on kohmakad ega ole loodud asju haarama ja hoidma, kasutatakse rekvisiite ainult hädavajalikes kohtades. Näiteks ei ole kuidagi võimalik vältida kullatükkide üleandmist Tähelapselt pidalitõbisele. Kui poiss annab kullatükid pidalitõbisele, on publikkusse näha, et üleandmine on ebatäpne ja kohmakas. Kullatükid paistavad silma aga ka seetõttu, et igaüks on ise värvi – valge, kollane ja punane. Kuna kõik varjud „Tähelapses“ on mustad, hakkab värvide kasutamine iseenesest tähendusi looma. Valge sümboliseerib puhastust – esimene tõeline heategu, mida Tähelaps teeb, on valge kullatüki ära kinkimine. Kollane tähendab optimismi – kuigi Tähelaps on juba ühe korra Liibüa võluri karistust maitsta saanud, annab ta siiski heas usus kullatüki ära. Punane viitab ohule – punase kullatüki loovutamine tähendab Tähelapsele surma, kuid sellest hoolimata ei hoia ta seda endale. Seega värvide kasutamises võib näha „Tähelapse“ muutumise sümboolikat.

„Süüria rahvalugude“ lava on dünaamiline ning varje on tekitatud mitmetele erinevatele pindadele. Iga loo puhul lavakujundus veidikene muutub ning seetõttu ei ole ka püsivat kohta, kuhu varje kuvatakse. Näiteks loos kolmest leivast on vari kuvatud keset lavapõrandat püsti pandud telgi seinale. Leivaleotamise loos on varaste varjud telgi taga suurel sirmil ning lavaruum jaguneb kaheks. Esiplaanil on telk, kus istub laisk majaperemees, telgi taustal on sirm, millel kujutatakse tegutsevaid röövleid, kes elamist tühjaks tassivad. Loos pakikandjast ja ihnuskoist aga telki enam ei ole ning varjud on koos erinevate projektsioonidega kuvatud ruudukujulisele sirmile. Loos isand Karšuši mütsist tõmmatakse sirm lavalt ära ning varjud kuvatakse vasakul ja paremal asuvatele kardinale. Lavaruum saab tähenduse peamiselt läbi näitlejamängu, videopildi („Lugu kolmest leivast“ ja „Leivaleotamise lugu“) ning projektsioone kaudu, millel kujutatakse Lähis-Ida arhitektuuri („Lugu isand Karšuši mütsist“) või maastikku („Lugu pakikandjast ja ihnuskoist“).

Kui sõnateatris esineb tihti olukordi, kus on keeruline määrata, kus lavaruum lõppeb, siis varjuteatris on lavakonseptsioon alati väga selge. Varjude jaoks algab ja lõppeb lavaruum seal, kus on sirmi servad. Ühtlasi rõhutab sirm neljandat seina etendajate ja publiku vahel. Selleks et publiku ja etendajate vaheline kontakt sootuks ära ei kaoks, liiguvad näitlejad nii „Süüria rahvalugudes“ kui „Tähelapses“ sirmi ees ja suhtlevad sealjuures ka publikuga. „Tähelapses“ tulevad näitlejad läbi saali lavale, etenduse lõpus suhtlevad publikuga ning ka lahkuvad läbi saali. „Süüria rahvalugudes“ tuleb Rauno Kaibiainen publikutõusu juurde ning lööb esimeses reas istuvate inimestega plaksu.

Peale sirmi on ruumiga seotud ka valgus, mis on ühtlasi asendamatu varjuteatri element, sest varjuteatris ei ole valguseta ka varju. Lisaks sellele, et valgusel on praktiline väärtus, saab seda kasutada kunstilise info edastamiseks ja atmosfääri loomiseks. Valguse kasutamine võimaldab lavastustele anda ka värvingut, sest üldjuhul on kaasaegse varjuteatri varjud ühtlaselt tumedad ja värvitud. „Tähelaps“ ja „Süüria rahvalood“ on kontrastsed lavastused, mida võrrelda, sest mõlema puhul tekitab valgus täiesti erineva atmosfääri. „Tähelapses“ kasutatakse peamiselt jahedates toonides valgust, mis üheskoos mustade siluettidega loob terava kontrasti ning mõjub steriilselt ja külmalt. „Süüria rahvalugudes“ seevastu on kasutatud palju soojemaid toone ning koos värviliste ja mustriliste pildiprojektsioonidega tekib saalis hubane ja salapärane atmosfäär, mis on idamaadele iseloomulik. „Süüria rahvalugudes“ ongi valgust peamiselt müstilise õhustiku loomiseks kasutatud, „Tähelapses“ aga on valgust rakendatud ka tähenduste loomisel. Näiteks puuraidurite taustal kasutatakse sinist külma valgust, mis viitab külmale metsale, Tähelapse moondumise järel saadab teda metsades rohekas lauka toonides valgus. Liibüa printsi saabudes tekib punane valgus, mis viitab ohule. Kokkuvõtlikult võib öelda, et valgusel on varjuteatris lisaks praktilisele väärtusele ka atmosfääri ja tähendusi loov funktsioon.

