

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti visuaaltehnoloogia õppekava

Rommi Ruttas

LAVASTUS „PARGIPINGIL“

Lõputöö

Juhendaja: Taavet Jansen

Kaitsmisele lubatud:

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
I. LAVASTUSE KONKREETSEST LOOMEPROTSESSIST	5
1.1 Lähteidee	5
1.2. Algversioon ja selle lagunemine	6
1.3. Uus nägemus ja selle realiseerumine	7
II. VISUAALTEATRI VÕIMALUSTEST	8
2.1. Vaate valik	9
2.2. Visuaalkunstniku vaade teiste hulgas	10
III. PEALISÜLESANNE.....	13
3.1. Inimese ja lavastuse pealisülesanne	13
3.2. Oma teatri tegijate pealisülesandest	14
3.3 Stanislavski teistes teatrites	16
IV. LAVASTUS KUI LÕPUTÖÖ	18
4.1 Videomapping	18
4.2 Visuaal show.....	19
4.3 Valgus	19
ENESEANALÜÜS.....	21
KOKKUVÕTE	22
SUMMARY	23
KIRJANDUS	24
LISAD	25
LISA 1	25
LISA 2	25
LISA 3	26
LISA 4	27
LISA 5	27
LISA 6	28
LISA 7	28
LISA 8.....	28

SISSEJUHATUS

„Draama festival: “Korteris ehk Pargipingil vol 2” (Rommi Ruttas / TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia)

„Mis juhtub, kui Quentin Tarantino ja Guy Richie mõjutustega visuaalkunstnik hakkab teatrit tegema?

Viimati kui ma proovisin, oli laval paks tossupilv, täiesti arusaamatu visuaalkujundus, millest kõik aru said ja seda kõike saatsid improdega kolm geniaalset muusikut... Ah jaa, paar-kolm näitlejat oli kah tossu alla maetud, aga see pole üldse oluline, las nad olla seal.

„Korteris“ on järg samale etendusele, kus kõikidele küsimustele, mis esimesest osast tekkisid, lisanduvad uued küsimused. Tegelikult ei ole aga need küsimused ka üldse olulised, kuna tegemist on visuaalteatriga, kus oluline on vaid vaataja kohalolek, et ta saaks nautida asja, mida pole võimalik sõnadesse panna, vaid tuleb vaadata, kuulata ning sõnagi lausumata seejärel lahkuda.

Autor-lavastaja ROMMI RUTTAS (TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia)

Dramaturgiline abi SVEN SANDER PAAS

Juhendaja TAAVET JANSEN

Etendus on ilma vaheajata ja kestab 1 tund. “(vt Lisa 8)

Selline sai tekst afišil, millega kutsusime publikut meie etendusele Tartus 5.-9.septembril korraldatud Draama festivalil.

Nendes mõnes lauses on ikka väga palju pretensioonikust: enese tituleerimine maailmakuulsuste mõjustustega visuaalkunstnikuks, kes toob lavale geniaalsete muusikute ansambli tõstmaks veelgi näitlejaist eriti mitte hooliva visuaalteatri auditavust, mis juba oma loomult on sõnades väljendumatu.

Muidugi tuleb kogu sellesse teksti suhtuda kui eneseirooniasse.

Ometi olen praegu, selle lavastuse kui minu lõputöö „sõnadesse panemisel“ tegelikult ka päris suurtes raskustes, üritades välja tuua, seda spetsiifikat, mis iseloomustaks ja tooks välja visuaalkunstniku poolt lavastatud etenduse kõige olulisemad iseärasused.

Käesolevas lõputöös üritan seda teha liikudes üksikult läbi erilise üldisele.

Üksik - see on selle konkreetse lavastuse arenemislugu lähteideest kuni teostumiseni. Siin tuginen oma isiklikele kogemustele, nägemustele ja suhetele.

Eriline - siin üritan välja tuua, kuidas antud lavastuses on taotluslikult lähenetud visuaalteaterlikult, visuaalkunstniku keskselt, asetades pearõhu mitte dramaturgilistele, vaid visuaalkunstilistele väljendusvahenditele. Siin saan toetuda Madli Pesti visuaalteatri spetsiifikat avavale artiklile ja Juri Lotmani lavasemiootika käsitlusele.

Üldine - siin saan abiks võtta oma varasema studiumi käigus, 2014.aasta jaanuaris tehtud essee „Stanislavski Eesti Teises teatris“ ja vaadata, kuidas minu lõputöös on leidnud lahendamist selle pealisülesanne – studiumi vältel omandatud teadmiste, oskuste ja vilumuste praktiline rakendamine selles konkreetses lavastuses.

I. LAVASTUSE KONKREETSEST LOOMEPROTSESSIST

Algidee, millest kõik edasi kerima hakkas, sündis 2014. aasta Baltoscandalil, kuhu olin valgustajana kaasatud. Üks etendus, milles valgustuse ülesseadmisel osalesin, oli Marco Berrettini iFeel2 (vt lisa 1).

1.1 Lähteidee

Etendus tundus esialgu olevat üsna keskpärane ja isegi veidi uinutav tantsuetendus: Alasti ülakehadega mees- ja naistantsija liikumas ühtses rütmis, mõlemad samu liigutusi tehes mööda lavadiagonaali edasi-tagasi, ainsad muutused vaid liikumise tempodes.

Hämmastav muutus toimus aga üsna etenduse lõpus, mis oli minu jaoks täiesti ootamatu ja ebaloogiline. Ühest laval olevast rekvisiidist - laest rippuvast põõsast - tuli välja teine põõsas (inimene põõsa kostüümis), avas etenduse algusest saati sama põõsa kõrval maas tähelepanu äratamata vedelenud kohvri, millest lahtipakituna sai plastikust piknikulaud. Seejärel hakkas põõsas sööma võileiba, samal ajal kui paarike tantsis endist moodi edasi. Peale paari ampsu, üritas see põõsas oma võileiba tantsivale naisterahvale pakkuda, kes peale pikka ignoreerimist võttis siiski põõsa poolt pakutava võileiva vastu ja andis osa sellest ka mehele. Seejärel hakkas põõsas naisele ka oma jooki pakkuma, kuid seda naine vastu ei võtnud ning etendus lõppes pildiga, kus põõsas jäi kurvalt üksi spotti koos põõsaga, millest ta välja oli tulnud. Kõige hämmastavam oli mulle see, et ma olin ju ise näinud seda näitlejat etenduse alguses sinna põõsasse ronimas, kui tegelesin selle trupi abistamisega ja valguse ülesehitusega.

