

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Semiootika osakond

Pille Jänes

TÄHENDUSE TEKE LAVAKUJUNDUSES

Magistritöö

Juhendajad: *PhD* Peeter Torop
MA Ester Võsu

Tartu
2007

SISSEJUHATUS

Mis on stsenograafia? On see lava dekoreerimine näidendis antud juhiste (remarkide) järgi, draamateksti visuaalne kommentaar, või midagi enamat? Mis on teatris lavakujunduse ülesanne? Millest sõltub lavastuse stsenograafia tähendusloomeline potentsiaal? Millised vahendid on lavastuskunstniku käsutuses selle potentsiaali realiseerimisel?

Käesoleva töö puhul tuleb kõigepealt tõdeda, et see ei ole niivõrd semiootiku kirjutatud teatrikunstialane uurimus, kui aktiivselt töötava lavastuskunstniku katse anda seestpoolt oma professionile semiootilise vaatenurga abil kriitilistem ja süstemaatilisem teoreetiline alus. Võib ka öelda, et ma täidan selle tööga lünki oma Kunstiinstituudist saadud stsenograafia-hariduse teoreetilises plaanis, mis mu ees aastaid on haigutanud. Seetõttu on siinne teemade valik kahtlemata teataval määral kantud isiklikest eelistustest.

Teine põhjus, mis pani mind stsenograafia semiootilistesse struktuuridesse ja nende vastastikusesse toimimisse süüvima, on süvenev mitteolemasolemise tunne, mida teatrikunsti refleksiivset poolt silmas pidades oma ametis kogen. Võiks ju arvata, et kõik teatriuurijad ja -kriitikud (või kes iganes stsenograafi tööd lavastuse juures analüüsida võiks) ei peagi evima teab mis teravdatud nägemismeelt ja -oskusi. Erandina võib nimetada Monika Läänesaart (2000), kes teatriuurijana stsenograafia teemadel kirjutada on võtnud. Kestev ignorants aga, mis ümbritseb kriitikas teatri nähtavat poolt, on pannud mind mõtlema, et eesti teatrikriitik ei oskagi tegelikult praktikas lugeda lavastuste visuaalseid ja ruumilisi märgisüsteeme nende omavahelises toimimises. Sageli kipub jääma mulje, et lavastuse kujundust nähakse endiselt pigem kui draamateksti visuaalseid kommentaare, viitamaks näidendi tõlgendusele. Igasuguse konstruktiivse tagasiside puudumine ei saa aga jätta mõjutamata lavastuskunsti, seeläbi teatrikuultuuri ning lõpuks kultuuri laiemalt.

Nii ei jäägi kohalikul stsenograafial muud üle, kui üritada ise süstematiseeritud eneserefleksiooni teel lõhet praktika ja teooria, loomingu ja tagasiside vahel kahandada. Seda teed käib ka teatrikunstnik Liina Unt (2002a, 2002b, 2004), kes mitmetes oma kirjutistes teatri ruumiproblemaatikat on analüüsinud, ning kelle mõtetele olen oma töös tihti toetunud.

Milles avaldub siis lavastuskunstniku (see on Eestis kehtiv ametinimetus) tegevus e. mis on stsenograafia objekt? Teatrilavastuse visuaalset poolt nimetatakse lava- ja/või kostüümikujunduseks, dekoratsiooniks või ka kunstnikutööks, Kunstiakadeemias õpetatakse lavakujundust aga stsenograafia osakonnas. Termin *stsenograafia* (*scene* - lava, *graphy* – kirjutama ld.k.) avabki selle kunstiliigi olemust praegu kõige täpsemini. Stsenograafia tähendus on laiem, sest see hõlmab nii lava-, kostüümi-, kui valgustkujundust, mänguruumi organiseerimist, näitlejate

liikumist etenduses ja muudki etendusega seotut. Stsenograafiat võib käsitleda näidendi teksti pildilise vastena. Kui näidendi kõneldav dialoog loob lavastuse verbaalse, siis stsenograafia loob visuaalse mõjuvälja.

„Stsenograafia on kõige kujukamaks näiteks, et lavastuse mõistmiseks ei piisa näidendi sõnade uurimisest. Just semiootikateooria vaatleb lavastust lahus näidendi tekstist, hõlmates palju laiemat süsteemi, mida Marco de Marinis nimetab „lavastuse tekstiks“ või „vaatemängu tekstiks“. Sufiks „graaf“ viitab, et stsenograafia on kirjutamise viis, kodeeritud sõnum ehk nähtav keel. Stsenograafia on ühtaegu ka tekst, mis nõuab vastavat lugemist.“ (Dennis Kennedy 2001:11)

Stsenograafia loob visuaalse vaste maailmale, mis peaks andma vaatajale aimua ei tegevuse ajast ja kohast, sotsiaalsest ülesehitusest, hoiakutest ja väärtushinnangutest. Stsenograafia peaks suutma häälestada vaatajat vajalikul viisil; see on mitmekihiline ja keeruline märgisüsteem, mida vaataja peaks saama lugeda veel enne, kui ta taipab lavastuse tekstilist mõtet.

Siinkohal olgu täpsustuseks öeldud, et keskendun oma töös lavaruumi analüüsile ega käsitle kostüümi ja rekvisiiti; vaid põgusalt on mõnes peatükis vaadeldud ka valguskujundusse puutuvat.

Siinne stsenograafia tähendusi loovat potentsiaali käsitlev töö koosneb neljast osast.

Esimeses osas „**Semiootikast teatrikeeles uurimisel**“ vaatlen ma töö taustana teatrisemiootika arengut (küll üsna põgusalt), et anda semiootilisele käsitlusele stsenograafiast teatav ajalooline perspektiiv. (Fischer-Lichte 1992, Lotman 1990, Pavis 2003) Lisaks kirjeldan seal, millised tahud teatrisemiootilises mõttes mulle praktilises teatritöös oluliseks on osutunud ja millised vähe tuge pakuvad. Üldiselt võib öelda, et kuigi klassifitseerimine on igasuguse teadusmõtte alus, on märkide loetlemisest praktikule vähe abi. Palju perspektiivsemana praktilise tegevuse seisukohalt näen semiootika seda osa, mis käsitleb märgisüsteemide seesmist ja omavahelist dünaamikat ja kõikvõimalikke seoseid. Võib öelda, et kunstnikule pakuvad huvi semiootikas mitte niivõrd märgisüsteemid ise, kui nende omavaheliste suhestumiste viisid ja dünaamika ning nende suhestumiste struktuuralsed erinevused.

Teine osa „**Ruum teatris tähendusloome atribuudina**“ on pühendatud kitsamalt ruumiproblematikale. Selle osa eesmärk ongi eristada ruumilisi struktuuralseid tasandeid ja, vaadelda peamisi neist lavastuse/etenduse tingimustes toimivana. Kõigepealt püüan Gay McAuley (1999) sarnast ülevaadet appi võttes anda teatavat ülevaadet sellest, kuidas on teatriuurijad 20. sajandil defineerinud ja struktureerinud erinevaid ruumilisi tasandeid ja kihte teatris. Teise teemana leiavad käsitlemist erinevate ruumitasandite funktsioonid lavastuse/etenduse maailmaloomes. Suuremat tähelepanu on siin pööratud leitud ruumi problematikale, kuivõrd see kujutab endast ühtaegu justkui mingit erandit igal üksikjuhul ja samas üldist kasvavat trendi tänapäeva teatris laiemalt. Leitud ruumi temaatika käsitluse aluseks on eesti teatrikunstniku ja -teoreetiku Liina Undi (2002a, 2002b, 2004) ning soome lavastaja ja teatriteoreetiku Annette Arlanderi (1998) tekstid, mille teemakäsitlus suures osas kattub. Toon peatüki teoreetiliste seisukohtade ilmestamiseks ka rea

näiteid, mil moel erinevad ruumikihid on erinevate lavastuste juures haaratud tähendusloome protsessidesse.

Kolmas osa „**Lavakujundus kui tekstitüüp**“ koondab endas peatükke, mis käsitlevad lavakujunduse kui semiootilise kunstiteksti olemust erinevatest aspektidest lähtuvalt (nende aspektide valik pole kindlasti mitte täielik).

Siin leiab esmalt käsitlemist lavakujundus kunstitekstina Juri Lotmani (1990) kultuurisemiootika teooria valgusel, aga kohandan sellele ka Boriss Uspenski (2005) kompositsiooniteooria peamisi seisukohti.

Stsenograafia diskursiivsed aspektid ja lavaruumi lugemisega seotud küsimused on vaadeldud kooskõlas Arnold Aronsoni (2005) mõtetega kaasaegsest teatrist, aga kasutasin siin ka näiteks teatriuurija Una Chaudhuri (2002) arutlusi maailma nägemise ja mõtestamise seostest ning ajaloolisest foonist.

Aegruumilisi seoseid ja võimalusi stsenograafilises kontekstis kirjeldan Mihhail Bahtini (1987) kronotoobi teooria valgusel, võrreldes siin ka mõningaid Lotmani ja Bahtini seisukohti Peeter Toropi (1999), David Danowi (1991) ning Ann Shukmani (1989) tekstidele toetudes.

Sümboolsete märkide osa kultuuri tähendusloomelistes protsessides pole võimalik alahinnata. Sümbolit käsitleva peatüki algul vaatlen George Lakoffi ja Mark Johnsoni (2003) abiga metafoorse mõtlemise olemust. Sümboli erinevaid tasandeid, sümbolit kultuurimälu talletajana kirjeldan lotmanlikus võtmes, kasutades peatüki lõikes enim siiski Zara Mintsu (1999) ideid sümboliloomest erinevatel tasanditel, aga ka kunstniku isikliku metasümboolika kujunemisest.

Lavastuskunsti semiootikas traditsiooniliselt vähem käsitletud, fenomenoloogilise rõhuasetusega teema lavakujunduse atmosfäärast ja seda loovatest entiteetidest leiab kirjeldamist läbi Jean Baudrillard (1996), tsitaadiga selle kõrval ka Gernot Böhmelt (1995).

Minu jaoks üks olulisemaid käesoleva töö teemasid on *Intersemioosist: märgisuhted lavaruumis. Struktuur kui märk*, mis kirjeldab lavakujunduses toimivaid erinevaid märgisuhteid erinevatel tasanditel toimivatena. Selles peatükis käsitlen ka tänapäeval aktuaalset problemaatikat nn. uue tehnika, video angazheerimisest lava visuaalse külje tähendusloomelisse struktuuri, ja olen seda tehes võtnud suures osas aluseks Jürgen Mülleri (1997) ja Marvin Carlsoni (2003) tekstid intermediaalsusest. Käsitus *mudelveatajast* on võtnud kuju korrelatsioonis Umberto Eco (2005) teooriaga mudellugejast, kirjeldades, kuidas lavakujundus kui kunstitekst implitsiitselt postuleerib oma ideaalse vaataja (originaalis: lugeja) - keda tuleb eristada Marco De Marinise (1993) sõnul (kes on samuti võtnud aluseks Eco teooria) siiski eristada ekstratekstuaalsest reaalsest vaatajast.

Viimane peatükk „Stalker. Katse avada läbi etenduse stsenograafia lavastuses tõstatatud küsimusi“ kujutab endast 2006.a. teatris NO99 esietendunud lavastuse „Stalker“ stsenograafia tähendusloomeliste vahendite kirjeldust ning anaüüsi, olles konkreetset empiirilist kogemust lahates

teatavaks kokkuvõtteks eelmistes osades käsitletule. Nimetatud lavastuse ruumikasutus paistis silma erakordse maksimalismiga totaalse maailmamudeli loomisel, ning samas erinevate kujundite ja meediate õnnestunud ühendamise ja lavastuse kontseptuaalse idee väljendamisega.

Seda töö kolmandat osa võiks teatud mõõndustega vaadelda ka kui „kogutud tekste“, mis lavakujunduse kui kunstiteksti omaduste kõrval kirjeldavad ka stsenograafia tähendusloomelist potentsiaali ja protsesse, milles see potentsiaal avaldub. Olen selles peatükis vastavalt oma subjektiivsele valikule käsitletud vaid teatud osa lavakujunduse tähenduspotentsiaali mõjutavatest aspektidest, eelistades neid, mis mulle olulisemad on tundunud. Siin on vaadeldud ka lavakujunduse tähendusloome neid tahke, mida teatrisemiootika reeglina ei käsitle. Seepärast on ka autorite ring, kelle mõtteid oma töös olen kasutanud, laiem kitsalt teatrisemiootikale pühendunute omast. Kuna kasutan siin teatriteoreetike-semiootikute kõrval ka teiste autorite tekste, kes on spetsialiseerunud ühele või teisele töö teemaga haakuvale, ent sellest erinevat terminoloogiat ning väljendusviisi kasutavale distsipliinile, seletab see ehk ka teatavat keelelist ebaühtlust ning erinevate terminite kohatist ambivalenttsust töö üldisemas plaanis.

* * *

See magistr töö poleks valminud ilma mitme Tartu Ülikooli semiootika osakonna kolleegi igakülgse toe ja abita. Tahan tänada empaatilise suhtumise ja paljude asjalike nõuannete eest oma juhendajat Peeter Toropit, kes talle omasel delikaatsel moel on suunanud mu kultuurisemiootilist mõtlemist kogu õpingute aja. Pole võimalik üle hinnata minu juhendaja Ester Võsu põhjalikkust ja abivalmidust: olen talle jätkuvalt tänulik kõigi kättejehatatud materjalide ja asjatundlike soovitude eest, aga ka aja ja abi eest, mis ta pühendas mulle seoses töö tehnilise vormistamisega. Tänan ka Silver Rattaseppa, kes aitas mind keeleküsimustes.

SISUKORD

1. SEMIOOTIKAST TEATRIKEELE UURIMISEL.....	6
1.1. Teatrisemiootika ja etenduse analüüs	6
1.2. Ruumiga seotud märgisüsteemid teatrisemiootikas	10
1.2. Etenduse analüüsi problemaatika	12
2. RUUM TEATRIS TÄHENDUSLOOME ATRIBUUDINA	15
2.1. Teatriruum: tüübid ja funktsioonid.....	15
2.1.1 Ruumi funktsioonide taksonoomia teatris	18
2.2. Reaalse ja fiktsionaalse suhe lavaruumis „leitud ruumi“ puhul.....	22
2.3. „Eesti matus“.....	27
3. LAVAKUJUNDUS KUI TEKSTITÜÜP.....	30
3.1. Väljendatus, piiritletus, struktuursus	30
3.2. Stsenograafia diskursiivsest aspektist.....	32
3.3. Ruum ja aeg kunstiteksti struktuurilise koordinaatidena.....	34
3.4. Aegruumist stsenograafilises kontekstis.....	36
3.5. Sümbolist	43
3.6. Atmosfäär.....	47
3.7. Intersemioosist: märgisuhted lavaruumis. Struktuur kui märk.	52
3.8. Video suhe lavaruumiga	56
3.9. Mudelvaataja konstrueerimine	60
3.10. STALKER teatris NO99. Katse avada läbi etenduse stsenograafia lavastuses tõstatatud küsimusi.....	64
KOKKUVÕTE.....	69
KASUTATUD KIRJANDUS	73
SUMMARY.....	76

1. SEMIOOTIKAST TEATRIKEELE UURIMISEL

1.1. Teatrisemiootika ja etenduse analüüs

Et mingit nähtust mõista, tuleb teda sobiva metoodika abil uurida. Teatrile on püütud läheneda mitmel moel ja tasandil, nagu draamateksti ja etenduse võrdlus, retseptsooniuurimine, teatriantropoloogia, semiootika (rõhuga struktuurilt kommunikatsioonile), fenomenoloogia, hermeneutika, hermeneutiline semiootika (Fischer-Lichte 1995... kogumikust *Understanding Theatre*). Teatriuurimise traditsioon, mis järgib hermeneutilist vaatenurka, asetab uurimise keskseks mõisteks tõlgendamise.

Teatri kui kunstiliigi uurimise algus on seotud eeskätt lavastajateatri tekkimisega 19. saj. lõpus – 20. saj. alguses. Lavastaja ülesandeks oli lavastuse kui terviku tarvis süsteemi loomine, mis on oma olemuselt semiootiline protsess. Kuna kadusid ranged piirid erinevate teatriliikide (õukonna-, rahva- jne. teater) vahel, sai järjest olulisemaks publikupoolse retseptsooni küsimus, mis tingis omakorda teatritegijate poolse vajaduse mõista teatrikommunikatsiooni toimimist ja lahendada üheaegselt kahte põhiküsimust teatris: kuidas luua laval sõnumit ja kuidas see vaatajateni viia.

Vene vormikoolkond 20. saj. alguses rõhutas vormi kui struktuurilise dominandi tähtsust. Oluline oli idee märgi kummastatusest, defamiliarisatsioonist, mis asetab harjumuspärased objektid või tegevused vaatajale uudsesse valgusse, luues vaatajas erilise uue, tajuautomatismidest vaba nägemisviisi.

Praha Lingvistiline Ring vaatles teatrikunsti kui kommunikatsiooniakti. Just Prahas formuleeriti makordselt semiootilise strukturalismi põhimõtted. Kuigi tänapäeval kritiseeritakse teatrisemiootikat liigse strukturalismi tõttu, on minule sümpaatne strukturalismi seisukoht, et asjade nõ. tõeline loomus ei ole mitte neis endis, vaid ilmneb nendevahelistes suhetes ja selles, milliseid tähendusi me neile omistame. Suur osa teatrisemiootikaalastest töödest on kirjutati enne sõda. Otakar Zich (‘Draamakunsti esteetika’, 1931) kirjeldab teatrit kui ‘süsteemide süsteemi’ e. kui süsteemi, mis koosneb reast allsüsteemidest. Jan Mukarovsky (1978 [1940]) tõdeb, et teatri kompleksus pole ammendatud nende kunstiliikide nimetamisega, mis etenduses osalevad, sest teised kunstid kaotavad teatris alati midagi oma olemuslikest karakteristikutest. Avangardistlik lavastaja Jindrich Honzl (kes samuti töötas Prahas) jõudis enne II Maaailmasõda avaldada uurimuse ‘Teatrimärgi dünaamika’ (1998 [1940]), kus ta kirjeldab: (1) teatrimärke kui ‘märkide märke’, (2) teatri võimet kultuuris olemasolevaid märke transformeerida, (3) teatrimärkide polüfunktsionaalsust (nt üks ese laval võib etenduse jooksul omandada mitmeid erinevaid tähendusi), (4) teatrimärkide

dünaamikat (nt ühe tähenduse liikuvust ühest märgisüsteemist teise). Mitmetel põhjustel (II maailmasõda, keelebarjäärid) jäid Praha Koolkonna ideed pikaks ajaks Euroopale tundmatuks.

Alates 1960.-1970. aastatest, mil teatrisemiootika sünnib uuesti prantsuse strukturalismi rüpes (olulisteks autoriteks Tadeusz Kowzan, George Mounin, Roland Barthes, Patrice Pavis), on teatriuurimise levinumaks distsipliiniks peetud etenduse analüüsi (pr k termin, *performance analysis*), mis keskendub kaasaegsete teatrilavastuste interpreteerimisele. Semiootikast saigi levinuim meetod etenduse analüüsis , mis seab huvikeskmesse etenduse märgilise struktuuri, koodide repertuaari ja tähendusloome viisid (Epner 2002).

1960.-1970. teatrisemiootika on suuresti mõjutatud keeleteaduse mudelitest, samas väljendati elavat vajadust uurida teatrit spetsiifilise kunstiliigina, mitte pelgalt kirjanduse illustratsioonina. Teatrikunsti autonoomia rõhutamine on seotud ühelt poolt ka Antonin Artaud' pärandi avastamisega, teisalt aga huviga Bertolt Brechti teatri vastu. Sel ajal hakati teatri märgisüsteeme täpsemalt klassifitseerima ja pandi ka alus teatrikommunikatsiooni semiootilisele uurimisele. Tadeusz Kowzan – poola päritolu teatrisemiootik – oli esimene, kes tegelikult pühendus just teatri kui draamakirjandusest iseseisva kunstiliigi uurimisele. Kowzan rõhutab oma töödes objekti semiotiseerumist laval. Ta püüdis teatrit kui fenomeni tüpologiseerida ja süstematiseerida, esitades 13 märgisüsteemi tüpologia, mille kohaselt üheliigilised märgid on koondatud märgisüsteemi e. allkeelde (kostüüm, valgus, tants jne.).

1. Sõna	Kõneldud tekst	Näitlejaga seotud	Auditiivsed Märgid	Aeg	Auditiivsed märgid (näitleja)
2. Intonatsioon			Visuaalsed märgid	Aeg ja ruum	Visuaalsed märgid (näitleja)
3. Miimika	Kehaline väljendus			Ruum	
4. Žest				Aeg ja ruum	Visuaalsed märgid (väljaspool näitlejat)
5. Liikumine					
6. Grimm	Näitleja välimus	Väljaspool näitlejat	Auditiivsed märgid	Aeg	Auditiivsed märgid (väljaspool näitlejat)
7. Soeng					
8. Kostüüm					
9. Esemed	Lava välisilme				
10. Lavakujundus					
11. Valguskujundus					
12. Muusika	Mitteartikuleeritud helid				
13. Helid					

Tabel 1. Tadeusz Kowzani teatri märgisüsteemide klassifikatsioon. Kowzan 1968.

Ühe tuntuma teatritegijate poolse väljendusvahendite süstemaatiseeritud märkide uurimuse on avaldanud briti lavastaja ja teatriõppejõud Martin Esslin („The Field of Drama“, 1987), kus ta rõhutab praktikute osa teatrikunsti mõtestamises ja leiab, et teatritegijad mõtlevadki oma tööd tehes semiootiliselt. Esslin ütleb, et semiootiline vaatepunkt nii lavalt kui saalist vaadatauna tähendabki eeskätt seda, et ei jäädaks teatriloomes ainult emotsioonide ja tajukogemuse tasandile, vaid oldaks teadlikud sellest, miks midagi tuntakse, kuidas millenigi jõutakse etc.

Üks viimaste aastakümnete tuntumaid teatrisemiootikuid, Erika Fischer-Lichte (1992), arendab Kowzani klassikalist märgisüsteemide loetelu edasi pakkudes välja omapoolse klassifikatsioonitabeli. Fischer-Lichte on esimene, kes lisab loetellu eraldi märgisüsteemina stsenograafilise e. ruumikontseptsiooni.

1. Helid	akustilised	põgusad	ruumiga seotud
2. Muusika			näitlejaga seotud
3. Lingvistilised märgid			
4. Paralingvistilised m-d			
5. Miimika	visuaalsed	ruumiga seotud	
6. Žestid			
7. Prokseemika			
8. Mask, grimm			
9. Juuksed			
10. Kostüüm			
11. Lavakontseptsioon			
12. Lavakujundus			
13. Esemed			
14. Valguskujundus			

Joonis 2. Erika Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide klassifikatsioon. Fischer-Lichte 1992 [1983].

Teatrisemiootika objektiks pole teatrietendus kunstisündmusena, vaid märke tootva süsteemina, semiootiliselt heterogeense kunstitekstina, mis koosneb erinevaist märgisüsteemidest ning neid moodustavaist märkidest. Kusjuures etenduse kui kunstiteksti analüüsi eesmärgiks ei ole mitte ainult ühekordselt kogetud etenduse vaatlus, vaid etenduse aluseks oleva stukturi – lavastuse – tabamine (Epner 2002: 111). Teatrisemiootika näeb uurija esmase ülesandena etenduse terviku

kui teksti liigendamist osadeks (nõ analüüsiühikuteks), et jõuda nende kaudu siis lõpuks tagasi terviku mõtestamiseni. Mingit üldkehtivat reeglistikku etenduse liigendamise printsiipide osas siiski pole ja võib öelda, et igal konkreetsel juhul jääb see lähtudes konkreetsest etendusest uurija enda otsustada. Siiski pakub Erika Fischer-Lichte (1992) välja neli semantilise koherentsuse tasandit, mille alusel etendust osadeks jaotada liikudes analüüsis üksikult üldisele¹:

1. Etenduse algelemendid, s.o. väikseimad märgid eri märgisüsteemidest. Neid enamasti etendust analüüsid eraldi ei interpreteerita, kuivõrd nad sulanduvad suurematesse kooslustesse.
2. Märgikooslused ehk liitmärgid, konfiguratsioonid ja märgijadad – oluline on nende puhul see, et tähendus tekib nende jadade liikmesmärkide omavahelistest suhetest.
3. Etenduse alatekstid ehk allstruktuurid – nagu seda on näitleja rollilahendus, etenduse kujundus koos kõigi visuaalsete märkide ja märgikooslustega, helirežii jne.
4. Etendus tervikuna.

Teatud mööndustega võiks seega väita, et antud töö tegeleb eeskätt kolmanda astmega etenduse analüüsis, mis näibki olevat keskne tasand etenduste praktilisel analüüsil (alatekstide tasandil analüüsitakse etendust märgisüsteemide või nende gruppide kaupa, millelt liigutakse edasi terviku või madalamate märgikoosluste suunas).

Üldise reeglina tuleb teatri semiootilisel uurimisel määrata esmalt dominant – s.o. milline märgisüsteem (-süsteemid) kujundab antud lavastuse üldist esteetikat. Samas on lavastusi, kus dominant võib ka puududa ja erinevad alatekstid toimivad justkui võrdväärsetena. Dominandi küsimus kerkib ühtlasi esile kõigi allstruktuuride sees. Nii näiteks võib stsenograafias tegemist olla kitsamas esteetilisest mõttes dominandiga värvile, vormile, faktuurile, laiemalt aga esteetilisele, emotsionaalsele või intellektuaalsele aspektile. Oluline on lisada, et lisaks märgisüsteemide, koodide ja nendevaheliste suhete jälgimisele lavastuses etenduste lõikes, omab tänapäeva teatris suurt tähtsust lavastuses/etenduses kasutatava väljendusvahendite repertuaari kõrval ka ootuspärastest vahenditest loobumine kunstilise võttena. Seda mõtestatud, tähendusrikast loobumist nimetab Juri Lotman (1990: 51-52) „miinusvõtteks“.

¹ Teisiti näeb semiootiliste tasandite jaotust etenduse analüüsis Anne Ubersfeld: ta eristab nende tasanditena diskursiivset (etendus kui märgikonfiguratsioonide rida), narratiivset (loo ja suhete areng) ning seemilist (erinevate tähendusüksuste oma arengulugu etenduse jooksul). Ubersfeldi süsteemis on tasandid paralleelsed, mitte omavahelises hierarhilises alluvussuhtes (Ubersfeld 1981: 36-37 – viidatud Epner 2002: 112 järgi).

1.2. Ruumiga seotud märgisüsteemid teatrisemiootikas

Selles peatükis esitan lühiülevaate sellest, milliseid ruumitasandeid, -funktsioone ja ruumiga seonduvaid märgisüsteeme teatrisemiootikas on eristatud (Fischer-Lichte 1992).

Tavapäraselt käsitletakse teatrisemiootikas ruumi teatrisituatsiooni määratlejana, st. kui mõõdet, milles formeeritakse *lava-saali (näitleja-vaataja) suhe*. See suhe on aluseks teatrisituatsioonile omasele nõ kaksikloogikale, mis iseloomustab suhet kujutlusliku e. fiktsionaalse maailma ja reaalse maailma vahel. Vaadates mainitud suhteid lavaruumi semiootilisel liigendamisel lavastuse sees, eristubki ongi esimeseks ruumili tasandeid *fiktsionaalne ruum – reaalne ruum*. Suhe *ruum – koht* (*a: ruum- abstraktne, koht – lokaliseeritud; b: ruum kui kohtade võrgustik*) omakorda liigendab ruumi teatris abstraktsuse ja konkreetsuse astme alusel, aga ka selle järgi, mil moel on ruumi osad teatrdvustatud seotuna inimesega.

Teatrihoone puhul vaadeldakse teatri ruumilist liigendust peamiselt füüsilisel tasandil (*hoone interjäär, tsoneering, etenduspaigad*), aga ka selle seoseid linnaruumiga, kultuuriruumiga üldisemalt.

„*Leitud ruum*“ (*found space*) (Schechner 1994) tähistab eeskätt mängukohti väljaspool teatrihooneid tõstatades küsimuse sellest, mil moel ja mil määral lülitub mingi reaalne ruum (nt mõisahoone, kunagine katlamaja, vana heinaküün) selles olemasolevate ja tekkivate tähendusväljadega lavastuse ruumilisse kontinuumisse.

Ruumikontseptsioon on lavastuse ruumikasutust postuleeriv osa. Ruumikontseptsioon on aluseks nii konkreetse lavastuse füüsilise ruumi kui ka seeläbi selle muude tasandite liigendusele, see on omamoodi lavastuse ruumilise orkestratsiooni plaan. Siin vaadeldakse järgmisi lavastuse ruumikasutuses avalduvaid suhteid:

- lavaruumi suhe fiktsionaalse ruumiga (näidendi tegevuskohad)
- lava ja lavavälise ruumi suhe
- lava ja saali omavaheline suhe

Lavaruumi semantika käsitleb ruumisuhteid lavaruumi enese tasandil (Lotman 1990: 190-192; Ubersfeld 1981: 89-98 – viidatud Epner 1994: 87 järgi). Neile suhetele on lisaks praktilistele aspektidele omane ka teatav hinnanguline aspekt vastavalt kohalikele kultuurikonventsioonidele.