Lisaks valgusele on atmosfääri ja ruumi loomisel oluline roll ka helidel ja muusikal (*ibid.* 118). Nii „Tähelapses“ kui „Süüria rahvalugudes“ on kasutatud originaalmuusikat, mis on kirjutatud konkreetselt lavastuse vajadusi silmas pidades. Mõlemas lavastuses on jälgitud sarnast joont, mis valguse puhul – „Tähelapse“ muusika on kristalne, selge kõlaga ning kuigi pigem mažoorne, mõjub oma minimalistlikkuses

kargelt ja põhjamaiselt. „Süüria rahvalugudes“ seevastu on muusika mahe, rütmikas ja müstilist õhustikku loov.

Lisaks sellele, et „Tähelapses“ aitab ruumile tähendust anda näitleja, kasutatakse ruumikujundusvahendina ka helisid. Puuraidureid saadab tugevalt puhuva tuule heli, mis viitab sellele, et nad on tormi käes. Kui mees koju jõuab, koputab ta nähtamatule uksele, kuid efekti aitab luua kõlaritest tulev koputamise ja ukse avamise ning sulgemise heli. Helid saadavad ka varjunukke ning toetavad lavastuse ruumikujunduse seda osa, mida visuaalselt oleks keeruline lahendada. Kui Tähelaps rändab mööda metsi, saadab teda ritsikate siristamine ja konnade krooksumine, Liibüa võluri vangikongis kajab ning kasutatud on vee tilkumise heli, mis seostub kohe külma ja kõleda ruumiga.

Muusika, valgus ja helid on varjuteatris hindamatu väärtusega, sest nad mitte ainult ei toeta näitlejat tegelaskuju loomisel, vaid aitavad luua vajalikke tähendusi ja atmosfääri, mida ainult varjudega luua ei ole võimalik. Need on vahendid, mis tagavad lavastuse mitmekesisuse ja aitavad üleval hoida publiku huvi.

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli kirjeldada ja analüüsida varjuteatri ajaloolist kujunemist ja esteetilisi omadusi. Töös keskendusin varjuteatri märgisüsteemide tutvustamisele ehk uurisin, kuidas piiratud või rikkalikud on varjuteatri väljendusvahendid. Ühtlasi vaatasin, kuidas on nende vahenditega võimalik edastada kunstilist infot. Analüüsis keskendusin Karlova Teatris etendunud Leino Rei varjuteatri lavastusele „Tähelaps“, mis on dramatiseering Oscar Wilde'i samanimelise lühijutu põhjal, ning Vabal Laval etendunud Helen Rekkori visuaalteatri lavastusele „Süüria rahvalood“, mille alustekstiks on Süüria poedi Samir Tahhani kogutud Süüria muinasjutud. Mõlemad lavastused said valitud seetõttu, et need on varjude kasutamise ja tehnikate poolest erinevad ning pakuvad seeläbi võrdlusvõimalust. Kuna kummaski lavastuses ei kasutatud varjukujutisi läbivalt, on oluline ka mainida, et käesoleva töö eesmärk polnud analüüsida lavastuse kõiki märgisüsteeme, vaid ainult neid, mis on seotud varjudega.