See etendus muutus kohe minu jaoks millekski muuks kui lihtsalt üheks järjekordseks tantsutükiks. Hakkasin aina enam mõtlema selle etenduse puändile, selle mingil moel koomilisusele, aga põhiliselt siiski selle ootamatusele. Veelgi enam hakkas mind huvitama see, kuidas suutsid need kaks tantsijat anda etenduse, kus peaaegu tund aega näidatakse peaaegu ühte ja sama korduvat asja, ilma et publik esimese kümne-viieteistkümne minutiga saalist ära jookseks. Nii sündiski otsus hakata kirjutama kõige igavamast armastuslugu poisist ja tüdrukust, kes kohtuvad pargipingil. Iga päev tuleb poiss ja iga päev tuleb tüdruk, midagi juhtub ja tüdruk jookseb lavalt minema, poiss läheb nukralt koju. Lõpus tuleb aga sama ootamatu ja võimas puant

nagu nähtud tantsulavastuses. Või vähemalt sedasi ma tollal oma stsenaariumi lõpu kohta arvasin (vt lisa 2).

1.2. Algversioon ja selle lagunemine

Stsenaarium valmis, hakkasin selle“visuaalteatri tüki“ jaoks näitlejaid otsima ning sain kokku trupi koosseisus Tanel Ting, Loviise Kapper ja Elar Vahter. Ka õnnestus mul kampa saada klahvpillimees Taanel Kuntu koos tema bändi kuuluva trummari Karl-Markus Kohvi ja vibrafonimängija Karl Heinrich Arroga. Seega olid mu meeskonnas nüüd olemas visuaalteatrite ülimalt vajaliku muusikalise tausta loojad.

Mängides tükki esimest korda läbi, sain aga aru, et midagi on valesti. Minu stsenaarium sai mu silme ees reaalseks ning kui kõik muu oli enamvähem kõlbulik, siis mu kirjutatud puänt oli täiesti labane ja sobimatu. Ta ei andnud midagi võrreldavat selle elamusega, mille olin saanud“põõsast, mis tuli põõsast“.

Abi sain kohe, kui palusin Taavet Janseni endale juhendajaks. Jäärapäise isehakkajana olin arvanud, et saan ka seekord ise hakkama. Nüüd aga oma visuaalteatrilase kogenumatuse ja üldse lavastuskogemuse nappuse tõttu jänni jäänuna mõistsin, miks lõputööl peab olema juhendaja ja miks on teda vaja oma asjadega kursis hoida. Rääkisin Taavetile oma etenduse stsenaariumi ja oma visuaalideed ära, ka selle, kuidas mu idee tärkas just sellest puändist ja kuidas mul seda puänti vaja on.

Muidugi pakkus Taavet välja lahenduse puänt ära kaotada, sest ülejäänud etendus töötas täitsa normaalselt ainuüksi juba visuaaliga ja ärevuse hoidmisega. Taavet leidis, et mu puänt ei sobi visuaalteatri lavastusse, sest teeb sellest etendusest tüüpilise draamatüki. Tal oli täiesti õigus.

Varsti pärast selle tõdemuseni jõudmist lagunes koost ka trupp. Põhjuseks inimeste sellised töögraafikud, mis ei võimaldanud koostööd jätkata.

1.3. Uus nägemus ja selle realiseerumine

Trupi lagunemine osutus tagantjärgi vaadates õnnelikuks õnnetuseks, kuna andis mulle võimaluse pikemalt oma stsenaariumi üle mõelda. Mida aeg edasi ja mida rohkem ma kirjutasin, seda igavamaks see stsenaarium muutus. Ja see meeldis mulle. Lõpuks oli mul üks täiesti lame trafaretne armumislugu, millel ei olnud lõppu ja see tundus olevat ideaalne taust minu visuaalteatrile.

Nüüd oli käes aeg leida kiiresti uued näitlejad! Minu uus trupp - Sander Rebane, Liisu Krass ja Karl Edgar Tammi – koosnes näitlejaist, kellega olin ka varemalt koos töötanud seega teadsime vastastikku, mida üksteiselt saab oodata. Esimeseks prooviks oli mul ehitatud valmis kogu visuaalne kujundus(vt 3.4) ning nüüd oli mul vaja, et need kolm näitlejat mu tühja stsenaariumi täis mängiksid. Mu ootused ei petnud mind – selle võimeka trupiga töötades muutus algne stsenaarium umbes 80% ulatuses!

II. VISUAALTEATRI VÕIMALUSTEST

Visuaalteater kui kunstide sulam. Nii vastab visuaalteatrile teatriteadlane Madli Pesti artiklis *“Visuaalteater kui kunstide sulam”* (2013):

Muidugi on laiemas mõttes kõik teatrid visuaalteatrid, aga XXI sajandil on selle terminiga hakatud tähistama sellist teatrit, kus esiplaanil pole mitte tekst, vaid pilt. Visuaalteatris antakse tähendusi edasi peamiselt visuaalses keeles. Samuti toonitatakse, et visuaalteatrile on iseloomulik valguskujunduse, multimeedia, erilaadsete projektsioonide ja video kasutamine. Madli Pesti kirjutab selle kohta: *“Siin ongi õige rääkida dominandist. Mitte sellest, et kusagil tehakse mittevisuaalset teatrit, vaid et visuaalteatrist rääkigem siis, kui laval domineerivateks väljendusvahenditeks on eespool kirjeldatu. Seega on visuaalteater sulam etenduskunstidest (kõne, mäng, tants, nukukunst), visuaalsetest kunstidest (joonistamine, skulptuur, ruumikujundus, disain, valgustus, objektikunst, arhitektuur), tehnoloogiast (video, animatsioon, projektsioonid) ning kehalisusest (koreograafia, igasugune liikumine, akrobaatika, tantsud, žestid, miimilised vahendid)”*.

Säärane kunstide “sulam” ei teki aga iseenesest, vaid eeldab vastava ala kunstnike partnerlust, väga keerulist ja mitmeplaaniolist lavalist koostööd, mille kohta Juri Lotman oma „Lavasemiotikas“ kirjutab, et *„teksti loomise igas lülis — autorist, režissöörist ja esinäitlejast kuni statisti ja valgustajani (minu paksendus –R.R)— realiseeritakse kahekordset käitumist. Ühelt poolt iseloomustab seda vabaduse puudumine: autor pole päris vaba traditsioonist, publiku maitsest, ajastu ideedest, lavastaja omakorda on seotud autori kavatsustega, näitleja lavastajaga jne. Kuid teiselt poolt ei taotle üheski lülis ainult esitust, vaid ka partnerlust, kaasaloomist, ühisloomingut — seega siis vabadust.”* (Lotman 1980)

See jäikuse ja nõtkuse läbipõimimine annab lootust, et ka see Lotmani loendis kõige viimasena nimetatud “lüli” – valgustaja - saab ja peabki end vabaks võitlema professionaalse kretinismi kammitsaist, kus tuleks olla vaid sekundi murdosa täpsusega funktsioneeriv hammasratas lavastuse tehnoloogilises masinavärgis, lavastaja mehhaaniline ja elektrooniline “käepikendus”.