- horisontaal – vertikaal
- sügavus – lamedus
- suletus – avatus
- tühi – täidetud
- ees – taga

- parem – vasak
- keskmega – keskmeta lava
- interjäär - välisruum

Stsenograafia (lavakujundus ja ruumisuhted) käsitleb ruumiliste vahenditega ümber käimist lavastuskunstilisest aspektist:

- tegevuspaiga tähistamine
- realistlik (ikooniline) – tinglik (sümboolne, indeksiaalne)
- fiktsionaalse maailma ajastuline ja geograafiline konkretiseerimine (hõlmab ka kostüümi ja esemeid)
- atmosfäär (visuaalne üldmulje, värvid, materjalid; töötab koos valguse ja muusikaga)

Kronotoop (aegruum) (Bahtin 1987) on lavastuse erinevate distsipliinide ülene, neid siduv laiemas plaanis ajalisel ja ruumilisel perspektiivi paigutatav kognitiivne strateegia. Kronotoobil pole määravat liigendust ega ühest definitsiooni. Kronotoop on seotud vaatepunkti ja dominandi mõistega. Vastavalt dominandi paiknemisele võib lavastuskunstis eristada kolme laiemat maailma aegruumilise kujutamise tasandit (Torop 1997: 14):

- topograafiline
- psühholoogiline
- metafüüsiline

Valguskujundus (intensiivsus, suund, liikumine, värv) on lavakujundust toetav, modelleeriv ja liigendav osa, millel on lavastuskunstilises plaanis järjest kasvav iseseisev roll. Vastavalt valguskujunduse angažeeritusele erinevatesse maailma kujutamise tasanditesse lavastuse visuaalses plaanis võime eristada järgmisi valguskujunduse funktsioone:

- praktiline funktsioon
- lavaruumi muutmine, detailide väljatoomine
- emotsionaalne võimendamine
- mimeetiline funktsioon
- sümboolne funktsioon
- kompositsiooniline funktsioon

Esemed (lavalises keskkonnas, rekvisiidid: materjal, värv, faktuur, lõhn). Teatud mõttes koosnebki iga lavakujundus füüsiliselt esemetest. Esemel on laval kanda erinevad funktsioonid, nii praktiline kui esteetiline, kusjuures iga ese figureerib laval reeglina esteetilises plaanis mitme erineva funktsiooni kandjana. Praktikas sõltub see pigem vaatajast, millist funktsiooni ta esemeile omistab.

Eristada võib seega järgmisi:

- praktiline funktsioon
- esteetiline funktsioon:
 - tähenduste võimendamine
 - seoste loomine sündmuste või tegelaste vahel
 - asendus- ja täiendussuhe
 - tähenduste nihutamine
 - domineerimine

Eelmainitud ruumiga seotud märgisüsteemidele lisandub teatrisemiootika seisukohalt ka *muusika- ja helikujundus (mitteverbaalsed auditiivsed märgisüsteemid)*, kuid seda valdkonda ma oma töös ei kirjelda.

1.2. Etenduse analüüsi problemaatika

Viimasel ajal on klassikalist, ranget semiootilist teooriat/meetodit hakatud nägema teatri jaoks mittepiisava, oma uurimisobjekti ahistava ja uurija vaatevälja piiravana. Lingvistilisel kommunikatsioonil ja tekstianaloogial põhinevad teatri analüüsi mudelid on jäänud kitsaks, kuivõrd need käsitlevad etendust liialt produkti või objektina, teatud märkide montaaži või nende ajas ja ruumis eksisteeriva struktuurina. Ometi on lavastamine (ja teatud määral ka lavastus) ja etendus oma olemuselt pigem dünaamiline ja protsessuaalne, pidev tähendusloome protsess.

Nii on semiootikal põhinevale teatriuurimisele viimasel kahel aastakümnel lisandunud mitmeid teatri tunnetuslikule poolele loodetult lähemale jõudvaid uurimisviise, mis rõhutavad etenduse kogemise olulisust meelelise maailmana ning tähenduse mõistmise protsessuaalsust. Läbi nende suundumuste võib näha tänases etenduse analüüsi metoodikas suurenenud huvi kommunikatsiooniteooriate ning tähenduse protsessuaalsuse (semioosi) küsimuste vastu. Lihtsaid, üheselt ülevõetavaid lahendusi ei paku samas needki. Kommunikatsiooniteooriate nõrkus, arvestades võimalust neid etenduse analüüsimisel kasutada, seisneb selles, et teatris enamasti puudub selgelt väljendatud sõnum, ehk siis koosneb see teatrifenomenile omaselt paljudest eri märkidest ja nende kombinatsioonidest, nii et raskusi tekitab juba kommunikatsiooni objekti piiritlemine. Seetõttu peab kommunikatsiooniteooriatele toetuv analüüs lavastuse neile teooriatele kohandamiseks paratamatult selle tähendusvõimalusi piirama lavastuse võimaliku sõnumi lihtsustamise hinnaga.

Enamasti põhineb teatrikriitika ühel (või mitmel) etendusel, mis on aga vaid teatav kombinatsioon võimalikest variantidest antud lavastuse piires. Tähenduse tekkeks on oluline mõista teatrit kui protsessi, sest lavastus elab suhtes publikuga ja muutub selles suhtes aja jooksul. Protsessuaalsuse rõhutatud sissetoomine etenduse analüüsi aga tekitab teatriuurijas varem või

hiljem vajaduse vaadata ka proovisaali – mida mõned neist saavad endale lubada, aga milleks enamikul enamasti siiski puudub võimalus, lisaks eemaldutakse viimasel juhul juba etenduse kui sellise analüüsist, suunates uurija pilku lavastusprotsessi poole tervikuna.

Minu jaoks on teatrisemiootilistes lähenemistes kujunenud probleemiks ka imaginaarse uurija liiga segane suhe märki. Ka teatrisemiootikat on mõjutanud kaks olulisemat traditsiooni semiootikateoorias – lihtsustavalt öeldes Charles Peirce'i ja Ferdinand de Saussure'i suund. Oluline erinevus seisneb nende diametraalselt erinevas suhtumises märki.

Klassikaline teatrisemiootika defineerib märki läbi Peirce'i märkide kolmikjaotuse (ikoon-indeks-sümbol), püüdes seda analüüsida saussure'iliku semioloogia kirjelduskeeles. Peirce ja Saussure ei käsitle aga tegelikult päris samu märke ja märgilisuse tasandeid, nii näiteks räägib Saussure'i keeleteoorial põhinev kultuurisemiootika minu meelest Peirce'i mõistes peamiselt *sümbol*-märkidest.

Teatrisemiootika interpreteerib Peirce'i märgiteooriat, klassifitseerides märki eelkõige seoses objektiga, tuues esimese märgikäsitluse Saussure'i problemaatika tähistaja ja tähistatava vahelisest suhtest (ja teatrisemiootikat näib huvitavat eeskätt tähistatav). Jätkates seda arutlust ülimalt lihtsustaval moel esitatavat skeemi: märgi saame, asendades tähistatava tähistajaga, ühe asja teisega. Lõpuks tekib mingi eraldi maailm, milles elavad sümbolid, ja mida võiks teatud mõõndustega võrrelda näiteks Popperi kolmanda, niinimetatud ideede maailmaga. Kuid ka selles sümbolite maailmas jääb sümbolmärki ikkagi seotuks objektiga. Saussure'i lähenemist järgides ei ole märki miski, mis asendab midagi muud. Saussure'i järgi on märkide olulisim omadus nende arbitraarsus, kokkuleppelisus. Seega – ideede projitseerimine ellu. Sümbolid on seotud eelkõige mentaalsete operatsioonidega; nad on suhestatavad, seostatavad lähtuvalt semantilistest struktuuridestja neis kajastuvatest *kontseptsioonidest*.

Kuid juba märkide tajumise protsess ise on märgiline. Me ei saa asetuda väljapoole märke, mingile väljaspoolsele, jumalikule positsioonile. Seejuures ei olegi alati võimalik määrata, mis on objekt, mis märki, sest semioosi situatsioonis pole see sageli lihtne. Suurim viga, mida kultuuri (s.h. teatrit) uuriv semiootik teha võib, olekski tuvastada ja loetleda märke ning hakata siis otsima neile vasteid, vaadelda lavakujundust kui detailide menüüd, omistades nii neile vägisi kontseptuaalselt ebaolulisi tähendusi ja lastes neil end vaadeldava teksti kontseptuaalse tuuma otsingutel semiootilises plaanis väärtust omavatelt tähendusväljadelt eemale juhatada. Kultuurimärgid ei ole diskreetsed, piiritletud: see, millega me manipuleerime, ei ole märgid ses mõttes. Kultuuris üldiselt, ja kindlasti teatrikunstis, on olulised need märgid, mis kujunevad protsessi käigus – märgid ei ole diskreetsed, vaid moodustavad konfiguratsioone. Peamine tõde on suprasegmentaarne: tähtsad ei ole detailid ise, vaid eelkõige semantilised konfiguratsioonid, mis on tuletatud nende abil. Ka Lotman rõhutab, et rääkides teksti väljenduslikkuse materiaalsest küljest

peame silmas märgisüsteemide üht, ülimal määral spetsiifilist omadust:

„Materiaalse substantsina ei esine neis „asjad”, vaid asjade suhted. Vastavalt avaldub see ka kunstilise teksti puhul, mis ehitatakse üles kui organiseerimisevorm, see tähendab kui teatud materiaalsete ühikute suhtesüsteem.” (Lotman 2006: 96)

Nii ka laval – märk ei ole asi, konkreetne “miski“. Stsenograafias on märgiks *kujund* – s e e on algelement, seega element, mis on põhimõtteliselt seotud tähendusega ning mis on semiotiseeritav. Kujund ei kehastu (ühes) asjas, vaid *suhtes*. Kui kujund näibki olevat mõni konkreetne ese, siis kujundi tähendus saab nähtavaks ikkagi alles suhtes teiste asjade ja ruumiga. Ükski ese laval ei ole seega automaatselt, iseenesest märk lavastuskunstilises mõttes.

2. RUUM TEATRIS TÄHENDUSLOOME ATRIBUUDINA

2.1. Teatriruum: tüübid ja funktsioonid

Teksti kui terviku tähenduse mõistmine toimub liikumisel osadelt terviku juurde ja tagasi. Lavastuse meeleliselt koetava maailma konstitueerivad aeg, ruum ja tegevus. Aega, ruumi ja tegevust nende interaktsioonis tajutakse üheaegselt nii konkreetse lavailmana kui ka kujutlusliku maailmana (Pavis 1996: 148-149) Tähenduse mõistmise protsessi teatris on haaratud seega fiktsionaalse maailma mõiste. Fiktsionaalse maailma loomise ja selle poeetika uurimise kesksel küsimusteks on esteetiliste aluste, stiili ja žanri problemaatika, mis ilmnevad lavastuse kunstilise terviklikkuse tasandil. Olulisimad on seejuures võtmelised esteetilised valikud, mis võivad tugevasti mõjutada üksikelementide tähendusi (Epner 2002: 120).

Peter Brooki (1972: 7) teatri miinimumdefiniitsioon kõlab: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Kui keegi läheb läbi selle ruumi ja mõni teine vaatab seda, ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ Brooki definiitsioon rõhutab suvalise ruumi lavaks transformeerimise võimalikkust, juhtides sellega tähelepanu ruumi funktsioonile teatris: ruum on eeltingimus vaataja ja näitaja koos viibimiseks teatud ajal teatud kohas. Vaataja – Näitleja – Ruum on etenduse toimumiseks lahutamatu eelduste kompleks. Ka Anne Ubersfeld peab just ühise ruumi olemasolu määravaks, teatrile olemuslikuks. Võib väita, et ruumil on teatrikunstis põhjanev tähtsus, see on teatrit konstitueeriv dimensioon. (Epner 2002).

Ruumilisel reaalsusel on teatris palju erinevaid tasandeid ja funktsioone nii tähendusloome kui kommunikatsiooni osas. Et ajalooliselt on draamalavastuse aluseks olnud draamatekst, on teatrit ja draamakunsti üsna ootuspäraselt õpetatud aastasadu kui teatavat kirjanduse alamliiki. Sellest hoolimata, et suur osa lavaruumi funktsionaalsest käitumisest sisaldub implitsiitselt näidendi tekstis, on selle performatiivsele küljele proportsionaalselt liiga vähe tähelepanu osutatud. Nüüdseks on teatrikunst ses osas teataval määral emantsipeerunud, lahutades end otsesest sõltuvusest draamatekstist, seda kuni küsimuseni, kas tekstipõhisel teatril on üldse tulevikku. Eestis, kus draamakunsti ajalooline kiht muu maailma, sh. õhtumaade kultuuri taustal üsna õhuke, on noorema põlvkonna lavastajate hulgas praegugi mitmeid, kes sõnastavad oma esmase ülesandena vabaneda kirjandusliku narratiivi diktaadist teatris. Kuivõrd selline lõige olemuslikult üldse võimalikuks osutub, on omaette teema, ent igal juhul on vähem tekstuaalsele narratiivile orienteeruva teatri jaoks visuaalsetel ja ruumilistel vahenditel tähendusloomes selle võrra suurem roll.

Teistsugused suhted teatris nõuavad ka teatrist uut moodi mõtlemist. Üks olulisemaid teatrist uut viisi mõtlemise võtmefiguure oli Antonin Artaud, kelle 1930-ndail kirja pandud mõtted saavutasid erilise kõlapinna 1960-ndatel aastatel. Ta rõhutas neis muu hulgas vajadust ühelt poolt

ruumi olemust teatris ümber mõtestada, teisalt vajadust lasta ruumil kõneleda tema enese keeles. Artaud' sõnul on oluline aru saada, kuidas teatriruumis tähendus on loodud ja vahendatud so. edasi antud vaatajale.

Lavaruumil, mis ise ja milles sisalduv eksponeerub vaatajale, on kalduvus end automaatselt täita tähendustega. Ruum aktiveerub ja loob tähendusi läbi erinevate suhestumiste: kuidas näitlejad kasutavad ruumi, kuidas paiknevad ruumis nende sisse- ja väljapääsud, kuidas sätestab ruum suhteid näitlejate, vaatajate ja lavaliste objektide vahel ning millised suhted (pinged) loob ruum enese sees. Need suhted ja paiknemised saavad tähenduslikuks üksnes antud ruumi piires ja on peamisteks vahenditeks, mille läbi konkreetne ruum tähendusi genereerib.

Teatri ruumist ja selle funktsioonidest rääkides põrkame me suurele segadusele kasutatava sõnavara, mõistete ja terminitega seoses. Tegelikult puudub siin üheselt mõistetav kokkuleppeline terminoloogiline süsteem, sestap seisab iga teatri ruumi funktsionaalsuse uurija ees esmalt ülesanne luua oma kitsamatele eesmärkidele kohanduv sõnavara ja struktuur.

Keskkonnasemiootikas eristatakse mõisteid *ruum* ja *koht* (*paik*). Ruumi käsitletakse selles pigem abstraktsena, ruum on mõõde. Koht ei ole abstraktne, inimest välistav. Koht märgib inimese seost ruumilise keskkonnaga. Võrreldes ruumiga sisaldab koht eneses kaost, õigemini küll tunduvalt keerulisemat korda peidetuna, korrastatuna mitmel tasandil (sotsiaalsel, psühholoogilisel, kultuuriloolisel, filosoofilisel jne.) Kohal on mälu. Üheltpoolt võib kohast mõelda kui tähenduslikust osast üldises abstraktses ruumis, teisalt on võimalik ka vastupidine käsitlus, mille kohaselt ruum on üks koha kihistusi. (Lehari 1997: 8)

Siinne töö käsitleb ruumi pigem esimesest vaatevinklist lähtudes, kuid vaatleb seda mitmel erineval struktuuritasandil, käsitledes ruumi seega nii teksti kui konteksti tasandil, st. nii välise visuaalse kui seesmise vaimse, aga ka meelte tasandil.

Oluline on meeles pidada, et mõistmaks tähendusväljade moodustumise mehhanismi lavastuse ruumilises plaanis, tuleb vaatluse alla võtta eelkõige *reaalse ja fiktsionaalse suhe* laval, teisisõnu: eristada:

- fiktsionaalseid kohti laval
- neid, mis on ühendatud lavaruumiga lavataguse ruumi abil
- neid, millistele viidatakse dialoogis
- neid, millised formeerivad näidendi dramaatilist geograafiat

(McAuley 1999: 8)

Praktikas on fiktsionaalne ja füüsiline reaalsus laval ning selle dramaatilised või metafoorsed tasandid muidugi pidevas interaktsioonis, kuid neid on mõttekam käsitleda lahus, näitamaks, kuidas lavateose üks või teine toime on saavutatud. (McAuley 1999: 20 – 22)

See, kuidas me terminologiseerime ja struktureerime reaalsuse ja fiktsionaalsuse suhet laval,

määrab ära teatri ruumi funktsioonide suhestamise abil lavastuses loodavate tähendusväljade sisu ja kirjeldatavuse. Ometi osutub reaalse ja fiktsionaalse ruumi eri tüüpide või alaliikide vaheliste erinevuste väljatoomine teatriuurijate jaoks keeruliseks ülesandeks (Pavis 1998: 149-155). Järgnevalt toon siiski mõned näited sellest, kuidas on püütud ruumi teatris liigendada.

Anne Ubersfeld (1999: 94-117) jagab teatri ruumi järgnevalt:

- *lavaruum*, mis omakorda jaguneb
 - (1) *reaalseks* lavaruumiks (stage space)
 - (2) *abstraktseks* lavaruumiks (scenic place)
- *teatriruum*, mis omakorda jaguneb kaheks:
 - (1) *teatri ruum* (theatre room) – see on füüsiline koht, kus teatrit tehakse
 - (2) *teatriruum* (theatrical room) – eksisteerib kui ruumiline organiseeritus lavastuses

Selles jaotuses kujutab teatri ruum enesest ruumi, milles leiab aset etendus, ning mille sees iga lavastus loob oma eripärase teatriruumi kui kontseptuaalse maailma, milles sisaldub nii füüsiline kui metafoorne dimensioon. Selles teatriruumis on ühendatud seega *reaalne lavaruum* ja *abstraktne lavaruum*, omades lisaks aspekte *draama ruumist*.

- *draama ruum* (dramatic place) – luuakse ja sisaldub draamatekstis (eksisteerides lugeja jaoks) ja manifesteeritakse laval (eksisteerib vaataja jaoks) ning sisaldab endas nii tekstilisi kui performatiivseid märke. Dramaatiline ruum on abstraktsioon, mille määrab ära nn. on-off dihhotoomia, dialektika olemasoleva ja puuduva vahel, mida teater paratamatult alati manifesteerib; ta on alati paljutahuline, jaotatud osadeks, ehitatud üles opositsioonidele. Dramaatiline ruum kattub teatud määral *abstraktse lavaruumiga* (scenic place), lisades sellele sotsiaalsema varjundi, kuivõrd ta kannab eneses dramaatilist tegevuslikku geograafiat ning ühtlasi kontseptualiseerib kogu näidendi tegevust ja narratiivi².

Ubersfeldi jaotusest lähtudes on minu kui teatrikunstniku jaoks siin ja edaspidi oluline eristus *lavastuse ruumi* (eksisteerib ka iseseisvalt, ilma näitlejateta) ja *mänguruumi*³ (luuakse eeskätt näitlejate postitsioonide ja liikumise läbi ruumis) vahel, ehkki rangelt „puhastena“ ei suuda neid mõisteid kasutada minagi, kuna vastavate mõistete sisu sõltub konkreetsest kontekstist, milles neid kasutan.

Steen Jansen (1984 – viidatud McAuley 1999: 20 järgi) eristuses on *lavaruum* (espace

² Mõistet *dramaatiline ruum* (idee ruumist kui näidendi tekstis antud semiootilisest süsteemist) kasutab ka Michael Issacharoff (1989). Teatri ruumitasanditest rääkides kasutab ta ühtlasi narratoloogilisi termineid *mimeetiline* ruum (lavastuse nähtav ruum, mis ei nõua vahendamist) ja *diegeetiline* ruum (ruum, millest laval räägitakse, mis on vahendatud verbaalselt dialoogis ja mitte visuaalselt laval). Issacharoffi terminitepaaris *scenic* ja *extra-scenic space* (mis tähistavad vastavalt *lavastuse ruumi* ja *näidendi ruumi*), ei eristu paraku lavatagust lavaga ühendatud ruumi muudest „mittekohalolevatest“ ruumidest.

³ Luule Epner (1994: 87) kasutab mõistet „etenduse ruum“ ja Liina Unt (2002a) väljendit „kohtade võrgustik“.

scenique) pigem abstraktne, sisaldades endas nii Ubersfeldi *draama ruumi* kui *abstraktset lavaruumi* (scenic place). Lugeja (1) konstrueerib selle mõttes draamateksti põhjal, (2) tunneb ära ja mõistab konkreetset laval loodud ruumi. Lavaruum on piiratud ja määratud *lavavälise ruumiga* (offstage, surrounding place, espace environnant) või on tähistatud dialoogis *viidatud ruumina* (referred space, espace refere).

Ruumiga seotud tähendusloome kirjeldamisel kerkib aga nii Ubersfeldi kui Janseni jaotuse puhul olulise probleemina vajadus diferentseerida ruumi fiktsionaalsuse eri tüüpe: (1) fiktsionaalne ruum presenteerituna/representeerituna füüsilisel kujul laval, sageli tingimusliku seosena lavapealse ja lavavälise ruumi vahel (nt uksi ja aknaid kasutatakse lavakujunduses sageli rõhutamaks nii ühendust kui eristust nende kahe vahel); (2) fiktsionaalne ruum tähistatuna verbaalselt, kus informatsioon ruumi funktsioonidest sisaldub suures osas juba näidendi tekstis ning seda sageli viisil, mis tingib selle ruumi seade füüsilisel kujul laval.

Siiani olen leidnud, et kõige täpsemini kirjeldab oma objekti Sydneys resideeruv teatriuuriija Gay McAuley, kes esitab oma raamatus „Space in Performance“ (1999) teatri ruumilisi funktsioone käsitleva taksonoomilise süsteemi. See liigendus tundub mulle eriti oluline sellepärast, et ta pöörab nii suurt tähelepanu lavastuse fiktsionaalsele ruumile, selle erinevatele vormidele ning suhetele teiste ruumitasanditega, ehk siis sellele tasandile teatri ruumisüsteemis, millega stsenograaf oma töös (võib-olla isegi kõige rohkem) opereerib, kuid mida harva analüüsida võetakse.

2.1.1 Ruumi funktsioonide taksonoomia teatris

Järgnevalt annan ülevaate teatriruumi funktsioonide tüpoloogia toetudes Gay McAuley (1999) eristusele.

Ruumitasandite sotsiaalne-funktsionaalne jaotus:

Theatre space – teatri ruum.

Siia kuuluvad teatrimaja ise, suhetes teiste hoonetega ja nendega seostatavate tegevustega ka näiteks teatrihoone ajalugu, arhitektuur ning imago nii teatritöötajate kui publiku jaoks.

Heaks näiteks, kuidas teatrimaja asukoht, arhitektuur, ajalugu ja üldine imago mõjutavad nii teatri töötajaid kui publikut, on siin Tallinna Linnateater. Tervet kvartalit vanalinnas enda alla võttev asutus seostub inimeste jaoks endiselt kujutlusega väikesest, elitaarsest, ligipääsmatust kunstitemplist, kus kunst, mis sünnib, on ilma kahtlusteta suur, aga millest osa saada on määratud vaid vähestele. Selline imago ei pruugi teatrile enesele aga kuigi meeldiv olla; teatringkondades

kutsutakse Linnateatrit „klubiteatriks“, sest kaunilt restaureeritud keskaegne ajaloolise kultuurislepiga maja, saalide väiksus, piletite hind ja nende vägagi piiratud hulk on muutnud Linnateatris käimise prestiižiküsimuseks. Sestap moodustavad suure osa publikust uusrikkad, kelle jaoks Linnateatri külastamine on staatuse sümboliks, samas kui osa teatriinimesi väljastpoolt Linnateatrit on loobunud üritamast etendustele ligi pääseda.

Audience space – publiku ruum.

See on avalik sotsiaalse läbikäimise ruum teatris. Siia kuuluvad publikupoole garderoob, koridorid, saal, puhvet, restoran jne.

Performance space – etenduse ruum.

See on teatrisaal või muu ruum, milles kaks poolt, näitajad ja vaatajad kohtuvad ja nõ. töötavad etendusega.

Practitioners space – teatri ametiruumid.

Siia kuulub lava ja kogu lavatagune: töökojad, dekoratsioonilaod, näitlejate garderoobid, grimmi- ja puhketuba.

Ruumitasandite jaotus füüsilise - fiktsionaalse suhte alusel:

Stage space – lavaruum.

See on füüsiline, realselt olemas olev lava ruum, mis eksisteerib ka ilma kujunduseta.

Presentational place – lavastuse/etenduse ruum

See on lavastuse füüsiline ruum, mis on loodud konkreetse lavastuse/etenduse (näiteks väljasõidul) tarbeks. See ruumiline tasand kätkeb endas lavaruumi füüsilise kasutamise viisi nii näitlejate kui esemelise kujunduse poolt.

Fictional place – fiktsionaalne ruum

See on lavastuse abstraktne reaalsuses mitteeksisteeriv maailm; need on fiktsionaalsed paigad, kohad laval või sellest väljaspool, mida lavastuses esitatakse, kujutatakse või millele viidatakse.

Fiktsionaalsetel ruumidel võib olla lavastuse tähendusloomes väga erinev funktsioon.

Fiktsionaalsete ruumitasandite jaotus paiknemise ja sellega seotud funktsioonide alusel:

Onstage fictional place – lavapealne fiktsionaalne ruum (koht), mis on representeeritud

- a) füüsiliselt, st. on realselt nähtav
- b) läbi näitleja mängu (näiteks tool laval kujutamas vankrit või mäge)
- c) tähistatud verbaalselt vaid sõnades (näitleja kirjeldab, kus ta asub, aga meie ei näe seda).

Offstage fictional place – lava ruumist väljapoole jääv fiktsionaalne ruum või koht.

Sõltuvalt selle ruumi suhtest lavastuse füüsilisse ruumi on eristatavad:

Unlocalized in relation to Performance space – lavastuse ruumist määramata või tajumatus kauguses asuv ruum või koht, mis on samas osa lavastuse dramaatilisest geograafiast.

Teeksin siinkohal täpsuse huvides väikese lisanduse McAuley taksonoomiasse ses osas, et lisaks eristaksin siin

a) *määramata kauguses asuvat kohta* ja

b) sageli vaid mentaalsel tasandil eksisteerivat *tajumatus kauguses asuvat ruumi*.

Kui Madis Kõivu „Filosoofipäevad“ jõuab lavale käskjalg Pariisist, siis on see hoolimata näidendi fiktsionaalse maailma mentaalsest iseloomust ometi reaalset eksisteeriv või olemas olnud koht, nii nagu on konkreetne, geograafiliselt määratletav koht Königsberg, kus tegevus toimub. Sama ei saa aga öelda näiteks „Võlur Ozi“ Smaragdlinna kohta, mis on täiesti metafoorne kujund. On olemas ka nende kahe variandi ühisosa: kui Tšehhovi „Kolmes ões“ õhatakse Moskva järele, kujutab see endast nii määramata kauguses asuvat reaalset linna kui metafoorset igatsusruumi, õnnekujundit.

Localized in relation to Performance space – lavaga külgnev lava ruumist välja jääv koht, mis on lülitatud etendusse läbi liikumise, avauste (uste ja akende tagune) või lihtsalt vaate.

Näitena võiks siin tuua Elmo Nüganeni lavastuse „Pianoola ehk mehhaaniline klaver“ Tallinna Linnateatris (lavastuskunstnik: Vladimir Anšon), kus lavaruum kujutas endast ruumi, mis ühendas tervet rida ümbritsevaid, läbi ukseavade paistvaid ruume või tube. Aeg-ajalt tegevuse kandudes neisse teistesse, eredalt valgustatud ruumidesse, hakkasid need mõjuma sel hetkel hämaravõitu lavaruumist isegi suurematena, mis omakorda lõi mulje, nagu võimaldataks meil pilku heita vaid väikesesse ossa suurest ruumikooslusest. Seega läks nähtav lavaruum sujuvalt üle fiktsionaalseks, kusjuures see *lavaruumiga vahetus ühenduses olev* lavastuse fiktsionaalne ruum kasvas etenduse füüsilisest ruumist suuremaks.

Teise näitena võiks meenutada Priit Pedajase poolt Keila-Joa mõisas lavastatud „Aristokraate“ (2000, kunstnik: Pille Jänes), kus samuti kujutati uste taha fiktsionaalselt paiknema teisi mõisa ruume (*drawing room* klaveriga, ülakorrusel isa tuba jne., ainult selle vahega, et Keila-Joa mõisas olidki need teised saalid etenduse ruumina füüsiliselt võrreldavalt samas mahus olemas, mis võimaldas tänuväärselt kasutada nende naturaalselt akustikat (näiteks asus kõrvalsaalis pianino, kus läbi etenduse mängiti elavas esituses Chopini). Teisiti oli lugu fiktsionaalse Ballybegi külaga, mille näitlejad oma liikumise ja žestidega mängisid aknast nähtavaks, paiknema vasakul pool mõisa.

