

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Teatrikunsti õppekava

Tõnis Veelmaa

ISIKLIK LAVASTAMISE VALEM

Lõputöö

Juhendaja: Katariina Unt, näitlejatöö õppejõud

Kaitsmisele lubatud.....

(juhendaja allkiri)

VILJANDI 2021

Sisukord

SISSEJUHATUS.....	3
1. ARVUHULGAD.....	4
1.1 Reaalarvud.....	4
1.2 Reaalarvuline inimkond.....	5
1.3 Reaalarvuline inimene.....	6
2. KOMPLEKSARV.....	9
2.1 Kompleksarvu definitsioon.....	9
2.2 Kohvi hüpotees.....	10
2.3 Tõetunne.....	11
2.4 Kohaolu.....	12
2.5 Mõtte valdamine.....	13
2.6 Enese mõtestamine, mõistmine ja usaldamine.....	13
3. TEHTED KOMPLEKSARVUDEGA.....	15
3.1 Tehetega seotud omadused.....	15
3.2 Kolme sõna etüüd.....	16
3.3 Improvisatsiooniülesanne.....	17
3.4 “Plekk” - 2. semestri lavastus.....	18
3.5 “Miks emme kohtus...” - 3. semestri lavastus.....	20
3.6 “Mina, Orlando” - 4. semestri lavastus.....	21
4. MITME MUUTUJA FUNKTSIOONID.....	24
4.1 Mitme muutuja funktsiooni definitsioon.....	24
4.2 Lavastuse funktsiooni loomine.....	24
4.3 “Mefisto”.....	26
4.4 “Ma olen juba sinu peas”.....	28
4.5 “Sireenid”.....	30
4.6 Järeldused.....	31
KOKKUVÕTE.....	33
KASUTATUD KIRJANDUS.....	34
SUMMARY.....	35

SISSEJUHATUS

Oma lõputöös kasutan ma matemaatilisel loogikal põhinevat struktuuri, milles analüüsin nelja aasta jooksul lavastajaõppes tehtud ülesandeid ning saadud kogemusi.

Esimeses peatükis vaatlen ma inimese kujunemist kasutades võrdlusena reaalarvude hulga kujunemist. Defineerin erinevad reaalarvude hulka kuuluvad arvuhulgad ning kirjeldan arvuhulkade kujunemislugu. Toon välja, miks lavastajal ei piisa vaid reaalarvulistest töövahenditest.

Teises peatükis vaatlen tunnet kui kompleksarvu ning asetan selle lavastajaõppe konteksti, vaadeldes tunnet kui lavastaja töövahendit ning isikliku kogemuse najal toon välja mõned lavastajaõppe käigus omandatud mõisted, mis on vaadeldavad kompleksarvuna.

Kolmandas peatükis sõnastan kompleksarvude tehetega seotud omadused ning näitan, toetudes õppe käigus tehtud ülesannetele, et lavastaja töövahendid koosnevad nii reaali- kui kompleksarvudest.

Neljandas peatükis defineerin mitme muutuja funktsiooni kui üht võimalust lavastuse valemi kirjeldamiseks ning kirjeldan lavastusfunktsiooni loomist. Analüüsin kolme lavastusprotsessi, mille juures õppe käigus oli võimalus viibida ning uurin, mismoodi iga protsessi lavastaja oma lavastuse funktsiooni üles ehitas ning teen järeldused, kuidas mina kui lavastaja lavastuse ülesehitamise loogikat tajun.

1. ARVUHULGAD

1.1 Reaalarvud

Kolmkümmend aastat oma elus ratsionaliseerisin ma peaaegu kõike enda ümber. Kõigel pidi olema ühene ja konkreetne selgitus ning seda ka juhul, kui ma ise seda seletada ei osanud. Maailm minu ümber oli mõõdetav, põhjendatav ning loogilise struktuuriga, sest näiteks juhus on samuti tõenäosuslik ning kui oleks piisavalt aega ja võimekust, saaks kõik välja arvutada. Suuresti oli selle mõtteviisi taga minu vanemate eeskuju, eriti mu isa, kelle suhe maailma väljendus lauses: “Maailm jaotub kaheks: matemaatikaks ja margikogumiseks”.

Oma jäärapäisuses käisin ma siiski oma rada, traditsioonilise valiku “gümnaasium-ülikoolkarjäär” asemel õppisin edasi muusikat ning pikalt tegelesin sellega. Maailma mustrites ja loogikas peitus minu jaoks veel “miski”, mille ma tundsin ära, kuid mille põhjendamiseks mul puudus algoritm ja kogemus.

Need otsingud tõid mu pärast mitmeid elupöördeid Viljandisse õppima ning siin sain ma jälile, kuidas mina saan tegeleda selle “miskiga”.

Arvuhulgad on minu jaoks hea süsteem, mille kaudu sellele “miskile” läheneda. Esiteks võimaldab arvuhulkade kujunemislugu laiendada inimese arengu kirjeldamiseks. Teiseks on matemaatika struktuur, seosed ja loogika minu jaoks ilus ja lihtne terviklik süsteem.

Definitsioon 1: Tähistame sümboliga \mathbb{N} kõigi naturaalarvude hulka,

$$\mathbb{N} = \{1, 2, 3, \dots\}$$

ja sümboliga \mathbb{Z} kõigi täisarvude hulka,

$$\mathbb{Z} = \{\dots, -3, -2, -1, 0, 1, 2, 3, \dots\} .$$

(Kolk 2021)

Definitsioon 2: Ratsionaalarvudeks nimetatakse arve kujul $\frac{p}{q}$, kus p ja q on täisarvud ning $q \neq 0$. Kõigi ratsionaalarvude hulka tähistatakse sümboliga \mathbb{Q} . (Kolk 2021)

Definitsioon 3: Arve, mis on esitatavad lõpmatute mitteperioodiliste kümnendmurdudena, nimetatakse irratsionaalarvudeks. Irratsionaalarvude hulka tähistatakse sümboliga \mathbb{I} . (Kolk 2021)

Definitsioon 4: Kõik ratsionaal- ja irratsionaalarvud moodustavad reaalarvude hulga \mathbb{R} . (Kolk 2021)

1.2 Reaalarvuline inimkond

Nii nagu arvuhulgad on defineeritud - järjestatult ning seostatult, võeti nad ka inimeste poolt kasutusele. Oluline on eristada siinkohal matemaatikuid, matemaatikas võeti arvuhulgad kasutusele teises järjekorras ning oluliselt hiljem. (Wilson 2007)

Gümnaasiumis töötades kasutasin arvuhulkade selgitamiseks järgmist näidet:

Sel hetkel, kui inimesel tekkis omand, tekkis ka vajadus selle loendamiseks, mille jaoks on vajalikud naturaalarvud. Mitte kellelgi ei saanud olla negatiivset arvu lapsi või kolmandikku veist. Samal põhjusel, et tegeleda positiivsete täisarvudega, tekkisid ka lugematu hulk erinevaid käepäraseid mõõtühikuid: näiteks jalg, süld, vakk, toop, kivi jne, et saaks lihtsamalt loendada.

Majanduslike suhete tekkimisega jäi naturaalarvudest väheks. Võlga sai küll loendada, aga seda tuli ka eristada. Probleemi lahendas negatiivsete arvude kasutuselevõtt ning suurema tähenduse omandas ka arv null. Keerulisemaks läks alles siis, kui tekkis laiem kaubavahetus. Igale asjale tekkis hind ning seetõttu hakkasid inimesed teadvustama keerulisemaid asjade vahelisi seoseid. Kui ühe veise eest saab kolm kitse, siis järelikult 1 kitse eest saaks vaid ühe kolmandiku veist. Ratsionaalarvude kasutusele võtmisega said inimesed praktiliselt kõik oma eluks vajalikud toimingud sooritatud.

Vaid matemaatikud täheldasid looduses eriti kummalisi arve, mis ühegi senise loogikaga ei ühtinud ning just loodusteaduste areng tõi kasutusele irratsionaalarvud. Keskmise inimese elu need arvud otseselt ei mõjutanud, küll kaudselt, läbi muutuva arhitektuuri ja teaduse arengu.

Irratsionaalarvude lisandumisega oli kaetud terve arvtelg miinus lõpmatuses lõpmatuseni. Arvud olid selges struktuuris ning ühtegi tühimikku enam ei eksisteerinud (teoreetiliselt, kõik maailma irratsionaalarvud on muidugi veel leidmata, kuid teatakse, et need eksisteerivad).

Oluline aspekt on arvuhulkade juures see, et nad kõik on lõpmatult suured, seega igal inimkonna etapil teadvustatud arvude hulk oli tol hetkel täielik, sest kui miski on lõpmatu, kas saab siis üldse veel midagi olla?