Lotman kirjutab: *“Üheski lülis ei teostata üheselt määratud programmi, vaid toimub mänguline konflikt, mille tulemust ei saa lõplikult ennustada. See annab lavatekstile tohutu suure mõttemahu. Väga jäigad struktuurid põimuvad siin haruldaselt nõtkete, «ujuvate»*

kaasliikmetega, range ülesehitus hetkeloominguga. Nõnda saavutatakse tekstistruktuuri püsivuse ühendamine variatsioonireserviga, mis võimaldab paindlikult reageerida niihästi etenduse ülesehituse pisimuutustele kui ka saali muutuvale reaktsioonile. Etenduses toimivaid jõude võiks vabalt võrrelda elusorganismide püsivust tagavate mehhanismidega.“

2.1. Vaate valik

Minu lõputöö erilisus minu jaoks seisnebki selles, et selle tegemise käigus avanes mul võimalus, olles korraka nii stsenaariumi autor, lavastaja kui kogu visuaalse kujunduse looja, ise valida visuaalteatri tüübi. Muidugi valisin vastupidise variandi sellele „lavastaja mehhaaniliseks ja elektrooniliseks käepikenduseks olemisele“ ja tõstsin dominandiks visuaalse kujunduse.

Ja väga põnev oli jälgida, kuidas ette antud rekvisiitide (nt pargipink ja prügikast või värviämber ja pintsel) ja visuaalse kujunduse“valguses“ hakkab näitlejatele mängimiseks ette antud väga trafaretne ja napilt sõnades kirjeldatud stseen ennast lahti mängima ja sellega koos ka sellega kokku kõlav muusikaline taust kujunema. Visuaalne alge käivitab näitlejate ja muusikute kaasamängu, mitte vastupidi.

Visuaalteatri teemal artikli avaldamine 2013. aastal seondub ilmselt ka samal aastal toimunud teatrifestivali Draama nimega“Ruumimaagia“. See viitab pöördele sõnakeskselt teatrilt sellisele, mis ei pruugi üldse seostuda kirjaliku tekstiga ja mille kohta festivali kuraator Iir Hermeliin ütles oma sissejuhatuses:“*Kunstnikuna olen ma kogu elu loonud ruume. Algajana toitud ja väärtustanud kõige rohkem silma. Nüüd, kogenenumana, on oluliseks saanud aga kõikide meelte ja kunstiliikide sünergia. Nüüd tean, et ruum muutub maagiliseks, kui silmad hakkavad kuulma, kõrvad nägema ning sõna ja visuaal ühinevad äkiliseks harmooniaks. Ruumimaagia pole silmapette eesmärgil loodud illusoorne lava. See mõiste tähistab isehingavat makromaaailma, kus valitsevad omad mängureeglid. See on nihkes reaalsusega ruum, kus kõike võib juhtuda ja mis ei allu tingimata füüsikareeglitele. Ruumimaagia teatris on lavastuse eriline omaruum, see miski, mis tekib teatrisaali lavastaja - kunstniku - helilooja - valguskunstniku - näitlejate ja teiste loojate õnnestunud koostöös.“(Hermeliin 2013)*

Minu lõputööks saanud lavastuse käigus avanes mulle võimalus olla osaline visuaalteatri tegemises selle sõna kõige „visuaalsemas vaates“, kui nõ pilt hakkab järjest rohkem elustuma. Ja kuigi sissejuhatuses sai räägitud võimatusest visuaalteatris sündivat sõnadesse ümber panna,

tuleb siiski alljärgnevalt välja tuua see valgustehniliste vahendite ja võtete arsenal, mis peitub sõnade taga“visuaalne kujundus“. Sest just selles peaksid avalduma stuudiumi vältel omandatud erialased oskused.

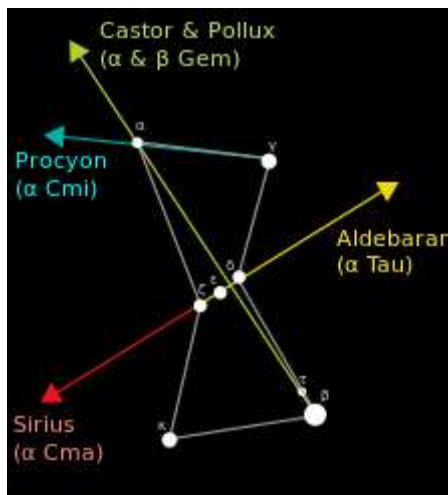
2.2. Visuaalkunstniku vaade teiste hulgas

Kujutades visuaalteatrit mingi piiritletud süsteemina, nagu ma seda ülal teha üritasin, tuleb endale aru anda, et see on vaid üks võimalik lähenemine teiste hulgas. Laiemalt kogu semiosfääri vaatluse alla võttes on ütleb J.Lotman:

*„Kindlapiirilisi ja funktsionaalselt ühetähenduslikke süsteeme pole reaalses talituses omaette ega isoleeritud kujul olemas. Nende väljaliigendamist tingib üksnes heuristiline vajadus. Eraldi võetuna ei ole ükski neist tegelikult töövõimeline. Nad toimivad ainult paigutatuna teatavasse semiootilisse kontiinumisse, mis on täidetud eritüübiliste ja erisugusel korrastusastmel semiootiliste moodustistega. Niisugust kontiinumit me nimetame **semiosfääriks** — analoogia põhjal Vladimir Vernadski poolt tarvitusele võetud "biosfääri" mõistega,“ (Lotman 1980).*

Muidugi mõista oleks oma Semiootilise Mina ettekujutamine „kindlapiirilise ja funktsionaalselt ühetähendusliku süsteemina“ absurdne. Ka „maailma parimad“ süsteemid pole sellised. Ja ega süsteemid tegelikult maailmas või Viljandi vahel ringi jooksegi. Neid vaid „liigendatakse välja“, kui kellelgi (Semiootikutel? Minu semiootika õppejõul? Minul endal?) tekib heuristiline vajadus. See värk käib samamoodi nagu vanasti, kui maailm loodi. Vanad kreeklased (või egiptlased? Või babüloomlased?) tõmbasid ühe portsu taevatähtede (õigemini säravate täppide vahele, mis pea kohal paistsid) oma mõttes sõrmega jutid ja panid selle „süsteemile“ nimeks Orion. Vanad eestlased tegid samas kohas samade täppidega samasuguse „sistemi“, aga nimetasid selle Koot ja Reha. Küll neil taevakehadel oleks palju nalja, kui nad teada saaksid, et nad „kuuluvad“ ühe pisiplaneedi elukate meelest ühe „tähtkuju koosseisu“, mis pidavat mõjutama nende saatust!