Varjuteatrit peetakse vanimaks nukuteatri vormiks. Ajaloolased on üsna ühel meelel, et see iidne teatrižanr pärineb Aasiast, kuid kindlad allikad varjuteatri sünniriigi kohta puuduvad. Varjuteatris on võimalik omavahel eristada traditsioonilist varjuteatrit, mille kese asub Aasias, ja kaasaegset varjuteatrit, mida viljeletakse peamiselt läänes. Mõlemad esteetilised suunad erinevad teineteisest mitmel moel. Traditsioonilise varjuteatri juured on sügavalt seotud kohaliku kultuuri ja religiooniga, inimesed usuvad varjude müstilistesse võimetesse ning seostavad varjukujutisi koguni surnuteriigiga. Ühtlasi on traditsiooniline varjuteater heterogeenne nähtus, sest igal piirkonnal on erisugused traditsioonid. Arvatakse, et varjuteater levis Euroopasse juba 17. sajandil tänu kaubandusele, ränduritele ja vallutusretkedele. Läänes on varjuteater populaarsust püüdnud vahelduva eduga, kuid tõsisem huvi varjuteatriga tegelemiseks tekkis 20. sajandi teisel poolel, tänu erinevatele tehnoloogilistele saavutustele, mida oli võimalik rakendada ka varjuteatris. 20. sajandi keskpaika peetakse kaasaegse varjuteatri sünniajaks. Varjuteatri väljendusvahendid avardusid tänu uuele valgustusele, mis omakorda lubas välja töötada erinevad varjude loomise tehnikad ja erinevad pinnad, kuhu varje kuvati. Erinevalt traditsioonilisest varjuteatrist peetakse kaasaegse varjuteatri esmaseks funktsiooniks meelelahutust.

Võttes aluseks Erika Fischer-Lichte väljatöötatud teatrisemiootilise metodoloogia, analüüsisin varjudest lähtuvalt erinevaid märke. Teatrimärgid jagunevad näitlejaga seotud märkideks ning ruumiga seotud märkideks. Tegelasuku loomise vahenditena uurisin miimikat, grimmi, kostüümi, soengut, žeste, prokseeilisi, lingvistilisi ja paralingvistilisi märke. Samuti analüüsisin muusikat ja helisid kui tegelasega seotud märke. Ruumiga seotud märkidena analüüsisin ruumikujundust, lavakonseptsiooni, rekvisiite, valgust, muusikat ja helisid. Ühtlasi käsitlesin varjuetendusi fenomenoloogiliselt ehk huvitusin sellest, kuidas etendus publikut mõjutab ning kuidas publik etendust vastu võtab. Töö algusjärgus eeldasin, et võrreldes sõnateatriga on varjuteatris vähem märke, ning analüüsi käigus leidis see ka kinnitust.

Varjuteater on teater, kus kasutatakse informatsiooni edastamiseks varje, mille moodustamisel on esmatähtsad elemendid valgusallikas, mingisugune keha, mis varju tekitab, ja sirm, kuhu kujutis kuvatakse. Varjuteatri eripäraks on see, et näitleja või nuku ning publiku vahel asetseb sirm, mis filtreerib palju infot välja, mistõttu jääb publiku ette tume üldistatud varjukujutis, mitte tõetruu reaalsuse imitatsioon. Seega mitmed märgid avalduvad ainult osaliselt või puuduvad üldse. Näiteks ei ole varjukujutiste puhul näha pisemaid detaile ega värve (välja arvatud mõnel korral „Tähelapses“), see aga hakkab varjuteatrit mõjutama ja piirama selliste märkide nagu miimika, grimm, kostüüm, soeng, lavakujundus ja rekvisiidid väljendusvõimalusi.

Märgiloome protsess laval on ka otseses sõltuvuses sellest, millise tehnikaga varje lavastuses luuakse – kas tegu on varjunukuga või inimese tekitatud varjuga. „Tähelapses“ kasutatakse varjunukke, mis on staatilised, nad ei žestikuleeri aktiivselt ega mängi oma miimikaga. Need märgid on nuku pärisosa, mis püsivad muutumatuna, mistõttu ei loo nukk laval niivõrd palju märke kui näitleja tekitatud vari, mis on dünaamiline. Seega võrreldes nukuga, on näitlejal suurem vabadus žestikuleerida ning kasutada oma miimikat. Ühtlasi mõjutab varjutekitamise tehnika, kuidas publik tegelasi vastu võtab. Plastiline inimkeha, millel on rikkalikumad väljendusvahendid, mõjub publikule palju loomulikumana kui varjunukk, mis on kohmakam ja mille liigutused on piiratud.

