

Helimaastikud Lauri Lagle lavastustes

Luule Epner

Abstract

This article examines the role of soundscapes in the productions of contemporary Estonian theatre director Lauri Lagle. The concept of soundscape is introduced by drawing on interdisciplinary sound studies and the principles of musicality in post-dramatic theatre. The article examines the composition of the soundscapes in Lagle's productions from 2012 to 2024: how they are created and what functions they perform in the productions as a whole. First, the main features of Lagle's stage work are outlined, highlighting his aesthetic's musicality. His theatrical practice is characterised by ensemble playing, polyphonic structure, and the active role of sound and music in staging. Subsequently, his soundscapes are examined according to their composition, analysing the artistic strategies for using music, non-musical sounds, and the human voice. Particular attention is drawn to *NO35 Päev pärast vaikust* (*After Silence*) and *Ainult jõed voolavad vabalt* (*Only Rivers Run Free*), where the soundscapes are central, not limited to a background function but playing a part in the productions' rhythm, meaning and atmosphere. The article shows that music and sounds can function in Lagle's productions both as creators of dramaturgical continuity and as an alienating element that distinguishes the stage reality from the everyday world.

Siinse artikli teemaasetus lähtub teatriteaduslikust perspektiivist. Kui muusikateater on läbi ajaloo pärvinud elavat tähelepanu, siis helide ja muusika toimimist sõnateatris on põhjalikumalt uurima hakatud võrdlemisi hiljaaegu. Pikka aega on teatriajaloos ja etendusanalüüsis lavastuste helilise külje üle domineerinud visuaalsuse uurimine; laiemal haardega analüütilised käsitlused helidest ja muusikast väljaspool muusikateatrit on ilmunud valdavalt käesoleva sajandi esimesest kümnendist alates (Kendrick, Roesner 2011: xiv; Ovadija 2013: 38–39). Niisuguse olukorra üks põhjusi on epistemoloogias kaua aega püsinud arusaam, et maailma tajumises kuulub juhtiv roll nägemismeelele, nn. okulaartsentrism (Kendrick 2017: 2–3). Viimastel aastakümnetel hoogsalt arenenud heliuuringud (*sound studies*) on nihutanud tähelepanu tajuprotsessi kuuldelisele aspektile. Helide, kuulamise ja akustilise keskkonna tähtsustumist 1960. aastatest peale on kirjeldatud koguni akustilise pöördena (Meyer 2008). Kui „pööre“ ongi ehk liiga tugev mõiste, siis täheldatakse heliuuringute lõimumist interdistsiplinaarsetesse kultuuriuuringutesse (Braun 2017: 75), mis hõlmab ka helide ja muusikalise uurimise kunstides.

Huvi helimaailma vastu väljaspool muusikateatrit ärgitasid teatrikunsti arengud möödunud sajandi lõpukümneteil. Hans-Thies Lehmann (2024: 161–165) peab tol ajal pinda võitnud postdramaatilise teatri üheks tunnusjooneks muusikaliseks muutmist (*Musikalisierung*), mis

väljendub omamoodi auditiivse semiootika tekkimises. Muusikaliseks muutmine ei piirdu helikujundusega, vaid on „rida strateegiaid teatrimedia organiseerimiseks ja desorganiseerimiseks, teatri kõigi elementide meeleliste, vormiliste, rütmiliste ja meloodiliste omaduste uurimiseks ja kasutamiseks“ (Kendrick, Roesner 2011: xxiv).

Idee teatri muusikalisusest avaldub praktikas lavastusi defineeriva esteetilise printsibina ehk muusika kui metafoorina David Roesneri (2014: 6) tähenduses. Tänapäeva sageli hübriidises, kunstiliikide piire hajutavas teatris on see idee paelunud mitmeid lavastajaid. Näiteks eritleb Roesner (2014) muusikalisust Ameerika lavastaja Robert Wilsoni, Saksa lavastajate Christoph Marthaleri, Heiner Goebbelsi jt. loomingus ning Lehmann viitab oma monograafias leedulase Eimuntas Nekrošiusi „Hamletile“. Eesti sõnateatris paistab muusikatundlikkusega silma Priit Pedajas (Lauri Lagle kursusejuhendaja lavakunstikoolis), kes on kirjeldanud oma režiid muusikaliste kategooriate abil, nagu rütmid, harmoonia, tegelased kui „hääled“ muusikas (Pedajas 1990: 70), aga ka Peeter Jalakas, kes on oma varaseid lavastusi võrrelnud muusikateostega, kus koosmäng vaheldub soolodega ning vaataja ei pea täpselt mõistma iga fraasi (Garancis 1997). Helimaastike loomine on määrava tähtsusega mitme etenduskunsti raamistikus töötava teatritegija töös (Karl Saks, Hendrik Kaljujärvi jt.). Muusikatundlike lavastajate kilda kuulub ka Lauri Lagle.

Selles artiklis otsin ma vastust küsimustele, millest ja kuidas on loodud Lagle lavastuste helimaastikud ning milliseid ülesandeid need täidavad lavastustervikus. Artikli esimeses osas tutvustan Lauri Laglet lavastajana, seejärel avan lähemalt helimaastiku mõiste tähendust ja selle komponente. Järgmisena eritlen Lagle lavastuste helimaastikke nende koostisest lähtudes: muusika, mittemuusikaliste helide, inimehale kasutamise strateegiad ja funktsioonid. Viimane osa, „Teispool sõnu“ on pühendatud kahe radikaalseimalt katsetusliku lavastuse („NO35 Päev pärast vaikust“ ja „Ainult jõed voolavad vabalt“) kõrvutavale analüüsile. Lõppjärelused on sõnastatud kokkuvõttes.