1.3 Reaalrvuline inimene

Samamoodi saab vaadelda ka inimese kui indiviidi kujunemist. Tema maailmapilt aina muutub, iga lisanduv informatsioonikild või kogemus muudab tema maailma detailsemaks, kuid igal ajahetkel on tema maailmapilt täielik. Vaid tagantjärele saab nentida, et ma midagi ei teadnud või tajunud.

Ka loogika on oma olemuselt sama. Kõigepealt tekivad inimese maailmapilti asjad, mida katsuda ja loendada, alles pärast seda lisanduvad keerulisema kontseptsiooniga elemendid nagu *eile* või *võlg*, mis olemuslikult on justkui negatiivsed arvud. Seejärel muutuvad hoomatavaks murrud, peamiselt läbi hindade, ning alles viimasena irratsionaalarvud – taaskord sarnaselt üldisele arvuhulkade arengule, peamiselt vaid haridusasutustes. Suuremal või vähemal määral on kogu ümbritsev maailm reaalarvud või nende seosed ning kuna siiani on nad suutnud kõike seletada, siis tekib tunne, et nad ongi universaalsed.

Paralleelselt kerkivad aga esile teemad, mille puhul reaalarvude maailm enam ei aita. Armumine, kaotusvalu, üksildus jne. Pole võimalik järjestada elu jooksul kogetud armumisi või fikseerida üksilduse suurust. Tunnetuslikul tasandil mõistame, et nad on

erinevad ning neil on mingisugune suurus, kuid puudub võimalus neid ratsionaliseerida ning nende mõõtmeid fikseerida. Lev Vögotski kirjutab raamatus “Kunsti psühholoogia”. “Tundel ei ole selgust. Nauding ja rahulolematuse võivad olla väga intensiivsed ja kestvad, kuid need pole kunagi selged. Kui kasutame populaarse psühholoogia keelt, siis see tähendab, et tundele ei ole võimalik tähelepanu koondada. Mida suuremat tähelepanu me aistingule pöörame, seda selgemalt, paremini ja piiritletumalt me seda mäletame. Kuid tundele ei saa me üldse keskenduda; kui me seda üritame, siis nauding või rahulolematuse kaovad, varjuvad meie eest ning me leiame end vaatlemas mingit ebamäärast aistingut või kujundit, millele me ei soovinud üldse tähelepanu pöörata. Kui tahame nautida kontserti või maali, peame tähelepanelikult võtma vastu seda, mida kuuleme või näeme; kui aga püüame koondada tähelepanu naudingule endale, siis see kaob.” (Vögotski 2016, lk 281)

Tundes midagi on kerge hoomata, et tegemist pole binaarse suurusega skaalal *tunnen-ei tunne* ning kui seda tagantjärele analüüsida, siis me kasutame selleks meile tuttavaid ratsionaalseid töövahendeid. Viljandis õppides olen aru saanud, et peaaegu terve oma elu tegelesin ma tunnete ratsionaliseerimisega, et neid asetada mingisse konteksti. Mingile skaalale või graafikule - minu isiklikule mõistekaardile. Pidevalt kõiki tundeid ratsionaliseerides aga vähendan ma oma tunde teravust, sest kogemuste lisandudes oskan ma neid juba peaaegu samaaegselt põhjendada. Inimlikul tasandil tundub see isegi mõistlik, justkui tunnete üle kontrolli saavutamine, mis aitab igapäeva elu elada lihtsamalt nii, et argireaalsust ümbritsevad tunded üle pea kokku ei käiks.

Kunstis aga kärbitud tunnetega eksisteerida ei saa. Lev Tolstoi on öelnud: “See märkus peab paika kõigi kunstiliikide puhul, aga selle kehtivus hakkab kõige paremini silma muusika esitamisel. Kuid võtame kolm peamist tingimist – heli kõrguse, kestuse ja tugevuse. Muusikaline esitus on ainult siis nakatav kunst, kui heli ei ole kõrgem ega madalam sellest, mis ta olema peab, see tähendab, et vajalikku tooni tabatakse selle lõpmata väikeses keskpunktis, ja kui see toon kestab täpselt nii kaua kui vaja, ja kui heli tugevus ei ole vajalikust valjem ega vaiksem. Nakatamine õnnestub vaid niivõrd, kui võrd kunstnik leiab need lõpmata peened momendid, millest moodustub kunsteos. Ja nende lõpmatult peente momentide leidmist ei ole võimalik pealiskaudsel viisil õpetada: need leitakse vaid siis, kui inimene pühendub tundele. Ükski õpetus ei suuda saavutada, et

tantsiv inimene tabaks muusika takti, et laulja või viuldaja võtaks noodi keskpunkti välja lõpmatu täpsusega, et joonistaja tõmbaks kõigist võimalikest selle ainsa vajaliku joone, ning luuletaja leiaks ainuvõimalike sõnade ainuvõimaliku järjestuse. Seda kõike leiab ainult tunne.” (Võgotski 2016, lk 139-141)

Seega kui tunnet reaalarve kasutades analüüsida ei saa, aga tunne on üks olulistest töövahenditest, peab tundele äkki lähenema teistmoodi. Seminaritöös tõin välja Juri Lotmani mõtte, et kunstilisse süsteemi tõlkimise käigus peab tekkima kunstiline lisaväärtus. Kunstiline lisaväärtus ei saa tekkida niisama, vaid see tekib nende inimeste kaudu, kas seda tõlkimisprotsessi teostavad. (Lotman 1999, lk 9) Tolstoi vaatles seda protsessi läbi tunde. Seminaritöös võrdlesin tõlkimisprotsessi kompleksarvu loogikaga, selles töös proovin kitsendada oma lähenemist ning vaadelda tunnet kui kompleksarvu – arvuhulka, mis eksisteerib, kuid mitte arvteljel reaalarvude hulgas.

2. KOMPLEKSARV

2.1 Kompleksarvu definitsioon

Definitsioon 5. Kompleksarvudeks nimetatakse reaalarvude järjestatud paare $z = (x; y)$, mis esitatakse algebralisel kujul järgmiselt:

$$z=x+iy, \quad (1)$$

kus i on imaginaarühik, mis võrdub

$$i=\sqrt{-1} \text{ või } i^2=-1. \quad (2)$$

Kompleksarvu reaalosa on x , imaginaarosa on iy ning y on kompleksarvu imaginaarosa kordaja.

Kompleksarve $x \pm iy$ nimetatakse kaaskompleksarvudeks. (Käerdi 2005, lk 46)

Kaks kompleksarvu x_1+iy_1 ja x_2+iy_2 on võrdsed $x_1+iy_1=x_2+iy_2$, kui neil on võrdsed reaalosad $x_1=x_2$ ja imaginaarosa kordajad $y_1=y_2$.

Kompleksarv võrdub nulliga $x+iy=0$, kui $x=0$ ja $y=0$.

Kui kompleksarvu imaginaarosakordaja võrdub nulliga $y=0$, siis on tegemist reaalarvuga $z=x$.

Kui kompleksarvu reaalosa võrdub nulliga $x=0$, siis on tegemist imaginaararvuga $z=iy$. (Käerdi 2005, lk 47)

Reaalarve saab alati võrrelda ning järjestada suuruse järgi. Kompleksarve aga ei saa järjestada suuruse järgi, sealhulgas ei saa neid võrrelda ka reaalarvudega. Näiteks ei saa määrata kumb on suurem, kas

$$z_1=3+2i \text{ või } z_2=2+3i.$$

(Tõnso & Veelmaa 1998, lk 200)

Kompleksarvu saab lisaks algebralisele kujule esitada ka geomeetrilisel, trigonomeetrilisel

ning eksponentkujul. (Käerdi 2005, lk 47)

Eelmises peatükis sai välja toodud, et irratsionaalarvude lisandumisega muutus arvtelg täielikuks, enam ei olnud teljel tühje kohti. Seega saab tekkida õigustatud küsimus, kus asuvad siis kompleksarvud? Vastus on, et kompleksarvud ei asetsegi arvteljel, vaid kõikjal selle ümber.

Muidugi, peab mõnna, et nii arvtelg, kui selle ümbrus on inimese loodud kontseptsioon. Leopold Kronecker on öelnud: “Jumal lõi naturaalarvud, kõik ülejäänud mõtles välja inimene.” (Wilson 2007)

Kompleksarvud asuvad kõigi teiste arvude ümber allumata meile tuntud reaalarvude järjestatuse loogikale ning tunded ei allu ratsionaalsele loogikale, siis äkki tasub vaadeldagi tundeid kui kompleksarve reaalarvude juures. Ehk tunnete mõistmiseks, teadvustamiseks ning nendega töötamiseks peab vähemalt osaliselt lahti laskma seni kindlaks kujunenud ratsionaalsetest loogikatest.