Analüüsi põhjal järeldasin ka, et kuna varjuteatris on paljude märkide kasutusvõime osaliselt piiratud, siis ei ole märgid omavahel ka võrdsed. Nii „Tähelapses“ kui „Süüria

rahvalugudes“ rõhutati mõningaid märke tugevamalt selleks, et puuduolevaid kompenseerida. Näiteks „Süüria rahvalugudes“ oli varjutegelastel väga ekspressiivne kehakeel, teksti kasutati üsna vähe. „Tähelapses“ aga olid varjukujujused pigem passiivsed ning valdav osa infot pärines kõneldavast tekstist ja ka prokseemilistest märkidest. Kui „Tähelapses“ oli helidel üsna suur tähendusloome roll, siis „Süüria rahvalugudes“ oli rõhk hoopis muusikal.

Samuti selgus analüüsi käigus, et väljendusvõimaluste piiratus ei ole varjuteatri ainuke omadus. Varjud annavad teatritegijatele ka hulgaliselt uusi väljendusvahendeid ja loomingulist vabadust. Üks varjuteatri eeliseid on see, et sirmile on võimalik kuvada ja ära mahutada palju erinevaid fiktiivseid ruume. Ühtlasi on varje võimalik kasutada illusioonide ja maagiliste visuaalsete efektide loomiseks, mistõttu pakub varjuteater publikule ka täiesti teistsugust teatrielamust. Praktilisest küljest vaadatuna aga pakuvad varjud võimalust teha head teatrit odavalt, väikese trupi ja lihtsate vahenditega.

Summary

The Aesthetics of Shadow Theatre

This bachelor thesis gives an overview of the history of shadow theatre and describes and analyses the aesthetics of shadow theatre. The aim of the paper is to examine how shadows transmit artistic information and whether the means of expression in shadow theatre is widened or narrowed down. The analysis focuses on Leino Rei's shadow play "Star Child" which is based on a short story by Oscar Wilde and Helen Rekkor's visual theatre play "Syrian Folktales" which is based on Syrian folk stories collected by a Syrian poet Samir Tahhan. "Star Child" was staged in Karlova Teater and "Syrian Folktales" in Vaba Lava. I chose the plays for the analysis because the technique used for creating the shadows varies greatly and therefore makes it possible to compare the use of them in both productions.

In order to analyse the theatrical code of the shadow theatre, I relied on Erika Fischer-Lichte's table of signs systems in "Semiotics of Theatre" (1992) which allowed me to go through each sign systematically and compare them between shadow theatre and drama theatre. In order to look how the performance affects the audience and how the audience receives it, I also involved phenomenology into the analysis.

The first chapter offers an overview of history and development of shadow theatre and explains the difference between traditional and contemporary shadow theatre. Most historians agree that shadow play is one of the oldest forms of puppet theatre which originates from Asia. Traditional shadow theatre was and still is popular in Asian countries and it is closely related to traditions, local culture and religion. People believe that shadows have mystical powers and that they offer a way to communicate with the world of the dead. Contemporary shadow theatre is mostly practised in Europe, Australia and the United States and was born in the middle of the 20th century when some major technological advances were introduced to the shadow theatre.

The second chapter gives an overview of the theoretical background of puppet and shadow theatre and describes phenomenology and semiotics of theatre more closely. The third chapter focuses purely on the analysis of the shadows in "Star Child" and

“Syrian folktales” and brings out how using shadows can limit and broaden the means of expression in theatre. Shadows are produced with a light source, a body which has to be front of the light source and a screen. Since the screen stands between the body that casts the shadow and the audience, some signs are only partly visible or not at all. For example the audience cannot see colours or details that can add meaning to a character or the stage. Producing the signs on screen also depends whether the play uses human actors or shadow puppets. The latter do not have the ability to move a lot, while actors have more freedom to express themselves. Also, since the usage of some signs in shadow theatre is limited, the signs are not equal.

The advantage of using shadows in theatre is that shadows can be used to form different fictional spaces easily and quickly. Shadows can also produce various mystical illusions which is not possible in drama theatre so the audiences get to experience something entirely new and fascinating.

Kasutatud kirjandus

Kirjandus:

Bicàt, Tina 2007. *Puppets and Performing Objects. A Practical Guide*. Ramsbury: Crowood Press Ltd.

Blumenthal, Eileen 2005. *Puppetry, A World History*. New York: Abrams.

Chen, Fan Pen 2003. *Shadow Theatres of the World*. State University of New York.

Currel, David 2007. *Shadow Puppets & Shadow Play*. Ramsbury: Crowood Press Ltd.

Dowsey-Magog, Paul 2002. *Popular Worker's Shadow Theatre in Thailand*. University of Hawai.