Sageli on fiktsionaalne ruum lava ruumiga seotud ka läbi video või filmi. Seda mitmete fiktsionaalsete ruumitasandite sissetoomist lavastustesse videoprojektsiooni abil näeb praegu kõige enam vast Von Krahli Teatris ja NO99-s. Videoprojektsioon seob lavavälist füüsilist ruumi fiktsionaalse lavaruumiga mitmel eri moel ja tasandil, sellest aga pikemalt peatükis „Intersemioosist: märgisuhted laval“.

Lavaga külgneval fiktsionaalsel ruumil on veel võimalikke alajaotusi, näiteks paiknemise suunda arvesse võttes:

Audience Off – kujuteldav ruum on projitseeritud publikusse või selle taha.

Sel juhul asetatakse publik positsiooni, kus ta on ruumifunktsiooni abil enam haaratud tegevusse, lülitatud lavastuse ruumilisse skeemi.

Contiguous/Remote spectrum – kujuteldav ruum ja reaalne ruum on ühenduses üldisemalt, haaramata publikut.

Textual space – tekstuaalne ruum

See on tekstis sisalduv referents tähendust loovale ruumilisele süsteemile, lugejale äratuntav tekstis implitsiitselt sisalduv ruumiline struktuur. Tekstuaalne ruum selles mõttes saab tähenduse ainult etenduse sees. Tekstuaalse ruumi süsteemi kuuluvad ruumistruktuurid, mis on olulise tähtsusega lavastuse geneesiks: geograafiliste ja muude kohtade määratlus, koha ja ruumi kirjeldamine, vastavus objektile, tekstis sisalduvad liikumised ja muud prokseeemilised suhted. Oluline on siinjuures rõhutada teksti interaktiivset iseloomu igas tähendusloome faasis.

Teksuaalseks ruumiks võib näiteks pidada Vargamäed „Tões ja õiguses“, Helsingõri lossi „Hamletis“, kuninganna tuba paksu kardinaga samas, Desdemona magamistuba „Othellos“, rongivagunit „Voldemaris“ (viimane on Andrus Kivirähki näidend Voldemar Pansost) jne.

Thematic space – temaatiline ruum.

Selles ruumikategoorias sisaldub viis, kuidas lava ruum on organiseeritud; mis on nähtaval ja mida varjatakse ning sellega seotud väärtussüsteem, sündmused ja suhe nende vahel. Lavastuse temaatilises ruumis - kuivõrd ta ühendab kõiki erinevaid ruumilisi märke - formeeruvad ruumikasutuse struktuuraalsed põhimõtted, mis on fundamentaalse tähtsusega lavastuse ruumilise tähendusloome seisukohalt. Veidi lihtsustades võib öelda, et lavaruumi struktuuraalne süsteem on võti mõistmaks lavastuse filosoofilist ja ideoloogilist sisu.

Draamateatris Rootsi lavastaja Hilda Hellwigi poolt lavastatud variandis „Othellost“ (2005, kunstnik Pille Jänes) kasutati kaasajale lähemat, külma sõja aegset visuaalset koodi. Kuna Küpros tähistab näidendis lisaks geograafilisele paigale ka türklaste poolt jõuga hõivatud ala, võib lavastuse

selle osa temaatilist ruumi vaadelda kui „sissetungijate pesa võõral pinnal“, mida lavakujundus kujutas vastavaid aegruumilisi vahendeid kasutades kui (lavastaja soovil teatavate vihjetega nõukogude okupatsioonivägedele, mis puudutas otseselt ühte lavapilti, aga ka lavastuses kasutatud mundreid, kostüümikunstnikuks Ann Lumiste) „okupantide sõjaväebaasi võõral maal“.

2.2. Realse ja fiktsionaalse suhe lavaruumis „leitud ruumi“ puhul

Etenduste toimumiseks sobiva ruumi valik on lavastuse ruumilise tähendusloome seisukohalt määrava tähtsusega, kuna selles formeeruvad ruumikasutuse struktuuralsed põhimõtted konstitueerivad antud lavastuse filosoofilist ja ideoloogilist sisu, väärtussüsteemi ning seda väljendavaid suhteid.

20. sajandi teatri ruumikasutusele on olnud iseloomulik traditsioonilistest teatrihoonetest välja liikumine ning uute eriliste etenduspaikade otsimine ja etendusteks kohandamine (Fisher-Lichte 1992: 97). Selline teatri ruumiline laienemine jätkub ka käesoleval ajal. Eesti teatris on uusi mängupaiku otsitud juba 1960-ndatest aastatest peale. Viimaste aastate suvelavastuste buum on tõstnud leitud mänguruumide problemaatika taas luubi alla.

„Leitud ruumi“ ja sündiva kunstiruumi vahekord ning roll lavastuses on enamasti seotud valikutega, mis puudutavad lavastuse aluseks olevat teksti ja lavastusstiili. Mängukoha valikul teatrist väljas näib olevat kaks peamist põhimõtet:

- a) tüübiline sarnasus - mängupaik toimib sel juhul sageli kui teatud mõttes *ready made* lavaruum
- b) mäng tähendustega - siin saavad määravaks sageli mingid konkreetse kohaga seotud sotsiaalsed, psühholoogilised, ajaloolised jne. konnotatsioonid (Arlander 1998: 29)

Esimese alla liigituvad sellised kohaspetsiifilised lavastused nagu Tšehhovi „Onu Vanja“ Olustvere lossis (2002, Viljandi teater Ugala), Shaw „Südamete murdumise maja“ Käsme meremuuseumi õuel (2004, MTÜ Kell Kümme), Frieli „Kodukoht“ Keila-Joa mõisas (2006, Eesti Draamateater) jt.. Teise põhimõtte kandjaks võib pidada näiteks Kivastiku kunstnike-sarja lavastusi Viinistu Kunstimuuseumi ümber (MTÜ RAAAM), aga kindlasti kõiki Tammsaare-tõlgendusi Albu vallas Vargamäel (viimasena Pärnu teatri Endla ja Rakvere Teatri ühisprojekt „Vargamäe“ 2006.a. suvel).

Vargamäe lavastuste puhul on lavastuse etendamiskoht lisaks lavastuse ruumile samal ajal ka selle st. isenese prototüüp.

Tuleb ette, et koha valik võimaldab katta mõlemat printsiipi – selle näiteks on ka nimetatud Vargamäe-etendus, kuid paremini illustreerib taolist juhtumit Keila-Joa mõisas lavastatud Brian Frieli näidend „Aristokraadid“. Lisaks sobivale arhitektuurilisele ansamblile - avar ümara ringteega

sissesõiduhoov, inglispärasena mõjuv pseudogooti stiilis mõisahooned (Keila-Joa mõis oli kavandatud briti 19. sajandi eklektilist ehituskunsti matkides), poolmetsistunud park - andis hääbuva suguvõsa loole murenevas perekonnamõisas omaette, kogu näidendi tegevustiku ja sõnumiga haakuva tähenduskihi asjaolu, et praegu nii räämas Keila-Joa mõis kuulus enne selle riigistamist näidendis vana surevat isa kehastava Peeter Volkonski sugulastele, ehk siis kõrvuti näidendi fiktsionaalse perekonnalooga lülitus lavastuse tähendussüsteemi antud juhul reaalne ajaloodiskursus, ning seda viisil, mis mõjus Eesti oludes erandliku ja erutava nüansina. Nii oli mõisahooned interjööri lavastuseks kohandamise kõrval visuaalsete tähenduskihtide loomisel-toetamisel oluline osa ka nn. muusikasaali ehk puhveti seinale seatud näitusel, mis kajastas Keila-Joa mõisa ajalugu ja Volkonskite suguvõsa osa selles.

Seega võib öelda, et sobiva ruumi ülesleidmine on mingil määral analoogiline protsess näidendi valikuga, koht on materjal. Ei valita ainult „dekoratsiooni“, vaid ka tähendusi. Iga koha tähendusväli ulatub isiklikust regionaalse ja miks mitte globaalseni; seega eeldab iga valik teatud üldistuse saavutamist, osa tähenduste esiletoomist teiste arvel (Unt 2004: 32).

Ruumi valikul teatrist välja võivad olla ka praktilisemad põhjused, näiteks kui on ette näha, et lavastuse tegevuse või lavakujunduse materjalivaliku läbi saaksid lavakarp ja saal kannatada, kuid lavastuse loominguline grupp ei taha lavastuse kunstilistest ambitsioonidest lähtuvalt teatud stihiatest, tegevustest või materjalidest loobuda. Ilmselt oleks üpris keeruline olnud tuua Peeter Jalakase ja Tõnu Kaljuste lavastus „Eesti ballaadid“ (2005) välja kas Von Krahli Teatri kitsukestes ruumides või Rahvusooperi suurel laval, kus suures koguses naturaalselt materjalide kasutamine (nagu seda nägime Soorinna küla küünis) - paksu liivakihi maha laotamine ja tegelaste tolmu jahugrimm - kindlasti teatri tehnilise direktiooni nõudmisel lavastuse visuaalsest arsenalist välja oleks jäänud.

Nii võib ruumi valikut teatrist väljas vaadelda ka kui kontseptsiooni valikut, kus loo või näidendi kontseptuaalne ruum projitseerub parimal võimalikul viisil lavastuse kontseptuaalse ruumina.

Kui võtta abiks kronotoobi mõiste ning selle kolm laiemat tasandit (topograafiline, psühholoogiline ja metafüüsiline), siis iga ruum häälestab meid teatud aegruumide kombinatsioonile (vt. kronotoobi kohta põhjalikumalt peatükis *Aegruumist stsenograafilises kontekstis*). Näiteks mõisalavastustes „leitud ruumi“ tingimustes asetub vorm sageli ajaloolisse ja/või topograafilisse aegruumi, samas kui näitlejad mängivad rohkem psühholoogilises aegruumis. Kronotoop, mis ühendab eneses ajalist ja ruumilist komponenti, on ruumiplaanis otseselt seotud atmosfääri ja keskkonnaga.

Terminiga „keskkonnateater“ võiks lava-publiku suhte järgi eristada tavalisest teatrisaalist teoreetiliselt kõiki mittefrontaalse ruumikasutusega lavastusi (Schechner 1994), ent kuna black-

boxi kasutamine on muutunud nii tavaliseks, ei käsitleta selles toimuvat enam nii ühemõtteliselt keskkonnateatrina. Kui räägitakse lavaliste ruumisuhete erinevusest klassikalise itaalia tüüpi lava ja *black-boxi* vahel, siis puudutab ruumisuhete erinevus siin esimesena publiku angažeeritust laval toimuvasse, muutust näitleja-vaataja positsioonides. Ent nii itaalia tüüpi lava kui *black-boxi* korral, mis mõlemad on spetsiaalselt teatri tegemiseks loodud ruumid, jäävad lavastuse visuaalset keelt määravad reaalse ja fiktsionaalse baassuhted põhiolemuselt samaks. Kunstniku määrata jääb seejuures tinglikkuse tüüp. Sellepärast kätkevad endas kunstniku jaoks sageli hoopis suuremat probleematikat erinevused *spetsiaalselt teatritegemiseks loodud ruumi* ja *leitud ruumi* puhul kehtivate reaalse-fiktsionaalse suhte vahel.

Naturaalse keskkonna eeliseks on võimalus pakkuda vaatajale vahetut ruumikogemust, lubada kogeda lavastust füüsiliselt, enamal või vähemal määral fiktsionaalsest ruumist või maailmast ümbritsetuna (Arlander 1998: 29). Seeläbi laieneb teatrile omane siin-ja-praegu kogemus ümbritsevasse reaalsesse keskkonda. Keskkonnapõhine lavakujundus seostub vaatajale ka rohkem ruumitaju kui pildilisusega.

Ent erinevalt teatrilavast, mis oma neutraalsuses on teatavaks null-fooniks igasugusele kujundusvõttestikule, ei ole „leitud ruum“ kunagi päris tühi, vastupidi: „leitud ruum“ on alati juba märkidest koormatud, see kannab endas alati oma ainukordset lugu ja loob vastavale ruumile ainuomaseid konnotatsioone (Unt 2004: 32). Just nende juba olemasolevate märkide tõttu „leitud ruumi“ lava kujunduse alusena neil juhtudel kasutatada eelistataksegi. „Leitud ruumis“ on teatav „kujunduslik edumaa“, näiteks etteantusena selle olemise stiilis. Leitud ruumi kasutamisel võib eristada kolme erinevat lähenemist: (1) *reardy-made*-ruum – ruumi kasutamine valmiskujundusena; (2) ruum kui argument, materjal; (3) ruum kui konteiner, millesse asetub *fit-in*-kujundus (Unt 2002a: 375, Arlander 1998: 29). Leitud ruumis jäävad domineerivaks reaalse ruumi kohad. Kunstniku ülesanne on rakendada ruumi olemasolevad tähendusväljad lavastuse teenistusse, ühendades erinevad ruumikihid nendevahelises dialoogis.

„Leitud ruumi“ puhul kerkib lavastuskunstniku ette mitmesuguseid spetsiifilisi probleeme. Esiteks on „leitud ruum“ oma muutumatuses või raskesti muudetavuses olemuselt üsna sarnane ühepildilise lavapildiga, millel on küll võimalus mõjuda lummavalt, ent mis kätkeb endas samavõrra ohtu muutuda igavaks, kaotada võime kontsentreerida publiku tähelepanu. (Unt 2004: 37). Hoones paikneva „leitud ruumi“ puhul (näiteks mõisad jms.) võimaldab lavastuse reaalsel ruumikasutust elavdada ja fiktsionaalset ruumi laiendada lavaruumi kõrval asuvate ruumide lülitamine lavastuse ruumiplaani. Et vaataja ei või paratamatult näha ja saada ülevaadet terve ruumikontinuumist, mängitakse teadlikult selle loogilisele jätkuvusele lavaruumi kõrval ja taga (Unt 2004: 36). Nii oli „Aristokraatide“ puhul haaratud tegevusse ka mõisa õu, hall ja ülakorrus, kus käidi, ning kõrvalsaal, kus üks tegelane uneles klaveril Chopini mängides, etendust saatis sealt

kostuv naturaalne klaverimäng. Seega kandus näitlejate mäng ruumidesse üle maja, publiku selja



Foto 1. B. Friel „Aristokraadid”. Keila-Joa

taha ja pea kohale, ning mõisaparki, kuhu asetus suurem hulk tulekuid-minekuid, mida publik võis akendest jälgida. Et „leitud ruumis“ vaatajad sageli paratamatult näevad ruumi erinevatest vaatepunktidest, erineb sõltuvalt istekohast ka lavapilt ja selles antav informatsioon. Kõrvalruume, milles toimuv osale publikule muidu ei paista (ja kõik ei saa nähtavaks niikuinii), aitavad lülitada pilguga haaratavasse lavaruumi näiteks mitmesugused peeglid. „Aristokraatide“ puhul näiteks oli selleks suur hägune peegel saali otsas, mis võimaldas nagu läbi loori heita pilku verandale, kus jooksis etenduse põhitegevusega diskreetselt suhestuv ja seda kommenteeriv tegevuslik kõrvalliin.

Ent eriti keeruliseks muudab ruumisuhted see, kui ülesandeks saab mitme lavapildi ja mängukoha kujutamine samas „leitud ruumis“. Kõikide paikade mahutamine samasse meelemaastikku, kus kokkuleppeline geograafiline orientatsioon ei kattu hetkiti enam füüsilisega ning kus tulekute-minekute suundade muutlikkus muudab pidevalt objektide paiknevust vaataja kujutluses, tekitab see kahtlusi fiktsionaalses plaanis, killustab ruumi ja ei lase ühelgi tegevuskohal kasvada vaataja jaoks terviklikuks keskkonnaelamuseks. Segadus fiktsionaalses ruumis jätab domineerima reaalse ruumi ning lõdvalt seotud dialoogis ühinemata ruumikihistused hõrendavad lavastust, selle asemel et pakkuda sellele vajalikku tuge.

Teine küsimus puudutab mängupaiga piiritletust. Koht vajab tajumiseks piire, teatavat suletust (Unt 2004: 34). Avatud keskkonnas on lavaruum tegelikult lõputu, ja ehkki igas maastikus on juba olemas oma rütmistus ja dramaatilised teljed, omandab lavastuse ruumiprogrammis siin hoopis suurema kaalu publiku ja lavaruumi suhestatus ja omavaheline seotus. Avatud maastiku totaalne nähtavuse tingimustes omandab erilise kaalu mäng varjamise dialektikaga, mis juhhib tähelepanu mänguruumi (kokkuleppelistele) piiridele, kujuteldava ja nähtava murdejoonele.

Sest seegi on (küll pigem tehniline) nüanss, et looduses, kus puudub teatrisaalile omane

eristatus, satub lavapilti paratamatult palju juhuslikku – lendavad linnud ja putukad, ootamatult lavapilti sisenevad jalutajad, taluidüllil taevasse sirutuv lennuk jne. - igasugune paigalseisev või rändav lavastuse seisukohalt liigne visuaalne müra, mis oma reaalses ekstsistentsis võiks lõhkuda fiktsionaalset tervikut.

Kolmas probleem „leitud ruumi“ juures seisneb etteantud konfliktis reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel. See on reaalses ruumis kujunev vastuolu, mis puudutab väljendusvahendeid fiktsionaalse kunstiruumi loomisel. Reaalse ruumi etteantud olemise viis sätestab eeldusena vahendid enesega ümber käimiseks. Enamasti on „leitud ruumi“ loodud lavastuse laiemale eesmärgiks pakkuda vaatajale vahetult siinsamas, psühholoogiliselt usutavat „nagu päris“ maailmas sündivat lugu. See psühholoogiline realism haarab paratamatult ka ruumimeelt.

Levinuimaks kunstnikupoolseks lahenduseks on sel puhul ruumi järgimine, sinna vaikset sisse sobitumine. Delikaatselt püütakse mitte reeta piiri lisatud objektide ja detailide ning algse keskkonna vahel, mis võimaldab näha kogu ümbritsevat ruumikontinuumi või kasvõi kogu maailma antud lavastuse maailmana. Kunstnik jälgendab ruumi tema enda sees, luues mitte niivõrd eraldi objekte, kui tegutsemisprintsipe, loogikat, väljendusvahendeid. Sellist lähenemist võiks nimetada mimeetiliseks, kus mimesise objekt ja teos põimuvad justkui ühte, peegelduvad teineteises. Naasmine nn. päris keskkonda toob kujunduses sageli kaasa keskkonda loogiliselt sobituvate materjalide kasutamise, mis kahjuks sageli kipub varjutama kunstilist mõõdet, potentsiaalseid tähendusi (Unt 2004: 33). Lavastuse keskkond meenutab sel juhul pigem nagu muuseumi või muud temaatilist ekspositsiooni.

Ent olgugi levinuim (ja kindlasti mugavam) viis ühendada reaalselt ruumi fiktsionaalsusega, ei ole see ainus võimalus. Teine viis luua ruumidevahelist dialoogi on naturaalse ja tingliku maailma, „leitud ruumi“ ja teatraalsete vahendite vahelise vastuolu teadlik eksponeerimine. Liina Unt (2004: 36-37) kirjeldab oma artiklis võtet, mida on kasutanud näiteks Mati Unt oma lavastuses „Suvekool“ Vahingu tekstile Richard Sagritsa majamuuseumi õues (2004, kunstnik: Kristi Leppik). Reaalne ja fiktsionaalne pööratakse ühel hetkel ringi, silmaga nähtavast ja käega katsutavast saab ühel hetkel maailm, mille tajutavus ja kogetavus fiktsionaalses maailmas küsimuse alla seatakse.

Reaalse-fiktsionaalse konfliktset eksponeerimist kasutab arusaadavalt ka enamik lastelavastustest, ehkki siin on enamasti tegemist mitte niivõrd vastanduse, kui naturaalse maailma „parendamisega“, selle rõõmsama ja armsamalt mõjuvama peegeldamisega fiktsionaalses maailmas..

Keeruline on reaalse ruumi ühendamine fiktsionaalsega aga näiteks olukorras, kus täiendusena neutraalsel teatrilaval toimuvale põhitegevusele laiendatakse lavastuse fiktsionaalset ruumi teatri sees publiku ruumidesse, st. kus „leitud ruumina“ kasutatakse teatrimaja. Siin kerkib tõsine konflikt teatrilava tinglikkuse ja kõrvalruumide naturaalsuse vahele. Sel juhul jääb „leitud

ruumi“ tingimustes domineerima enamasti lavastuse fiktsionaalse ruumi keel, milles tähenduslikult hallide alade vältimiseks rõhutatakse kujundusliku osa teatraalset tinglikkust sageli veelgi. Sel juhul ei teki siin enamasti opositsiooni reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahel, vaid etteantud „leitud ruumi“ pigem ignoreeritakse. Erijuhtumina võib käsitleda olukorda, kus lavastuse fiktsionaalne maailm ja teatri reaalne ruum lubavad sedavõrd läheneda, et domineerima jääb lavastuse fiktsionaalne ruum, millesse reaalne ruum aga tõrgeteta põimub; selliseid lahendusi võimaldavad eelkõige sellised teatrihooned, mida teadvustame teatrimajadena, kuid mis pole algselt teatriks ehitatud.

Näiteks Tallinna Linnateatri majade kompleks. Teatud mõttes formeeruvad seal lavastused, mis on viidud mõnda uude kasutusele võetud ruumi, algselt „leitud ruumi“ tingimustes ja iga järgmine lavastus seal püüab osaliselt seda ruumi konkretiseerivat mälu kustutada. Põrgusaali interjööris, millesse Mart Koldits lavastas Viktor Pelevini järgi „Tšapajevi ja Pustota“ (2003, kunstnik: Pille Jänes), domineeris endiselt Vladimir Anšoni poolt Bertolt Brechti „Kolmekrossiooperi“ (1997, lavastaja: Adolf Shapiro) jaoks seinale maalitud fresko. Selline oma konnotatsioon oma ja loov detail jääb paratamatult järgmisi kujundusi mõjutama, nii et järgmiste Põrgusaalis välja tulevate lavastuste kunstnikud on sunnitud kas freskot varjama või angažeerima ta oma kujunduse esteetilisse ja tähendusi loovasse programmi (nagu meie tegime).

2.3. „Eesti matus“

Heaks näiteks sellest, kuidas erinevad ruumid mõjutavad lavakujundus haaratud reaalse ja fiktsionaalse tasakaalu, materjalivalikut ja stilistikat, on Draamateatri lavastuse „Eesti matus“ (2002; näidendi autor: Andrus Kivirähk, lavastaja: Priit Pedajas, kunstnik: Pille Jänes) kujunduse muutumise lugu.

Esialgne plaan, mille lavastaja Priit Pedajas ise välja käis, oli lavastada näidend õues Keila-Joal, mitte küll lossi enda juures, vaid platsil valitseja maja küljel. Seejuures oleks lavastuses kirjeldatav fiktsionaalne peielaud projitseerunud reaalse maja sisse, publikule avaneks lugu läbi majataguse, kuhu „lauast tõusnud“ tegelased oma asju klaarima tulevad. Lavastuse ruum oleks olnud jagatud laias laastus tüüpilisel moel kaheks: näitlejate ja publiku ruumiks. Keila-Joa peamine eelis oleks olnud see, et see koht oli Draamateatril äsja „Aristokraatide“ mängimisega hästi sisse töötatud, kantud nõ. teatripubliku kultuurilis-geograafilisele kaardile. Mingit sisemist seost sel paigal antud lavastusega polnud, kuid oleks saanud kasutada reaalselt hoonet koos reaalsete sissekäikude ja akendega.

Teine idee oli Pedajasel mängida seda oma suvekodu õuel, kus lavastus oleks omandanud teatava filmiliku tõepärasuse: tegevuse oleks saanud viiagi reaalse talumaja reaalse puuriida taha

(nagu see autoril kirjas), koos reaalse peielauaga, mille oleks saanud teha sinnasamasse õue; sel juhul oleks lauas toimuva saanud haarata paralleelselt tegevustikku. Mõte oli erilise realistliku elamuse saavutamiseks panna ka publik pikkade kaetud laudade taha istuma, nagu näitlejatest peielisedki. Reaalne ja fiktsionaalne ruum oleksid seega siin maksimaalselt kattunud.

Olude sunnil aga otsustasime lavastuse tuua välja siiski teatrimajas, Eesti Draamateatri suures saalis. Siin ei olnud enam mõttekas apelleerida täienisti realistlikule maailmakujutamisele, oli vaja lisada pigem mingi võõrandatus, muu mõõde. Lavastus ja lavakujundus ongi ses variandis loodud karikatuurina elust eesti maakohas, kus olulised sündmused leiavad aset mitte avalikult (st. antud juhul peielauas), vaid kusagil pinutaguses. Kuna näidendi tegelased ägavad läbi tüki vabatahtlikult võetud kohustuste ja lõppematu töökoorma all, sai lava liigendavaks ja tegevuskohti lihtsa joonise alusel organiseerivaks metafoorseks elemendiks pikk puuriit, mis perspektiivis kahaneb nagu kaugusse kadudes. Riidal on ka praktiline funktsioon, kuna lavastaja esmane ülesanne kunstnikule oli, et lavakujundus peab võimaldama tegelastel aeg-ajalt varjuda ja üksteise järele luurata. Puuriit, mis sisaldab umbes 10 ruummeetrit materjali, sai laotud ehtsatest lepaalgudest, kuna oluline osa lavastuse tegevustikus on realsel puulõhkumisel. Lavakujunduse stilistika kannab endas Jaan Oadi tüüpi naivistlikku kujutamistlaadi, mis kõige paremini tuleb esile kostüümi- ja grimmikujunduses.



Foto 2. „Eesti matus”: valik tegelasi

Lavapõrand on täis kummipurust „mutimullahunnikuid”. Eeslava nurgast vaatab (kunst)putk, mis meenutab noort sosnovski karuputke. Oluline detail kujunduses on ka romantilises võtmes maalitud taevast sisalised (teatav õhuline lilleseadematerjal) tupspilvedega, mis ripuvad tamiili abil taevafooni ees. Algselt oli lavakujunduses ka kaks liikuvat „pilve”, mis tillukese mootori abil tasakesi üle lava „ujusid” (mootorid paraku ei osutunud piisavalt töökindlateks, mistõttu on teater neist pilvedest hiljem loobunud). Kuna hiiglaslik puuriit meenutas mõnele näitlejale populaarset „Puuriida laulu”, tekkis mul mõte illustreerida lava veel mõnede lauludele viitavate detailidega, millest enim nähtaval on kolm „pääsulindu”, kes istuvad puuriida kohal traadil.

Suvel otsustas aga teater „Eesti matusega” mööda vabariiki ringreisile minna, seks puhuks tuli luua eraldi lavakujundus, mis oleks hõlpsalt transportitav. Kümme ruumi puid ei olnud puhtfüüsiliselt võimalik igas mängukohas üles laduda, ka polnud juurdepääs vabaõhulavadele

enamasti nii hea, et oleks saanud kasutada ratastel raame, mis teatris riita koos hoidsid. Et aga lavastus oli juba sisse mängitud, oli oluline säilitada kehtivad liikumisjoonised ja tegevuspaigad. Nii ei jäänud mul muud võimalust, kui luua lavakujundus täiesti lamedatest maalitud dekoratsioonielementidest, mis kujutasid ühelt poolt lavastuse fiktsionaalset ruumi e. sama külamaastiku pinutagust, teisalt aga ka lavastuse kujundust teatrimajas. Kõnekas on asjaolu, et maainimesed, kes rändetendusi vaatama tulid, väljendasid oma pettumust, kuna ei näinud ehtsat puuriita laval – ehkki samasugune seisis kindlasti igäühel kodus maja taga. See ilmestab taas tõsiasja, et oluline pole mitte asi ise, vaid kontekst ja suhe, milles seda laval eksponeeritakse.



Foto 3. „Eesti matus”: makett



Foto 4. Stseen lavastusest

3. LAVAKUJUNDUS KUI TEKSTITÜÜP

3.1. Väljendus, piiritletus, struktuursus

Klassikaline teatrisemiootika käsitleb teatrietendust kui semiootiliselt heterogeenset teksti, milles lavakujundus kujutab endast osa tervikust, ühte paljudest alatekstidest. Vaadelda lavakujundust kultuuritekstina lubab meid eelkõige arusaam, et lavakujundus etenduse sees on käsitletav ka eraldi kunstiteosena, see tähendab omaette tervikuna, millel on oma keel ja struktuur ning mis kujutab endast teatava, olgu või õige ahtakese maailma mudelit, teatavat semiosfääri, mis eksisteerib korrelatsioonis suurema semiosfääri – lavastusega – ning leiab väljenduse etenduses. Seejuures on lavakujundusel seoses lavastusega alati nende kunstilisest ja märgilisest ühisosast väljapoole jäävaid märke ning märgikooslusi, seega märke, mis on loetavad nimelt lavakujunduslikus kontekstis, kuid ei oma märkimisväärset tähendust, kui üldse, suhtes lavastuse kui tavaeelduse kohaselt lavakujunduseülese tekstitasandiga (pean siin lavastuse all silmas eelkõige lavastaja tööd kui kõigi lavastuse tekstiloomes osalevate alatasandite tähendust omavaks tervikuks genereerimist). See tähendab, et lavakujundus ei ole pelgalt lavastuse alastruktuur ja seda teeniv, ning et nende märgikooslused täielikult ei kattu. Siinkohal tuleb veelkord rõhutada vahetegemist lavastuse ja etenduse kui põhimõtteliselt erineva genesiga tekstitüüpide vahel, millisel puhul lavastuse all on mõeldud eelkõige lavastaja loodud fiktsionaalset maailma ehk teatavat semiosfääri, etenduse all aga kõigi lavastuse ettekandmisel osalevate märgisüsteemide ja lavastuslike tekstide kooseksisteerimise ajalikku akti.