2.2 Kohvi hüpotees

Hommikul kohvi tegemine pole eriline teadus, suhteliselt väheste katsete arvuga saab selgeks endale sobiva hommikukohvi tegemise retsepti: mitu lusikatäit tuleb kohvipuru panna masinatäie vee kohta ning mis suhtega lisada suhkrut ja piima. Sellegipoolest ei maitse kohv igal hommikul samamoodi. Muidugi, silma järgi koostisosade lisamine pole kõige täpsem meetod, kuid kui isegi võtta eesmärgiks maksimaalne täpsus, maitseks kohv hommikuti ikkagi erinevalt, sest jooja ise on erinevatel hommikutel erinevate ootuste, tunnete ja vajadustega. Seega hommikuse kohvi tegemiseks pole vaja mitte ideaalset retsepti, vaid iseenda tunnetamist ning nende aistingute mõistmist, et siis neist tulenevalt teha järeldust, kas vaja on veidi lahjemat või kangemat kohvi või hoopis alustada päeva kuidagi teistmoodi.

Kui rutiinset kohvitegemist saaks näiteks välja kirjutada suhteliselt lihtsa valemiga:

$$\textit{ideaalne kohv} = \frac{\textit{vesi}}{\textit{kohvipuru}} + \textit{piim} + \textit{suhkur} \quad ,$$

siis iseenda vajaduse välja selgitamiseks nii lihtsat avaldist koostada ei saa. Seda peab

teadvustama ning omama piisavalt kogemusi, et aru saada, mida sel hommikul vaja on.

Pidev tunnete kogemine, teadvustamine ning analüüsimine on teatriõppe üks alustalasid, milles areng toimub läbi suurenevate kogemuste. Kuna tunne on ka minu jaoks üks olulisemaid töövahendeid, siis vaatlen mõningaid tunnetuslikke elemente – üksikuid kompleksarve -, mida olen pidanud õpingute jooksul mõtestama ja analüüsima.

2.3 Tõetunne

Stanislavski ütleb, et näitleja tunneb ära nii tõe kui vale ning just see tunne on muutunud töövahendiks, mida nimetatakse tõetundeks. (Stanislavski 2017, lk 357) Saab järeldada, et niimoodi vaadeldes on tõetunne binaarne suurus – kas tõetunne on või seda pole. Kui aga juurde võtta lavastaja kui näitleja soorituse tagasisidestaja roll, on enam kui võimalik juhus, kus näitleja tajub iseendas tõetunnet, aga lavastaja vaatlejana mitte. On võimalik, et sellise juhtumi korral näitleja tõetunne ei jõua tema füüsisesse, mistõttu vaatlejal polegi võimalik seda tajuda, kuid eksisteerib ka võimalus, et tõetunne on erinevalt tajutav, mistõttu antud näite näitleja ja lavastaja jäävadki lõpuni eriarvamusele.

Lavastaja perspektiivist on oluline omada oskust tagasisidestada näitlejat, arvestades aspekti, et tõetunde taju võib tal olla näitleja omast erinev. Tõetunne pole tehniline oskus, mida lihtsalt lülitist sisse-välja lülitada, seega lavastaja loodud keskkond, analüüs ning koostöö näitlejaga saavad näitleja tõetundele vaid kaasa aidata. Samuti tuleb olla avatud näitlejate märkustele, kui miski nende tõetunde tekkimist takistab. Kuigi ka õppe käigus on korduvalt välja toodud, et ideaalseid töötingimusi polegi, on lavastaja ülesanne jälgida, et töökeskkond oleks vastavaks proovietapiks sobiv ning proovide sisu vastab keskkonnale, kus proovid toimuvad.

2.4 Kohaolu

Igapäeva elus olen kogenud korduvalt olukordi, kus mu vestluspartner vajub vestluse ajal mõttesse ning on justkui kuskil mujal. Sama on juhtunud ka minu endaga, et tekib tunne, justkui olevikust oleks mõned minutid kaotsi läinud, sest oma mõtetes viibisin eemal. Argises olekus on kohaloleku saavutamine teadvustamise ja keskendumise küsimus.

Ka teatriõppes on märksõnadeks teadvustamine ja keskendumine, kuid sellele lisandub mitmeid muid elemente. Kui ma lavastajatudengina vaatlesin mõnda harjutust, siis kuigi olin täielikult kohal ning vaatlesin ülesannet, tekkis tunne, et see kogemus tuleb kohe asetada mingisugusesse konteksti. See tõi aga kaasa nn pseudokohaloleku – ma keskendusin selles ruumis toimuvale ülesandele, aga olin samal ajal abstraktses mõtteväljas, proovides leida oma tekkinud mõtetele seoseid varasemate mõtetega.

“Vaatajatena jääb meil kõigil puudu vahetusest. Selle asemel, et vastu võtta, püüame millelegi vastanduda, tahame hinnata veel enne, kui oleme süvenenud sellesse, mida üldse hinnata.” (Efros 2014, lk 149)

Lavastaja kohalolek on oluline aspekt läbi terve prooviprotsessi ning seda saab saavutada, kui lavastaja on ära fikseerinud iga proovi eesmärgi. Enda kogemusest olen täheldanud, et ikka tahavad peas keerlema hakata mõtted, kuidas üks või teine proovis kogetud element mõjutab tervikut. Kui aga proovi eesmärk on tegevuslikult analüüsida, siis on fookus hoopis millelgi muul ning tegeledes tervikpildiga, asub lavastaja proovisaali asemel hoopis oma abstraktses mõtteruumis. Nii ongi oht hakata oma mõttepilti lavale suunama, selle asemel, et tabada proovisaalis tekkivaid hetki.

Kuigi ka see oskus tekib tegemise käigus, saab sellega tegeleda ka argipäevaselt igapäevatoimetusi tehes, teadvustades oma tähelepanu ja fookuse liikumist ning harjutades suunatud fookuse hoidmist. Mina pean sellega regulaarselt ning ka edaspidi tegelema, sest olen täheldanud, et see oskus on justkui füüsilise vormi hoidmine, kui pidevalt ei treeni, siis muutub kehvemaks.

2.5 Mõtte valdamine

Töö tekstiga ja mõtte valdamine oli minu jaoks üks keerulisemaid aspekte õppe juures. Ühes küljest oli see tugevalt seotud kohalolekuga, sest mõtet ei saagi kuulda, kui enda mõte kuhugi mujale liigub. Teisest küljest oli ka väljend “mõtte ärakuulmine” minu jaoks abstraktne mõiste, mis muutus minu jaoks selgeks alles viibides Katariina Undi lavastusprotsessi “Kosmilised saialilled” juures. Nendes proovides kogesin ma esmakordselt teadvustatult mõtteselgust – kuidas kellegi mõte läbi tema öeldud sõnade jõuabki minuni nii, et see mõjutab mind. Kindlasti on seda varem ka juhtunud, kuid küsimus oli antud hetkel teadvustamises.

Kindlasti on üks aspekt mõtte valdamise juures tehniline - mõtte ütlemine, vähemalt minu jaoks tõmbab vale välde või kehv kuuldavus viib kiiresti mõtte öeldult eemale, kuid peamine on ikkagi sisuline töö. Selleks, et näitleja saaks üleüldse mõtet öelda, peab tal see mõte olema, sellega aga peab prooviprotsessis tegelema, et need mõtted üldse saaksid tekkida. Samuti on taas olulisel kohal tagasiside, ilma milleta võib näitlejal tekkida illusioon, et ta mõte justkui jõuab kohale. Selles etapis ei pea lavastaja olema ainus peegeldaja, ka partner ju tegelikult tajub, kas ta kuuleb partneri mõtet või vaid repliiki.

Senine kogemus on näidanud, et alati tuleb mingis lavastusetapis võtta aega, et tegeleda mõttetäpsusega ning pigem varem kui hiljem, et näitleja ei peaks ümber õppima. Selleks peab aga lavastuse tervikmõte juba eksisteerima, et laval ei kõlaks lihtsalt huvitavad mõttekäigud, vaid et nad toetaksid lavastust tervikuna.

2.6 Enese mõtestamine, mõistmine ja usaldamine

Lavastaja saab paljudes aspektides olla ainuke tagasisidestaja, seega on loogiline, et näitlejad ootavad temalt tagasisidet. Tagasiside saab olla adekvaatne aga juhul, kui lavastaja saab aru sellest, mida ta tunneb, näeb ja kuuleb, kuid lavastaja peab aru saama ka sellest, kui ta ei tea.

“Läbimäng hakkas lõppema ja näitlejad kogunesid saali märkusi kuulama. Mulle ei meeldinud see, mis laval toimus, olin paanikas. Nägin, et midagi ei klapi, kuid ei osanud viga leida. Lavastus pudenes koost, kuid mina ei suutnud aru saada, miks.

Näitlejad ootasid, aga mina kõndisin saali vahekäigus – vaikus venis pikale. Mulle tundus, et hakkam kohe nutma: oleksin pidanud tunnistama, et ma ei tea, kuid tollal arvasin, et see on häbiväärne. Tahtejõuga sundisin end rahunema ja hakkasin “mõtlemas”, andsin sõnu välja grammi kaupa, läbi hammaste, lootes mingilgi mõttel sabast kinni saada.