Dulic, Alexandra 2006. *Fields of Interaction: From Shadow Play Theatre to Media Performance*. Doctoral Thesis. Canada: Simon Fraser University.

Jurkowski Henryk 2013. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Palgrave Macmillan.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, Erika 2011. *Etenduse analüüsi probleeme*. Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli kirjastus, 69 – 100.

Francis, Penny 2012. *Puppetry: A Reader in Theatre Practise*. UK: Palgrave Macmillan.

Ghani, Dahlan Bin Abdul 2012. *The Study of Semiotics Wayang Kulit Theatre in Malay Culture Society*. Malaysia: University of Kuala Lumpur.

Kaplin, Stephen 2015. *The Eye of Light*. – The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. London; New York: Routledge, 91 – 96.

Kent, Lynne 2005. *Breaking the Fifth Wall*. Bachelor Thesis. United States: Queensland University of Technology.

Koanantakool, Paritta Chalermpow 1989. *Relevance of the Textual and Contextual Analyses in Understanding Folk Performance in Modern Society: A Case of Southern Thai Shadow Puppet Theatre*. Nanzan University.

Lee, J. Won, J 2016. *Shadow Theatre: Discovering Human Motion from a Sequence of Silhouettes*. Seoul National University.

Philpott, A. R. 1969. *Dictionary of Puppetry*. London: Macdonald and Company Ltd.

Reusch, Rainer 1991. *Schattentheater /Shadow Theatre*. Schwäbisch Gmünd: Einhorn Verlag.

Simmen, Rene 1975. *The World of Puppets*. London: Elsevier-Piradon.

Steiner-Welz, Sonja. *Scherenschnitte-Schattenbilder. Band 8: Technik*. Reinhard Welz Vermittler Verlag e.K.

Tillis, Steve 1990. *Towards the Aesthetics of the Puppet*. Master's Theses. San Jose State University

Vermon, Laura 2002. *A Guide to Puppetry Including Types, Forms and Techniques*. United States: Biblio Bazaar.

Internetiallikad

A Short History of South East Asia. Kättesaadav:

[http://aero-](http://aero-com-)
[com-](http://aero-com-)

lab.stanford.edu/jameson/world_history/A_Short_History_of_South_East_Asia1.pdf

(vaadatud 30.04.2017).

Bastien-Thiry, Christophe *Of Shadows and Shadow Theatre*

Kättesaadav: http://theatredesombres.free.fr/Of_Shadows_and_Shadow_Theatre.pdf

(vaadatud 17.04.2017).

Luc Amoros and the Company. *La Compagne*

Kättesaadav: <http://www.lucamoros.com/la-compagnie/> (vaadatud 18.04. 2017).

Pesti, Madli 2013. *Visuaalteater kui kunstide sulam.*- Sirp 26.09.2013.

Kättesaadav: <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/visuaalteater-kui-kunstide-sulam/>

(vaadatud 05.05.2017).

Pierce, Charles Sanders 1894. *What is a Sign?* Kättesaadav:

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm> (vaadatud 08.05.2017)

Reusch, Rainer 2001. *About Shadows and the Art of Shadow Theatre*. Kättesaadav:

http://www.schattentheater.de/files/englisch/aktivitaeten/alt/files/shadows_and_art.pdf

(vaadatud 25.05. 2017)

Reusch, Rainer *The Development of Contemporary European Shadow Theatre.*

Kättesaadav:

http://www.schattentheater.de/files/englisch/aktivitaeten/alt/files/contemporary_shadow_theatre.pdf (vaadatud 03.04.2017).

ShadowLight. Kättesaadav: <http://www.shadowlight.org/about-larry-reed/> (vaadatud 08.05.2017).

Lisa: Märgisüsteemide tabel

Helid	Audiitiivsed märgid	Lühiajalised	Ruumiga seotud
Muusika			
Lingvistilised märgid			Näitlejaga seotud
Paralingvistilised märgid			
Miimika	Kauakestvad		
Žestid			
Prokseemilised märgid	Visuaalsed märgid	Ruumiga seotud	
Grimm			
Soeng			
Kostüüm			
Ruumikonseptsioon			
Lavakujundus			
Rekvisiidid			
Valgus			

Allikas: Fischer-Lichte 1992: 15

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

IRIS SOLNIK ,

(autori nimi)

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

VARJUTEATRI ESTEETIKA

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on

ANNELI SARO ,

(juhendaja nimi)

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

Tartus, 26.05.2017