Nii on lavakujunduse kui iseseisvalt tähendusliku teksti juures eristatavad kõik terviklikule kultuuritekstile omased parameetrid, nagu väljenduslikkus, piiritletus ja struktuursus.

Väljenduslikkus. Lavakujundus on kehastunud teatud märkidena ning vastandub seeläbi tekstivälistele struktuuridele. Stsenograafia märgid on visuaalsed ning ruumilised. Kui Lotman räägib sellest, et Saussure'i keele ja kõne antinoomias kuulub tekst alati kõne valdkonda ning et sellega seoses on tekstil süsteemsete elementide kõrval alati ka süsteemiväliseid, on lavakujundus just seda tüüpi tekst, mis seda väidet ülihästi illustreerib. See tähendab, et nimetatud süsteemisiseste elementide läbipõimumine süsteemivälistega on stsenograafia märkide ja märgikoosluste liigendamisel eriti hõlpsalt jälgitav ja kirjeldatav.

Ilmestaksin seda läbipõimumist näitega Eesti Draamateatri värskest repertuaarist: A. Kivirähki näidendis „Voldemar“ (2006), mille lavastas Merle Karusoo ja kujundasin mina, toimub tegevus 1955. aasta mais Tallinn-Nõmme rongis, peategelaseks legendaarne teatrimees Voldemar Panso. Lavakujunduse peamiseks elemendiks on ühelt küljelt avatud rongivagun rea akendega, mille taha valguse liikumine manab mööduvaid maastikke. Etenduse jooksul põimuv

stsenograafiline märgisüsteem seob laval nähtava vaguniga (mis ühena vähestest lavastuse detailidest ei ole nimme ajastutruu ega kujuta endast tegelikult sellist rongivagunit, nagu need 1955.a. Tallinn-Nõmme trassil liikusid; sõjajärgsete saksa päritolu kena interjööriaga rongide asemel asetub vagun laval visuaalselt pigem hilisemasse aega, väljendades aga visuaalsel tasandil poiitilist surutist ja proosalist mentaliteeti, mille taustal tegevus toimub) jaamad mida rong läbib, 1955.aasta (st. möödunud on kaks aastat Stalini surmast), Lavakunstikooli, Eesti teatri ajaloo, Panso lapsepõlve jne. Seda nii ruumiliselt – vaguni pingid liiguvad ja käivad lahti, moodustades seeläbi stseene toetavaid konfiguratsioone – kui ka indeksiaalselt ähmaselt vaguniseina värvi alt kumavate portreede ja seltskonnafotode kaudu.

Sama iseloomulik on stsenograafiale ka Lotmani kirjeldatud ühe allstruktuuri seisukohast süsteemivälise elemendi osutumine süsteemseks suhtes teise allstruktuuriga, samuti süsteemivälise osade lülitumine süsteemi stsenograafiliste märgikoosluste publiku kunstitaju keelde ümberkodeerimise käigus (Lotman 2006: 94). Seega ühed ja samad elemendid lavakujunduses võivad osutada ühel hetkel süsteemi kuuluvaiks ning järgmisel süsteemiväliseks, ning keeruline on tõmmata piiri süsteemisese ja -välise vahele, kuna see muutub ja hägustub pidevalt.

Piiritletus. Lavakujunduse piiri tähistava materiaalse elemendina nimetatakse tavaliselt rampi. Tegelikult on selliseid lava-mittelava piiri tähistavaid elemente leida rohkemgi, näiteks -muutmata sealjuures vaatepunkti - teatri lavapilti piirav portaal, mis on sisuliselt vaadeldav sama tüüpi märgina nagu maali *raam* (sellest hiljem lava ja pildi vaatamise eripärade juures). Ka on lavakujunduse piir teatud immateriaalsel moel tähistatud valguse-pimeduse joonel.

Lavakujunduse piiride puhul on oluline teha vahet etenduse reaalsel ja fiktsionaalsel ruumil. Rambi puhul on tegu tähistajaga, mis enamasti märgib nii lavakujunduse reaalse kui ka fiktsionaalse ruumi piiri. Ramp ja raam on füüsilised piiritlejad, mis on omased eelkõige itaalia tüüpi lavale. Klassikalise dualistliku lava-mittelava tähistuse kõrval näeme aga teatris üha enam suunda avatud lavale, kus materiaalne piir näitlejate ja vaatajate vahel puudub ning publik on osaliselt või täielikult lülitatud etenduse reaalsesse ning sageli ka fiktsionaalsesse ruumi. (Fiktsionaalse ruumi piir võib küündida ka lavalt väljapoole, etenduse reaalsest ruumist välja; näiteks kui etenduse kujunduses kasutatakse lavalt ja teatrist väljapoole jäävat ruumi kujutatavat videot, haarab etenduse fiktsionaalne ruum endasse reaalse ruumi kaugemalasetseva osa, mis füüsiliselt kusagil eksisteerib, kuid mis materiaalselt ei kuulu konkreetse lava reaalse ruumi piiridesse. Kuid fiktsionaalne ruumitasand hõlmab ka imaginaarset ruumi, mida reaalsuses ei eksisteeri.)

Struktuursus. Lavakujundus on tekst, mis on struktureeritud peamiselt visuaalsetel, ruumilistel, ajalistel ja sisulistel alustel. See on paljudest alamtekstidest koosnev kolmemõõtmeline visuaalne tervik, millel on oma ajaline liigendus ja dünaamika ning mis kannab endas mõtestatud

kunstilist sõnumit. Struktureeritus võimaldab meil rääkida lavakujundusest kui kompositsioonist.

Kompositsiooni kui kunstiteksti ülesehitamise aluseid on kirjeldanud Boriss Uspenski (2005), kes on öelnud, et kuna igasugune kompositsioon rajaneb komponentide omavahelistel suhetel, mis avanevad vaatajale mingis aspektis, viib kompositsiooniküsimus meid taas vaatepunkti probleematika juurde. Selles osas erineb draamatekst muust dramatiseeringu aluseks olevast kirjanduslikust materjalist eelkõige selle poolest, et näidendi teksti sisse programmeeritud lugeja vaatepunkt langeb kokku vaataja vaatepunktiga teatris, st. draamatekst on kirjutatud pigem vaataja vaatepunktist lähtuvalt.

3.2. Stsenograafia diskursiivsest aspektist

Teoreetikuil, kellest kujunevad teatriuurijad, tundub sageli olema varasemast teatrikirjandust ja dramaturgiat uurinu taust, mistõttu on justkui paratamatu, et nende tähelepanu keskmesse jääb eelkõige teatri kirjanduslik-keeleline tekstipool. See on ka mõistetav just dramaturgilise teksti lavastuse muudest komponentidest pikemat säilivust silmas pidades – me ei tea midagi paljudest teatrilavadel etendunud lavastustest, rääkimata, et oleks võimalik neid kuidagi adekvaatselt reprodutseerida, samal ajal kui paljude lavastuste aluseks olnud tekstid kestavad kaugelt üle aja, mil nad kirjutati.

Ja siiski on teater eelkõige visuaalne kunst. Juba sõna „teater“ tuleneb muinaskreeka sõnast *theatron*, millega tähistati „kohta, kus nähakse“. Me ei lähe teatrit kuulama, vaid *vaatama* ka tänapäeval.

Teine, ajalooliselt lääneliku kultuuriteadvusega kaasaskäiv aspekt, mis alateadlikult on ehk vorminud meie mõtlemisharjumust teatrist, võiks olla kunstide eristamine madalateks ja kõrgeteks, mis iseloomustas 19. sajandil õhtumaade kultuurimõtet. Lavalisi speaktaakleid ning tehnoloogilisi efekte seostati sel puhul ennekõike melodraama, *music hall*'i ja tsikusega, visuaaliat rahvaliku, labase ja madalaga. Neis sfäärides prevaleeris pildiline emotsionaalne manipuleerimine sõna üle.

Kui minna nähtuste juurde, mis on mõjutanud meie teatriruumi kogemise oskust ja harjumusi, tuleks esmalt pöörduda kunstiliigi poole, mis enim peegeldab (lääne) kultuuris ruumimõtte arengut – see on maastikumaal. Ajalooliselt baseerub meie oskus „lugeda ruumi“ suures osas renessansslikul maastikumaali traditsioonil, millele andis tõuke perspektiivireeglite avastamine – kvaasi-matemaatilise süsteemi väljatöötamine kujutamaks kolmemõõtmelist ruumi kahemõõtmelisel tasapinnal seal kujutatavate objektide suhete organiseerimise teel. Esimesena arhitekti Filippo Brunelleschi poolt kasutatud, seejärel tema ametivenna Leon Battista Alberti poolt 1435. aastal „Della Pitturas“ ametlikult esitletud tehnika ei pretendeerinud kõikehõlmava

maailmakujutamise positsioonile mitte ainult kunstilise võttena, mida ta tegelikult oli, vaid peaaegu maagilise võtmena jõudmaks maailmamõistmise jumaliku tõeni. Laienedes maalikunstist väljapoole, mõjutas perspektiiv kui ruumi nägemise mudel sealtpeale tervet rida kunsti- ja kultuurivaldkondi, alates pargiehitusest ja lõpetades linnaplaneerimisega. Ka renessanssteatri lavakujundus põhineb teatavasti perspektiiviprintsiibil. Perspektiivi kui ruumi kujutamise mudeli üks peamisi tingimusi on fikseeritud vaatepunkt. Reaalsuses selgub, et vastupidiselt algsele taotlusele, mis võimaldaks perspektiivi abil tajuda pildil kujutatavat ruumi tõelähedasena, distantseerib fikseeritud vaatepunkt tegelikult vaataja pildil kujutatust, raami sisse jäävast maailmast väljapoole. Seda perspektiivimudelile omast paradoksi võib kokku võtta sõnadega: perspektiiv justnagu „ulatab“ meile reaalsuse, kinkides võtme tõelisse maailma, blokeerides aga samas meile pääsu sellesse. Perspektiivimodelis nimelt sisaldub immanentne sõnum, et silm loobki maailma. Perspektiiv deklareerib vaataja distantseeritust vaadatavast ning tema ümbritseva (tegelikkuse) suhtes ülimuslikku, tõe loovat positsiooni. Tõelooma pretensioonist hoolimata on perspektiivi puhul vaataja suhe kujutatud maailmaga tegelikult passiivne. Ta on taandatud manipuleeritava, võõrandatu ossa, kellelt on võetud igasugune omapoolne toime. Selle asemel pakutakse petlikku rahulolu sünnitavat kujutlust, nagu oleks vaatajal võim (kujutatava) maailma üle. Perspektiiv sünnitab vaatajas mulje sotsiaalsest kontrollist läbi totaalse ruumilise korrastatuse (Chaudhuri 2002: 18-20).

Ajalooliselt on perspektiiv aga üks teatri fundamentaalseid ruumitehnilisi vahendeid. Lääne teatri ajaloos kujutas perspektiivi kasutuselevõtt Sebastiano Serlio poolt 16. sajandil tõelist murrangut. Sügavuse illusioon võimaldas tuua lavale peenelt nüansseeritud realistlikke pilte - kuid jälle: seda alati seespool raami, rambi taga, tõrjudes publiku seeläbi vaid *vaatajaks*. Just see on klassikalise itaalia tüüpi lava põhijoon suhtes publikuga, mis läbi vaataja, kes on eemaldatud aktiivsest suhtest lava ruumilisusega, tajub lavaruumi sisuliselt pildina.

Eelneva alusel saab mõistetavaks, millest on tingitud lavaliste elementide seostatus teatris (nii kriitikute, publiku kui ka enamiku teatri dramaturgilise poole tegijate jaoks) peamiselt kujutava (maali)kunsti ning plastiliste vormidega ning miks stsenograafias nähakse tavapäraselt vaid visuaalse kunsti teatavat haru.

Kuivõrd teartikriitika armastab jagada teatrit osadeks, rääkides eraldi lavastusest ja lavakujundusest, ning eelistades keskenduda esimesele, on lavakujunduse ja ruumi problemaatikat sageli mõistetud kui teatrisündmuse (pooljuhuslikku) kõrvalprodukti, mitte kui teatrisündmuse ülesehituse olemuslikult integreeritud elementi. Stsenograafi kui praktiku jaoks on tegemist lavakunsteose loomisprotsessi kriitikapoolse mugava lihtsustamisega, mis võimaldab teatrit kui ülimalt heterogeenset ja seeläbi raskesti analüüsitavat kunstivormi, keskendudes selle ühele tahule, kergemini hallata. Nii vaadatakse tegelikult mööda visuaalsusest kui teatri ühest olulisimast

omadusest ja kogu lavaruumiga seotud problemaatikast.

Sellegipoolest – teater on *nähtav* kunst. Me näeme midagi, millel on kuju, värv, tekstuur. Isegi kujunduse puududes lavalt jääb ometi alles lava ruum ise. Ka kujunduse puudumine on kujundus stsenograafilises mõttes. Igasugune ruumi ja esemete organiseerimine laval, iga liikumine lavaruumis on stsenograafia objekt. Stsenograafia sisaldab endas enam kui seda on lavastusele lava-, kostüümi või valguskujunduse loomine, see kannab endas seoseid maailma kõikehõlmava visuaalse ja ruumilise ülesehitusega, nagu ka muutuste ja transformatsioonide protsessuaalsusega. Stsenograafia on eelkõige kunst, mis visuaalsete vahendite abil organiseerib aega, liikumist, tegevust ja ruumi. (Aronson 2005: 5-7)

3.3. Ruum ja aeg kunstiteksti struktuuriliste koordinaatidena

Kui vaadelda suvalist kunstilist teksti ruumilis-ajalisest vaatepunktist, siis lähtudes kultuurisemiootilisest üldpõhimõttest, mille kohaselt sõna „tekst” tähistab semantiliselt organiseeritud märkide järgnevust, fikseerub vaatepunkt selles kas ruumilisel või ajalisel teljel, st. me võime rääkida kunstilise teksti puhul vastavalt ruumilisest või ajalisest perspektiivist. Perspektiivi võib mõista kui kujutatava ruumi kolme- või neljamõõtmelise edasiandmise süsteemi, kasutades vastava kunstiliigi spetsiifilisi vahendeid. Kujutatavas kunstis räägime sel puhul reaalse mitmemõõtmelise ruumi ülekandmisest kahemõõtmelisele tasapinnale, mille puhul vaatepunkti määravaks orientiiriks on kunstniku positsioon. Sõnakunstis on selleks vastavalt kujutatava sündmuse ruumilis-ajaline fikseeritud suhe kirjeldavasse subjektile, st. autorisse. (Uspenski 2005: 80)

Sarnaselt sellele, kuidas ruumiperspektiiv fikseerib subjekti positsiooni kolmemõõtmelises ruumis, saab see sageli määratud ka teksti ajalises plaanis. Seejuures võib ajaline perspektiiv kirjandusliku teksti puhul olla lähtuv kas mõne tegelase või autori enese positsioonilt. Tegelasi võib olla ka mitu; autor võib sel juhul vahetada vaatepunkte vastavalt ühe või teise tegelase positsioonile, jätmata tingimata kõrvale enda autoripoolset positsiooni (Uspenski 2005: 90-92). Täpselt samuti võib lavastuskunstnik vahetada ajalisi ja ruumilisi vaatepunkte, mis on kehtestatud laval erinevate esemete või nende kombinatsioonide poolt. Vaatepunktide vahetamine on üks võimalus lavakompositsiooni struktuuriliseks liigendamiseks.

Ilmekas näide sellisest temporaalsete vaatepunktide liigendamisest on Tom Stoppardi draama „Arkaadia”, mida suure eduga mängis ka Tallinna Linnateater (1997, lavastaja: Jaanus Rohumaa, kunstnik: Aime Unt). Ühes ja samas geograafilises ruumis toimuv tegevustik leidis aset kahes erinevas, lavastuses paralleelselt jooksvas ajas. Kummaski neis olid omad tegelased ja oma – ühel juhul ajalooline, teisel kaasaegne – temporaalne vaatepunkt, mis etenduse käigus segunesid, tuues lavale korraga mitu erinevat vaatepunkti, st. kahes erinevas ajas toimetavad tegelased korraga

samasse ruumi. See on näide olukorrast, kus erinevad ajalised positsioonid esinevad lavateoses üheaegselt. Teine (ja tavalisem) viis neid eksponeerida on teha seda vaheldumisi või järgemööda. Nii on Andrus Kivirähki näidendis „Papagoide päevad” esitatud kolm erinevat ajalist ja aegruumilist positsiooni (toimeka pööbli ja nartsissistlike kunstnike-elunautijate ning Vaimu aegruum), mis pidevalt vaheldudes üksteist välja vahetavad, kusjuures tegevus toimub samuti nagu „Arkaadia” puhul põhimõtteliselt ühes ja samas fiktsionaalses ruumis.



Foto 5. T. Stoppard, „Arkaadia”. Kahte erinevasse aegruumi kuuluvad tegelased samaegselt ruumi jagamas.

Uspenski rõhutab, et küsimus pole mitte ainult selles, kuidas kunstitekst suhestub kujutatava ruumi ja ajaga, vaid ka maailma aegruumilise kujutamise konkreetsuse astmes. Ta väidab ka, et just aegruumiliste karakteristikute (vaatepunktide) plaanis saavad avalduda mingid sisulised analoogiad kirjanduslike ja teiste representatiivsete kunstitekstide vahel.

Bahtini järgi astuvad kaks kõrvuti asetsevat kunstiteksti (näiteks romaan ja selle dramatiseringu alusel tehtud lavastus) erilist liiki tähendussuhetesse, mida nimetame dialoogilisteks. Dialoogilistesse suhetesse saavad erinevad keeled astuda vaid tingimusel, kui neid käsitletakse mittelingvistiliselt, st. transformeeritakse nad „maailmavaadeteks”, „vaatepunktideks”, „sotsiaalseteks häälteks” – seega aegruumilisteks ehk kronotoobilisteks suheteks. (Bahtin 1987: 226)

Mis puudutab kirjanduslikku teksti ja kujutatavat (maali)kunsti, siis võib neid pidada kaheks suletud semiootiliseks süsteemiks. (Danow 1991: 108) Just aegruumiline aspekt on see kunstiline mõõde, mis liidab sõnalist ja kujutatavat kunsti. Erinevate kunstiliikide puhul nende spetsiifilistes

avaldumisvormides omavad aegruumilise kontiinumi ühed või teised karakteristikud lihtsalt erinevat kaalu. Kui näiteks kujutava kunsti teos pakub võrdlemisi suurt konkreetset kujutatava maailma ruumiliste karakteristikute osas ja jätab lahtiseks selle paiknemise ajalisel teljel, siis sõnakunstiteos, vastupidi, on seotud esmajärjekorras pigem aja kui ruumiga. See, muide, tuleneb juba literatuuri „materjalist”. (Uspenski 2005: 102-104)

Aeg on kirjanduses nii sisuline kui tekstuaalne komponent: ta mõõdab nii kirjeldamise vahendit (keelt, siin lingvistilises mõttes) kui ka kirjeldamise objekti (kujutatavaid sündmusi ja objekte enende järgnevuses). (Rimmon-Kenan 1983: 58)

Keele spetsiifiline asend teiste semiootiliste süsteemide seas lubab öelda, et sõnaline väljendusviis nõ. tõlgib ruumilise mõõtme ümber ajaliseks, kuivõrd igasuguse sõnalise kirjelduse aluseks on järgnevussuhe laotuvana ajas. Teater ja kino on oma intersemiootilisuses sellised kunstiliigid mis, ühendades neid kahte erinevaid aegruumilisi karakteristikuid haaravat diskursust, konkretiseerivad kujutatavat maailma võrdlemisi sarnasel määral mõlemas, nii ruumilises kui ajalises plaanis. (Uspenski 2005: 105)

Eelnevast johtuvalt võib tunduda, et teatrikunstniku jaoks pole midagi lihtsamat, kui näidendis antud maailma sõnalise kirjelduse järgi kujutada seda ruumiliselt laval. Paraku on terve rida kirjanduslikke tekste (sh. näidendeid – näiteks Madis Kõivu tekstid), milles tegevuskoha määramine selle ruumilises konkreetsuses pole kuulunud kirjaniku esmaste kompositsiooniliste ülesannete hulka. Teatrispetsiifika nõuab paraku ka selliste karakteristikute konkretiseerimist, mis kirjandusliku teksti seisukohalt ei oma erilist tähtsust. Sel juhul tuleb lavastuskunstnikul sõnalises tekstis viidatud aegruumilisi analoogiaid ja paralleele kasutades luua visuaalne ruumiline maailmamudel, mille postuleerivad konkreetse lavastuse ülesannete poolt seatud dominandid.

3.4. Aegruumist stsenoograafilises kontekstis

Olen oma magistritöös korduvalt kasutanud mõistet „semiosfäär”, mis pärineb Juri Lotmanilt: kultuuris pole olemas kindlapiirilisi ja funktsionaalselt ühetähenduslikke süsteeme reaalses talituses ega isoleeritud kujul, nad toimivad ainult paigutatuna *semiosfääri* - teatavasse semiootilisse kontiinumisse, millel on suletud ruumi tunnused ning milles on võimalik kommunikatsiooniprotsesse teostada ja uut informatsiooni saada (Lotman 1999: 12). Lotmani semiosfäär haakub teatavasti vene bioloogi Vernadski „biosfääriga”, aga ka M.M.Bahtini terminiga „logosfäär”, mis Bahtini jaoks kujutab endast pigem inimliku interaktsiooni ala, dialoogi konteksti. Semiosfääri olulisim mõiste on *piir*. Lotmani ja Bahtini teooriaid seob eelkõige piiri olemasolu käsitlemine kommunikatsiooni ja interaktsiooni esmase tingimusena. Kummatigi omab piir neis

teooriais erinevat rolli - Lotmani jaoks eksisteerib kultuur alati piiritletult ja piir kujutab endast tõlkemehhanismi oma ja võõra vahel, Bahtini jaoks kultuur ainult piiridel eksisteeribki, ta välistab kultuuri sisemise ala; mida enam kultuur piiridest, ambivalentsusest eraldub, seda enam ta üheülbastub, stagneerub ja mandub (Torop 1999: 398-399). Samas on ka Lotman (2001) hiljem käsitlenud kultuuri dünaamilist suhet semiosfääri keskme ja perifeeria vahel.

Oma varasemates töodes kasutab Lotman piiri mõiste asemel pigem kitsama seoseväljaga sõnu „raam” ja „raamistamine”. Bahtini jaoks on igasugune raamistamine suhestatav autorlusega. Autor on see, kes komplekteerib seoste võrgustiku, mis määrab tegelase karakteri, fiktsionaalse maailma, milles ta toimib, ning tegevuse, mis selles aset leiab. Seda kunstilist maailma luues eraldab autor (ja seda mitte üksnes kirjanduses) osa elust või elude kompleksist teatavasse ruumilisse ja ajalisse plaani, mis moodustab loodud maailma aegruumilise koordinaadistiku (Danow 1991: 97). Lotman rõhutab samuti teksti limiteeritust ajas ja ruumis, samas sisaldab teksti raamistus alati hulgaliselt raamivälistele aja- ja ruumipunktile viitavaid seoseid, mis seovad nii ajas kui ruumis lõpu ja algusega piiratud teksti laiemate aegruumiliste tähendusväljadega. Tulemuseks on efekt, mille juures teksti piiratus lubab meid mitte ainult laiendada seda mõttes antud piiridest väljapoole, vaid suhtuda sellesse piiritletusest hoolimata kui lõputu hulga seostega lõpmatusse teksti. Nii on iga tekst toimiv ühtlasi maailma mudelina. Seejuures piir kunstiteose kui maailma mudeli ja reaalse maailma enese vahel, piir teksti ja mitte-teksti vahel on dünaamiline. Kunst mõjutab maailma ja maailm kunsti, seega on kunstiteos kahe-suunaline märk, tähistades nii iseennast kui referenti ning maailma kui originaali, mida kunst omakorda mõjutab. Sel kahepoolsel dünaamikal on suur tähtsus ka Bahtini kultuurimõttes⁴.

Bahtini töödes kirjanduse kognitiivsete funktsioonide alalt leiame hulgaliselt märkmeid talle eriomastel polüfoonia, karnevali ja heteroglossia teemadel, millele lisandub Bahtini poolt uue mõistena *kronotoop*. Viimase kohta puudub tänaseni ammendav süstemaatiline teooria, osalt ehk seetõttu, et semiootiline ja poststrukturealistlik mõte ei ulata neis kasutuselolevate terminite abil kronotoobi kontseptsiooni täielikult haarama. Kronotoobid ei ole niivõrd teksti semantilised elemendid, kui kognitiivsed strateegiad kunstitekstide loomisel ja lugemisel. Nii lülitub kronotoop Bahtini kujutlusse kirjandusest (ja kultuurist ning kunstist üldse) kui dialoogist vaikimisi üksteist mõjutavate tekstide vahel, rõhutades seejuures nii autori- kui lugejapoolse varasema teadmistepagasi kokkupuutepunktide olulisust. See tekstide ja mentaalsete operatsioonide omavaheline mõju on kontseptualiseeritav kommunikatsiooni invariantsete struktuuride – kronotoopidena, mis toimivad kognitiivsete invariantsete strateegiatena nii autori kui ka lugeja

⁴ Niisiis, võime rääkida Lotmani ja Bahtini ideede lähedusest, seda eriti üldises kultuurisemiootilises mõttes, ning nende seisukohtade erinevustest osas, mille kohta Bahtin on öelnud, et strukturalism (s.h. semiootika) on oma olemuselt liialt formaliseeriv ja depersonaliseeriv: kõik suhted seal on kantud loogikast; kuid tema kuulub kõiges (kultuuris) *hääli* ja nendevahelist *dialoogi*. (Shukman 1989: 204-205)

jaoks, struktureerimaks ajaloolises ja tekstilises plaanis teksti semantilisi elemente. Kronotoobi kui mentaalse struktuuri kontseptsioonis kajastub semiootikast enam tunnetuslik-psühholoogiline lähenemine kunstitekstile.

Teksti kronotoobi spetsiifilised jooned väljenduvad eelkõige teksti ajalistes ja ruumilistes markerites. Aeg ja ruum ei kuulu aga ainult kirjanduslike väljendusvahendite hulka, need on ka näiteks filmi- ja teatrikunstis ühed olulisimad atribuudid, mis (nagu peatükis *Märgisuhted lavaruumis* intermediaalsust käsitledes viitan) on just need, millega tänapäeval kaasaegse digitaalse tehnika kasutamise käigus opereeritakse. Aeg ja ruum on kaks fundamentaalset semantilist elementi, mis konstitueerivad fiktsionaalsete maailmade mudeleid.

Seejuures käsitlebki Bahtin kronotoobi all ka ruumi ja aja „kinematograafilist” koosmõju, s.t. olukorda, kus ruumi kolm mõõdet kombineeruvad läbi tegevusliku elemendi neljanda, temporaalse mõõtmega. Kronotoobi puhul ei oma tähtsust mitte visuaalsed assotsiatsioonid, vaid eelkõige viis, mil moel temporaalne loogika kombineerub ruumilisega. (Keunen 2000: ptk.1)

Kronotoop kui fiktsionaalse maailma mudel toimib kahel tasandil – lisaks pragmaatilisele (superstruktuuraalsele) tasandile, mis determineerib viisi, kuidas tekst on konstrueeritav või dekonstrueeritav, toimib kronotoop ka teksti semantilise struktuuri tasandil. Sel juhul võib kronotoopi mõista ka kui tegevusplaani või käitumuslikku skeemi, mis põhineb autori ja publiku teadmistel maailmast. Näites, kui Bahtin räägib maantee, kindluse, salongi või provintsilinna kronotoobist, siis et mõista salongi tähendust Balzaci romaanis, peab lugeja evima teadmisi 19. sajandi keskpaiga Pariisi ühiskondlikust taustast, sotsiaalsest korraldusest ja kommetest. Samasuguste ülesannetega seisab silmitsi stsenograaf, kui tal tuleb käsitleda ruumis ja ajas koordineeritud matejali.

Kui Brian Frieli näidendi „Kodukoht” tegevus toimub Iirimaa inglasest omaniku mõisas AD 1878, siis eeldab lavastuse aluseks olevale tekstile adekvaatse visuaalse vormi ja tegevusliku tausta loomine kunstniku poolt (ja ideaalis ka selle sügavam mõistmine vaataja poolt) teadmisi Iirimaa kindlusemõisate arhitektuurist, protentantismist Inglismaal, Iiri autonoomia küsimusest ning talurahvaliikumisest 1870-ndate aastate lõpus, inglasest maaomanike suhetest iirlastest rentnikega, tollasest rõivastusest (sh. mitte graafiliselt talletatud kõrgmoest, vaid sellest, mida reaalselt kanti) eri olukordades – jahil, jalutamas, enne ja peale lõunat, lauakommetest, pitsimustrite stilistikast ja paljust muust. Nii kujunebki neist ajalistest, ruumilistest ja ühiskondlikest joontest stsenograafi jaoks Frieli mõisa-näidendite ajaloolise tausta kronotoop, kuna isegi juhul kui näidendi tegevus toimub hilisema ajal (nagu „Aristokraatides”), pärineb tegevuse fooniks olev keskkond suure osas samast „inglasest kolonisaatori Iiri mõisast 19. sajandil”.