Aga kuigi bioloogilise organismina tundun ma endale olevat palju tõsisemalt võetav süsteem kui Orion, teeb see tähtkuju semiootilise süsteemina mulle pika puuga ära.



Ometi ei ole mul ka semiosfäärist mingit pääsu. Ütleb ju J.Lotman, et „tänapäevamaailma semiosfäär, mis sajandite jooksul pidevalt ruumis avardudes on võtnud globaalse ilme“, hõlmab „nii tehiskaaslaste kutsungisignaale kui poeetide luuletusi ja loomade hääbitsusi. Niisuguste semiootilise ruumi elementide omavaheline seotus pole metafoor, vaid reaalsus“ (Lotman 1980). Nii et aitab juba õuest varese kraaksatuse kuulmisest, kui tunnen, et sinna semiosfääri ma upun. Aga on ju veel internet, meedia, raamatud, filmid, teater, sõbrad, õpetajad Platon, Lotman, Komissarov.

Kui saaks kuidagi nii mõelda, nagu enne semiosfäärist teada saamist! Olla nagu tundraelanik enne kooliskäimist! Aga enam ei saa. Veelgi hullem! Kuigi ma võin edasi elada, lükates teadlikult eemale pidevalt endale aruandmist, et ma elan semiosfääris, et see on mu paratamatus, siis VKAs õppides ja visuaalkunstide alal tasapisi professionaalsemaks saades hakkab must üha enam saama ühe ajupoolkeraga maailma tajuja. Ja häda pole siin mitte minu anatoomilistes iseärasustes, vaid tänapäeva lääneliku kultuuriruumi või siis Lotmani järgi semiosfääri asümmeetrias. Mistahes subkultuuri keel, käigu see siis teaduste või kunstide kohta, mistahes „sekundaarsed modelleerivad süsteemid“ on sajandite jooksul meil kaldunud valdavalt vasakut ajupoolkera kasutavaiks analüütilisteks, diskreetseid märke lahkavaiks. Parem poolkera, mida füüsikud iseloomustavad kui holograafiliste tervikpiltidega „mõtlevat“ ja mida J.Lotman terviktekstide pidevuse ehk kontiinumiga tegelemisega seostab, on meie hariduses jäänud vaeslapse ossa. Normaalne ajutegevus ehk siis koolihariduse poolt rikkumata tunnetus tahaks käia mõlema ajupoolkera vahel toimuva dialoogi kaudu. Aga näiteks professionaalne muusik on koos oskusega muusikateost pisimate detailideni lahti võtta ja selle esituse kõikvõimalikke tehnilisi nüansse tabada jäädavalt kaotanud muusika vahetu nautimise võime.

Sattusin Vikerraadiost kuulama 2.novembri „Ahjuauses“ Urmas Vadi vestlust helilooja ja näitleja Ardo Ran Varresega. Tunnistades, et tal on teatris teiste lavastusi vaadates-kuulates küljes seesama vasaku ajupoolkera häda, tõi ta siiski ühe huvitava erandi. Nimelt oli ta märganud, et Saksamaal elades ja seal teatris käies olevat ta olnud sest hädast prii senikaua ja niivõrd, kui tal saksa keelest arusaamisega raskusi oli! See annab lootust, et kui end mitte ülearu heaks „asjatundjaks“ koolitada, kõike koolis pakutavat eraldi seisvate õppeainete ratsionaalsetesse raamidesse ja lahtritesse paigutades, siis ei pruugi see koolist läbikäimine kahe poolkera vahelist sidekanalit umbe ajada. Lootus jääda inimeseks ja mitte muutuda professionaalseks kretiiniks kasvas ka pärast seda, kui olin lugenud Juri Lotmani „Lavasemiootikat“.

Enne selle lugemist olin just jõudnud arusaamisele, et võrreldes õpetaja sõnumi ja juhendiga, on kõik see, mis eelpool kirja pandud, üks suur möödapanemine. Miks see nii läks? Ehk oli põhjus mi selles, et teesklesin „soovi rinda pista paradoksaalse semiosfääriga“, küll juba ette teades, et tegemist on liiga tugeva vastasega. Selle taganemise käigus tehtud manöövrid olid aga mulle endalegi üllatavalt õpetlikud/kasulikud. Andes järjest ära positsioone, st keeldudes võtmast kasutusse semiootika relvi (mudeleid), jõudsin lõpuks oma „semiootilisse omailma“, teatrilavale, mis küll Lotmani järgi endast lausa semiootilist entsüklopeediat kujutavat, ometi aga vabadusi pakub. Paradoks on siin selles, et entsüklopeedias on kõik „artiklid“ range korra järgi seatud, kuid elava etenduses puhul aset leidev jäikuse ja nõtkuse läbipõimimine annabki võimaluse erinevate vaateviiside kooseksisteerimise võimalikkusest ühes ja samas etenduses. See tähendab, et teater on ikka väga palju elulähedasem kui entsüklopeedia.

III. PEALISÜLESANNE

2014.aastal, kui kirjutasin oma esseed „Stanislavski Eesti Teises teatris“, leidsin, et ehk on veel vara hakata Stanislavskit järgides seadma enesele pealisülesannet. Lõputöö viimase peatüki alguses peaks olema üsna paras aeg ja õige koht selle üle vähemalt veidigi mõelda.