Teatris peab alati olema veendumus, et lavastaja teab kõik. Kui juhtub, et ei tea, siis peab lihtsalt hinge tõmbama, nõu pidama, rääkima inimesega, kelle ees eneseavamine ei tunduks hirmutav.” (Efros, lk 85-86)

Seega lavastaja peab iseendast aru saama ning usaldama oma tundeid, et ta oskaks seda, mida ta näeb, kuuleb ja kogeb tagasisidestada adekvaatselt ja konstruktiivselt. Kõhklev ning ebamääraselt väljenduv lavastaja ei aita näitlejat ning kui lavastaja saab aru, et tal on vaja enda mõtetest aru saamiseks ja formuleerimiseks aega, tuleb seda ka võtta. Kuid sellised olukorrad võiks pigem olla erandid kui reeglid.

Iseenda usaldamine ei saa aga olla ka asi iseeneses, vaid peab toetuma järjepidevale ja põhjalikule tööle. Samuti, asetuvad vaadeldud ja teised kompleksarvulised elemendid protsessides konteksti, kus nad suhestuvad teineteisega ning tekitavad uusi seoseid ning suhteid. Seetõttu vaatlen järgnevalt tehteid kompleksarvudega.

3. TEHTED KOMPLEKSARVUDEGA

3.1 Tehetega seotud omadused

Omadus 1: Algebraisel kujul olevaid kompleksarve liidetakse ja lahutatakse nagu algebraisi avaldisi.

Olgu meil kompleksarvud $z_1 = x_1 + i y_1$ ning $z_2 = x_2 + i y_2$, siis nende summa ja vahe

$$z_1 \pm z_2 = (x_1 + i y_1) \pm (x_2 + i y_2) = (x_1 \pm x_2) + i(y_1 \pm y_2),$$

on samuti kompleksarv. (Käerdi 2005, lk 47)

Omadus 2: Algebraisel kujul olevaid kompleksarve korrutatakse nagu algebraisi kaksliikmeid.

$$z_1 \cdot z_2 = (x_1 + i y_1)(x_2 + i y_2) = x_1 x_2 + i x_1 y_2 + i x_2 y_1 + i^2 y_1 y_2 = (x_1 x_2 - y_1 y_2) + i(x_1 y_2 + x_2 y_1)$$

Saadud tulemus on samuti kompleksarv. (Tõnso & Veelmaa 1998, lk 202)

Omadus 3: Kompleksarvude jagamistehe on defineeritud läbi korrutamistehte,

$$\frac{z_1}{z_2} = z_1 \cdot \frac{1}{z_2}, \text{ kui } z_2 \neq 0,$$

seega ka kompleksarvude jagamine annab vastuseks kompleksarvu. (Käerdi 2005, lk 47)

Kompleksarvude astendamine ja juurimine on algebraisel kujul ebamugav ning valdavalt sooritatakse neid tehteid trigonomeetrilisel kujul.

Omadus 4: Kompleksarvude hulgas kehtivad liitmise ja korrutamise puhul tehete assotsiatiivsus ja kommutatiivsus, mis tähendab, et kehtivad kõik üldtuntud algebrareeglid tehete järjekorra ning lihtsustamise suhtes. (Käerdi 2005, lk 47)

Tehted kompleksarvudega põhinevad samal loogikal, kui tehted kõigi teiste arvudega,

seega saab järeldada, et võttes oma töövahendite hulka lisaks reaalarvudele ka kompleksarvud, siis ei pea üleüldist reeglistiku kitsendama või laiendama, vaid lihtsalt teadvustama. Kompleksarvudega tehete sooritamine eeldab varasemat kogemust, saadud vastused on alati kindlas kontekstis ning vaid kogemus annab oskuse mõista, kas vastus aitab või on absurdne.

Järelilikult kui uurida tunnet kui kompleksarvu õppe kontekstis, siis ainult õppe käigus saadud kogemused annavad võimaluse kasutada tunnet töövahendina. Järgnevalt vaatlen õppe käigus kogetud ülesandeid, milles tundel kui töövahendil oli minu jaoks oluline roll.

3.2 Kolme sõna etüüd

Ülesande lähtetingimused:

- 3 nimisõna,
- etüüd peab sisaldama sündmust,
- tekst pole põhiline väljendusvahend,
- ülesande sooritamiseks on piiratud aeg (mõõdetav minutite, mitte päevadega)

See ülesanne nõuab lühiajalist suurt fokuseerimist, et leida tegevuslikult väljendatav lahendus, mis sisaldaks mõistetavalt neid kolme sõna. Ülesande ajaline piirang välistab põhjalikku analüüsi, mis esiteks eeldab tudengilt piisavalt laia silmaringi ja maailmataju, et ilma täiendava uurimistööta tekitada nende sõnade vahele seosed. Teiseks võtab ajaline piirang ära võimaluse üle mõelda, vaid sunnib tudengit leidma lihtsaid lahendusi, samas tajudes ega tegemist pole konstruktsiooniga, mille seoseid teised ei taju.

Samuti tuleb oma ideed seletada näitlejatele, kes peavad sellest nii süvitsi aru saama, et oleks suutelised seda usutavalt ise esitama. “Näitleja peab mõistma mitte ainult peaga, vaid ka neerudega, kogu oma füüsisega. Mõtlemine peab tegevuslikult, psühhofüüsiliselt.” (Efros 2014, lk 24)

Ülesande ajal kogesin, et puhtalt mõistuse abil konstrueeritud lahendusi ma kas ei jõua välja mõelda või ei suuda antud ajaperioodi jooksul näitlejatele arusaadavaks teha. Seega muutus mu peamiseks töövahendiks tunne. Peas nende kolme sõna vahele seoseid otsides

sain tunde abil aru, kui olin jõudnud lahenduseni, mis moodustas minu jaoks terviku. Äratundmisega kaasneb minu jaoks mõtteselgus, mistõttu tekkinud idee edastamine näitlejatele on oluliselt lihtsam kui konstrueeritud idee puhul. Alati on lihtsam seletada seda, millest sa oled aru saanud. Etüüdi füüsiline lahendus sai tekkida just siis, kui näitlejatel oli võimalik kehaliselt antud ideed kogeda ning läbi sellise proovimise saime otsida ning kokku leppida selles, kuidas antud ideed näitlejad esitavad.

Kuna minu loomuses on pikalt mõtiskleda, siis antud ülesanne täitis minu jaoks lisaks oma tunde kasutamisele ka mõttekiiruse treeningu eesmärgi. Ka järgnev ülesanne täitis minu jaoks mõlemat eelmainitud funktsiooni.

3.3 Improvisatsiooniülesanne

Tegemist on viie-etapilise lavastaja ja näitlejate ühisülesandega, mis baseerub näitlejate improvisatsioonil, kuid lavastaja jaoks arendab näitlejate vaatlemist, kogemist ja tunnetamist konkreetse sõnastusega ülesannete andmiseks.

1. Lavaruumi loomine – näitlejatel on 10 minutit, et luua endale lavaruum, sealjuures ei tohi nad omavahel rääkida, vaid looma ühise ruumi tunnetades teineteist. Lavastaja selles etapis ei osale.
2. Näitlejad kehtestavad ruumi – tekkinud lavaruumis on näitlejatel 10-minutiline improvisatsioon, mille käigus kehtestub reaalne ruum, mille lavastaja enda jaoks fikseerib.
3. Lavastaja määrab loo alguse – Lavastaja asetab näitlejad kehtestunud ruumi ning läbi selle asetuse määrab tegeliste vahelised suhted. Ühtegi sõnalist täpsustust lavastaja öelda ei tohi, antud asetus on näitlejatele lähtekohaks, millest järgneva 30-minutilise improvisatsiooni jaoks inspireeruda.
4. Lavastaja annab loo põhisündmuse – Lavastaja sõnastab ja ütleb näitlejatele täpse loo põhisündmuse, mis peab puudutama kõiki tegelasi. Ära ei fikseerita, kellega see sündmus juhtub, millal ja miks see sündmus juhtub. Näitlejate ülesanne on 30-minutilise improvisatsiooni jooksul see sündmus välja mängida.

5. Loo lõpetus - lavastaja fikseerib oma lavastuse viimased minutid.

Lavastaja peamised töövahendid selles ülesandes on vaatlemine, kogemine ning tajumine. Samal ajal peab lavastaja igal järgneval etapil ära tegema konkreetse otsused, mis toetuvad eelnevates etappides kogetule. Kuna ka selles ülesandes pole lavastajal lõputult mõtisklusaega, peab ta olema ärgas ning ära tabama võimalikult palju laval tekkinud hetki, millest inspireeruda ning tunnetama, millised hetked annavad võimalusi luua terviklik ja selge lugu. Iga järgnev etapp peab toetuma eelmisele ning lavastaja peab usaldama oma mõttekäike ja tekkinud ideid. Lisaks tunnetamisele peab ta formuleerima konkreetse põhisündmuse, mis on näitlejate jaoks mängitav. See nõuab lavastajalt oma ideede ja tunnete koondamist ning fikseerimist. Viimase misanstseeni lavastamine vajab lavastajalt juba konkreetset ideed, mis siis kohe ära fikseerida.