Loomulikult on pea võimatu tuua uue kodanliku Eesti lavale vana Inglismaa luksust. Siin hakkab nähtava kõrval tähendust kandma *puuduv element* – see osa kujundusest, mida ei näidata.

Kronotoobi teadmistest kantud fiktsionaalses maailmas reprodutseerib vaataja puuduvad osad oma kujutluspiltides, kuigi neid reaalselt ei eksisteeri.

Aegruumilised ajaloo kujutamise printsiibid laval võiks tinglikult jagada viide gruppi.

a) *Ajalooline* aegruum. Just sellisest kirjutasin seoses B.Frieli näidendite lavastamisega, antud juhul „leitud ruumis“, mõisas. „Leitud ruumi“ puhul tingivad ajaloolise aegruumi juurde jäämise sageli juba lavastuse etendamiskoha või hoone valiku põhimõtted, mis eelistavad lavastuse fiktsionaalsele ajaloolisele ruumile olemuslikult sarnast keskkonda. Selline kronotoop laval eeldab sageli ehedaid detaile ja on seepärast harva stilistiliselt puhas – tuleb teha kompromisse mööbli keerukuse osas, pole võimalik hankida õigeid materjale, ei tunta enam vanu töövõtteid (näiteks ei osata konstrueerida keerukaid ajaloolisi lõikeid) või ei ole enam võimalik esemeid adekvaatselt viimistleda (näiteks ei ole enam saada maniskite, frakisärkide kraede ja mansettide tärgeldamiseks vajalikku riisitärklis; pole säilinud ega osata enam teha kübaraklotse, millega valmistada või taastada keerulise vormiga ajaloolisi viltkübaraid, jne.).



Foto 6. B. Frieli „Aristokraadid“ Keila-Joa mõisas.



Foto 7. B. Frieli „Kodukoht“ samas.

b) *Stiliseeritud* aegruum. Sellisel puhul on näieks vormilt ajaloolisele autentsusele viitav lavakujundus saanud mingi tugevalt stiliseeriva kunstilise raami või lisakoodi. Sageli on selleks stiliseeritud värvipalett (näiteks Krista Tooli kujundus Strindbergi „Tribaadide ööle“, kus kogu kujundus oli puna-valges koloriidis), siia kuuluvad ka taotluslikult must-valged kujundused, kus lisaks kahe tooni ideoloogilisele dualismile lisandub tunnuseks koloriidi puudumine. Must-valge tummfilmi kronotoop peaks olema seejuures vaadeldav omaette, kuivõrd selle stilistika kannab selgelt väljakujunenud sotsiaalset koodi.

c) *Muudetud* aegruum. Sel juhul on tekst (siin: kujundus) porteeritud ühest aegruumist teise. Näitena võiks tuua mitmeid Shakespeare'i tragöödiate lahendusi: Rakvere Teatri „Macbethi“ (1999, lavastaja Ain Prosa) ülekandmine samuraikultuuri võtmesse Rakvere linnuse varemetes, aga ka

Draamateatri „Othello”, mis kannab 1950. aastate totalitarismi ja külma sõja aegseid visuaalseid tunnuseid ning meeleolusid.



Foto 8. W. Shakespeare, „Othello”. Lava ilmestas külma sõja aegne visuaalne retoorika.

d) *Abstraktne* aegruum. Meenuvad Viidingu - Rätsepa ja Hermaküla lavastused Draamateatri väikeses saalis – osalt ilmselt taotluslikult lihtsustatud visuaalse keelega, osalt on see üks väheseid aegruumilisi võtmeid, mille puhul kujundus on esteetiliselt aktsepteeritav sageli ka peaaegu olematute rahaliste võimaluste juures.



Foto 9. W. Shakespeare, „Kuningas Lear”, I vaatus. Lavakujunduses valitseb minimalistlik vormikeel.

e) Lavastuse *kontseptuaalne* aegruum – stilistiliselt rangete piiridega, enamasti tugeva kunstniku käekirjaga; kujunduse tehnilised ja stilistilised võtted on lavastuse üldkontseptsiooni teenistuses, viited ajalooliselt reaalsele elementidele on pigem sümbolse väärtusega. Hea näide on Vadim Fomitševi kujundus Genet’ „Palkonile” Draamatearis (lavastaja: Evald Hermaküla;

lavastuse sõnum osutus tollastele võimudele liiga tugevatoimeliseks ja selle mängimine peatati peale kolmandat etendust). Lähemast minevikust kujutab endast head näidet Lilja Blumenfeldi kujundus Theatrumi „Hamletile” (lavastaja: Lembit Peterson), kus minimalistlik vormikäsitlus koos tugeva kontrastprintsiiibil loodud koloriidiga rõhutab tragöödia puhtust ja monumentaalsust ühteaegu. Puhtad kontseptuaalsed lavakujundused olid Mati Undi kujundused omaenda lavastustele („Hamlet”, „Illusioon”, „Laulatus” jt.). Üldiselt võib öelda, et tänases lavastajakeskses teatripildis on see kronotoop lavakujunduses kõige levinum.



Foto 10. P. Corneille, „Näitaja näitab ja vaataja vaatab ehk illusioon”. Lavastaja ja lavakujundaja: Mati Unt.

Aegruum baseerub alati mingil dominandil. Dominandiks osutub see aspekt lavastuses või kujunduses, mis on teiste foonil enam markeeritud, või mis eksplitseerib implitsiitset. Enamasti moodustub lavastuse aegruumiline struktuur mitme dominandi kombinatsioonina. Aegruumide vaheldudes laval tekib samade esemete mitmetähenduslikkus, so. olukord, kus sama eseme tähendus on igas aegruumis erinev: sattudes uude aegruumi eseme tähendus muutub.

Tüüpiliseks näiteks on stseen „Voldemaris“, kus Konduktor siseneb vagunisse raudteelase punase signaallipuga. Et aga Voldemari tekst viib meid mälestustes tagasi Eesti okupeerimise aega nõukogude vägede poolt, omandab signaallipp uue tähenduse, hakates ühemõtteliselt kujutama Nõukogude Liidu sümboolikat.

Nii toetab aegruumi näiteks esemete arvu-, värvi-, vormi- jne. sümboolika.

Dominant võib olla ka lavaruumi dünaamikas vertikaalsel (stangede liikumine) ja horisontaalsel suunal (sisse-välja sõitvad platvormid) või lavakujunduse liikumisel ümber oma telje (pöördlava korral). Sellist tüüpi dünaamilist aegruumi näeme näiteks Ojasoo/Semperi lavastuses „Julia“ (2005)

Draamateatris. Selle lavastuse I vaatuse kostüümid on ajalooliselt tänapäevases aegruumis, II vaatuse kostüümid on aga antud 15. sajandi hispaania moe aegruumis, mis seob lavastust visuaalselt Shakespeare'i ajaga, ent materjalide töötluse osas üsna stiliseeritud moel.



Foto 11. Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastus „Julia” W. Shakespeare'i tekstile. Eksponeeritud on kaks vastanduvat aegruumi.

Nii on ka ajalooline aegruum paratamatult või tahtlikult oma käekirja omava kunstniku osalemise tõttu mingil määral stiliseeritud; muudetud aegruum on kasutuselevõetud aegruumi osas ajalooline, ning abstraktne aegruum toimib samal ajal ka kontseptuaalsena. Meenutades näiteks EMTA Lavakunstkateedri 13. lennu diplomilavastust, punkstiilis kujundatud „Hamletit”, võib teatavate möödustega öelda, et see kandis, küll erineval määral, kõigi nimetatud aegruumiliste tüüpide tunnuseid.

Aegruumi ehk kronotoobi tüpologiseerimine lavakujunduses semantilise külje poolt vaadatuna läheks siinkohal liiga pikaks. Üks tähelepanek siiski.

Mõeldes kronotoopidele teatris võib muuseas paralleelselt üldise elutunnetusega ühiskonnas täheldada teatud moevoolusid. Nii võiks, meenutades (peamiselt Tallinna) teatrite möödunud sajandi viimase aastakümne lavastusi ja nende kujundusi, mõningase üldistusega terve rea lavastuste põhjal tuua välja moekronotoobi, mida nimetaksin „tšehhovlikuks“. Eristuma hakkas see muust stsenograafilisest materjalist alates V.Anšoni-K.-A.Püümani kujundusest A.Tšehhovi „Pianoolale“ Tallinna Linnateatris (lavastaja: Elmo Nüganen) kümne aasta eest.



Foto 12. A. Tšehhov, „Pianoola ehk mehhaniline klaver”, Tallinna Linnateater 1995. Stseen lavastusest.

Sama kronotoopi on esindanud sestpeale teatavat tüüpi „intellektuaalselt tundelised“ lavastused-kujundused: Frieli „Aristokraadid“ ja „Kodukoht“ Keila-Joa mõisas, Ugala Teatris Tšehhovi „Onu Vanja“ (lavastaja: Kaarin Raid, kunstnik: Krista Tool) Olustvere mõisas jt.. Näitekirjanduse tekstide autorid, kelle loomingu esitamist see kronotoop haarab, on vastavalt vene või briti päritolu, piirdudeski kitsamalt Anton Tšehhovi ja Brian Frieli nimedega. (Ses mõttes pole ka üllatav, et Frieli näidendeid on sageli võrreldud Tšehhovi omadega või et teda on lausa nimetatud brittide Tšehhoviks.) Seda lavakujunduslikku kronotoopi iseloomustab teatri jaoks ebatraditsiooniline ruumikasutus, intiimne lähedus publikuga, butafoorse rekvisiidi asemel autentsete (või autentsusele pretendeerivate) ajalooliste esemete kasutamine rekvisiidina, naturaalsed materjalid kostüümiloomes, igasuguste liialduste vältimine vormis ning hillitsetud koloriit. Seda kronotoopi võiks kokku võtta sõnadega „linane suveülikond sügisvihmas“.

3.5. Sümbolist

Lavastuse visuaalset poolt tõlgendatakse vaatajate poolt peamiselt kahel viisil. Et lavastuse tegevus on vahetult seotud tegevuspaiga, ajastu ja selles liikuvate inimestega, on lavastuse stsenograafia loomult sageli metonüümiline. Selle kujunduslaadi koodide lugemine ei nõua erilist pingutust, see on pigem automaatne dešifreering, kuivõrd sellise lavavisuaalia tõlgendamine sarnaneb neile protsessidele, mida kasutame igapäevases elus ja mis on seotud harjumuspäraste pildiliste ootustega. Metonüümiline kujundus laval baseerub lavalise reaalsuse kokkupuutel n.ö. fiktsionaalse reaalsusega, mida ta esitab. Sellist fiktsionaalset reaalsust esitavat metonüümilist kujundust võib nimetada ka ikooniliseks.

Teine kujunduslaad, mida võiks nimetada ka sümboolseks kujunduseks, tuleneb vaataja

jaoks lavastuse nähtava poole metafoorsest olemusest, ja mis sellisena nõuab vaataja poolt hoopis intensiivsemat kaasamõtlust. Mida enam nihkuvad lavastuse visuaalsed koodid metafoorsesse valda, seda suuremat pingutust see stsenograafia vaatajalt nõuab. (Kennedy 2004: 13)

Tõsi, G. Lakoff ja M. Johnson leiavad, et juba maailma tajumise kontseptuaalne süsteem, mis vormib meie keelt lingvistilises mõttes, aga ka meie mõtlust, kogemusi, seega - igapäevast elu, on suuresti metafoorne. Olemata sellest enamasti teadlikud, järgime oma toimimises alati teatud mustreid. Igapäevased metafoorid kujutavad endast struktuuri, mida alateadlikult järgime, kui mõtleme ja tegutseme. Metafoor ei ole seega vaid lingvistiline mõiste, st. sõnal baseeruv. Inimeste mõtlustamise protsess ise on suuresti metafoorne. Mida seejuures metafooriks nimetame, kujutab endast tegelikult pigem metafoorset kontseptuaalset süsteemi.

Kui räägime struktuurilistest metafooridest, siis räägime siin ühe kontseptsiooni metafoorsest struktureerimisest teise läbi. Näiteks suunavad metafoorid üleval-all, sees-väljas, ees-tagas, tsentris-perifeerias. Kuigi need opositsioonid on oma olemuselt füüsilised, on nendega seotud metafoorne tasand kultuuriline. Suunavad metafoorid on seotud väärtushinnangutega, nad kujutavad endast hierarhilisi süsteeme. Hea on üleval, halb on all; teadvus on üleval, alateadvus all; elu on üleval, surm on all; palju on üleval, vähe on all; jne. Oluline on mõista, et enamik fundamentaalseid sotsiaalseid, psühholoogilisi jt. kontseptsioone on organiseeritud ühe või mitme ruumilise metafoori läbi. Ruumilised metafoorid ei ole juhuslikud, arbitraarsed, vaid põhinevad meie füüsilisel ja kultuurilisel kogemusel. (Lakoff, Johnson 1992: 14-17)

Sellised ruumilised metafoorid struktureerivad ka kultuurinähtusi, sh. lavakujundust, kus nad ümberpööratult, so. füüsiliselt, ruumiliste vahenditega struktureerivad lavateose kultuurilisi, st. hinnangulisi seoseid. Lavakujunduse semantikas on sellistel ruumilistel, kultuuritaustast sõltuvalt paratamatult hinnangulistel metafoorsetel seostel lavaruumi organiseerimisel läbiv roll.

Nii või teisiti – igasugune reaalne ese või kunstiline kujund, mis omab stsenograafias metafoorset, tähendusloomelist potentsiaali, on sarnaselt vaadeldav sümbolina. Sümbol võib olla ükskõik mis vahenditega antud verbaalne või visuaalne märk, mis jõuab adressaadini läbi tajuprotsesside ning käivitab tekkiva lõputu sünonüümide ahela kaudu seletuse ja tähenduse otsimise protsessi. Sümbol esineb semiootilises plaanis kolmel erineval tasandil: sümbol kui tajuelement (stsenograafilise sümboli puhul on näiteks olulised tajuelemendid vorm ja värv), sümbol kui kujund (stsenograafias annab esemele või selle kasutusviisile sümboli väärtuse suhestatus muu lavavisuaaliaga) ja sümbol kui müüt (stsenograafias eeldab selle tasandi käivitamine mütopoeetilise ühisosa olemasolu kunstniku ja vaatajate vahel). A. Belõi (ka Ivanovi) järgi kujutab sümbol endast redutseeritud müüti.

Juri Lotman nimetab sümbolit mälu kondensaatoriks. Tema sõnul on sümbol nii väljendus- kui sisutasandil alati mingi tekst, st. tal on mingi üks, endassesuletud tähendus ja selgekujuline piir,

mis lubab teda alati kindlalt eristada ümbritsevast semiootilisest kontekstist. Sümbolil on võime hoida kokkukeritud kujul alles väga mahukaid ja tähendusküllaseid tekste; sealjuures ei kuulu sümbol kunagi mingisse sünkroonsesse kultuuriläbilõikesse, vaid ta läbistab seda läbilõiget vertikaalselt, tulles minevikust ja lahkudes tulevikku. Sümbolid on kultuuri diakroonilist ühtsust tagavad mehhanismid: toimides kultuuri enesemäluna, ei lase nad kultuuril laguneda isoleeritud kronoloogilisteks kihtideks. (Lotman 1999: 222-223)

Sümbol võib olla üldtähenduslik, suletuma tähenduspotentsiaalse väljaga (nagu tavamõttes õun) või avatud sümbol, mille puhul ei saa otsida ühest tähendust, s.t. ta on rikas erinevate tähendusvõimaluste poolest.

Selle alusel, mil moel seob sümbol ideede tasandit reaalsusega, võime eristada kaht peamist sümboolse tasandi tekkeviisi. Esimesel juhul esinevad sümbolina kujundid ja märgid, mille puhul nõ. ideede maailm on domineeriv, st. nende märkide materiaalsus ja maine kehastumus on mõeldud otseselt teenima ja väljendama kunstilist mõtet, ideed. Materiaalsust, tavamõtlemise jaoks mõistetavat seost reaalsusega kannab neis vaid nende kehalisuse füüsiline olemus, nende tähendus muu reaalse selle märgi kontekstist väljapoole jääva maailma jaoks on peaaegu olematu. Need redutseeritud „maise“ tähendusväljaga sümbolid on märgid, mis ongi loodud märkideks. Teisel juhul on meil tegemist märkide ja sümbolitega, millel on reaalses elus iseseisev väärtus ning tähendusväli. Sümboolse kvaliteedi omandavad sellised märgid läbi konteksti ja viisi, millises neid esitatakse. Kontekst võimaldab sel juhul vaadelda reaalsuses kitsalt piiritletud tähendusfunktsiooniga märki laiema tähendusvälja või kõrgema ideega seotuna, mille puhul reaalsest elust pärinev asi kasvab sümboolseks kujundiks, kandes eneses talle tavasituatsioonis mitteomistatavaid „kõrgemaid“ kvaliteete. Sel viisil sümboliks kasvades muutub reaalsusest pärinev tsitaat kunstiliseks relvaks, loominguliseks esteetilisi ja emotsionaalseid tasandeid mõjutavaks vahendiks. (Mints 1999: 337)

Zara Mints (1999) kirjeldab neid kahte sümboliloo viisi oma raamatus A. Bloki poetikast, kus ta vaatlleb Bloki luule seoseid vene sümbolismiga; ent ütleksin, et need kaks sümboli tekke- ja esinemisvormi on samal moel toimivad kujundi tähendusloome mehhanismidena kultuuris üldse.

Mints juhib aga tähelepanu sellelegi, et kirjeldatud teise sümboolsuse vormi juures (mida tema nimetabki mütopoeetiliseks) on oluline osa müüdil ning mütoloogilisel mõtlemisel, kuivõrd ta eeldab kujutluse olemasolu abstraktselt tajutavast kõrgemast ideest, reaalse elu üle valitsevast nähtamatust maailmast, jumalikust jõust, kõike loodut läbivast armastusest ning ülimuslikust maailmaloo korrast. Sellele mütoloogilisele mõtlemisele sekundeerib arusaam, et maailma loomine leiab aset mitte ainult universumi ja inimsoo ajaloo mõõtkavas, vaid iga inimese igal eluhetkel, ning mitte ainult indiviidi tegevuse läbi, vaid ka tema hinges. Just see võimaldab inimesel

saada osa suuremast maailmaloomise protsessist ning selle erinevatest väljendusviisidest, milleks on teiste inimeste poolt loodud samalaadset mütoloogilist kõrgemat ideed kandev looming. (Mints 1999: 338-339)

Sarnase mütopoeetilise maailmapildi olemasolu seob ka teatris publikut lavastuse loojatega ning võimaldab neil osa saada teatrielamusest. Lavalise terviku mitmeplaanilisus ning lavastuse ettekandmisel osalevate loojate ja vaatajate hulk loob aluse lavastuse mitmetähenduslikkusele, st. lugematu hulga erinevate jagatud, aga ka kitsalt isiklike tähendusvõimaluste tekkele antud lavateose interpreteerimisel.

Iga lavakunstilise teose tähendusvälja iseloomustavad peale konkreetsele loomeaktile omistatavate ka sümbolid, mis lülituvad teose tähendusloome protsessi konkreetse lavakunstniku kogu loomingut silmas pidades. Need moodustavad igale kunstnikule eriomase sümbolite keele. Seda keelt kujundavad asjad ja elemendid, mille argitähendused on jõuliselt redutseeritud ja milles kõrgem idee samas nii sugestiivse ja emotsionaalse väljenduse leiab, et see laieneb kõigile nende elementide näidistele selle kunstniku loomingus. Teose tähendust loovatest elementidest saavad sealjuures samaaegselt kunstniku kogu loomingu suhtes tähendust loovad metaelemendid. Sellise kunstnikule ainuomase metasümboolika kujunemise eeldustena võib välja tuua järgmisi:

1. Teatud hulga nn. võtmetekstide või -märkide olemasolu tema loomingus, kus eelpoolnimetatud tähenduslik nihe kõige täielikumalt kogetav on. Need tekstid annavad teatava mütoloogilise konteksti kunstniku personaalsete võtmesümbolite lugemiseks.
2. Teiseks sellise sümboliloomelise karakteristikuks on märkide olemasolu, mis kindlustavad teksti ühtsuse. Need on märgid, mis suunavad meid laiendama teksti mingis osas leiduvate sümbolite tähendusi samadele sümbolitele kogu loometsükli kontekstis. Selliselt reprodutseeritakse sümboolset „süžeed“ iga sarnase elemendi juures uuesti, mis läbi see justnagu lõputult paljuneb ja lülitab üksikud kunstilised motiivid kogu loomingutsükli haaravasse korduvusse.
3. Korduvad elemendid, omandades mingis kontekstis sümboolse tähenduse, kannavad selle tähenduse edasi kogu loometsükli. Järk-järgult täieneb sellise sümboli tähenduslik pagas uute mõtete ja ideedega, ning kuivõrd iga loometsükli osa kannab eneses mälestust üheaegselt nii oma läinud kui ka tulevastest tähendustest, hakkab märgi reaalne sümboolne paljutähenduslikkus kasvama kogu tema semantika laiuses ja sügavuses. (Mints 1999: 341-343)

Sellist korduvate elementide tähendusvälja kasvamist näeb mõistagi mitte ainult stsenograafi, vaid ka lavastaja töös, sageli erinevate kunstnikega jagatud lavastuste loomise ja sümbolite kasvatamise protsessi tulemusena, kus iga kunstniku poolne sümboli tõlgendamine

rikastab seda uute tähendustega ka lavastaja jaoks. Nii on koos Priit Pedajasega lavastuse „Mao tee kalju peal“ (1999, lavastuse kunstnik: P. Jänes) ettevalmistamise käigus tähenduslikuks osutunud ja seejärel lavastuse keskseks sümboliks kasvanud valge lina kujund kandunud edasi Pedajase edasistesse lavastustesse teiste kunstnikega, omandades neil kordadel eelnevast teataval määral erinevat kasutviisi ja seeläbi ka uusi tähendusi.

Päris heaks näiteks sellisest sümboli tähendusvälja intersemiootilisest kasvamisest on aga tulega seotud märkide kasutamine Mati Undi lavaloomingus. Teatavasti oli ta oma lavastuste puhul sageli ka kunstnikuks. Ning ehkki Undi lavastuste visuaalsest märgikeelest meenub esimesena punane värvus nii tule kui ka kire metafoorina, võib tegelikult samasse sümbolite ritta asetada ka tema ühest lavastusest teise rännanud metonüümilised tule märgid kõrged tuhatosid (kus suitsu, seal tuld), vahtkustutid (punane aktsent, ese, mis argitähenduses viitab tule, lavastuses seega kire ette tulemise ohule, aga ka selle ennustamatusele ja kontrollimatusele), teatatavas mõttes ka palmi (kasvab soojas, järelkult on kusagil läheduses soojuse allikas – tuli ehk kirk). Lisaks neile ja ka teistele sarnastele visuaalsetele emotsionaalse palangu või inimese „tulelise olemise“ sümbolitele kasutas Mati Unt oma lavastustes korduvalt ka banaalsuseni otsekohest audiovisuaalset kiremärki, kombinatsiooni punasest valgusest üheaegselt tunnusmeloodiaga peaaegu kultusfilmi staatuse omandanud filmile „Basic instinct“.

Sel moel saab sümboli paljutähenduslikkusest samaaegselt sümboli enese loomise mehhanism.

Lisaks - taoliselt organiseeruvad tekstid omakorda annavad tōuke vaatajale oma sümboliloomeks, kutsudes teda genereerima oma sümbolikeelt, mille iseloom oleks kantud tema subjektiivsusest – omadus, mis on nõ. sisse kodeeritud sümboli poetikasse. (Mints 1999: 343)

3.6. Atmosfäär

„[Atmosfäär on] ruum kui see on saanud teatud värvingu läbi asjade, inimeste või miljööfiguratsioonide kohalolu. See on millegi kohalolu sfäär, millegi reaalne aineeline eksistents ruumis. Atmosfääri ei saa seega pidada millekski õhusolevaks, vaid hoopis millekski, mis tekib asjadest, inimestest või nendevahelistest konfiguratsioonidest. Atmosfäär ei ole samas midagi objektiivselt kujundatud – asjadel on hulk omadusi, tunnuseid, kvaliteete, mis väljenduvad nende kohalolus. Samuti ei ole atmosfäär midagi nii subjektiivset nagu näiteks hingeseisundite määratlemine. Ja ometi on see subjektist sõltuv, niikaua kui ta on tundev ja tajuv inimene ning ta tunnetab ennast subjektina ruumis.“ (Böhme, Gernot 1995: 33 - Fischer-Lichte 2001: 259)

Tuleb mõista tõsiasja, et lavaruumi kujundamine ja lavastuskunstilises mõttes atmosfääri loomine ei ole üks ja seesama asi, kuivõrd viimane hõlmab eneses märksa suuremat osa lavateost piiravast ja ümbritsevast asjade süsteemist.

Jean Baudrillard (1996) on oma raamatus *The System of Objects* pakkunud välja atmosfääri

struktuuri kirjelduse kultuuris. Ta nimetab atmosfääriks süstemaatilisi kultuurilisi konnotatsioone, mis tekivad objektide tasandil.

Traditsioonilises värvikäsitluses omistatakse värvidele teatavaid psühholoogilisi ja moraalseid omadusi. Nii on inimestel või inimgruppidel oma ajalooliselt välja kujunenud värvieelistused; on värvid, mis on dikteeritud mingite sündmuste, tseremooniate või sotsiaalsete rollide poolt, ja on värvid mis on iseloomulikud mingitele looduslikele või poollooduslikele materjalidele nagu liiv, grafiit, merevaik, oliiv, elevandiluu jne. Kõik niisugused värvid eksisteerivad traditsioonilises mõttes seoses mingite väliste asjadega; nad ei lähtu värvi kui sellise enese kvalitatiivsetest omadustest, ei otsi seoseid teiste värvidega, neil puudub värvina iseseisev, vaba väärtus. Traditsioonilises värvikäsitluses kannavad värvid neile omistatavaid, so. väljastpoolt genereeritud omadusi, nad toimivad eelkõige kui metafoorid, kandes fikseeritud kultuurilisi tähendusi.

Viimase sajandi maalikunst (ja eriti reklaamikunsti areng, kui püüda väga jämedalt kirjeldada värvide teekonda liberaliseerumise suunas) vabastas värvid ajapikku nende „kohustuslikust“ seosest looduslikkusega, ning kujunenud „vabadele“ värvidele sai nende abstraktsuses osaks määratult aktiivsem roll inimest ümbritseva keskkonna kujundamisel. Seda kuni tänapäevani, mil võime rääkida värvist ja koloriidist kui ühest peamisest atmosfääri loovast *funktsionaalsest* kvaliteedist.

Ent ses mõttes ei räägi me atmosfääri puhul tegelikult enam värvidest kui niisugustest, vaid märksa abstraktsematest väärtustest. Värvide omavaheline kombinatsioon, kooskõla ja kontrast on need teemad, mis atmosfääriloomes kontekstis esile kerkivad. Sest ehkki omavahel kombineerida saab põhimõtteliselt kõiki värve, sobivad kokku, rõhutavad mingite toonide spektraalseid omadusi ning panevad üksteist parimal viisil visuaalselt kõlama vaid teatud toonid kooskõlas teatud toonidega. Samas ei ole värv ainus parameeter, mis eraldab mingit eset tema taga olevast foonist. Ruumis leiduvatele värvidele lisandub neid moduleeriv hele-tumeduse gradatsioon – tekkiv valguse ja varju dialoog, mis liigendab ruumi ja annab sellele rütmi. Värv ja valguse koosmõjuna lisanduvad neile veel need tonaalsed rõhud ja üleminekud, mida tekitavad valguse värv, aga ka teistelt detailidelt peegelduv nende värvide kuma selle eseme värvil (looduses näiteks omandab värv varjus teatavasti mitte vaid tumedama, vaid ka jahedama tooni.).

Seega kaotavad värvid atmosfääriloomes oma unikaalse väärtuse, nende väärtus seisneb pigem nende funktsionaalsuses, mis avaneb värvitoonide omavahelises interaktsioonis, so. suhtes üksteise ja tervikuga. (Baudrillard 1996: 31-35)

Atmosfääri loomise printsiipidest üks peamisi on kalkuleeritud balansi loomine sooja ja külma vahel laiemalt. Abstraktsemas plaanis soojusele, pehmusele ja näilisele kaosele vastandub „külm“ kord, struktuur, organiseeritus. Atmosfääriline kvaliteet sünnib nende kahe pooluse

vahelises dialoogis. Sama kehtib kujunduses kasutatavate materjalide osas. Kõige „soojema“ materjalina võib näha ilmselt tekstiili, mille vastandiks võib pidada näiteks kroomitud metalli. Sinna vahele jäävad materjalid, mis kannavad eneses üheaegselt erineva polaarsusega omadusi, näiteks puit ja kivi. Viimast loetakse enamasti külmaks materjaliks, ent on olemas ka nn. soojad kivimid, näiteks paas. Ses mõttes on pael mõneti sarnaseid jooni puiduga.