3.1. Inimese ja lavastuse pealisülesanne

Tollal tsiteerisin oma essees Lembit Petersoni, kes Pansot meenutades kirjutas: „Pealisülesandest kõneldes unustame me ära teise termini – pealis-pealisülesande. Ma aiman, et Panso püüdis seda oma elus rakendada. Pealisülesanne saab tekkida ikka ainult sellest, et inimesel endal on pealisülesanne, millest kasvab välja konkreetne lavastuse pealisülesanne. Need on omavahel seotud. Niimoodi olen ma sellest aru saanud. Üks hakkab teist mõjutama ja kujundama.“ (Vellerand 2000)

Praegu selles essees tollal välja toodut üle lugedes tunnistan, et olen ikka edasi solidaarne sellega, millest rääkis Tiit Ojasoo ööülikooli loengul „Pealisülesanne“. (Ojasoo 2013) Ojasoo ütles seal, et temal on tühimuse teatrist või kinost, mis vaid banaalseid lugusid jutustab. Ojasoo ütles, et ta on nagu Jaan Toomingki seda meelt, et teater peaks olema eelkõige emotsionaalne kunst. Ja veel ütles ta, et tänapäeval on aru saadud, et emotsioonid pole mitte midagi sellist, mida tuleks inimese elus õigete otsuste tegemisel vältida. Isegi keerukate organisatsioonide puhul on mõistetud, et emotsioonid on kui kompassid, mis osutavad õiget suunda juhtudel, kui olukordi nende keerukuse tõttu ei suudeta ratsionaalselt läbi analüüsida.

Eriti meeldis mulle aga Tiit Ojasoo sõnum: „Olla laval hull pole eesmärk, küll aga vabaneda „korraliku lapse „piiranguist“ ja ühe võimalusena sellest vabanemiseks, tsiteerides taas Iir Hermeliini „Lugu saab teatris jutustada väga erineval viisil. Lugu ei pea esitama vaid sõnade abil. Teatraalset lugu võib rääkida näitleja liikumise, helide, objektide, valguse või projektsiooni, eri kunstiliikide terviklikuks ühendamise kaudu.“ (Ojasoo 2013)

3.2. Oma teatri tegijate pealisülesandest

Mu sõprade hulgas on nii mõnigi oma teatri tegija. Kaks neist tegid juba neli aastat tagasi oma teatri. Panid sellele nimeks TEINE TEATER. Mul oli õnn olla selle avaetenduse valguskunstnik.

Võinuksin sõprade käest uurida, kas ja kui, siis kuidas on nende teater Stanislavski teatriideaalidest innustust saanud. Või lähtuvad nad hoopis millestki muust? Aga ma ei teinud seda. Sest sel juhul oluaks palju raskem välja öelda, mida ma selle teatri loomise mõtte tekkimise ja arenemise elava tunnistajana ise juba teadsin. Aimasin, et nad hakanuks mu küsimuste peale igasugust udu ajama, ise suurte ja „ausate“ silmadega kinnitades, et kõik oli just nii või et kõik oli just risti vastupidi. Aga tegelikult on Teine teater Stanislavskiga päris mitmes mõttes seotud küll. Kasvõi juba selles mõttes, et mina siin ja praegu neid seoseid otsima ja sellest üht luiskelugu kirjutama hakkasin. Luiskelugu selles mõttes, et selle teatri sündimisest mingit konkreetset lugu kirjutades või üldse ükskõik millest kirjutades ehitab loo kirjutaja selle üles mingist oma subjektiivsest eelhoiakust lähtudes ja toimunule tagasi vaadates selle eelhoiaku loogikat järgides.

Alguses oli emotsioon

Kui päris ausalt ja avameelselt rääkida, siis alguses ei olnud mingit pealisülesannet. Alguses oli hobuse unenägu. Aga veel mitte mingit mõistmist, et **see** on üks hobuse unenägu. See tuli hiljem. Siis tuli ka selle nimi: Hobuse unenägu. Siis sai **sellest** juba mõte etendusest „Hobuse unenägu“. Siis tuli mõte, et kui hobusele on magamiseks ja unede nägemiseks talli vaja, siis peaks ka „Hobuse unenäo“ jaoks „Talli“ ehitama. Ja tükk aega käiski jutt tulevasesest teatrist kui Tallist. Hiljem sai Tallist Teine teater.

Sandri ja Lauri enda kirjapandud lugu asjade algusest on selline: *„Ühel päeval kohtusid kaks noormeest. Neil ei olnud midagi teha. Noormehed tundsid omavahel energia sünergiat. Siis aga kohtusid nad ühel hilisel õhtutunnil, mis oli muiude kellegi sünnipäev, kolmanda noormehega, kes oli valgusemeister. Olles meelemärkuseta olekus, jõudsid mehed arusaamisele, et kahest saab kolm ning kolmest saab teatrilavastus. Kuid ühel teisel päeval, mis oli väga erinev kõigist päevadest, ilmus kolme mehe ellu veel neljas mees, kes oli helide mees. Mehed otsustasid teha midagi (...) Nad proovivad ja katsetavad ja vastavad KÜSIMUSTELE, mis neid just praegusel*

hetkel puudutavad(...) Meeste eesmärgiks on õppida iseennast ja enda mõtteid tundma. Kas need mõtted midagi ka teistele tähendavad(...)“ (Rebane 2014)

Siin nagu juba hakkavad välja paistma meeste poolt sõnastava pealisülesande „hiirekõrvad“.

Seega siis juba Stanislavski lagedal?

Ühest küljest kahtlemata juba on, teisalt aga ikka see **Teise** teatri tegemise rõhutamine. Mis mõttes Teine?

Intervjuu „Sakalas“ (vt Lisa 7).

Sander Rebane: «Tahame proovida midagi teistsugust, just valmimise protsessi silmas pidades. Meile on oluline see, kuidas lavastus kooruma hakkab ja kuidas tekivad ideed. See on meetodi küsimus, mida publik saalis ei pruugi niivõrd «teisena» tajudagi. Aga seda me uurida soovimegi, kas ja kuidas meie lähenemine mõjub.»

Lauri Mäesepp rõhutab, et «Hobuse unenäo» puhul on olnud tähtis panna lavastusele särtsu sisse, jätta ruumi ka ebaloogilisele mõttele ja alateadvuslikele impulssidele. «Hea etenduse teeb just see väike säde. Teater ei pea olema ratsionaalne koht, kus kõik on põhjus-tagajärg-seoses. Kui ma teatrit veel kõrvalt vaatasin, oli see minule maagiline paik. Nii peabki olema. Aga milles maagia peitub – vaat see ongi see, mida me uurime.»

Sellepärast see Teine teater mulle meeldima hakkaski. Sest siin räägivad Sander ja Lauri peaaegu sedasama, millest rääkis Tiit Ojasoo ööülikooli loengul „Pealisülesanne“ ja milles ma juba kirjutasin eelmises peatükis.

Mida see tähendab? Et Stanislavski aeg Eesti tänapäeva teatris on läbi saamas? Seda küll mitte! Kui mõelda, millest siin eespool rääkisid NO99 teatri looja ja tunnustatud lavastaja Tiit Ojasoo või samuti meil väga armastatud ja tunnustatud teatrikunstnik Iir Hermeliin või siis lõpuks „kuumad eesti noormehed“ Sander Rebane ja Lauri Mäesepp, siis nad kõik ju sõnastavad oma teatrielu (või eluteatri?) üliprealisülesannet.