Selles ülesandes peab lavastaja kasutama nii tunnet ja tajumist kui ka ratsionaalset mõtlemist, seega peab ta kasutama kõiki enda käsutuses olevaid arve – nii reaali- kui kompleksarve.

3.4 “Plekk” - 2. semestri lavastus

Autor: Veelmaa/13. lend

Laval: Kõik 13. lennu näitlejad

Koht: TÜVKA peamaja ruum 128

Lähtekohaks oli pidev iseenese mõtestamine esimesel õppeaastal ning pähe kerkinud visuaal kunagistest tindiplekkidest vihikus, mis ulatusid läbi mitmete lehtede, igal järgneval lehel veidi väiksemana kui eelmisel, kuni viimaks kadusid täielikult.

Selle ülesande tingimuseks oli ka ruumipõhisus, st tuli leida ruum ning just selle paiga omadusi ja võimalusi kasutada, lisatehnikat kasutada ei tohtinud.

Proovide alguses oli mul välja kujunenud lavastuse kontseptsioon ja struktuur ning teadsin, et soovin proovid üles ehitada kasutades just õpitud kogemusi, teadvustades, et vahendid, milleni me õppe käigus pole jõudnud, käivad meile ka üle jõu. Lavastus koosnes seitsmest osast ning näitlejate jaotamisel kasutasin juhuse abi. Proovigraafiku paika panemisel

jaotasime koos näitlejatega kursuse enamvähem võrdseteks gruppideks ning see, millise teemaga keegi tegelema hakkas sõltus sellest, kuhu gruppi ta sattus.

Proovide peamine märksõna oli otsimine ja katsetamine. Kõik näitlejad teadsid terve loo struktuuri, kuid igaüks tegeles vaid kahe teemaga. Proovid olid ülesehitatud ülesannetele, improvisatsioonile, isiklikele lugudele ja kogemustele. Kui proovis avaldus mõni huvitav lahendus, siis töötasime sellega edasi, kui selgus, et see lahendus ammendus kiiresti, siis läksime ülesannete juurde tagasi. Oluline oli ka see, et näitlejad teadsid, mis toimub enne ja pärast nende stseeni, kuid nad ei teadnud, kuidas need stseenid lahendatud on, seega olid näitlejad vabad mõtetest “kuidas me siia jõuame ning kuidas pärast edasi minnakse”. Minu ülesanne oli jälgida ja leida lahendusi, kuidas need erinevad osad lõpuks kokku panna.

Paar nädalat enne ettenäitamist hakkasin tegema proove üleminekutega ja läbimänge. Näitlejad kogesid esimest korda vormilist tervikut ning valdavalt aitas see neile ka oma stseenide mängimisel. Kuna kõikide stseenide lahendused olid leitud iseseisvalt, igal stseenil oli sisemine struktuur, mis ei sõltunud eelnevast ega järgnevast, siis nad püsisid koos ka siis, kui nad asetuisid tervikusse. Muidugi näitlejad mõjutasid sellest, mis nende endi stseenide ümber toimub, kuid antud juhul andis see stseenidele värvi ja energiat juurde. Säilis ka otsingulisus,

Tagantjärele analüüsid sain aru, et meie kõigi suurimaks trumbiks oli see, et meil polnud illusioone, et me midagi oskaks. Me töötasime iseenda baasil, kasutades vahendeid, mida olime erialades kogenud ning ei otsinud lahendusi mujalt. Teadlikult vältisime teksti, teades, et me jääksime tekstile alla, seega otsisime kogu aeg väljendusvahendeid kehaliselt ning tötunde abil. Peamine töövahend proovides oligi tunne – kas tunne on õige või mitte ning me usaldasime seda. “Proovitegemisel on vaja kriteeriumit, et lahendus ära tunda ja oskust leida tõine ja professionaalne analüüsivorm.” (Efros 2014, lk 83)

Me kasutasime tööprotsessis isiklikku maailma ning koolis kogetud oskusi – justkui reaalarve koos nende kompleksarvudega, millega meil oli tehete sooritamiseks kogemusi.

3.5 “Miks emme kohtus...” - 3. semestri lavastus

Autor: Margus Karu/Tõnis Veelmaa

Laval: Elis Järvesoo ja Mihkel Kuusk (teatrikunsti II kursus); Anumai Raska, Elina Masing, Liisbeth Horn (tantsukunsti II kursus)

Valgus: Iiris Purge (valguskujundus I kursus)

Heli: Hannes Egmond Ivask (helikujundus II kursus)

Koht: TÜVKA Tantsumaja valge saal

Lähteülesandeks oli leida Eesti autori lühijutt, mis siis vormida lühilavastuseks. Üritasin lühijuttu dramatiseerida kaudselt, kanda edasi jutu teema läbi viidete ja kujundite, kuid otsingute asemel tegelesin lahenduste leidmisega. Oli tunne, et nüüd olen ma õpingutes juba kaugemal ning oskan ja tean rohkem, seega “Plekis” kasutatud meetodist jääb justkui väheks. Mingil põhjusel ma ignoreerisin mõttekäiku, et teadmised on kõigi kogemuste summa, mitte eraldiseisvad tehnilised oskused. Oli tekkinud sisemine ootus ja surve teha “teatrit” - järelikult, see materjal tuleb lavale panna.

Prooviprotsess oli tervikuna “lavale asetamise” tähe all. Kuigi pealtnäha me otsisime, tajusime, kogesime, tunnetasime – siis tegelikult proovisime me läbi erinevaid liikumismustreid, kehalisi kujundeid, valguse ja varju suhteid. Kuid me ei otsinud neid millelegi toetudes vaid eraldiseisvalt, justkui taasluues pähe tekkinud kujutisi. Iga proov oli tehniline, kuid alati peitus seal väike eduelamus, ikka tuli midagi täpsemalt välja, mõni liikumismuster jäi rohkem meelde, mõnda teksti oli paremini kuulda. Me olime jätnud kõrvale kogu selle etapi, millele me keskendusime “Plekis”, sest tundus, et me oleme arenenud kaugemale.

Kogu isiklikkus, millega me tegelikult tahtsime töötada, oli puudu. Ei mina ega näitlejad ei mõtestanud lahti, miks me selliste stseenidega tegeleme, miks see järgnevus selline on ning miks me valitud lahendusi kasutame. Me justkui töötasime kõrvalseisjatena, me osalesime protsessis, millel oli juures teatri lõhn.

Hirmutav oli aga aspekt, et me seda protsessis valitsevat tühjust ei tajunud – ehk oleks

täpsem öelda, me ignoreerisime tunnet, et midagi on väga valesti, sest vahendid, mida me kasutasime olid justkui õiged. Ka Efros toob välja proovide juures ühe paljudest ohukohtadest: “Kui midagi hakatakse tegema enne kui ollakse materjalist aru saanud ja pole veel leitud huvitavat lahendust. Hakatakse proovi tegema, otsima kunstilisi väljendusvahendeid, nüansse. Kohati isegi edukalt. Ent kõik see põhineb üleüldisel algelisel tõlgendusel. Kusjuures nüansid võivad olla jubedad, võivad olla ka suurepärased – see ei muuda asja. (Efros, lk 16)

Vaadeldes seda arvuhulkade ja kompleksarvude kontekstis – me tahtsime luua terviklikku maailma, kasutades ainult viimasel poolel aastal omandatud arve. Niimoodi välja tuues on ilmselge, miks see ei saanudki töötada.

3.6 “Mina, Orlando” - 4. semestri lavastus

Autor: Piret Jaaks/Virgina Woolf

Tõlkija: Riina Jesmin

Laval: Elis Järvsoo, Kristi Kimmel, Karmel Naudre, Maria Paiste, Elise Pottmann, Mariann Tammaru, Marion Tammet

Valgus: Iris Purge

Visuaalid: Elise Christin Jörberg

Koht: TÜVKA Must saal

Lähteülesandeks oli leida valmiskujul näidend, millega tööd teha. Piret Jaaksi näidend pakkus mulle oma sisu ja vormi poolest huvi ning põnev oli ka asjaolu, et see oli kirjutatud vaid naisnäitlejatele, arvestades konteksti, et näitekirjandus on üldiselt meesnäitlejate poole kaldu. Näidend ise sisaldas suurel määral isiklikkust ning tajusin, et see võimaldab ka meil käsitleda näidendis olevaid teemasid isiklikult, mida otsisingi.