Puidul kui materjalil tahaksin peatuda eelkõige seepärast, et armastan ka ise seda materjali kõige enam kasutada. Puitu iseloomustab teatav nostalgiline mõõde. Puu kasvab välja maast, temasse on talletunud mulla ja päikese energiat ning soojust. Puidu pind ei peegelda valgust otseselt, kuid tal on teatav sisemine kuma. Me teame, et puu põleb, genereerides seega füüsiliselt valgust ja sooja. Temas eneses sialdub sooja-külma polaarsus: puit on materjalina ühelt poolt „jahe“, kõva, hoides talle antud vormi, teisalt on puu hõlpsalt töödeldav, st. ta on materjalina „pehme“, jõule alistuv.

Ent kõige olulisem puidu juures on tema tekkimise viis: puu on kasvanud aastatega, puit on seega teatav ajamahuti, ta on materjalina mälu kandja. Puitu on talletunud meie endi läinud päevad, ta on mineviku tunnistaja. Puidus on midagi nostalgilist ses mõttes, et ta kehastab midagi, mida on võimalik kaduvuse käest kasvõi näiliselt ja ajutiseltki teatud moel tagasi võita. Puit paisub ja kahaneb, vastates teda ümbritseva õhu niiskuse hulgale ka pikka aega peale seda, kui tema aktiivne käsitlemine on lõppenud, tal on omad parasiidid jne., seega: puit on elav materjal, temas sisaldub materjalina *olemine*.

Seepärast pole midagi imekspandavat, et eesti kultuuris, kus puu on olnud läbi aegade enim kasutatud esemelist kultuuri kandnud vahend (eestlased ajalooliselt kui puu-inimesed, metsarahvas jne.) on puidu kasutamine materjalina esikohal, ja seda mitte üksnes eesti ajaloo ikoonilise kujutamise vormides (teatud osa kaasaegsetest kultuurilistest artefaktidest ulatuvad oma juurtega ju endiselt talukultuuri), vaid ka mälukondensaatorina puhtalt metafoorsel tasandil.

Atmosfääri seisukohalt pole sugugi kõrvaline teema materjalide muude omaduste hulgas ka nende poolt tekitatav heli ja levitatav lõhn. Reeglina kaasneb nendega kaks võimalikku käitumisviisi: heli ja lõhna tuleb kas varjata või on nende eksponeerimine taotluslik. Näiteks sage probleem teatris lavale ehitatud mobiilsete puupõrandate puhul on nende liiga suur helilisus: selline põrand toimib kõlakastina ja iga liikumine sellel vallandab häiriva kolina. Lavastuse „Mao tee kalju peal“ põrandaga kaasnes just selline probleem, mis kõrvaldati sellega, et põranda alumine pool lasti lihtsalt servast servani makrofleksi täis. Igasuguse illusiooni hävitab aga see, kui keegi laval satub kobistama vastu marmorit vms. imiteerivat detaili ning sest detailist lähtuv heli paljastab selle tegeliku materiaalse päritolu (enamasti papist, vineerist või plastikust). Kunstniku kõrva riivab alati, kui massivne „raudne“ uks laval heleda põpsatusega kinni vajub. Samas – näiteks lavastuse „Popi ja Huhuu“ (2000, lavastaja: Priit Pedajas, kunstnik: Pille Jänes) puhul oli materjalide helilisusel kanda

atmosfääri seisukohalt suur roll: „koera” kostüümi varvaste alla olid nõõbid õmmeldud, mis näitleja joostes vineerist topeltpõrandal klõbisesid nagu koera küüned parketil.

Sarnane robleem on lõhnadega. Viinistul vanas kalatsehhis, kus me tõime välja Mart Kivastiku näidendi „Kits õnge ja viiuliga” (2006, MTÜ RAAM, lavastajad Aarne Üksküla ja Raimo Pass), oli nii vänge kalalehk, et see ei lahkunud hoolimata rohkest tuulutamisest päriselt ka esietenduseks. Õneks sobis see lavastusega teatud määral kokku, kuna Elmar Kitsesest on teada (ja see oli ka lavastuses oluline tegevusliin), et ta oli kirglik kalamees. Teisalt oleks sageli teatris vahva, kui saaks lavastusse lülitada ka teatud lõhnamenüü. On näiteks levitatud lõhna ventilatsioonisüsteemi abil jne. Tihti kaasneb lõhn loomulikult viisil kujunduse materjaliga: näiteks „Eesti matuse” puuriit lõhnas mõnda aega iseloomulikult värske leppapuidu järel. Üks oluline lõhnaallikas lavastustes on toit, kui seda seal kasutatakse. Hendrik Toompere jun. lavastatud „Kokkade õõ” (2001, kunstnik: Ervin Õunapuu) puhul juhtus korduvalt, et otse töölt tulnud inimesed ei suutnud lavastuse üht tegevuslikku telge moodustavat pidevat toiduvalmistamist vaadata ja läksid ära sööma. Üldiselt on aga lõhnade toomisel saali üks tehniline probleem, mida on raske proovide ajal reguleerida: nimelt eraldub publikust etenduse ajal nii palju soojust, et õhk hakkab saalis teisiti liikuma – tavaliselt suunaga lava poole.

Teatris osutub sageli ootamatult keerukaks materjaliprobleem, kui kunstniku ja lavastaja ette kerkib küsimus vaataja jaoks looduslikust materjalist valmistatud detailide autentsusest. Sooja ja külma polaarsust võib kunstniku ja teostaja aspektist vaadelda ka vastandusena naturaalse ehk iseomase tekkelooga loodusliku, ja tööstusliku tehismaterjali vahel. Teatri tingimustes on selline eristus mõttetu, sest distants redutseerib materjali teatud omadusi. Lavakujunduslike detailide vormistamisele, eriti mis puudutab suuremalt distantsilt vaadeldavaid osi, on juba tehnilise teostuse eripäradest ja lavamehaanikast tingituna iseloomulik looduslike materjalide „võltsimine“, milleks tänapäeva ehitusmaterjalide poedki ohtraid kunstlikke imitatsioonimaterjale ning -vahendeid pakuvad. Suurel laval on erinevus „naturaalse“ ja „kunstliku“ vahel pigem hinnanguline. Loodusliku materjali kasutamise eelised ilmnevad eelkõige väiksemas teatriruumis, kus lühem distants lava ja vaataja vahel võimaldab viimasel loodusliku materjali pinna ainukordsust tajuda ja selle ajaloolisest ehadusest osa saada.

Igapäevane looduslik materjal võib teatri tingimustes mõjuda suurt tähenduspotentsiaali kandva elemendina. Näiteks Eesti Draamateatris lavastatud „Kuningas Learis” (2001, lavastaja: Priit Pedajas, kunstnik: Pille Jänes) oli selliseks kandvaks ja atmosfääri seisukohalt määravaks elemendiks vesi.



Foto 13. W. Shakespeare, „Kuningas Lear”. II vaatus. Stseen lavastusest.

Seega on värvi ja materjali tähendus teatri lavakujunduses pigem abstraktne, omades kokkuleppelist iseloomu ning sõltudes sellest, kuidas seda materjali kasutatakse. Me ei esita laval mitte asju koos neile iseloomulike omadustega, vaid süstematiseeritud kultuurimärke.

Lavakujunduslik atmosfäär kui mentaalse manipulatsiooni objekt on lava visuaalset keskkonda reorganiseeriv süsteem, mis hõlmab värvi, materjali tekstuuri, asjade mõõtmeid, ruumisuhteid jne. Põhimõtteliselt saab igasugust stsenograafiat vaadelda sel atmosfääriks nimetatud märgisüsteemi tasandil, mille edukus igal konkreetsel juhul sõltub selle abstraktsiooni ja assotsiatsioone piiravast kontekstist.

Visuaalne atmosfäär laval järgib sama sooja-külma jaotuse printsiipi ka ruumisuhetes, esemete paigutuses ning näitlejate liikumise organiseerimisel. Lähedus ja kaugus, intiimsus ja distant on need funktsionaalsed parameetrid, mis peegeldavad, aga ka genereerivad suhteid laval. Teisisõnu: ruumi organiseerimise viis sümboliseerib ja loob tegelaste sotsiaalsete suhete struktuuri. Nii on lihtsama näitena Madis Kõivu näidendites alati teatavad läheduse ja kauguse tsoonid, kusjuures neis sageli kattub nii ruumiline kui ajaline mõõde. Kahe näidendi, nii „Peiarite õhtunäituse“ kui „Finis nihili“ puhul (mõlemad lavastatud draamateatris Priit Pedajase poolt) koosneski lavaruum õieti kahest ruumiosast, mida jämedalt võiks liigendada järgmiselt: esimene, hämar tülitsemise, ilmajäämise, hääbumise ala, hõre kaduviku ruum, ning teine, tagumine –

unenäolinselt hele võitude ja üksmeele, aga ka igatsuse ruum. Mõlemas lavastuses iseloomustasid erinevaid tegelasi peale muu ka erinev suhe nende ruumidega ehk „päritolu“ ning psühholoogiline ja stseeniti vastavalt füüsiline paiknemine nende ruumide teljel. Lavastuste sarnane ruumistruktuur kui lavaliste suhete organiseerimise viis sidus need näidendid teatava tegevusliku sarnasuse alusel, tõmmates paralleeli lähiminekiviku Tartu Ülikooli füüsika eriala üliõpilaste ja 20. sajandi alguse külapeiarite vahele.

3.7. Intersemioosist: märgisuhted lavaruumis. Struktuur kui märk.

Nagu näeme, on visuaalsetel ja ruumilistel suhetel teatris tähendusi loov positsioon, mis mitmesuguses gradatsioonis ja ühildumise ning opositsiooni nüanssides funktsioneerib lavastuses aktuaaliseeruva maailmamudeli varjatud kvaliteete manifesteeriva struktuurina. Stsenograafi visioon ei hõlma seega mitte ainult maailma ikonograafilist representeerimist, vaid lavastuslike sõnumite ja narratiivide kommunikeerimist läbi isikupärase visuaalse ja ruumilise artikulatsiooni. Reaalne maailm ei peegeldu mitte ainult laval kujutus, vaid kogu ruumi struktuurilises arranžeringus. Ja nii nagu erinevad akordid ja harmooniad/disharmooniad muusikas loovad ainukordse muusikapala, moodustavad erinevad ruumilised-visuaalsed seosed ja kujundid igale lavastusele ainumaise maailmamudeli, selle rütmistatuse ja stsenograafilise partii.

Need ruumilised ja visuaalsed seosed võivad kujutada endast selliseid intersemiootilisi suhteid nagu ühtsus või erisus, või nende vahele jääv mitmesuguseid erinevaid vorme võttev sidusussuhe, mis seob lavakujunduslikke visuaalseid ja ruumilisi komponente vastavalt kas täiendava või konkureeriva suhte alusel.

Lavalised märgisüsteemid loovad omavahelisi suhteid erinevatel tasanditel, mis on kirjeldatavad kui

- a) intertekstuaalsed seosed
- b) intersemiootilised seosed lavastuse terviku tasandil
- c) intersemiootilised seosed stsenograafia tasandil ja sees

Intertekstuaalsed seosed teatrisemiootilises mõttes hõlmavad lavastuse suhteid välisilmaga. Samal moel kujunevad lavastuse sees lavakujunduse intertekstuaalsed suhted välisilmaga, näiteks stsenograafilise teose seosed ajaloo, etnograafia, kirjanduse, muusika, filmikunsti, ideoloogia, ühikondliku elu problemaatikaga jne.. Rõhk nende seoste eksplitseerimisel võib omakorda paikneda erinevatel tasanditel, näiteks lavastuse kontseptuaalsel tasandil, kus lavakujundusel on pigem tervikut toetav roll. Selline oli Ojasoo/Semperi kõrgema Lavakunstikooli üliõpilastega lavastatud „Asjade seis“, milles tekstilise kandva telje moodustasid näitlejate suu läbi kõlama pandud

anonüümsete internetiportaali Delfi kommentaatorite (enese)avaldused.

Aga intertekstuaalsed seosed võivad ilmned ka näiteks ainult lavastuse visuaalses vormistuses, sealjuures moodustades mõnikord (näiteks postmodernistliku kodeerituse puhul) konnotatsioone, mille tähendustloovad sõlmpunktid võivad asetuda väljapoole konkreetse lavastuse sõnumit moodustavana tajutavat tähendusvälja.

Theodore Hoffmanni Madis Kõivu poolt Draamateatri jaoks adapteeritud „Kuradieliksiiri“ (1998, lavastaja: Prit Pedajas, kunstnik: Pille Jänes) üks võtmestseen toimus, nagu kogu lavastus, teatavat metafüüsilist atmosfääri kandvas juuksuritöökojas. Sametiselt möbleeritud ruumi tagaseina moodustas suur gobeläänvaibana mõjuv maaling, mis lähemal vaatlusel kujutas endast suurendatud detaili Hieronymus Boschi maalist „Maa“, kus kujutatakse kahte armastajat keset nende elupäeva. Ent kunstiajalugu tundev inimene teab, et „Maa“ on vaid üks, keskmine osa kuulsast triptühhonist, mida raamistavad ja millega suhestuvad kaks ülejäänud osa, „Taevas“ ja „Põrgu“, ning just kolme kõrvuti asetseva osa interaktsioon on määrava tähtsusega triptühhoni filosoofilise sisu mõistmiseks. Nii ei olnud ka laval kujutatud suvaline armuõnne kuvand, vaid sisaldades endas imaginaarselt suhet kahe keskmist osa raamiva, sellega võrdselt olulise teemaga, väljendus vaibas tsiteerituna tegelikult maise eksistentsi ajalikkuse problemaatika, viidates kahele polaarsele imaginaarsele maailmale kristlikus kultuuriruumis, osutades nende kohal olemisele lavastuse temaatilises ruumis ja tähendusele kontseptuaalses plaanis.

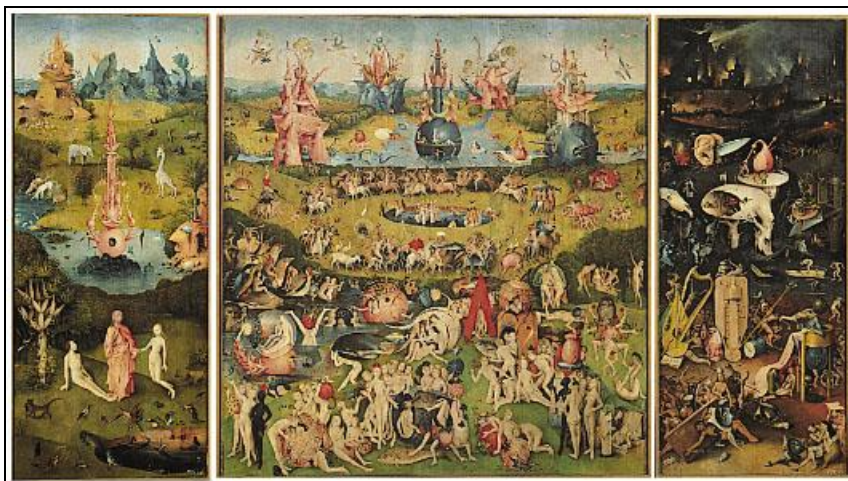


Foto 14. Hieronymus Boschi triptühhon „Taevas“, „Maa“ ja „Põrgu“.

Paremalt: Foto 15. T. Hoffmanni/M. Kõivu „Kuradieliksiir“. Stseen lavastusest: juuksuritöökoda.

Mati Unt armastas oma lavastustesse põimida kommertskultuurile viitavaid seoseid või seda otse tsiteerida. Corneille' näidendis „Näitaja näitab ja vaataja vaatab ehk Illusioon“ Eesti Draamateatris (1996, lavastaja ja kunstnik: Mati Unt, Kostüümikunstnik: Ene-Liis Semper oli Jüri

Krjukovi mängitud tegelane Undi variandis võtnud algselt koomiksitest ja seejärel kommertskinokultuurist tuntud Batmani kuju koos kogu juurdekuuluva kostüümiatribuutikaga, mispuhul oli ootuspärane ja tegelaskuju formatsiooni kinnitav ka tema lavalt lahkumise viis – ta „lendas“ üles lavalt ära.

Intersemiootilised seosed lavastuse terviku tasandil hõlmavad endas suhteid ruumi ja näitleja, näitleja ja esemete, stsenograafia ja muusikalise kujunduse, valguse ja muusikalise kujunduse jne. vahel. Siia kuulub ka suur osa lavaruumi problemaatikast seoses suundade ning näitlejate liikumisega, millest ühes varasemas osas ruumi tähenduspotentsiaaliga seoses juttu. Näitleja ja esemete vahetamine ehk see, mida näitleja ja kuidas kasutab, on üks määravama tähtsusega karakteristik lavastuse tinglikkuse astme ja iseloomu väljendamisel. Kuna valguse seadmine on Eestis veel sageli lavastuskunstniku ülesanne, saab ka rääkida siin valgukujunduse seostest näiteks lavastuse muusikalise (ehk laiemalt heli-) kujundusega. Valgus ja heli on oma immateriaalsuses mõneti sarnased oma aistingulise tajumisviisi poolest. Seepärast on mõistetav, miks neid kasutatakse sageli koos, sarnast rütmistatuse ja gradatsiooni partituuri järgivana. Harilikult võib tunnustada toimivat üksteist täiendavat suhet (mis sageli töötab teatava liitmärgina) nende kahe emotsionaalselt kõrgelt laetud vahendi vahel. Seda unisooni lõhkuvad erandid on enamasti tähendustloova potentsiaaliga lavastuslikud märgid.

Intersemiootilised suhted stsenograafia tasandil ja sees jagunevad samuti erinevalt. Ühest küljest võime selle all mõista igasuguseid suhteid, mis tekivad lavastuse visuaalse representatsiooni raames, sealhulgas suhted lavaruumi, kostüümi-, valguskujunduse jne. vahel. Kui kohandumusliku täiendussuhte puhul kunstnik sobitab oma idee väljenduse kujunduse teiste komponentidega (nagu näiteks minu lava ruumi ja kostüümide kujunduse puhul eespool mainitud Keia-Joa mõisas etendunud lavastustele „Aristokraadid“ ja „Kodukoht“), siis (sõltuvalt kontekstist) kas erisusena või täiendusena toimiv suhe lavaruumi ja kostüümi vahel eksplitseerub kahe kõrvutiasetseva, samaaegselt toimiva visuaalse keele interaktsiooni teel. Ene-Liis Semperi lava- ja kostüümikujundus Calderoni näidendile „Elu on unenägu“ (2000, Eesti Draamateater, lavastaja: Ingo Normet) hõlmas endas nagu kahte üksteist täiendavat, kuid siiski erinevat visuaalset koodi, mida sidus vormiline suurejoonelisus, kuid kus lavaruumi lakoonilisuse ja askeetliku koloriidi kõrvale asetuse kohati jõulise koloriidiga lopsaka ja küllusliku löikega detailirohke kostüüm, mille silmatorkavaimaks jooneks oli ülitugevalt töödeldud materjali faktuur.

Teisalt võime intersemiootiliste seosten stsenograafia tasandil näha kitsamalt lavakujundusele kui visuaalsele distsipliinile omaseid suhetumisi kunstilise kompositsiooni raames. Lavakompositsioonile on omane igasugusele muule kunstile iseloomulik kompositsioonireeglitest lähtuv problemaatika. See tähendab, et stsenograafilise kompositsiooni juures kerkivad lisaks lavastuslikele ka puhtalt kunstisemiootilised küsimused nagu koloriidi kodeeritus, visuaalsete

märkide tihedus jne.. Igasugune lavalist tegevuslikku või tähendusloomelist funktsiooni mitteomav nähtav detail kujutab endast ses mõttes visuaalset müra, ehk (semiootilist terminoloogiat kasutades) on visuaalsemiootilises plaanis tuvastatav kui süntaksi ülemäärasus semantilisega võrreldes. Tähendust loovad suhted kunstis ei sünni tühjast, vaid tähenduse otsimise tungist. Just tõlgendused, mida iseloomustab teatav semantiline nälg, annavad visuaalsele informatsioonile sisu. Eriti hästi on see mõistetav minimalistliku teose (teatris näiteks tühja lava või nn. vaese teatri) suurt tähenduspotentsiaali silmas pidades. Sel juhul moodustub tähendusväli erinevate tõlgendusviiside rohkusest. (Kuusamo 2002: 68-69)

Kuigi ka siis, kui stsenograafiline kompositsioon on küllastatud visuaalsetest detailidest, on see, mida üldse tunnistatakse lavaliste tähendusloomeliste elementidena, sõltuv vaataja diskursiivsest aspektist.

Mõni pealtnäha väike detail võib äratada ebakindlaid, laias ulatuses kõikuvaid tähendusi. Detailses tähendusloomes on oma osa nõ. varjatud mälu. See haarab näiteks mälestuspilte lapsepõlvest, mida iseloomustab aistinguline teravus, aga mis oma viidetelt on teisejärgulised. Varjatud mälu toimibki sageli kui mentaalne „ekraan“, mis annab detailile, mis peaks olema teisejärguline, tugeva alateadliku tähenduspotentsiaali ja lõpuks sümboolse, mingit laiemat tervikut esindava kvaliteedi. Need metafoorsed pildid moodustavad teatavaid alateadvuslike seoste kette, mis leiavad väljenduse allegooriates. Oluline on see, et ikonograafilises mõttes ei ole detaili sümboolne roll samastatav tema „detailipärase“ piktoriaalse rolliga. See erinevus on võrreldav puuduva ja kõrval oleva erinevusega. See, millise osa üks või teine detail haarab sümboolsel tähendusväljal, sõltub detailidevahelistest hierarhilistest naabrussuhetest ja diskursiivse tõlgenduse loodavast kontekstuaalsest dünaamikast. (Kuusamo 2002: 70)

Eelpoolnimetatutele on läinud sajandil lisandunud veel *intermediaalsed suhted*. Intermediaalsed protsessid teatris ja kultuuris üldse (näiteks kunstis) on toonud kaasa suurema paradigmaatilise muutuse laiemalt. Selle nihke tulemusena hüljati lõplikult varasem, 18.-19. sajandi keskpaiga juurtega filosoofiline esteetika, mis lõpuni pakkus mingitki kooskõla ja interaktsiooni kunsti ja selle meedia vahel, s.o. arendas metodoloogiad, mis olid orienteeritud peamiselt ühele peamisele meediumile. See kunsti ja meedia vaheline hetkeseis on omane enamikule humanitaarsetest paradigmatel praegu. Järjest enam lisandub kultuuripraktikasse dünaamilisemat lähenemist, mis juhib meid eemale lineaarsest ja ühedimensioonilistest lahendustest. Intermediaalne lähenemine hülgab vanad piirid erinevate distsipliinide vahel, mis on seni eksisteerinud isoleerituna üksteisest.

Intermediaalsed protsessid kehtestavad end kolmel peamisel tasandil:

- sulatades erinevaid meediaid (tekste) spetsiifilistesse multi- ja intermediaalsetesse muustritesse
- intermediaalsed tehnikad ja vahendid

- ühe või mitme erineva meediastruktuuri integreerimine mingi teise, neist erineva meedia konteksti.

Intermediaalsed protsessid on konstrueeritud dialoogilistel ja semiootilistel alustel ning neis sisaldub erinevaid omavahelises interaktsioonis toimivaid dimensioone. Kaasaegsed hübriidiseeritud teosed on kaugel endisest kindlate reeglite süsteemist, nad on konstruktsioonilt semiootiliste süsteemide süsteem. Neid süsteemide süsteeme analüüsida on keeruline, üks võimalus sellele reegliteta süsteemile läheneda oleks kombineerida semiootilisi kontseptsioone fenomenoloogilistega, mis ei pretendeeri reegliteülese laiema süsteemi formeerimisele. Sellisele võimalusele viitab ka teatrisemiootika areng, kus fenomenoloogilistel ideedel on kasvav kandepind. Selline süsteem integreerib erinevate meediate esteetilised kontseptsioonid uude mediaalsesse kontseptsiooni, mida iseloomustab intertekstuaalselt kõrgelt laetus ning suurem rõhk eneserefleksioonil. (Müller 1997: 295-301)

3.8. Video suhe lavaruumiga

Eelmise sajandi lõpul aset leidnud kiire digitaaltehnikate areng on sünnitanud peaaegu lõputuna näiva uue suhetevälja traditsioonilise teatri ja etenduses elava keha ning filmi ja digitehnika abil reprodutseeritud keha vahele. Selle tulemusena on radikaalselt muutnud arusaamisne ruumist, milles mingi keha toimib.

Tehnoloogiliste lahenduste abil pead tõstnud virtuaalse etendamise viisi põhitunnus on interaktiivsus. Varasemast tuttavad suhted ruumi, aja ja koguste vahel on selles kadunud. Samuti kaob selles traditsioonilise teatriruumi mõte ja asendub laia skaala omavahel interaktiivsete reaalsete ja digitaalsete ruumidega. Tekib n.n. tehnoloogia ruum, muutub lava ruumi kontseptsioon. Lavaruumi ja tehnoloogia üheaegses toimimises avanevad teatriruumile uued suunad. Presenteeritav ruum võib olla füüsiliselt kui tahes kaugel, mitte ümbritsemas näitlejate ruumi. (Carlson 2003: 614-616)

Teiseks, sageli on (näiteks käsivideokaamera kasutamise puhul) peale tekkiva otsese kujutise tähelepanu all ja omab protsessi seisukohalt olulist rolli ka operaator, kes seda videopilti produtseerib. Seda varianti kirjeldan NO-teatri „Stalkerit” analüüsivas peatükis oma töö lõpus.

Traditsiooniline teater baseerub kahe ruumipoole vastandusel, haarates korraga kahte füüsilist ruumi: seda, kus mängib näitleja ja seda, kus vaatab vaataja, ja millede vahel toimib pidev vastastikune mõju. Kumbagi neist ruumidest ümbritsevad suuremad ruumid, mis ei osale selles vastanduses. Vaataja ruumi ümbritseb reaalne maailm, samas kui näitlejat ümbritseb korraga kaks erinevat ruumi: reaalne lavatagune ja imaginaarne fiktsionaalne maailm laval kujutatava fiktsionaalse ruumi ümber, s.o. kujuteldav ruum, kust tegelased lavale tulevad ja kuhu nad lavalt

lähevad. Kusjuures teadmine, et lava taga on füüsilised ruumid, ei määra sugugi vaataja jaoks imaginaarse lavataguse ruumi mõõtu ja keerukust.

Semiootilises plaanis on see imaginaarne lavatagune ruum suuresti indeksiaalne, s.t.see ei teki vaataja kujutluses otseselt (nagu lavaliste ikooniliste märkide puhul), vaid selle loovad märgid, mis viitavad laval nähtava fiktsionaalse maailma paiknemisele kusagil mujal. Need (verbaalseid osutusi toetavad) märgid võivad olla visuaalsed (Kivirähki „Voldemari“ vagun, mille akende taga valguse abil justkui vilguks „maastik“), akustilised (lasud, laevasireen jne.) või, eriti realistliku lavastusstiili korral, mingi aine või materjali toomise moel loodud (tegelane siseneb lavale „õuest“ märja vihmavarjuga).

Tehniliste saavutuste tulemusena on muutunud võimalikuks esitada vahetult mitte üksnes verbaalseid, vaid ka visuaalseid tunnistusi lavatagusest ruumist. Seda võtet on nutikalt kasutanud näiteks Ojasoo ja Semper. Draamateatris välja tulnud lavastuses „Julia“ (2004), mis oli kaasaegne invariant Shakespeare'i „Romeost ja Juliast“, näeme range visuaalse koodiga tehnilis-teatraalsel laval videoekraanil stseene, mis toimuksid justkui mingis teises, igapäevast reaalsust kujutavas maailmas määramata kauguses (mingis korteris?) ja ajas (tegemist võis olla salvestusega), kuni ühel hetkel selgub, et ekraanil nähtav toimub sealsamas laval tagaosas lasuvas riidest boksis, mis on selle video jaoks ehitatud „filmipaviljon“, kus mängitakse meile realismi.



Foto 16. „Kuningas Ubu“ Ojasoo/Semperi lavastuses.

Lavastuses „Kuningas Ubu“ (2006, lavastajad: Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, kunstnik: Ene-Liis Semper) jagasid nad publiku kahe kõrvuti asetseva - roheline ja punase - ruumi vahel, milles kummaski oli keskse positsiooni haaranud videoekraan. Kummaski ruumis toimuv oli

vahendatud teise videoekraani otsepildi abil, nii et mõlema saali publiku jaoks jooksis etenduses pidevalt paralleelselt kaks reaalsust, üks neist otse, vahetult jälgitav, teine vahendatud, virtuaalne. See aga, mida kumbki pool vahetuks kolmemõõtmeliseks reaalsuseks ja virtuaalseks tasapinnaliseks kujutiseks pidada võis, oli kummalgi vastupidine. Vaatuse tegevus pendeldas seega nende kahe ruumi, tegelikult kahe erineva reaalsustasandi vahel, nii et kui tegelane ühest ruumist väljus, sisenes ta teise; väljudes reaalsusest, sisenes ta virtuaalsesse maailma, mille puhul aga publiku jaoks kõrvalruumis leidis aset täpselt vastupidine.