Äkki peaks ka ise oma pealispealisülesande sõnastamise peale mõtlema hakkama? Või on veel vara?

3.3 Stanislavski teistes teatrites

2004.aasta „Teater.Muusika.Kino“ 2. numbrist leidsin Edward Bondi artikli „Tänapäeva draama“.

Seal jagab see kuulus inglise teatrimees tänapäeva teatri kolmeks, tuues ühtlasi välja nende eripärad:

”1. Stanislavski teater (TS) [Theatre of Stanislavsky] on teater rahvale. Lavaelu on võimalikult sarnane tavaeluga ja sellisena tõepärane. Näitlejatöö tugineb isiklikel, ühiskonna s i s e s t e l kogemustel. Dramaatilised protsessid representeerivad ühiskondlikku näivust. Televisioon ja enamik filme põhineb TS-l.

2. Performance'i-teater (TP) [Theatre of Performance] on privaatne ja sürreaalne. Ta on eel-sotsiaalne. Vaatemängulised sündmused alluvad omaenda reeglitele. Nad ei sarnane tavaeluga. „Teater on teater”, tal puudub pragmaatiline või ühiskondlikult kasutatav tõlkevaste. Kõik on ekstreemne. Sageli on ta seotud narkootikumidega. Ta ammutub isiklikust ja tihtipeale esoteerilisest kujutlusvõimest. Ta on ka arhetüüpne, kvaasimüstiline, rituaalne. Ta võiks olla katartiline, väljendades ja seeläbi leevendades ühiskondlikku survet. Olgugi aga igaihe võimuses arhetüüpi ära tunda, pole ta ühiskondlikult jagatud. Selle jaoks tuleks see tõlkida sotsiaalsete tavade keelde — mis pole TP võimuses. TP on „tupik” isegi siis, kui ta eesmärgiks on „pakatav elu”. Ta ei suuda end vabastada oma kunstilisest getost — tegelikult, oma vabadusega ta seda loobki.

3. Brechti teater (TB) [Theatre of Brecht] on teater rahvale, kuid erinevalt TSst ei tugine ta isiklikul kogemusel ega pole ka isiklik õigus poliitiline, vaid toetub samuti „enesetunnetusele ühiskonnas”. See on võõritusteater. Ta on eepiline, ta tegeleb olukordadega, mida TS väldib. Inimesed on ühiskondlikud olevused. Nad loovad tragöödiaid ilma vajaduseta. See dekonstrueerib tragöödia. Kreeklaste traagilised karakterid olid aga samuti ühiskondlikud olevused. Nad ei ole autobiograafilised, nagu ütleme Tšehhovi „Kolm öde”. Nad representeerivad sotsiaalseid olukordi ja seisavad silmitsi oma ühiskonnas elutähtsate moraalsete ja poliitiliste dilemmaadega. Kõik Brechti näidendid on tragöödiad. (Mida veel on seal võõritada?). TB püüab luua mõistmist mõistuse abil ja eemaldada emotsionaalsed mõjud. Määrav on ratsionaalne arusaam.” (Bond 2000)

Kritiseerides kõiki neid kolme selle eest, et nad pole tänapäevased (isegi siis, kui nad ka moes peaks olema), pakub Edward Bond omalt pool välja Sündmuse Teatri (TE) [*Theatre Event*], milles "näidendi kese on alati loo vabadus-traagika, tema konfliktide ja paradokside sündmuskoht ja see suhestab ta inimese sisesündmuskoha vabadus-traagikaga. Dramaatilised „efektid“ toimuvad hetkedel, mil vabadus-traagika konflikt aja surve all kriitiliseks muutub. See loob vajaduse otsustada või arusaamise, mis viib hiljem otsuseni. Tänapäeva teatris on „efektid“ tihti võltsid, valguse, muusika, sensatsioonilise 'kraami' oportunistlik kasutus. Efektid peaksid tulenema keskmest, vabadus-traagikast — just nagu konfliktis sellest lahti killustudes. Näidendit lavastades võidakse efekti kalkuleerida tähendust kandma, ja siis on see efekt keskmega „lodevalt“ seotud. Kese on **draama loogika ja kujutlusvõime loogika sündmuskoht. Loogika muudab „efektid“ „sündmusteks“**. Sündmuse Teater (TE) [*Theatre Event*] on „lavalise draama“ teadlik kasutus keskme etendamiseks või illustreerimiseks. Ta ei seleta tähendust, vaid loob selle vabaduse ja traagika vastasmõjust. Lahenduse tagab probleem: probleem ise on inimlikkuse otsing." (Ruttas 2014)

Juba nende tekstilõikude kopeerimisel ja nende hilisemal ülelugemisel sain aru, et nende sisu ära seletada püüdes ma oma kaela murrin. Millest ma aga arvan end olevat aru saanud, on see, et kuigi Stanislavskit võib eeltoodud erinevuste mõttes teistega samasse ritta paigutada, siis oma ülipealisüleande kontseptsiooniga korjab ta nii tema enda nimega seotud teatri kui ka kõik selle rea ülejäänud esindajad "oma tiiva alla". Kogu Bondi artikkel pole ju midagi muud, kui Sündmuse Teatri pealispealisüleande pikk ja põhjalik lahtikirjutamine. Ja selles mõttes on ka see teater ikkagi üks "Stanislavski teatritest".

Eesti teatril ja selle sees ka Teisel teatril on vedanud, et siin on säilinud järjepidev liin Stanislavski juurest läbi Maria Knebeli Voldemar Pansoni ja Pansolt Kalju Komissarovini. See ei tähenda muidugi ühe teatrikorüfee jäika kanoniseerimist. On ju meie Komissarovit hinnatud ka kui Brechti teatri „maaletoojat“.

Selle peatüki raamides üritasin aru saada, mida minu jaoks peaks tähendama üks teatrikunsti põhimõiste – pealisülesanne. Püüdsin selle tähendust avada nii oma isiklikust kui ka oma sõprade kogemustest lähtudes ning vaadata selle mõiste tähendusele ka laiemas kontekstis. Ma arvan, et tänu sellele on mul nüüd olemas laiem ja sügavam arusaamine pealisülesandest ja sellet pinnalt on võimalik edasi minna selle juurde, kuidas pealisülesande realiseerimine käis konkreetselt selles minu lõputöö lavastuses.