Kuna näidend koosneb suures osas monoloogidest, siis pikalt töötasime ühe näitleja kaupa, tegeledes igaühe isikliku monoloogiga. Leides seoseid iseendaga ning näidendi tervikuga. Suhtusime teksti selles mõttes vabalt, et kui miski tundus meile üleliigne, siis kärpisime selle välja, kuna eesmärgiks oli saavutada mõtteline tervik. Tolleks hetkeks oli ka erialane õpe jõudnud teksti mõtestamise ja edastamiseni ning neid kogemusi rakendasime

proovides. Kuna mulle tundus, et kui üldse seda materjali lavastada, siis tuleb teksti kaudu esitatav mõte saada võimalikult täpselt ning alles siis vaadata, kus ja kuidas neid lavaruumi paigutada.

Võtsime aega, et jõuda materjali tuumani ning alles prooviruumidest musta saali jõudes, mis oli taas vaid mõni nädal enne ettenäitamist, hakkasime terve trupiga uurima monolooge ühendavaid stseene. Olin endale enne selgeks teinud, miks just sellised stseenid antud kohas asetsevad ning saime hakata koos lahendusi otsima, et tekiks ühine tervik. Olin otsustanud, et proovime ka kasutada valitud ruumi kõiki võimalusi, sh olla publiku sees, all, taga või kõrval, kuid eesmärk polnud iga hinna eest ruumi võimalikult mitmekülgsest kasutada.

Kogu prooviprotsess toetus otsingutele, mis toetus mõttelisele tervikule ning kõik ruumi kasutamise võimalused andsid meile otsingutele vabadust juurde, mitte ei olnud kohustuslikud liikumismustrilised elemendid. Teatud elemendid olid väga täpselt ära fikseeritud, kuid seda ümbritses mõtestatud vabadus. Just selle tasakaalu leidmine oli keeruline, kuid tol hetkel usaldas in oma tunnet, mis tuleks ära fikseerida ja mis mitte. Muidugi toetas ka näitlejate tagasiside mind nendes otsustes aga kuna kõik töötasid proovide algusjärgus läbiräägitud eesmärgi nimel, siis tajusime olukorda sarnaselt.

Kõige keerulisem on ära tunda hetke, mil materjalist on aru saadud ja huvitav lahendus leitud. Sageli näib, et oled midagi leidnud, aru saanud, aga siis tulevad teised ja ütlevad, et see on jama. Võib ka olla, et ei ütlegi. Kõige olulisem on isikliku nõudliku kriteeriumi väljatöötamine. Kõige hullem, mida võib kujutleda, on see, kui lavastajal ja temaga koos töötavatel näitlejatel taoline kriteerium puudub. (Efros 2014, lk 83)

Tom Stoppardi näidendi "Arkaadia" esimese vaatuse esimeses stseenis ütleb Thomasina Septimusele: "Kui oleks võimalik peatada iga aatom tema asendis ja suunas ja kui mõistus suudaks hõlmata kõiki liikumisi, mis nii on ajutiselt seisatud, ja kui sa oleksid tugev, tõeliselt tugev algebras, siis võiksid kirja panna valemi kogu tuleviku jaoks; ja ehkki keegi pole nii tark, et seda suuta, peab valem ometi eksisteerima, just nagu oleks keegi suuteline seda kirja panema." (Stoppard 1995, lk 8)

Selleks, et üleüldse otsida valemit lavastamiseks, tuleb valida mingisugune struktuur, mille abil seda valemit otsida. Lavastusprotsessis on palju muutujaid ning nad on omavahelistes seostes, seega üks variant, kuidas sellise valemi kujunemist uurida on mitme muutuja funktsioonid.

4. MITME MUUTUJA FUNKTSIOONID

4.1 Mitme muutuja funktsiooni definitsioon

Olgu K kompleksstasand.

Definitsioon 6: Kui igale kompleksstasandile K kuuluvale kompleksarvu paarile $(x; y)$ on vastavusse seatud muutuja c kindel väärtus, siis muutujat c nimetatakse kahe muutuja x ja y funktsiooniks ja tähistatakse

$$c = f(x; y) .$$

Kahe muutuja funktsiooni $c = f(x; y)$ graafikule kuulub ruumiline punkt koordinaatidega $(x; y; f(x; y))$. Kõikide niisuguste punktide hulk moodustab kompleksruumis pinna. (Pallas 2021)

Järeldus: Kui on defineeritud kahe muutujaga funktsioon, siis saab selle kaudu defineerida ka ükskõik mitme muutujaga funktsiooni : n -muutujaga funktsiooni (n kuulub naturaalarvude hulka). Samuti kui kahe muutuja funktsioon esitub graafiliselt kolmemõõtmelises kompleksruumis, siis järelikult n -muutuja funktsioon esitub graafiliselt $n+1$ mõõtmelises kompleksruumis.

4.2 Lavastuse funktsiooni loomine

Lavastaja loob lavastuse funktsiooni f , mis on raamistik, mis hoiab lavastust koos. Ta fikseerib muutujate arvu - mitu näitlejat, kui suur lavastusmeeskond, jne - ning lavastaja ülesandeks on läbi lavastusprotsessi leida nende muutujate vaheline seos selliselt, et tema funktsioon esitaks lavastaja soovitud n -mõõtmelist kujundit $n+1$ mõõtmelises ruumis.

Näite selguse huvides vaatleme olukorda, kus lavastaja hakkab looma lavastust f , võttes aluseks materjali x_1 , mis kuulub komplekstasandile, ning lavastuses on 1 näitleja ja kunstilises meeskonnas 1 liige.

Lavastaja loob lavastuse kontseptsiooni x_2 , mis toetub algmaterjalile x_1 ning mille ta edastab näitlejale x_3 ja kunstilise meeskonna liikmele x_4 . Seega tekib nelja muutujaga funktsioon

$$f(x_1; x_2; x_3; x_4),$$

kus liikmed x_2, x_3, x_4 on otseses seoses algmaterjaliga x_1 ning liikmed x_3, x_4 veel omakorda seoses kontseptsiooniga x_2 :

$$f(x_1; x_2; x_3; x_4) = x_1 x_2 (x_3 + x_4).$$

Antud funktsioonis kasutasin kahte põhitehet liitmist ja korrutamist, kuid lavastaja saab kasutada mis iganes tehteid. Oluline on ka märkida, et igasugune tekkinud funktsioon annab mingisuguse “vastuse”. Selleks, et vastust korrigeerida või suunata on kaks võimalust: kas muuta tehtemärke ja lisada muutujatele kordajaid või muuta muutujaid endid.

Lavastaja peab vältimatult tajuma vormi, kuid lavastus pole kivinenud vorm. Lavastus on pidevas liikumises ja vorm on erakordselt paindlik. (Efros 2014, lk 170)

Sellest valikust sõltubki minu hinnangul lavastaja võti. Olen päris kindel, et igal lavastajal eksisteerib peas mingisugune kujutelm, milline tema lavastus valmiskujul on – millist kujundit tema funktsioon peaks esindama ja lavastaja saab otsustada, kuidas selle eesmärgi nimel töötada.

Üks variant on kasutada juba eksisteerivat lavastusmalli – kellegi poolt tehtud ja järele proovitud funktsiooni, veelgi tõenäolisemalt, juba korduvalt kasutatud funktsiooni. Kuna lavastusmeeskonnas on teised liikmed, siis nende asetumisel sellesse funktsiooni muutub kindlasti “lahend”. Kui funktsioon on fikseeritud, siis peab hakkama muutma muutujaid – kunstnikke. Nende tööd kärpima, piirama ning suunama etteantud vastuse suunas, mistõttu

kaob protsessist ära igasugune loomingulisus ning alles jääb vaid sooritus. Lavastusmeeskonna liikmete oskustest jäävad alles vaid tehnilised teadmised, mis tekitab küsimuse, kas üldse on vahet, kes parasjagu seda tehnilist oskust sooritab.

Teine võimalus on ise luua ja modifitseerida tekkinud funktsiooni vastavalt sellele, milline lavastusmeeskond on. See versioon on keerulisem ja riskantsem, planeeritud prooviaja jooksul ei pruugi vastus end kätte anda ning suure tõenäosusega selgub proovide käigus, et lavastaja poolt alguses ettekujutatud vastus polegi see, mida otsitakse, sest lavastaja ei suutnud ette kujutada, milleks lavastusmeeskonna liikmed võimeliseks on ning lõpuks valminud lavastus on kordi huvitavam ja erakordsem, kui see, mida lavastaja vaimusilmas laval ette kujutas. Selle variandi juures tekib lavastajal vastutus ja ka sisuline, mitte ainult vormiline roll.

Vaatlen lavastuslike funktsioonide kujunemist läbi kolme lavastusprotsessi, mille juures olen õpingute käigus saanud viibida. Kuna enda diplomilavastust analüüsisin oma seminaritöös pikemalt, siis vaatlen siin neid protsesse, mille juures olen olnud vaatleja, assistendi või muusikalise kujundajana.