Nende näidete varal on hea osutada n.ö. uue meedia kasutuselevõttuga kaasnevatele uutele rõhkudele stsenograafias ja (lava)maailmatunnetuses üldse. Esiteks võimaldab see (video ja filmi, vähem foto kasutamine) lülitada lavastuse semiootilisse koekirja mitmesuguseid erinevaid ja varasemast kardinaalselt erinevaid reaalsustasandeid; teiseks annab see stsenograafilistele vahenditele määratult suurema mobiilsuse ja paindlikkuse. Video ja teatri interaktsioon avab meile täiesti uued suhted lavapealse ja lavataguse, nähtava ja mittenähtava vahel teatris. Mõistagi mõjutab see ka retseptsiooni teatris. Video puhul teab publik, et see määratud kauguses asuv (lavatagune) ruum ei ole illusoorne või kujuteldav, nagu traditsiooniliste lahenduste korral, vaid see on füüsiliselt olemas. (Carlson 2003: 618-619)

Selles kontekstis leiavad paremat mõistmist ka ruumi funktsioone käsitlevas peatükis nimetatud mõisted „määratud“ ja „määramata kauguses“ asuv ruum.

Oluline on aga märkida, et teatri diskursiivse poole pealt jookseb suurem lõhe mitte lavataguse ruumi lavapealsesse ruumi inkorporeerimise kohalt, sest seda on tehtud teatriajaloos varemgi (näiteks Max Reinhardt), vaid varem valmis tehtud video ja elava, „laivina“ sündiva videopildi vahel. Esimene on sisuliselt nagu film koos kõigi tema parema tulemuse saavutamiseks olemasolevate salvestusejärgsete töötlemisvõimalustega. Elav video kannab selles võrdluses pigem teatrile iseloomulikke jooni, sündides kindlas kohas ja käesoleval hetkel.

See viib meid taas suletuse ja avatuse teema juurde. Kasutades semiosfääri kui piiritletud terviku mõistet: valmis video või film on konkreetne tervik, lavastuse semiosfääri lülitav teine semiosfäär koos kõigi peamiste tunnustega, ta on piiritletud tervik. Elava video pilt on tajutav kui fragment suuremast reaalsusest, juhuslik lõik lavavälisest suuremast semiosfäärist, mis suhestub etenduse sees laval loodava semiosfääriga. Elav video loob seeläbi alternatiivseid ruume, mida iseloomustavad elav ja samas vahendatud tegevus, s.o. (hetkel) kohalolu ja puudumine üheaegselt.

Nii võime küsimust uue meedia kasutamisest laval vaadelda kahest aspektist: vahendatud ruumi ning tegevuse lülitamine vahetusse ruumi ja -tegevusse laval, ning vahetu ruumi ja tegevuse lülitamine vahendatud ruumi ja tegevusse – videos. Seega kätkeb teatri ja video sümbioos endas kollaaži tervest reast nägemise ja ruumi kogemise võimalustest teatrietenduse tavapärasest ühes (lava)ruumis – üheaegselt nii nagu see alati on olnud ja nii nagu see veel iial pole olnud. Ses

olukorras kaotab kehtivuse traditsioonilise teatri üks karakteristikuid - polaarne suhe laval vahetult olemasoleva ja puuduva vahel, asendudes „uue nägemise“ ja teistlaadse ruumi lugemise ning ruumilise kogemise viisiga. (Carlson 2003: 622-623)

Võiks võrrelda kahte erinevat viisi, mil moel videot on seotud lavastuse ruumi ja tegevusega. Tooksin esimeseks näiteks aastate eest Tallinnas Niguliste kirikus Von Krahli Teatri eestvõtmisel (lavastaja: Peeter Jalakas, kunstnik: Ervin Õunapuu) aset leidnud kontsert-etenduse, kus Tallinna Filharmoonia Orkester kandis ette Gavin Bryarsi „Jesus blood never failed me yet“. Videoekraanil orkestri pea kohal „toimus“ lavastuse tegevus: asotsiaalset minategelane (Guido Kanguri kehastatuna) väsinult uitamas mööda alguses abstraktsena mõjuvaid pealtnäha lõputuid agulitänavaid. Kogu teose ettekandmise jooksul võis publik näha meest pööramas üha uutesse tänavatesse, kus iga nurga tagant avanes vaade pea samasugusele tänavale. Mõistagi tundsid vaatajad ses lavavälises ruumis mingil hetkel ära Kalamaja, ent mitte see ei olnud asja juures oluline. Tasapisi hakkas vaataja aru saama, et see pole valmis filmitud video ja et mees ei jalutagi sihitult, vaid ta on teel sinna kirikusse ning videokaamera jälgib vahetult samal ajal tema teekonda (ja seeläbi toob selle tunnistajaks publiku). Muusikalise kulminatsiooni hetkel jõudis mees videos kiriku ukseni, samal hetkel avanes saali uks ja mees astuski jumalakotta sisse.

See kirjeldab ilmekalt olukorda, kus vahendatud lavaväline ruum on liidetud lavaruumi ehk saaliga nii ajas kui ruumis.

Teise näitena tooksin 2006.a. Tartu Sadamateatris välja tulnud Mati Undi tekstil baseeruva lavastuse „Tühirand“ (lavastaja: Ingomar Vihmar, kunstnik: Pille Jänes). Selles lavategevust saatnud ja liigendanud video ei omanud mingeid ajalisi ega ruumilisi seoseid laval toimuvaga, küll aga kujutas videopilt teatavat paralleeltegevust laval toimuvale seda tegevusliku kontrastiprintsiibi läbi kommenteerides. Video kujutas trupi mõnes mõttes samalaadset väljasõitu, millest räägib näidend, ainult et videos polnud midagi lavastatut – see oli dokumenteeritud ülesvõte varem toimunud reaalsest sündmusest, millele lisaks lõbusa seltskonna eneseavaldustele andsid vormi ka operaatoripoolsed „vallatused“ kaamera käsitlemisel. Siin ei tekkinud vastuolu niivõrd vahetu või vahendatud aja ja ruumi kogemise vahel, vaid fiktsionaalse kunstiruumi (mida esitati vahetult, „reaalsusena“ ja reaalse maailma (mis oli toodud lavale videos vahendatuna, mimeetilisena) vahel. Nii rõhutas videos nähtav reaalsus laval aset leidva etenduse fiktsionaalse maailma kunstilist pretensiooni ja mõõdet, aga tõstatas ka küsimuse (ja väga undiliku sealjuures), kumb reaalsus on tõesem, suunates vaataja seeläbi kunsti ja elu vahekorra mõtestamisele.

Digitaalse tehnika ja uue meedia kasutuselevõtt ei ole ses mõttes andnud meile küll täiesti uusi teatrirume, kuid on kindlasti loonud tähelepanuväärse hulga uusi suhteid erinevate ruumilisuste vahel: reaalse ja imaginaarse, vahetult kogetava ja vahendatu, olemasoleva ja puuduva vahel. Oluline on ka juhtida tähelepanu nende ruumisuhete protsessuaalsusele, mis läbi ruumisuhete

konstrueeritud iseloom ei ole enam vaataja eest varjatud. Nende suhete produtseerija, operaator, on sisenenud loomuliku komponendina teatri visuaalsele väljale, kus tähendusi genereerivad nii pilt, mida ta vahendab, kui ka tema enese tegevus selle pildi vahendamise viisi kaudu. Tulemuseks pole seega mitte ainult uute nägemisviiside toomine teatrisse, vaid uute manipuleerimisviiside avastamine reaalse ja fiktsionaalse vahelise suhte käsitlemisel, mis on olnud üks teatri fundamentaalseid elemente.

3.9. Mudelvaataja konstrueerimine

Olen käesoleva peatüki aluseks võtnud Umberto Eco käsiluse *mudellugejast*. Sest kuigi mudelvaataja problemaatikat saab analüüsida ka läbi lotmanliku prisma, näis mulle, et Eco teooria ja selle kõikide kunstide keskne laiem taust haakub minu töö kontseptsiooniga paremini. Peamiselt huvitab mind siin, kuidas saab lavakujunduse autor ette näha ja mõjutada lavastuse nähtava poole vastuvõttu, st. mis kujundab on neid ootusi, eeldusi ja mehhanisme, mis on lavastuskunstniku käsutuses astumaks dialoogi vaatajaga.

Mudelvaatajat on teatrisemiootika kontekstis käsitletud ka Marco De Marinis (1993), kes soovib rangelt vahet teha *intratekstuaalsel vaatajal* (kui tekstuaalsel strateegial) ja *ektratekstuaalsel reaalsel* (empiirilisel) vaatajal. Viimase osas võib teose autor mingeid oletusi teha paraku vaid eksperimentaalsel moel. Sellest, et need kaks erinevat vaataja tasandit alati kokku ei lange, annab tunnistust iga lavastus, mis hoolimata tegijate endi pühendumusest ja parimatest kavatsustest publiku poolt nurjunuks tunnistatakse. Mudelvaataja on siis lavastuse loojate poolt idealiseeritud empiiriline vaataja, ses mõttes oleks ehk korrektsem teatri puhul rääkida pigem teoreetilisest vaatajast või isegi metavaatajast – see oleks termin, mida analüütik võiks kasutada kindlaid retseptsiooniprotsesse uurides. (De Marinis 1993: 166-168)

Vaatajaskond teatris ei kujuta endast ühtset massi; ta on kogum indiviide, kes võtavad etenduse detaile vastu täiesti erineval viisil. Võimalike kaasaegsete tõlgenduste otsingul ei saa lavastaja ega kunstnik kunagi ette näha etenduse tegelikku retseptsiooni. Mitte alati ei osutu pakutavad illustratiivsed lahendused õnnestunuks, sest nähtavas lavamaailmas, mis paikneb kusagil sümboli ning unenäo piirimail, on need sageli väärsti mõistetavad. Mõned stsenograafilised lahendused on liiga ekstsentrilised või äärmiselt subjektiivsed, mõned täis kuhjatud vastandlikke märke, mis tekitavad paratamatult lahknevusi teksti ja selle lugeja vahel. (Kennedy 2001:13-14)

Kuidas üldse on kunstnikul võimalik tabada oma kunstilise sõnumi sihtmärki? Kujuteldav vaataja funktsioneerib ses äraarvamismängus lavastuskunstniku jaoks kui tema poolt edastatava stsenograafilise teksti kommunikatiivse võimekuse, aga ka tähendusliku potentsiaali mõdt. Stsenograafiline teos nagu igasugune (kunsti)tekst postuleerib eneses ühtlasi oma vastuvõtja –

vaataja. Lavakujundus avaldatakse selleks, et vaataja (eeldamata, et viimane konkreetse isikuna ja empiirilisel eksisteerib) selle aktualiseeriks.

Lavakujundus nagu iga kunstitekst on alati mittetäielik, jäädes juhuslikuks visuaalseks kujustatuseks seni, kuni ta ei korreleeru mingi koodi suhtes oma kokkuleppelise sisuga. Vaatajal peab selleks, et näha ja eristada lavakujunduses toimivate elementide vastastikuseid funktsioone, olema eelnevalt tuttav koordinaadistik, teisisõnu: ta peab tundma ruumitekstide varem teada olevaid süntaktilisi reegleid. Samas tuleb aktsepteerida, et teatri ambivalentuses jääb igasugune element või kujund ebatäielikuks ka siis, kui seda õnnestub reeglipärasuse alusel maksimaalse selgusega defineerida. Nagu varem mainitud, on lavakujundusele kui teatavale mõistukõnele omane näitamise ja varjamise dialektika. Igasugusele lavalisele kunstilisele kujundile on iseloomulik lisaks eksplitseeritutele sisaldada ka suurel hulgal implitsiitseid kvaliteete, kusjuures sageli on näidatud osa esmane ülesanne viidata varjatule, mitte-näidatule. Mitte-näidatu tähistab seda, mis väljendusplaanis esile ei tule, aga just mitte-näidatu on see, mis aktualiseeritakse sisu aktualiseerimise tasandil.

Tekstil on teatav virtuaalne ulatuvus, mis sunnib selle teksti lugejat konstrueerima selle kirjutamata osa. (Rimmon-Kenan 1983: 149) See mitte-näidatu aktualiseerub vaataja jaoks rea kooperatiivsete operatsioonide kaudu. Piiratud hulga täpselt valitud elementide kaudu reprodutseeritakse kujutluslikku tervikut, reaalne esemestatus kannab vaataja sisekaemuses osakest fiktsionaalsest maailmast.

Seega sisaldab lavakujundus endas olemuslikult suurt määra implitsiitset, mittedäidatut, teatavaid tühimikke, mis tuleb vaatajal endal täita. Esiteks, lavastuse stsenograafia elabki vaataja poolt sinna juurde pandud lisaväärtuse arvelt. Teiseks, mida enam liigutakse õpetuslikkuselt esteetilise funktsiooni poole, seda enam peab jääma ruumi vaataja (orig.: lugeja) tõlgendusele (Eco 2005: 59)

Kunstitekst eeldab „lugejat“, stsenograafiline tekst (teos) vaatajat – kedagi, kes selle teksti või teose aktualiseeriks. Siin aga ei saa rääkida Jakobsoni mõistes kommunikatsioonimudelidest, kuna kunstitekstil on võrreldes klassikalise kodeeritud sõnumiga teatavaid suuri erinevusi. Esiteks, kunstiteksti puhul saatja ja vastuvõtja koodid erinevad teineteisest. Saatja ja vastuvõtja erinevad enamasti juba oma kompetentsusastme poolest. Selleks, et mõista selliselt intersemiootilist kultuuriteksti, peab omama mitmesuguseid kompetentsusi, olema võimeline tegema presupositsioone.

Teiseks, kunstitekstis puudub selgelt formuleeritud sõnum, sest see ei ole kodeeritud üheselt, vaid kujutab endast sageli keerukat reeglite süsteemi hõlmavat süsteemi. Meil pole sel juhul kunagi tegemist ühte keelt kasutava kommunikatsiooniga, vaid semiootilise tegevusega kõige laiemas mõttes, kus paljud eri märgisüsteemid üksteist täiendavad. Tekstuaalse koostöö saatja ja vastuvõtja vahel garanteerib sel juhul tekstis postuleeritav implitsiitne lugeja, teatrikunsti teose

puhul vaataja. Seega tähendab kunstiteksti genereerimine strateegia käivitamist, mida iseloomustab teise käikude ette nägemine.

„Selleks, et oma tekstistrateegiat organiseerida, peab autor apelleerima tervele hulgal kompetentsustele (mis on „koodide tundmisest“ avaram), mis annavad kasutatud väljendusele tema sisu. Ta peab eeldama, et kompetentsuste kogum, millele ta on apelleerinud, on seesama, millele apelleerib ka tema lugeja. Seetõttu ta näeb ette Mudellugejat, kes oleks võimeline teksti aktualiseerimisele kaasa aitama just nii, nagu tema, autor, on seda mõelnud, ja liikuma oma tõlgendustegevuses edasi just sel viisil, nagu on liikunud tema ise teksti genereerides.“ (Eco 2005: 62)

Mudelvaataja eeldamine ei tähenda tema peale passiivset lootmist, vaid see kujutab endast ülesannet panna kunstitekst niimoodi toimima, et see ennast üles ehitaks. Selleks, et kutsuda Mudelvaatajat dialoogile, on mitmeid vahendeid, alates žanrimääratlusest, mille kaudu hakatakse kohe vaatajaskonda (teatrites räägitakse sel puhul tavaliselt sihtgruppidest) selekteerima, ja visuaalse keele valikust kuni esemelise, stilistilise, värvipaleti jne. valikuni. Nii on lastele suunatud lavastuse ruumile enamasti iseloomulik lihtsus ja vormiline paisutatud tuvastatav lastelavastuse lavakujundusena ka siis, kui seal otsest lavategevust ei toimu, näiteks enne etendust või vaheajal.

Kunstitekstid paiknevad laial skaalal neisse genereeritud suletuse – avatuse teljel. Suletud kunstitekstis on iga valitud viite, iga väljendi ülesanne sundida vaatajat sellest teatud kindlal moel aru saama, kujutatut üheselt mõistma. Suletud kunstitekst on loodud väga piiritletud Mudelvaataja tarvis. Tüüpiline suletud stsenoograafiline tekst on nõukogudeaegne lavakujundus mõnele rahvaste sõprusest või nõukogulikust patriotismist jutustavale „realistlikule“ lavastusele, mille peamine ülesanne oli kaotada isiksus, rõhutades elu võimalikkust üksnes parteiliselt hallatud kogukondlikus unisoonis. Tegelikult pole midagi ebarealistlikumat ja tunnetusprotsesside loogikale võõramat, kui suletud kunstitekst. Kuna ta jääb nii piiratuks kultuurilist kompetentsust eviva vastuvõtja jaoks, taandub ta tegelikult pelgalt elemendi rolli tema maailma mitmekesisust hõlmava fiktsionaalse maailmamudeli mastaabis, olles nii mõneski mõttes piiranguteta avatud, seda aga juba välisele initsiatiivile, nõ. intellektuaalsele vägivallale.

Avatud kunstitekst sisaldab endas otsust, millise piirini ta vaataja osalust eeldab, kuidas ta teda suunab ja kus laseb vaatajat tõlgenduslikel maastikel seigelda. Oluline reegel on siiski, et ükskõik, kui palju erinevaid tõlgendusvõimalusi teos ka esile ei kutsuks, peavad need ometi üksteist peegeldama, nii et need mitte ei välista, vaid võimenduvad vastastikku. (Eco 2005: 65)

Kuid on suur erinevus, kas kunstilist sõnumit võtab vastu keegi, kellel on suured assotsiatsioonivõimed, väga hajusate piiridega *mõisteline entsüklopeedia* või eruditsioon kindals vallas, või isik, kelle kultuuriline lugemisoskus piirdub vaid kõige ilmsemate ja lihtsamate diskursiivsete struktuuridega. Järelikult ei saa avatud kunstiteksti mudelvaataja olla ükskõik kes,

vaid kunstitekst konstrueerib tekstuaalse strateegia abil oma implitsiitse (ideaalse, virtuaalse, mudel-, hüpoteetilise jne.) vaataja. Teatud mõttes polegi kunst muud kui strateegia, mis loob tema põhjendatavate tõlgenduste universumi, kus tõlgenduse mõiste tähendabki autori strateegia ja mudelvaataja reageeringu vahelist dialektikat (Eco 2005: 66).

Mõnes mõttes osutub ülimalt avatud tekst vägagi suletuks, kuna nõuab vaatajalt liiga suurt ning sageli ebastandardset entsüklopeedilist, interdistsiplinaarset ja ideoloogilist kompetentsi. Pealtnäha piiramata käsitlusvõimaluste hulk limiteerib drastiliselt potentsiaalsete vastuvõtjate hulka, st. vaatajate arvu, kes on võimelised teose interpreteerimisel edukalt koopereeruma. (De Marinis 1993: 171) Samal põhjusel, millist tähelepanu ja kaalu neile ka tagantjärele ei omistataks, pole eksperimentaalsed teatrilavastused kunagi oma aja suure publikuhuvi keskmes. Kuigi nüüd nähakse Evald Hermaküla ja Jaan Toominga lavastusi eesti teatrikuultuuri 60-70ndate aastate vaieldamatute uuenduslike lipulaevadena, kujutasid nad tollal enesest pigem teatavat nišiteatrit, mida ei saanud laia vaatajaskonna vaimustus ja massiline tung etendustele.

Teatris on saatja ja vastuvõtja roll reeglina lava ja publikuosa näol ruumiliselt markeeritud. Stsenograaf, kes ise füüsiliselt laval ei viibi, ilmneb vaatajale (peale ilmselge eelduse, et on olemas keegi, kes on selle lavakujunduse autor) mitte ainult kui äratuntav stiil, vaid kui stsenograafiline tekstuaalne strateegia, mis kehtestab laval semantilisi korrelatsioone. Seega mõistame nii Autori kui Mudelvaataja terminite all erinevaid tekstuaalse strateegia tüüpe. See tähendab, et tegemist on omamoodi topeltsituatsiooniga. Empiiriline autor kui lavakujundust loov subjekt formuleerib enda jaoks Mudelvaataja, ning tõlkides selle stsenograafilise tekstuaalse strateegia operatsioonidesse, peegeldab ta neis samal ajal ennast kui kujutatut subjekti. Empiiriline vaataja aga kui koostöötoimingute subjekt loob endale kujutluse Autorist just sellest samast tekstuaalsest strateegiast lähtudes. Ent mitte alati ei ole Autor empiirilise vaataja jaoks selgelt eristatav, seda näiteks juhul, kui lavastuskunstnik taandab end „leitud ruumis“, seda oma loodava fiktsionaalse ruumi olemasolevasse reaalsesse ruumi sobitamise teel, aktiveerides fiktsionaalse ruumiteksti reaalses ruumis ette antud strateegiaid järgides.

3.10. STALKER teatris NO99. Katse avada läbi etenduse stsenograafia lavastuses tõstatatud küsimusi

Sebastian Hartmani lavastus „Stalker” esietendus teatris NO99 6. aprillil 2006. Kunstnik: Peter Schuman. Siinne tekst on kirjutatud esietenduse muljete põhjal, puudutades vaid peamisi leitud teemasid etenduse stsenograafias.

Niikaua kui olen töötanud stsenograafina teatrilavastuste juures, olen püüdnud mõista, kuhu see küllaltki kitsas eriala oma arengutes suundub. Võimalike vastuste otsingul olen pörkunud küsimustele selle kohta, kuidas üldse kirjeldada teoreetiliselt traditsiooni ja innovatsiooni olemust lavakujunduses, täpsemalt – mõtestada lahti, millised nähtused ja mil moel väljendavad uuenduslikkust stsenograafias. Sellest lähtuvalt on kerkinud teinegi küsimus: millist kultuuriuurimise metoodikat tolle teatri ja kunsti, moe- ja kirjandusajaloo, inseneritehniliste ja psühholoogiliste vahendite jt. piirialade ristumiskohas paikneva distsipliini kirjeldamiseks ning analüüsimiseks kasutada. Ehk siis, kas kirjeldada lavastuskunsti neile naaberdistsipliinidele spetsiifiliste vahenditega, nagu tavaks (so. enamasti läbi teatriuurimise või kunstiteaduse prisma), või on olemas mõni universaalsem meetod ning keel selle ala spetsiifilise problemaatika käsitlemiseks. Ehk on isegi võimalik leida mingeid paralleelseid sama laadi keerukust evivaid distsipliine, mis meid läbi sarnaste kultuurimudelite ka lavastuskunsti võimalikult laialt haaravale analüüsile lähemale viivad. Suures osas just need küsimused on olnud tõukejõuks mu õpingutele TÜ semiootika osakonnas.

Kultuuris toimub uuenemine Juri Lotmani järgi dünaamiliselt kahel peamisel viisil: plahvatuslikult ja aeglaselt. Teame, et karismaatilised loojad ja nende epohhiloovad kunstiteosed on need, mis plahvatuslikul moel suunavad kultuuri arengut. Selliste üksikute säravate tegijate ilmumisi ja mõju kultuurile ei ole võimalik ette näha. Seepärast pean siin muutumise protsessidest rääkides silmas pigem aeglast, loomuldasa tsüklilist uuenemisviisi kultuuris, antud juhul selle kitsal lõigul, stsenograafias.

Lavastuskunsti (ja sellest tingituna kogu teatrikunsti) arengus on viimase poolesaja aasta jooksul eristatavad kaks suurt teatrikeelde põhimõttelisi uuendusi toonud ruumi puudutavat nähtust: black-boxi kasutamine lavaruumi tüübina ja video kasutamine lavakujunduses. Seega võiks pealiskaudsel vaatlemisel uuenduslikkust lavastuskunstis seostada eelkõige laienemisega tehniliste vahendite vallas. Samas – uued tehnilised vahendid kannavad endas alati teistsuguseid, uusi suhteid mentaalses plaanis. Millised need võiksid olla ja mil viisil teatritehnilised lahendused lavastuses uusi suhteid ning tähendusi genereerivad, seda tahaksin siinses töös teatris NO99 etendunud „Stalkeri” näitel põgusalt kirjeldada.

Saksa lavastaja Stefan Hartmani ja kunstnik Peter Schumani „Stalker” valikut põhjendaksin sellega, et see lavastus torkab silma etenduse lõikes maksimaalsel hulgal tasanditel eksponeeritud suhete struktuuriga ruumi, näitlejate ja publiku vahel. Seejuures on lavastuse loojate osas tegu nõ. kontseptuaalse tandemiga, mille puhul kunstniku ja lavastaja töö on põimunud lahutamatuks tervikuks ning lavastuslik ja stsenograafiline tasand teoses seega eristamatud.

Lavastuse mänguruumiks on black-box saal, mis on põhiplaani jagatud neljaks võrdseks osaks saali keskel ristuvate võreseinte abil, nii et pool publikust istub teispool võret teise publikuosa vastas, ning need pooled omakorda jagunevad paremaks ja vasemaks võrdseks pooleks ehk ruumiterviku suhtes veeranditeks. Ka kõik veerandid on võrdse suurusega. Selline lava kui maailmamudeli sümmeetria räägib ihast täieliku kontrolli järele inimese eksistentsi ning laiemalt kogu universumi üle.

„--/ kinnisidee omistada kaootilisele maailmale püsiv sümmeetriline vorm seondub totalitaarse korra printsiibiga ehk, K.Jaspersi sõnul, korra kiusatusega.” (Grišakova 2005: 52)

Samas jätab reaalse ja fiktsionaalse ruumi piiride määratlemise suhtelisus etenduses osalejad võimaluseta ka oma maailma piire täpselt määrata (Võrdluseks: itaalia-tüüpi lava korral on kogu ruumiplaan kindlalt koordineeritud ning ka black-boxi puhul rohkemate suundade ja telgede kasutamisest hoolimata üheselt mõistetav ruumiline tervik). Sel moel on ka vaatajalt võetud võimalus oma positsiooni tavapärase kindlusega kehtestada ja lõpuni määrata: vaataja tajub end läbi etenduse üheaegselt kolme erineva ruumitasandi suhtes erinevais positsioonides: suhtes erinevate ruumitasanditega tekib erinev ruumi mõõt ja paiknemissuhe (parempoolse neljandiku keskel istuja on samaaegselt poolsaali suhtes paremal poolel jne.). Oluline on, et see vaatepunkti ambivalents säilib sarnaselt läbi etenduse, postuleerides (oma osavõtmatuse muutumatuses) lavastuse ruumilise ülesehituse näol ebakindla, totaalse välise korrastatuse poole püüdleva ent sisima kindlusega maailma mudeli, kus subjekti suhe maailma sõltub mitte niivõrd reaalsusest, kui sellest, millise fiktsionaalse vormina subjekt seda reaalsust igal hetkel eraldi määratleb.

Nagu öeldud, koosneb kujundus võreseintest, materjaliks alateadvuses militaarseid seoseid tekitav 5 x 5 silmaga metallist aiavõrk, mille materjalipõhiseks sõnumiks võiks pidada kõike ühetaoliseks nivelleerivat korda ning igasuguste illusioonide eitamist. Võrkaed ümber saalineljandiku võimaldab publikul läbi aia silmitseda publikut ülejäänud kolme puurivõre taga. Igaüks on oma puuri suhtes sees, aga teiste suhtes väljas; ruumineljandike võrdne jaotus rõhutab tegelikult sees ja väljasolemise küsimuseasetuse absurdust: ruum asetab kõik publikuosad samaaegselt võrdselt nii sisse- kui väljapoole piiri, filosoofilisemalt väljendudes – ei ole võimalik olla sees, olemata samal ajal väljas, ja vastupidi. Vaataja leiab end seega paratamatult olukorras, kus tal tuleb enese jaoks kehtestada konkreetse ruumi (ja selle suhtes lavastuse ruumi) sisu, määrata, kus on tema jaoks (ruumiline) piir või piirid. Nii sunnib lavastuse ruumilahendus ühe teemana

süvenema piiri ja territooriumi problemaatikasse.

Reaalne teatrisaal „Stalkeris” sisaldab niisiis endas kaks korda kahte saalipoolt, seega tegelikult nelja ühesugust mõttelist saali, milles igaühes on sarnaselt olemas tavapärase lava ja publikuosa eristus. Need neli ruumi on aga üksteisega (so.vastas ja küljel asuvate „saalidega”) samaaegses peegeldussuhtes. Referentsiaalse maailma kahekordistamine on fiktsionaalsuse mudeliks ehk põhimõtteks *par excellence*. Peegelmudeli tunnuseks on, et „ise” kasutab „teist” leidmaks kinnitust omaenese eksistentsile. (Grišakova 2005: 44-49) „Stalkeris” puhul sätestab juba lavastuse ruumiprogramm lavastuse ühe põhiprobleemina identiteediküsimuse.

Kui kirjeldan lava kui ruumi peegli põhimõttel ülesehitust, siis ei hõlma see antud kujunduse kogu peeglimudeli kasutust. Omamoodi peeglina toimib ka lavastuse videoprojektsioon. Laval on neli videoekraani: kaks saali pikisuunal poolitava võre kohal otstes, kaks põikisuunal poolitava võre kohal, paremal ja vasakul. Vaataja näeb korraga neist kolme, st. kõiki peale tema pea kohal asetseva. Esmapilgul näidatakse kõigil ekraanidel üht ja sama pilti, ainus erinevus – erinev polaarsus – on seatud läbi vaataja paiknemise ruumis. Pilt parem- ja vasakpoolsel ekraanil on omavahel peegelduses, samuti piki saalitelge vastanduvad kujutised omavahel. Tõde esitatakse siin meile kahel vastandsuunalisel kujul, millist usub vaataja oma kujutluses reaalselt aset leidvat, on jäetud videolõikude piires lahtiseks, ta enda otsustada.