Kuidas see konkreetselt minu lõputöö- lavastuses käis, sellest järgnevas peatükis.

IV. LAVASTUS KUI LÕPUTÖÖ

Etendus jagunes minu jaoks visuaalselt kolmeks - Videomapping, Visuaal show ja Valguskujundus. Kui tavaliselt teen ma ühe lavastuse juures vaid ühte neist asjadest siis nüüd sain teha kõike korraga. See tegi muidugi minu töö küll tehniliselt mahukamaks ühe lavastuse kohta kuid kuna ma teadsin täpselt kuidas kõik paigutub ja välja hakkab nägema, hoidsin selle võrra kõvasti aega kokku. Järgnevalt räägin täpsemalt kus mida kasutasin.

4.1 Videomapping

Taustal jooksva video filmisin cyclorama stuudios. Kaameraks oli Canon 5D Mark II, 50mm objektiiviga. Video monteerimiseks kasutasin Adobe After Effectsi kuna see võimaldab väga kergelt rohelist värvi taustalt ära kaotada. Videomappingu jaoks ühendasin projektori oma läpakasse ning monteerisin After Effectsis endale korteri akende põhja valmis, kasutades projektori pilti boksi seinal. Hiljem joonistasin või lõikasin välja erinevatest piltidest korteris asuvad esemed. Kõige keerulisemaks osutus korteri ukse tegemine, kuna stuudios ei olnud meil midagi muud kui kolm rohelist kuubikut ja diivan, siis pidid kõik näitlejad ukse täpselt samasse kohta mängima igas stseenis. Seda oli pea võimatu saavutada seega teadsin juba filmimisel, et sellega võib probleeme tulla aga teades ka, et laval on üpris palju tossu mis nähtavust veidi halvendab, ei arvanud, et sellest väga suur probleem tekib.

Video, mäpingu ja ka heli mahamängimiseks kasutasin Resolume Arenat. (vt **Visuaal show**) Helilise kujunduse lõi videodele Robert Suun, lähtudes stsenaariumist ja minu juhtnöördest.

Kõige rohkem muretsesin video mahamängimise pärast kuna kasutades laval rohkesti tossu, oli oht, et video pilt ei pruugi olla publikule nähtav läbi selle. Katsetasin ka proovides tossumasina asemel haze'i ehk udumasinat. Jäin tossumasina juurde, kuna see oli tihkem ja hajus samas kiiresti ära mis andis mulle mänguruumi videopildi ajastamiseks õigesse, tossuvähesesse hetke. Kasutasin 8000 lumenilist Barco projektorit normaal objektiiviga kuna normaal objektiiv annab välja küll väiksema pildi kui lainurk, kuid tema valgustugevus on tänu kiirte kondatavusele suurem väiksemal alal, see tagas nähtavuse läbi tossu.

4.2 Visuaal show

Ehk see kuidas projektori kiirte valgus läbi tossu tuleb, selle katsetamisega alustasin ma koheselt peale stsenaariumi valmimist. Tahtsin teada, kas mul oleks võimalik vaid projektoritega kogu etenduse jaoks ruum tekitada ja vaid nendega etendus ära valgustada. Vastus oli jah aga mul oleks olnud vaja vähemalt kahte projektorit lisaks kahele mis mul olid. Seega otsustasin, et lisan ka valgusteid ning paigutasin ühe Barco 8000 luumenilise projektori lainurk-objektiiviga saali taha keskele maha ja kasutan seda kontravalgustina. Siinkohal ei mänginud valgustugevus nii suurt rolli kuna projektori valgus oli suunatud otse publiku suunas, seega kasutasin lainurk objektiivi mis tagas mulle maksimaalseima pindala projitseerimiseks.

Näide mis moodi erineb projektori valgus prožektori valgusest (Lisa 3).

Nagu eelnevalt mainitud, kasutasin visuaalide mahamängimiseks Resolume Arena programmi. Lisaks videode mahamängimisele, annab see programm võimaluse etenduse ajal muuta juba eelnevat valmis tehtud efekti või pilti, lisada su enda pildile/videole programmi siseseid effekte ning muuta efektide kiiruseid, suurusi, värvi jne. See vähendas suuresti minu ajakulu, kuna võimaldas mul igast olemasolevast visuaaliklipest teha mitmeid erinevaid visuaale ka etenduse ajal.

4.3 Valgus

Valgustaja – Jari Matsi – Kuna ma ise pidin etenduse ajal kahest erinevast projektorist erinevaid visuaale maha mängima ja ka heli laskma, siis oli mul vaja kedagi teist valguspulti.

Esimakordselt sain olla valguskunstniku rollis ehk seista publikus ja karjuda valgustehnikule juhtnööre. Tundsin, et Jari sai igast mu juhtnöörist alati väga täpselt aru, mis tegi proovi tehniliselt väga kiireks. Saime läbi katsetada mitmeid erinevaid valgus- ja visuaal pilte, mida üksi oleks väga keeruline olnud teha. Et kompenseerida puudu olevaid projektorid kasutasin profiil valgusteid mille kiire sain teha sarnaselt kitsaks projektori valguskiirele ning tekitasin nendega lava külgedesse valgusseinad millest publik läbi ei näinud. Tänu sellele ei olnud mul vaja akse, et peita näitlejat kes hetkel laval ei olnud.

Lisaks tegin ka etendusele Plakati ning treileri (Lisa 4 ja 5). Nagu näha raskesti arusaadavast tekstist ja vähesest infost, panustasin inimeste uudishimu peale ja lootsin jällegi vastupidise

reklaamtaktikaga kutsuda inimesi vaatama oma vastupidist teatritükki. Samas ajavahemikus oli käimas aga mitmeid erinevaid üritusi ja etendusi millega enamus tavapärasest publikust oli kahjuks hõivatud ning ei oska arvata kas reklaami või kehva ajastuse süü.