4.3 “Mefisto”

Autor: Thomas Mann/Kertu Moppel

Tõlkija: Rita Tasa

Lavastaja: Kertu Moppel

Kunstnik: Arthur Arula

Koreograaf: Jüri Nael

Valguskujundaja: Priidu Adlas

Helikujundaja: Lauri Kaldoja

Videokujundaja: Epp Kubu

Laval: Juhan Ulfsak, Lauri Kaldoja, Hendrik Toompere jr, Teele Pärn, Inga Salurand, Merle Palmiste, Sandra Ashilevi, Indrek Sammul, Guido Kangur, Karmo Nigula, Britta Soll, Aleksander Eelmaa ja Rahvusooper “Estonia” poistekoor.

Selle protsessi juures oli vaatejana.

Lauatagune prooviprotsess moodustas lavastusprotsessist suhteliselt väikese osa, lugemisproovide ajal räägiti väga üldiselt tegelastevahelistest suhetest ning pigem tegeleti tekstilooma ning üldise konteksti avamisega. Lisaks näidendile oli töövahendiks ka Thomas Manni raamat ning Istvan Szabo film “Mefisto”, mis oli ka paljude näidendi stseenide aluseks. Rääkimas käis ka Andrei Hvostov, kes avas üleüldist eluolu maailmasõdade vahelisel Saksamaal ning peatus pikemalt tolle aja kultuurikeskkonnal, kuna see oli antud materjali kontekstis kõige olulisem. Lavastaja oli avatud lavastusmeeskonna ettepanekutele tekstimuudatuste ning ka sisulise ülesehituse suhtes.

Tööd takistas Draamateatri üldine töökultuur, kus proovi hilinemine, eemal olemine või varem lahkumine oli pigem reegel kui erand, seetõttu oli tajuda, et kogu informatsioon, mis proovisaalist läbi käis ei jõudnud kõigi näitlejateni. See takistus säilis kuni lavastusprotsessi lõpuni.

Kõige pikemalt tegeles lavastaja tegevuslik analüüsiga. Pikalt ja põhjalikult prooviti ja vaadeldi erinevaid stseene ning selle käigus lahati ka tekkinud küsimusi. Lavastajale ei meeldinud näitlejaid tagasisidestada ning analüüsifookus oli vormiline, kui just näitlejad otsesõnu tagasisidet ei küsinud. Ka sel juhul oli tagasiside minu jaoks pealiskaudne ning kirjeldav kasutades skaalat “meeldis”-“ei meeldinud”. Omavahelises vestluses ühe näitlejaga tõi ta välja, et “tema on juba harjunud, valdavalt teatrites lavastaja ei tegelegi näitejuhtimisega”. Minus tekitas see pigem segadust ja küsimusi, arvestades konteksti, et sisuline tagasiside annab näitlejale informatsiooni, mida tal ühtegi teist moodi võimalik saada ei ole. Tegevusliku analüüsi ülesehituses oli tunda ka suure teatri ja suure trupi taaka, kuna paljuski tuli tegeleda stseenide omavahelise logistikaga.

Lavaproovide läbimängudes oli lavastaja peamine fookus tehnilistel aspektidel. Kuna lavastuses kasutati äärmiselt täpset valguskujundust, videolahendusi, muusikalisi vahepalasisid, siis suur osa ajast harjutati tehnilisi elemente. Selle sees oli aga väga hästi tajuda, mismoodi erinevad näitlejad oma rollidega tegelevad. Tajusin, et päris mitmed näitlejad teevad oma töö ära ka siis kui otseselt keegi neid ei tagasisidesta ning prooviproovilt läheb nende töö täpsemaks ja sügavamaks. Samas hakkas välja paistma ka selle

aspekti teine külg, mida täpsemaks muutus mõne näitlejatöö, seda rohkem tõusis esile teiste tegemata töö. Protsessi vaadeldes kõhklesin nendes tähelepanekutes, kuid juhuslikult kuuldes dialoogi: “Kuidas sul rolliga läheb?” - “Ah, mul pole erilist rolli. Kostüüm selga, parukas pähe ja ongi olemas”, sain aru, et mu tähelepanekutel oli siiski alust.

Protsessi puhul oli aru saada, et lavastajal oli selge kontseptsioon ning valitud materjaliga isiklik side, mis jõudis ka näitlejani. Lavastusprotsessi fookus tehnilisusele ning vähem sisule tekitas minu jaoks vastakaid tundeid, kuid see võib olla ka maitse küsimus. Siiski ma usun, et kui tehnilise vormi sees on oma roll ka näitlejatel, siis nende töö peaks ikkagi olema sisuline ning prooviprotsessis peaksid nad saama ka sisulist tagasisidet.

“Mistahes proov saab ainult siis olla produktiivne, kui seal otsitakse või antakse materjali järgmise proovi jaoks. Proovidevahelisel ajal toimubki saadud materjali läbitöötamine alateadvuses. Mitte millestki ei saa midagi luua, seetõttu ei saa ka rolli mängida ilma tööta, palja “inspiratsiooniga”. Vahtangov (Normet 2014, lk 24-25)

Lavastaja kogu protsessi vältel otsis ja täiendas selle lavastuse “funktsiooni” ning kindlasti ei saa väita, et selle käigus oleks ta kärpinud näitlejate “muutujaid”. Küll oli funktsioonikorrigeerimise fookus hästi suurelt tehnilisusel, mistõttu tekkis tunne, et näitleja kui muutuja roll funktsioonis muutus järjest väiksemaks. Selle protsessi käigus avaldus ka, et näitlejal endal on võimalik iseenda töö ja panusega seda funktsiooni suunata, mida oli protsessi käigus ka tunda, seetõttu aga passiivsemate näitlejate roll funktsioonis muutub järjest väiksemaks. Seega lavastaja kui funktsioonilooja ülesanne on jälgida funktsiooni tervikuna ning usun, et konstruktiivne tagasisidestamine on üks peamisi lavastaja töövahendeid.

4.4 “Ma olen juba sinu peas”

Lavastaja: Ruslan Stepanov

Lavastusmeeskond: Mikk-Mait Kivi, Ilja Korjukin, Tõnis Veelmaa

Laval: Ruuben-Joosua Palu, Mariann Tammaru, Marion Tammet, Elis Järvsöö, Miika Pihlak, Karmel Naudre, Mihkel Kuusk, Maria Paiste, Kristi Kimmel, Rainer Elhi, Elise

Pottmann.

Esietendus: TÜVKA must saal, 18.02.2021

Antud protsessi juures oli lavastaja assistendina.

Selle lavastuse analüüs algas sisuliselt juba enne lavastusprotsessi algust. Lavastus kasvas välja Ruslani tundides, mille sisu oli väga isiklik. Me rääkisime paljudel erinevatel teemadel, kõigil oli võrdne võimalus panustada ning aega mõtete vahetamiseks ja arendamiseks oli piisavalt.

Analüüsi käigus kujunes välja lavastaja kontseptsioon ja fookus, mis ei lõpetanud analüüsietappi, vaid läbi selle fookuse teemadest rääkimine jätkus. Ruslan oskuslikult lasi protsessil kulgeda, pealtnäha sekkumata, kuid koguaeg oli protsessi juhtimine tema käes.

Olude sunnil toimus analüüsietapp mitmetes etappides, kuid mõtteline järjepidevus eksisteeris.

Ka lavastusprotsessi järgmises etapis säilis sarnane tasakaal. Lähtekohaks olid iga näitleja mõtted ja otsingud, kuid lavastaja otsis koos näitlejatega iga teema fookust ning selle füüsilisi tõlgendusvõimalusi. Lühidalt saab protsessi kirjeldada läbi järgmise suhte: näitlejad otsisid – lavastaja vormis. Otsingulisus säilis läbi terve protsessi, sealhulgas ka esimesel etendusel. Fookuspunktid, nii iga näitleja spetsiifilised, kui terve lavastuse kontekstis, olid ära fikseeritud, seda aga ümbritses vabadus.

Lavastaja tagasiside oli nii vormiline kui sisuline ning oma olemuselt näitlejaid vabastav. Ta peegeldas toimunut, innustades järjepidevalt edasi otsima, mis mõjus ka näitlejatele vabastavalt.

Lavastajal polnud enne protsessi algust aimugi, milline funktsioon seda lavastust peaks kirjeldama ning ta lõi selle protsessikäigus kohendades seda vastavalt olukorrale. Tema loodud õhkkond oli usalduslik ning keegi ei kahelnud, kas lavastuslik tervik tekib. Oli tajutav, et Ruslani kogemuste pagas sellisel meetodil lavastades on suur ning teda ennast väga inspireerib teadmatus ja otsingulisus. Tekkinud funktsioon oli väga sõltuv muutujatest ning Ruslan väga teadlikult hoidis seda suhet lõpuni välja. Sellisel viisil lavastamiseks on aga vaja suurt kogemust ning usaldust iseenda ja oma meeskonna vastu.