Mis puudutab videopildi sisu, siis on selle ülesanne talle omaste vahenditega mitte ainult topeldada, vaid ka modelleerida vaataja jaoks etenduses toimuvat. Videopilt nimelt kajastab etendust nõ. *live*'is, vahendades seda samaaegse reportaažina ekraanil. Operaator osaleb etenduses justkui väljaspool toimuvat, pideva tegevust pildiks töötleva tehnilise ripatsina. Seda tehes kasutab ta tinglikult kõiki reportaažile omaseid pildiga manipuleerimise võtteid nagu suurt ja üldplaani, pealesõite jne., seega näeme ekraanil „anonüümse” operaatori suhet toimuvasse, tema valikulist kajastust toimuvast. Tekkiva tegevuse ja pildi sümbioos kommenteerib lihtsa ja selge võttena muu hulgas kaasaegse meedia toimimisviisi. Video ja füüsilise etenduse samaaegse kõrvutamise abil luuakse suurepärane paralleel reaalse elu sündmuste objektiivsuse ning nende meedia (kui maailmakorraldava võimatribuudi) poolt peegeldamise ideoloogilise subjektiivsuse vahekorrale.

Liikuv pilt etenduses kujutab endast seega mitte niivõrd esteetilises mõttes kujunduslikku lisamõõdet või akent fiktsionaalsesse ruumi, kui veel üht reaalsuse modelleerimise ja fiktsionaliseerimise tasandit. Seega võib öelda, et videoprojektsioon „Stalkeris” toimib mitte ainult kaasaegse tehnilise või topeltkodeerimise vahendina, vaid on etenduse oluline osa, mille abil moodustatakse veel üks lavastuse kontseptuaalne telg.

Lavakujundus, mis jagab etenduse ruumi neljaks, kujutab endast, nagu mainitud, põhiplaanilt risti. Tahtmata siinjuures kristlikule sümbolikalale liigseid tähendusi omistada, pole

ilmselt siiski kokkusattumus, et just risti tsentrisse (nö. lunastaja positsioonile), kõigi piiride ja peegelduste kohtumise punkti asetub „tsoon” – absoluutse tõe valitsemise paik, kõigi salasoovide täitumise ruum. See on füüsiliselt ainus punkt lavaruumis, mis suhestub ümbritsevate ruumijaotuste ja –üksustega igas suunas võrdselt, mis on eksimatult ja ühemõtteliselt keskel, mis ei ole suhteline. Lisaks on see ruum ümmarguse põhiplaaniga, st. „tsoon” ei evi iseenese sees suundi ega koordinaate, tugevamalt või nõrgemalt pingestatud alasid, seda ei ole võimalik teatavas mõttes enese sees kirjeldada, vaid ainult muu lavaruumi taustal. Lähudes lavastuses pidevalt eksponeeruvast peeglimetafoorist, on „tsoon” ainus osa lavaruumist, mis ei oma peegeldussuhet enda sees ega ka väljaspool. Vesi, mis on teatris enamasti ekstreemne element, maailma loov ja hävitav stiihia, ning mida „tsoonis” pikka aega kallab, süvendab lisaks muljet maailma lõpu ja alguse üheaegselt kohalolust, nö. aja nullpunktist või selle puudumisest „tsooni” fiktsionaalses absoluudis.

Tulles tagasi lavastuses kerkinud identiteediproblemaatika juurde, tõuseb etenduses esile stseen, kus Kirjanik (keda mängib Jaak Prints) peab maha ebavõrdse võitluse valgussildadelt alla heidetud kuuskedega. Ühes arvustuses oli selle kohta öeldud, et Kirjanik võitleb seal oma sisemiste deemonitega. Täpsustaksin seda veelgi: minu nägemuses võitleb Kirjanik ka teatud mõttes peegeldusega, „teisega” endas, kuigi see stseen kujutab ka sõda kultuuri – mittekultuuri, inimese poolt kultiveeritu ja looduse vahel, seda ka inimeses eneses. Võiks öelda, et Kirjanik näeb looduse stiihilisuses agressiooni korrastatud maailma vastu. See võitlus saab lavastuses väikese maailmarevolutsiooni mõõtmed, olles oma ühepoolses vihas naeruväärne, kurb ja absurdne, Kirjanik aga muutub vaatajapoolse „ironilise vaatluse objektiks” (Grišakova 2005: 51). Identiteediküsimusi peegeldavad ka mitmed puhtalt lavastuslikud detailid, näiteks vahetavad näitlejad etenduse sees rolle või jagunevad tegelaskujud mitmeks erinevate näitlejate vahel. Nii on kõik neli meest kordamööda Stalkerid – jälle rõhutatakse siin identiteedi ja maailmas positsioneerumiste suhtelisust.

Üks lõbusamaid ja kummastavamaid stseene etenduses kujuneb siis, kui näitlejad peale omavaheliste piiride ja identiteetide kompamist-vaagimist pöörduvad näitleja ja vaataja vahelist olemuslikku suhet teatris küsimuse alla seadma. Näitleja kui rolli, „kunstilise tõe peegli” kandja, selle asemel, et olla edasi peegelduse so. projektsiooni osas, astub vastu originaalile, pöörates äkitselt tavapäraseid näitleja-vaataja rollijaotusi eirates oma pilgu publikusse. Publikupodium lükatakse vastu eesasuvat võret, varasemale „lavale”, ning näitlejad haaravad asetleidvas teatriaktis ohjad enda kätte: nad ronivad publikusse, inimeste vahele ja selja taha, lasevad vaatajale taskulambiga näkku ning kommenteerivad omavahel valjuhäälselt publikut. Näitlejad ületvad nii tavapäraste sotsiaalsete rollide piirid teatris, kus näiline võim nime ja näoga näitleja üle on teda anonüümsest pimedusest jälgiva publiku pärisosa. Vaataja on nüüd see, kes leiab end tõstetuna

abitusse alastiolekusse, tunneb ebamugavust mõttest paista naeruväärne, talt on võetud initsiatiiv ja sellega ka võim. Sööjast on saab söödu, vaatajast näitlejate tegutsemise objekt. Peegel pööratakse ümber. Seega keeratakse etenduse peeglimaailmas ka saatja/vastuvõtja suhe tagurpidi.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et „Stalker” ruumilahendus ning stsenograafiline dünaamika, läbi etenduses väljendatud suhete (näitleja - näitleja, näitleja - vaataja, vaataja - vaataja ning näitleja reaalsuses - näitleja videopildis) ebastabiilsuse eksplitseerimise, kasutades selleks erinevatel tasanditel peegliprintsipi, tõstatab lavastuses küsimused piiridest ja identiteedist, meie maailmataju tõeväärtusest üldse.



Fotod 17-20. „Stalker” teatris NO99. Stseenid lavasusest.

KOKKUVÕTE

Käesolevat magistritööd eristab enamikust teatrisemiootilistest uurimustest kindlasti kirjutaja positsioon. Kuna olen ise lavastuskunstnik, vaatlen stsenograafia tähendusloomelisi mehhanisme siin pigem seestpoolt, praktiku vaatevinklist. Antud magistritöö püüab seega anda lugejale ühtlasi teatavat ettekujutust sellest, millisena kogeb lavastuskunstnik oma töö eesmärki, kuidas ta näeb seda lavastuse terviku kontekstis ning milliseid vahendeid oma töö eesmärkide saavutamiseks kasutab.

Kuna töö lähtub antud teema käsitlemisel antud kunstiliigi sisemiselt, praktiku positsioonilt, on siin proportsionaalselt vähem tähelepanu pööratud reaalsele empiirilisele vaatajale. Enamasti käsitlevad reaalselt vaatajat teatris teatriuurijad, kelle puhul empiirilise vaataja vaatepunkt kattub reeglina uurija omaga. Lavastuskunstniku jaoks jääb reaalne vaataja ja viis, kuidas ta lavakujundust näeb ja mõistab, paljuski oletuslikuks.

Rääkida siin lavastuse stsenograafia eesmärkidest on muidugi ilmselgelt olukorda lihtsustav. Esiteks, lavastuskunstnik sageli minu meelest ei teadvusta enesele lõpuni, mida ja miks ta lavale ja lavaga õieti teeb, kuid nagu kogemus näitab, võib teatrikunstnik, jäädes oma töös paljuski emotsioonide ja tajukogemuse tasandile, sellegipoolest luua esteetiliselt nauditavaid ja visuaalses plaanis silmapaistvaid lavakujundusi.

Teiseks mõistsin oma magistritööd kirjutades eriti selgelt, et ükski teooria, sh. semiootika, ei suuda täielikult avada kunstiteose mõtet. Antud magistritöö põhineb oma peamistes seisukohtades implitsiitselt Juri Lotmani kultuurisemiootikal, käsitledes kunstiteost teksti mõiste alusel. Leian, et parimal viisil täidavad püstitatud ülesannet ja vastavad küsimustele tähendusloome olemusest lavastuskunstis need antud töö osad, mis kirjeldavad märgisüsteemide vahelisi seoseid ja dünaamikat: so. intertekstuaalseid, intersemiootilisi ja intermediaalseid protsesse.

Töö esimene osa andis kriitilise ülevaate põhilistest probleemidest teatrisemiootikas, mis kerkivad esile lavastuse visuaalse poole (eeskätt ruumi) mõtestamisel. Lingvistilisel kommunikatsioonil ja tekstianaloogial põhinevad teatri analüüsi mudelid on jäänud kitsaks, kuivõrd need käsitlevad etendust liialt produkti või objektina, teatud märkide montaaži või nende ajas ja ruumis eksisteeriva struktuurina. Nii lavastamine kui etendus on oma olemuselt pigem

dünaamilised ja protsessuaalsed, pidevad tähendusloome protsessid. Oluline on aga rõhutada tähenduse mõistmise enda protsessuaalsust, st. et märkide tajumise protsess ise on märgiline. Kultuurimärkidele on omane suhtelisus ja kokkuleppelisus. Stsenograafias on märgiks kujund kui element, mis on põhimõtteliselt seotud tähendusega ning mis on semiotiseeritav. Kujund ei kehastu (ühes) asjas, vaid *suhtes*. Kui kujund näibki olevat mõni konkreetne ese, siis tema tähendus saab nähtavaks ikkagi suhtes teiste asjade ja ruumiga.

Töö teine osa keskendus ruumiprobleemataikale teatris. Ruumilisel reaalsusel on teatris palju erinevaid tasandeid ja funktsioone nii tähendusloome kui kommunikatsiooni osas. Peatükk kirjeldab viise, kuidas ruum aktiveerub ja loob tähendusi läbi erinevate suhestumiste. Tähenduse mõistmise protsessi teatris on haaratud fiktsionaalse maailma mõiste. Mõistmaks tähendusväljade moodustumise mehhanismi lavastuse ruumilises plaanis, tuleb esiteks vaatluse alla võtta eelkõige *reaalse ja fiktsionaalse suhe* laval, teiseks diferentseerida ruumi fiktsionaalsuse eri tüüpe. Viimane on antud Gay McAuley teatri ruumide funktsioone käsitleva taksonoomilise süsteemi läbi, mille ta on andnud oma raamatus „Space in Performance“ (1999). Suurt tähelepanu lavastuse fiktsionaalsele ruumile, selle erinevatele vormidele ning suhetele teiste ruumitasanditega, ehk siis sellele tasandile teatri ruumisüsteemis, millega stsenograaf oma töös (võib-olla isegi kõige rohkem) opereerib.

Peatükk käsitleb ka leitud ruumi temaatikat. Teatrimajast väljas leitud mänguruum võimaldab lavastuse reaalsel ruumikasutust elavdada ja etenduse fiktsionaalset ruumi laiendada. Leitud ruumi situatsioon sisaldab endas lavastuskunstniku jaoks mitmeid spetsiifilisi probleeme. Leitud ruumi näiteks iseloomustab lavaruumina suhteliselt suur muutumatus. Peamine probleem leitud ruumi juures seisneb aga etteantud konfliktis reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel. See on reaalses ruumis kujunev vastuolu, mis puudutab väljendusvahendeid fiktsionaalse kunstiruumi loomisel.

Töö kolmas osa vaatles mõningaid aspekte lavakujundusest kunstitekstina.

(1) Lavakujunduse juures on eristatavad kõik terviklikule kultuuritekstile omased parameetrid, nagu väljenduslikkus, piiritletus ja struktuursus. Teater põhineb kirjanduslikul tekstil, ent on ometi *nähtav* kunst, mis visuaalsete vahendite abil organiseerib aega, liikumist, tegevust ja ruumi. Sisulised analoogiad kirjanduslike ja teiste representatiivsete kunstitekstide vahel saavad avalduda aegruumiliste karakteristikute (vaatepunktide) plaanis. Teater ja kino on oma intersemiootilisuses sellised kunstiliigid mis, ühendades kahte erinevat aegruumilist karakteristikut, konkretiseerivad kujutatavat maailma võrdlemisi sarnasel määral mõlemas, nii ruumilises kui ajalises plaanis. Kronotoobi puhul ei oma tähtsust mitte visuaalsed assotsiatsioonid, vaid eelkõige viis, mil moel temporaalne loogika kombineerub ruumilisega. Aegruumiliseks dominandiks osutub see aspekt lavastuses või kujunduses, mis on teiste foonil enam markeeritud, või mis eksplitseerib implitsiitset.

(2) Lavastuse visuaalset poolt tõlgendatakse vaatajate poolt peamiselt kahel viisil: metonüümilisel ja metafoorsel. Mida enam nihkuvad lavastuse visuaalsed koodid metafoorsesse valda, seda suuremat pingutust see stsenograafia vaatajalt nõuab. Igasugune reaalne ese või kunstiline kujund, mis omab stsenograafias metafoorset, tähendusloomelist potentsiaali, on sarnaselt vaadeldav sümbolina. Sümbol esineb semiootilises plaanis kolmel erineval tasandil: sümbol kui tajuelement, sümbol kui kujund ja sümbol kui müüt. Juri Lotman nimetab sümbolit mälu kondensaatoriks. Selle alusel, mil moel seob sümbol ideede tasandit reaalsusega, võime eristada kaht peamist sümboolse tasandi tekkeviisi. Lisaks on olemas sümbolid, mis lülituvad teose tähendusloome protsessi konkreetse (lavastus)kunstniku kogu loomingut silmas pidades.

(3) Atmosfääriks nimetatakse süstemaatilisi kultuurilisi konnotatsioone, mis tekivad objektide tasandil. (Baudrillard 1996) Atmosfääri loomise printsiipidest üks peamisi on kalkuleeritud balansi loomine sooja ja külma vahel laiemalt. Seega on värvi ja materjali tähendus teatri lavakujunduses pigem abstraktne, omades kokkuleppelist iseloomu ning sõltudes sellest, kuidas seda materjali kasutatakse.

(4) Visuaalsetel ja ruumilistel suhetel on teatris tähendusi loov positsioon, mis mitmesuguses gradatsioonis ja ühildumise ning opositsiooni nüanssides funktsioneerib lavastuses aktuaaliseeruva maailmamudeli varjatud kvaliteete manifesteeriva struktuurina. Lavalised märgisüsteemid loovad omavahelisi suhteid erinevatel tasanditel. intertekstuaalsed seosed, intersemiootilised seosed lavastuse terviku tasandil ning intersemiootilised seosed stsenograafia tasandil ja sees, neile on läinud sajandil lisandunud veel intermediaalsed suhted.

(5) Nn. uue meedia (näiteks video) kasutuselevõttuga on kaasnenum uued rõhud stsenograafias ja (lava)maailmatunnetuses üldse. Ses olukorras kaotab kehtivuse traditsioonilise teatri üks karakteristikuid - polaarne suhe laval vahetult olemasoleva ja puuduva vahel, asendudes „uue nägemise“ ja teistlaadse ruumi lugemise ning ruumilise kogemise viisiga.

(6) Alapeatüki aluseks mudelvaatajast võtsin Umberto Eco käsiluse *mudellugejast*, mille kohaselt kunstitekst konstrueerib tekstuaalse strateegia abil oma implitsitse (ideaalse, virtuaalse, mudel-, hüpoteetilise jne.) vaataja.

(7) Uued tehnilised vahendid lavakujunduses kannavad endas teistsuguseid, uusi suhteid ka mentaalses plaanis. Teatris NO99 etendunud „Stalker“ lavastuse stsenograafia näitel analüüsisin, mil viisil teatritehnilised lahendused lavastuses uusi suhteid ning tähendusi genereerivad, tõstatades konkreetsetes lavastuses küsimused piiridest ja identiteedist, meie maailmataju tõeväärtusest üldse.

Igasuguses kunstis, stsenograafias sealhulgas, jääb ikkagi alles saladus, milleni ratsionaalsed teoreetilised arutlused ei küüni. Lavastuskunstnik ei moodusta enesele tööd alustades mingit „tähenduste menüüd“, mida ta oma töös edasi tahab anda. Enamasti püstitab kunstnik töö algfaasis mõned konkreetset ülesanded, kuid suure osa tekkivaid seoseid omandab lavastuse visuaalne pool

loomeprotsessi käigus. Vähemalt enda kohta võin öelda, et sageli näeb mu lavakujundustes detaile, mis on sinna lisatud puhtesteetilistel kaalutlustel või lihtsalt lõbu pärast. Need kujutavad endast semiootilises kontekstis valikuid, mida on tagantjärele sageli raske põhjendada.

Kunstiteose taandamisega tema sisule ja siis tolle tõlgendamisega kunstiteos taltsutatakse. Tõlgendamine muudab kunsti käideldavaks, kuulekaks. Teose väärtus seisneb milleski muus, kui tema „tähenduses“. Need, kes küünitavad tanki freudistliku tõlgenduse järele, väljendavad ainult oma tundetust selle suhtes, mis on teoses olemas. Seda laadi tõlgendamine viitab alati (teadvustatud või teadvustamata) rahulolematusele teosega, soovile asendada teos millegi muuga. Tõlgendamine, põhinedes ülimalt kahtlasel teoorial, et kunstiteos on komponeeritud sisuühikutest, vägistab kunsti. See muudab kunsti tarbimisühikuks, et sobitada see kategooriate mentaalsesse skeemi. Kunstiteosed pole seletamatud, neid saab küll kirjeldada ja parafraseerida. Küsimus on, kuidas seda teha. (Susan Sontag 2002: 17-22)

Otsides oma töös tähenduse tekkemehhanisme teatri visuaalias, jagan seisukohta, et ühete tähenduste otsimine kunstis on liigne ja kunstiteost nivelleeriv tegevus. Samuti ei saa ka lavastuskunsti väljastpoolt vaadelda pelgalt tähenduste teenistuses olevana, küll aga saab seestpoolt soovi korral luua vaatajale võimalusi erinevatel tähenduslikel tasanditel seoste kujunemiseks. Samal põhjusel pean lavastuskunsti käsitlemiseks liiga kitsaks distsipliiniks nn. klassikalist teatrisemiootikat, mis näeb fiktsionaalses lavamaailmas alati viidet millelegi väljaspool lavastust. Me ei tea kunsti puhul, kas selle poolt tähistatav objekt ühemõtteliselt üldse eksisteerib, või kui ta on olemas, siis pole meil mingit võtit, mis garanteeriks selle „õigesti“ tõlgendamise. Tõsi, lavakujundus on pealtnäha alati midagi kujutav, küsimus ongi selles, mida kunstnik tegelikult kujutab: kas tuba või kultuurimudelit. Minu veendumuse kohaselt kujutab kunstnik läbi konkreetsete ruumiliste ja visuaalsete märgisuhete laiemat maailmapilti. Olen oma töö tulemusena jõudnud järeldusele, et vähemalt lavakujunduse „lugemiseks“ ja mõistmiseks ei pea edukalt kirjeldama mitte diskreetseid märke, kuna mitte niivõrd märgid ise pole lavakujunduse mõistmise ja mõtestamise seisukohalt olulised, vaid nende omavahelisi suhteid ja dünaamikat, st. konfiguratsioone, mis on aluseks lavastuse kontseptuaalse maailmapildi tekkel.

KASUTATUD KIRJANDUS

- A r l a n d e r, Annette 1998. *Esitys tilana. Acta Scenica 2*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- A r o n s o n, Arnold 2005. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. The University of Michigan Press
- B a h t i n, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat
- B a u d r i l l a r d, Jean 1996 [1968]. *The System of Objects*. Translated by James Benedict. London; New York: Verso
- B r o o k, Peter 1972. *Tühi ruum*. „Loomingu” raamatukogu. Tallinn: Perioodika
- C a r l s o n, Marvin 2003. Video and Stage Space: Some European Perspectives. *Modern Drama*, 46:4 (Winter 2003)
- C h a u d u r i, Una and F u c h s, Elinor 2002. *Land/Scape/Theater*. Edited by Elinor Fuchs and Una Chaudhuri. Ann Arbor: University of Michigan Press
- D a n o w, David K. 1991. *The Thought of Mikhail Bakhtin: From Word to Culture*. Houndmills, London: MacMillan
- D e M a r i n i s, Marco 1993. *The Semiotics of Performance*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis
- E c o, Umberto 2005. *Lector in fabula*. Tõlkinud Ülar Ploom. Tartu Ülikooli Kirjastus
- E p n e r, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. *Teatri ja teaduse vahel*. Tartu Ülikool. Eesti kirjanduse õppetool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, Studia litteraria estonica 5, Tartu
- E p n e r, Luule 1994. *Draamateooria probleeme II*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- E s s l i n, Martin 1987. *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London and New York: Methuen
- F i s c h e r – L i c h t e, Erika 1992 [1983]. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press
- F i s c h e r – L i c h t e, Erika 2001. *Ästetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen; Basel: Franke Verlag
- G r i s h a k o v a, Marina 2005. Semiootilistest mudelistest kirjanduses ja filmis. *Acta Semiotica Estica II*. Eesti Semiootika Seltsi väljaanne. Tartu Ülikooli Kirjastus
- H o n z l, Jindrich 1998 [1940]. *Dynamics of the Sign in the Theatre. Semiotics of Art*.

- Editors: Irwin R. Titunik, Ladislav Matejka. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp 74-93.
- I s s a c h a r o f f, Michael 1981. Space and Reference in Drama. - *Poetics Today*, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective, pp. 211-224.
- K e n n e d y, Dennis 2004. *Shakespeare ja stsenograafia. XX sajandi lavastuste ajalugu*. Tõlkinud Lilja Blumenfeld. Eesti Teatriliit. Tallinn
- K e u n e n, Bart 2000. Bakhtin, Genre Formation, and Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata. *CLCWeb: Comparative Literary and Culture: A WWWeb Journal* (June 2000). Purdue University Press
- K o w z a n, Tadeusz 1968. Le signe au théâtre. – *Diogène* 61, 52-80
- K u u s a m o, Altti 2002. Yksityiskohdan teoriaa IV: navat, solmut ja ylijäämä. *Synteesi* 4/2002. Helsingin Yliopisto. Helsinki
- L a k o f f, George and J o h n s o n, Mark 2003 (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago; London: The University of Chicago Press
- L e h a r i, Kaia 1997. *Ruum. Keskkond. Koht. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 5*. Tallinn: Virgela
- L o t m a n, Juri 1990. *Kultuurisemiootika*. Tekst-kirjandus-kultuur. Tallinn: Olion
- L o t m a n, Juri 1999. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund
- L o t m a n, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Vene keelest tõlkinud Piret Lotman ; sarja koostaja Marek Tamm ; järelsõna: Mihhail Lotman. Ilmunud Tallinn: Varrak, 2001 Tartu: Greif
- L o t m a n, Juri 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tõlkinud Pärt Lias. Tallinn: Tänapäev
- L ä ä n e s a a r, Monika 2000. *Eesti sõnateatri stsenograafia 1965-1975 : magistritöö / Monika Läänesaar ; juhendaja: Luule Epner ; Tartu Ülikool, Eesti kirjanduse õppetool*. Tartu
- M c A u l e y, Gay 1999. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. The University of Michigan Press
- M i n t s, Zara 1999. *Blok i russkij simbolism: izbrannõje trudõ v trjoh knigah. Poetika Aleksandra Bloka*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB
- M u k a r o v s k y, Jan 1978 [1941]. On the Current State of the Theory of Theater. - Structure, Sign and Function. *Selected Essays by Jan Mukarovsky*. Translated and edited by John Burbank, Peter Steiner. New Haven, London: Yale University Press, pp. 201-219.
- M ü l l e r, Jürgen E. 1997. Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*.

- Ed. By Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam; Atlanta
P a v i s, Patrice 1998 [1996]. *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*.
Translated by Christine Shantz. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- P a v i s, Patrice 2003. *Analyzing Performance: Theatre Dance and Film*. The University of
Michigan Press
- R i m m o n – K e n a n, Shlomith 1983. *Kertomuksen poetiikka*. Tõlkinud Auli Viikari.
Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- S c h e c h n e r, Richard 1994. *Environmental Theatre*. New York: Applause Books
- S h u k m a n, Ann 1989. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Bochum:
Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer
- S o n t a g, Susan 2002. *Vaikuse esteetika. Esseed*. Tõlkinud Berk Vaher. Tallinn: Kunst
- T o r o p, Peeter 1997. *Dostojevskij: istorija i ideologija*. Tartu Ülikooli Kirjastus/Tartu
University Press
- T o r o p, Peeter 1999. Semiootika piiril: järeldsõna J. Lotmani raamatule „*Semiosfäär*ist”.
Tallinn, Vagabund
- U b e r s f e l d, Anne 1999 (1996). *Reading Theatre*. Transl. Frank Collins. Toronto,
Buffalo, London: University of Toronto Press
- U n t, Liina 2002a. Kohtade lavastamine. *Koht ja paik II. Place and Location II*.
EestiKunstiakadeemia Toimetised. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Underi ja
Tuglase Kirjandusmuuseum.
- U n t, Liina 2002b. *Kohtade lavastamine : magistritöö / Liina Unt ; juhendaja Kaia Lehari ;*
Eesti Kunstiakadeemia. Ilmunud Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia
- U n t, Liina 2004 . Oma sõnade ja viisiga. *Teater. Muusika. Kino*.
- U s p e n s k i, Boriss A. 2005. *Semiotika iskusstva*. Izdatelstvo „Jazõki slavjanskoi
kulturõ”.

SUMMARY

The present master's thesis has been written from the perspective of a practicing scenographer. The thesis considers scenography's mechanisms of signification.

The first part presents a critical overview of the basic problems in theatre semiotics that pertain to the signification of the visual side (primarily space) of a staging. Models of theatre analysis based on linguistic communication and textual analogies are considered limiting, as they tend to treat a performance as a product or an object. Both the staging and performances are treated as continuous dynamic processes of signification. It is emphasized that the perception of signs is in itself a sign process. Cultural signs are inherently relative and arbitrary. In scenography, a sign is a figure that as an element is, in principle, bound to a meaning and that can be semiotized. A figure is not embodied by a (single) thing, but by a *relationship*.

The second part focuses on the problem of space in theatre. This chapter describes the ways in which space is activated and meanings are created through various relationships. In order to understand the mechanisms of the formation of fields of signification in the spatial layout of a staging, the first aspect is to consider the *relationship between the real and the fictional* on the stage, and second, to differentiate between the various types of fictionality of space. The topic of found space, and the various specific problems faced by the scenographer in the situation of a found space, the most relevant of which is the inherent conflict between the real and the fictional world, is also considered in this chapter.

The third part of the thesis considers some aspects of stage design as an artistic text.

- (1) Scenography is an art form that applies visual devices to the organization time, movement, activity and space. Theatre and film are, by their intersemiotic nature, art forms that, by combining two different characteristics of space-time, concretize the depicted world in both spatial and temporal aspects. It is not the visual associations, but the manner in which the temporal logic is combined with the spatial, that is relevant in a chronotope.
- (2) The audience interprets the visual aspect of a staging in two basic ways: the metonymic and the metaphoric. Any given actual object or artistic figure that possesses metaphoric, significative potential, can also be considered as a symbol. In the semiotic perspective, a symbol figures in three distinct levels: symbol as an element of perception, symbol as a figure and symbol as myth.
- (3) Atmosphere: systematic cultural connotations originating on the level of objects. One of the primary principles for creating atmosphere is to build up a calculated balance

between warm and cold. Thus in stage design the meaning of colour and materials is abstract, they have a conventional nature and are dependent on how this material is applied.

- (4) In theatre, visual and spatial relationships have a position of signification that in its various gradations and nuances functions as a structure that manifests the concealed qualities of the model of the world that is actualized in a staging. Sign systems present on stage create relationships between themselves on different levels: intersemiotic relationships on the level of the staging as a whole and on the level of, and in scenography; to these, intermedial relationships were added in the past century.
- (5) The introduction of new media (video) has been accompanied by new focuses in scenography. This situation has brought about the expiration of one of the key characteristics of theatre – the polar relationship between things immediately present and absent on stage – and has been replaced by the “new vision” and by different ways of experiencing space.
- (6) The sub-chapter on the model spectator, according to which an artistic text constructs an implicit spectator through textual strategies, is based on Umberto Eco’s concept of the *model reader*.
- (7) The scenography of the staging of “Stalker” by the theatre NO99 is a telling example of how theatre-technical solutions generate new relationships and new meanings in a staging.