ENESEANALÜÜS

Vaadates töö lõpus tagasi kogu protsessile ja analüüsisides oma tegevust selles protsessis pean lavastuse õnnestumise peamiseks põhjuseks seda, et võtsin enda kanda suure osa neist ülesannetest, mida tavaliselt lavastustes kannavad erinevad inimesed. Olles nii idee autor, stsenaarist, lavastaja, valguskunstnik ja veel suure osa praktiliste küsimuste lahendaja õnnestus kogu protsessi käigus hoida silme ees lavastuse visuaalset tervikkujundit, st kogu seda keskkonda või ruumi, milles edasi hakkasid elama ja looma näitlejad ja muusikud. See tähendas ühelt poolt muidugi suuremat koormust ettevalmistavas faasis, teiselt poolt aga väga suurt aja ja energia kokkuhoidu edasises tegevuse käigus, kus tavaliselt tekib palju arusaamatusi ja möödarääkimisi setõttu, et erinevate funktsioonide täitjad on paratamatult loonud enesele asjast oma pildi, mis reeglina ei lange kokku lavastaja kui lavastuse põhijõu ettekujutusega. Olen üsna suurte kogemustega valgustaja ja visuaalkunstnik, kelle oskused hakkavad eriti suurt rolli mängima just siis, kui miski etenduses ei lähe nii, nagu varem on kokku lepitud ja läbi harjutatud. Seetõttu ei valmistanud ka erilisi probleeme ümberorienteerumine neil juhtudel, kui ühe näitleja asemele tuli teine või üsna ootamatult tuli kohale vaid üks eelmistel etendustel mänginud pillimees ja teised pidid jooksvalt protsessi sulanduma. Tervikutunnetus ja operatiivse tegutsemise vilumus võimaldasid neil puhkudel säilitada rahu ja see kandub edasi ka kogu trupile.

Minu jaoks oli eriti õpetlik ka juhendaja rolli mõistmine just sellistel momentidel, kui tunned, et asjad ei lähe õiges suunas, aga ikka üritad vana viisi jätkata, klammerdudes algsesse nägemusse, antud juhul vägeva puändi vajalikkusse. Osutus aga et millegi lisamise asemel peitus lahendus hoopis sellest“millestki“ loobumises, st lahtiütlemises oma algsest kinnisideest.

KOKKUVÕTE

Oma lõputöö kirjalikus osas kirjeldasin enda kui idee autori, stsenaaristi, lavastaja ja visuaalkunstniku tööd visuaalteatrietenduse „Pargipingil“ lavastamisel.

Töö esimeses osas üritasin välja tuua loomeprotsessi olulised momendid alates idee sünnist kuni etenduse valmimiseni. Kirjeldasin kogu protsessi võimalikult ausalt, varjamata ebaõnnestumisi ja esialgsete plaanide ja ootuste luhtumist.

Töö teises osas käsitlesin visuaalteatri spetsiifikat. Kuna minu erialaks ei ole lavastamine, vaid visuaalkunst, siis ei võtnud ma ette visuaalteatri kogu mitmekesisuse käsitlemist, vaid piirdusin siin oma vaatega visuaalkunstniku“mäta otsast“. See võimalus ju ka antud lavastuse puhul mul avanes. Üritasin oma töös näidata, et just säärases positsioonis, kui lavastajaks on visuaalkunstnik, peaks kõige ehedamal kujul avanema visuaalteatri spetsiifilised võimalused. Seda aga kõige paremini sel juhul, kui visuaalkunstnikust lavastaja jääb valdavalt“oma liistude juurde“, luues visuaalse kujunduse ja selle juurde kuuluva ruumimaagia ning jättes näitlejatele ja muusikutele väga suure vabaduse selle ruumi täitmiseks oma spetsiifiliste kunstiliste vahenditega.

Töö selle lavastuse kallal andis mulle ka kogemuse ja arusaamise, et tegelikult ei saa ükski lavastus kunagi lõplikult valmis. Nii ka antud lõputöö ei ole millegi lõpetus, vaid pigem stardipakk, millelt edasi liikuda.

SUMMARY

In the written part of my graduation thesis, I described my work as an author, scriptwriter, director and visual artist for the visual theatre piece "Pargipingil".

In the first part of my work I tried to highlight important moments in the creative process, from the birth of the idea to the completion of the performance. I described the entire process as honestly as possible without concealing failures. For me, a particularly the role of mentor was precisely at such moments when you feel that things are not going in the right direction, but you still try to continue the old way by clinging to the original vision. Instead, instead of adding something, it turned out that the solution was to giving up my initial idea.

In the second part of my work I looked at the specifics of the visual theater. Since my specialty is not the directing, but the visual art, I tried to show in my work that when the director is a visual artist, the specific features of the visual theater will open up.

The third part of the work talks about the specific tools of a visual artist, which tools have I learned to use and why I chose them.

Working on this show also gave me the experience and understanding that in fact none of the theatre pieces will ever be completely finished. So this graduation thesis is not the end of something, but rather a starter pack from which to move forward.

KIRJANDUS

1. **Bond, E.** 2000. *Tänapäeva Draama.*

http://www.temuki.ee/arhiiv/2004/02/04veb_t01.htm (20.05.18)

2. **Hermeliin, I** 2013. *Ruumimaagiast.*

<http://www.draama.ee/programm/ruumimaagia/ruumimaagiast> (20.05.18)

3. **Lotman, J.**1980. *Lavasemiootika.*

<http://www.ut.ee/lotman/ee/teosed/kultuurisemiootika/lavasem.htm> (20.05.18).

4. **Ojasoo, T.** 2013. *Pealisülesanne.*

http://vikerraadio.err.ee/helid?main_id=1960261 (20.05.18)

5. **Pesti, M.** 2013. *Visuaalteater kui kunstide sulam.*

<http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/visuaalteater-kui-kunstide-sulam/> (19.05.18).

6. **Rebane, S.** 2014. *Hobuse unenägu.*

<https://www.facebook.com/events/729108300434888/>' (18.05.18)

7. **Ruttas, R.** 2014. *Stanislavski Eesti Teises teatris.*

<https://drive.google.com/open?id=0B3wAzndHXiO8WW02R2lVSG1DT004Uk8zY1BNU0JWRmRvTE5V> (20.05.18)

8. **Vellenand, L.** 2000. *Lembit Peterson Voldemar Pansost Teater.*

<http://ares.nlib.ee/TMK/2000/11/b14442413.html> (20.05.18).

LISAD

LISA 1 - MELK Prod. // Marco Berrettini - iFeel2

<https://vimeo.com/54107616>

LISA 2 – Stsenarium „Pargipingil“,

https://drive.google.com/open?id=1BiV6E461QWScznqBvjSCIsi_6EX_0tfo

LISA 3



LISA 4 - *Plakat*



LISA 5 – Treiler

<https://vimeo.com/218620902>

LISA 6



LISA 7

<http://www.sakala.ajaleht.ee/2649522/noored-mehed-usuvad-et-saavad-hakkama-millegi-seninagematuga>

LISA 8 - etenduse salvestus

https://youtu.be/1_G0TINfPCU

Mina, Rommi Ruttas (sünnikuupäev: 30.05.1990)

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

Lavastus „Pargipingil“,

mille juhendaja on Taavet Jansen.

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.

Viljandi, 22.05.2018