4.5 “Sireenid”

Autor: Piret Jaaks

Lavastaja: Sulev Keedus

Lavastaja assistent: Erle Vaher

Kunstnik: Eugen Tamberg

Koreograaf: Tiina Mölder

Valguskujundaja: Fredi Karu

Helikujundaja: Tõnis Veelmaa

Helitehnik: Andres Heiskonen

Lavastuskorraldaja: Karen Adler

Laval: Miika Pihlak, Mihkel Kuusk, Rainer Elhi, Karmel Naudre, Kristi Kimmel, Marion Tammet, Elise Pottmann, Ruuben-Joosua Palu, Mariann Tammaru, Maria Paiste, Elis Järvasoo, Tõnis Veelmaa

Esietendus: TÜVKA must saal, 01.05.2021

Sireenide prooviprotsess toimus samuti olude sunnil mitmes etapis. Esimeses etapis toimus põhjalik teksti analüüs, et kõigi osaliste jaoks eksisteeriks terviklik loogika ning iga tegelane moodustaks loogilise kaare läbi lavastuse. Lavastaja kasutades analüüsi juures meetodit, kus ta lasi näitlejatel analüüsida ja tõlgendada, sekkudes vaid olukordades, kus tal oli pakkuda alternatiivne pakkumine, seda mitte peale surudes, vaid lisades vestlusingi.

Tekst muutus protsessi jooksul palju, moodustades kokkuvõttes terviklikuma loo ning välja jäi kõik, mis trupi jaoks tundus üleliigne. Seetõttu ka materjali mõtteline loogika tihenes.

Proovisaalis jätkus analüüs tegevuslikus vormis. Tasakaalus oli tegutsemine ja analüüsimine ning suhteliselt vähe tegelesime millegi fikseerimisega. Oluline märksõna proovide juures üldiselt oli “tunne”, lisaks ratsionaalsele loogikale, arutasime korduvalt ning ka lavastaja tähelepanekud toetusid tihti “tundele”. Kas miski tundub õige või mitte? Sellise lähenemise juures on oluline usaldus lavastaja nägemuse suhtes ning kuna trupil see oli, siis usaldati ka lavastaja “tunnet”.

Kuna materjal ei koosne selgelt eristuvatest stseenidest, oli mõistlik proovides võimalikult pikalt läbi teha. Seetõttu jõudsimel läbimängudeni suhteliselt vara, kuid nende eesmärk polnud kinnistada olemasolevat, vaid iga läbimäng oli oma olemuselt ikkagi otsing. Otsingute ulatus muutus küll järjest väiksemaks, keskendudes enam detailidele ja hetkedele, kuid samal ajal oli tajutav lavastaja fookus tervikule – kas tervik kannab endas seda “tunnet”, mida lavastaja otsib.

Ka tehnilised proovid polnud mitte tehniliste aspektide harjutamine ja lihvimine, vaid otsing, kuidas valgus ja heli saavad üheks osaks lavastusest, mitte lavastust toetavaks struktuuriks, seega ka heli- ja valguskujunduses otsisime lahendusi viimaste proovideni välja.

Seega antud prooviprotsessis otsis lavastaja oma funktsioonile lahendit, mida ära tunda ning ainus variant selle leidmiseks oligi otsida ja katsetada. Lavastuse funktsioon kujunes ja täienes viimaste läbimängudeni, protsess samal ajal oli kõigi asjaosaliste jaoks selge ja loogiline.

4.6 Järeldused

Kõigis vaadeldud protsessides otsisid lavastajad oma lavastuse funktsiooni, erinevad olid vaid otsingute ulatus ja fookus.

Tulen tagasi Thomasina mõttekäigu juurde kõike seletavast valemist, mille juures on minu jaoks mitu olulist järeldust. Esiteks, me peame pürgima selle valemi poole, mis aitaks meil kõike mõista ja seletada. Teiseks, me peame teadvustama, et selle valemini jõudmine on võimatu, kuid sellegipoolest peame selleni jõudmise suunas tööd tegema. Kolmandaks, mitte keegi enne meid pole samuti selle valemini jõudnud, seega ainuke variant selle poole liikumiseks on ise otsida.

Korra veel mõeldes minu isa mõttekäigule matemaatika ja margikogumise suhtes. Kuigi

see mõttekäik võib tunduda üleolev ning jabur, siis vaadates seda kontekstis, et seda ütles elupõline matemaatik, väljendub selles lauses suhe töö ja hobide kohta.

Seega lavastamine nõuab otsinguid ja töö tegemist, vastasel juhul on tegemist hobiga, mida tuleks vaadata hoopis teises kontekstis.

KOKKUVÕTE

Oma lõputöös kasutasin ma matemaatilisel loogikal põhinevat struktuuri, milles analüüsisin nelja aasta jooksul lavastajaõppes tehtud ülesandeid ning saadud kogemusi.

Esimeses peatükis vaatlesin inimese kujunemist kasutades võrdlusena reaalarvude hulga kujunemist. Defineerisin erinevad reaalarvude hulka kuuluvad arvuhulgad ning kirjeldasin arvuhulkade kujunemislugu. Toetudes Lev Võgotski ning Lev Tolstoi mõtetele jõudsin järeldusele, et tunne on oluline kunstniku töövahend, kuid seda ei ole võimalik analüüsida ega kirjeldada reaalarvude abil.

Teises peatükis vaatlesin tunnet kui kompleksarvu ning asetasin selle lavastajaõppe konteksti, vaadeldes tunnet kui lavastaja töövahendit ning tõin välja mõned lavastajaõppe käigus omandatud mõisted, mis on vaadeldavad kompleksarvuna.

Kolmandas peatükis sõnastasin kompleksarvude tehetega seotud omadused ning toetudes õppe käigus tehtud ülesannetele näitasin, et lavastaja töövahendid koosnevad nii reaali- kui kompleksarvudest ning et kompleksarvuliste töövahendite kasutamiseks on vaja võimalikult palju kogemusi.

Neljandas peatükis defineerisin mitme muutuva funktsiooni kui üht võimalust lavastuse valemi kirjeldamiseks ning kirjeldasin lavastusfunktsiooni loomise võimalust. Analüüsisin kolme lavastusprotsessi, mille juures õppe käigus oli võimalus viibida ning uurisin, mismoodi iga protsessi lavastaja oma lavastuse funktsiooni üles ehitas. Jõudsin järeldusele, et iga lavastaja peab püüdlema omaenda valemi loomise poole.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Draamateater. 2021. Eesti Draamateater. <https://www.draamateater.ee/lavastus/mefisto>, (13.05.2021)
- Efros, A. 2014. Lavastaja kutse. Valimik kirjutisi teatrists. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Käerdi, H. 2005. Lineaaralgebra elemendid. Tallinn: Sisekaitseakadeemia.
- Lotman, J. 1999. Kultuurisemiootika. Tallinn: Olion.
- Normet, I. 2002. Teatrists. Tartu: Ilmamaa.
- Pallas, L. Funktsioon. http://www.staff.ttu.ee/~lembit.pallas/Mitme_muutuja_funktsioonid.pdf, (12.05.2021)
- Stanislavski, K. 2017. Näitleja töö rolliga. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit.
- Stoppard, T. 1995. Arkaadia. Tallinn.
- Tõnso, T & Veelmaa, A. 1998. Matemaatika 10. klassile. Tallinn: Mathema.
- Võgotski, L. 2016. Kunsti psühholoogia. Esteetilise reaktsiooni analüüs. Tartu: Ilmamaa.
- Wilson, R. 2007. 4000 Years of Numbers. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/4000-years-of-numbers>, (12.05.2021)

SUMMARY

In my final thesis “The Personal Formula for Directing” I use the structure based on a mathematical system, where I analyse my exercises and experiences during my four years in the directing studies.

In the first chapter I use the real numbers as a context to describe the development of a human being. I define the number sets that compose the real number set and I describe the logic behind the history of using different kind of number sets. I bring out the point, that a director needs more than just real numbers to work.

In the second chapter I define feeling as a complex number and that a feeling is a tool to work with for the director. I analyse some of concepts used in the studies that can be used as complex numbers based on my own experiences..

In the third chapter I formulate the rule to operate with the complex numbers and I show based on the exercises completed in my studies, that a director needs both real and complex numbers to work with.

In the forth chapter I define a multivariate function as an option to describe the formula of a theatre production. I analyse three production processes I was part of and analyse how each director created the function of their production. As a result I conclude how I, as a director, perceive the logic of constructing a formula for my production.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Tõnis Veelmaa,

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

“Isiklik lavastamise valem”,

mille juhendaja on Katariina Unt,
reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi
DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

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

Tõnis Veelmaa

17.05.2021

Mina, Tõnis Veelmaa, kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

Tõnis Veelmaa

17.05.2021