Lauri Lagle lavastajana

Lauri Lagle (s. 1981) lõpetas EMTA lavakunsti-kooli näitleja eriala 2006. aastal Priit Pedajase juhendatud XXII lennus. Enne teatrikooli õppis ta (näitlejale ebatüüpiliselt) ärijuhtimist eraülikoolis Estonian Business School. Matemaatika on talle õeldavasti alati väga meeldinud (Tomberg, D. 2018: 155), muusikakooli pole ta seevastu lõpetanud, kuid on lapsena õppinud akordionimängu (Suveduur ... 2022). Kuni 2013. aastani mängis Lagle Eesti Draamateatri trupis ning hakkas peagi lavastama; esimene lavastus, Jim Ashilevi „Portselansuits“, esietendus 2007. aastal. Draamateatrile järgnes kuus aastat tööd vabakutselisena, mille jooksul raskuspunkt nihkus üha enam lavastamisele.¹ Alates 2019. aastast juhivad Lagle enda asutatud erateatrit Ekspeditsioon, mis esiootsa tegutses sümbioosis Von Krahli teatriga, kuid on nüüdseks autonoomne institutsioon. Siinse artikli ilmumise ajaks on Lagle tööde nimekirjas 15 lavastust (üks neist, „NO52 Muuseas: ma armastan sind“, koostöös Ene-Liis Semperiga). Esimeste lavastuste muusikalise kujunduse tegi Lagle ise koostöös Eesti Draamateatri helikujundaja Tauno Makkega, edaspidi on tema partneriteks olnud Hendrik Kaljujärvi (Teatris NO99), Artjom Astrov ja Jakob Juhkam.

Ühes intervjuus vastas Lagle küsimusele, mida muud ta teeks (kui mitte teatrit): „Kui oskaksin muusikas end piisavalt selgelt väljendada, siis

tegeleksin muusikaga“ (Epner, E. 2022). Muusika etendas tema lavastustes päris algusest peale olulist rolli. Paar varasemat lavastust jutustavadki muusikutest ja muusika tegemisest. „Sinul on meretäis hirmu“ (2009, Eesti Draamateater) kujutas noori, kes otsustavad teha rokkbändi. Enamik laval kõlanud lugusid oli loo tegelasi kehastanud näitlejaist (Märt Avandi, Kristo Viiding, Juss Haasma, Ivo Uukkivi jt.) moodustatud fiktsionaalse bändi The Sounduniversums omalooming. „NO74 (Untitled)“ (2010, Teater NO99) jälgis ühiskonna ja muusikatööstusega kohanematu noore muusiku lühikest eluteekonda. Neis lavastustes täitis muusika (peamiselt lauludena) süzeelist funktsiooni ning aitas avada tegelaste siseilma.

Lagle esimeste lavastuste struktuuri määras narratiivi loogika. Teatris NO99 tehtud lavastustes taandus tekstist tulenev lugu ning määravaks sai nii keelelisest kui mittekeelelisest materjalist komponeeritud stseenide dünaamika, mis põhineb pigem assotsiatiivsetel kui süzeelistel seostel. Lagle lavastajakäekiri muutus sujuvalt, nii et vaieldamatut pöördepunkti on raske välja tuua. Selles artiklis võtan vaatluse alla lavastused alates „NO65 Suurest õgimisest“ (2012), mis tõukub küll Marco Ferreri filmist „La Grande Bouffe“ (1974), ent ei vahenda selles kulgevat lugu. Järgmised tööd – „NO54 Kolmapäev“ (2013), „Paradiis“ (2016, Von Krahli Teater) ja „NO35 Päev pärast vaikust“² (2017) – on autorilavastused, mis ei toetu eelnevale tekstile, vaid materjali loovad lavastaja ja dramaturg koos trupiga. Samal rajal kulgeb Lagle koos Ekspeditsiooniga: Von Krahli Teatri egiidi all valminud „Paratamatus elada ühel ajal“ (2019), „Sa oled täna ilusam kui homme“ (2020), „Tähtede all“ (2021), „Ainult jõed voolavad vabalt“ (2022) ning Ekspeditsiooni omalavastused „Reis metsa lõppu“ (2023) ja „Leviaatan“ (2024).

Intervjuudest selginevad Lauri Lagle lavastamistöe põhijooned. Tema lavastused algavad ideest: „Meie lavastustes on esmalt alati olnud idee ning see omakorda on tinginud vormi, milleks vahel on sõnad, vahel helid ja vahel muud kombinatsioonid“ (Epner, E. 2022). Lähtepunkt ei ole kummatigi ratsionaalselt adutav ja väljendatav sõnum, vaid Lagle kirjeldab seda sageli mingi värvi või heli kaudu, näiteks et loodav lavastus

¹ Peale teatrilavastuste tegi Lagle autorifilmi „Portugal“ (2018).

² Edaspidi jätan teatris NO99 tehtud lavastuste pealkirjadest numברי välja.

peaks kõlama kumedalt, kalgilt, helgelt vms. (Epner, E. 2021). Lagle töötab intuiitiivselt, eesmärgiks ehitada proovisaalis sündivatest kujunditest uus reaalsus, mis eksisteerib uues, muutunud ajas (Lagle 2016). Muusika on selles ehitustöös keskse tähtsusega, sest muusikal on Lagle arvates võime inimest kütkestada nii, et „saab ajutiselt justkui reaalsust muuta“ (Karnau 2022). Sel kombel aitab muusika toime tulla tegelikkusega, lohutab ja lepitab (Suveduur ... 2022). Ta on ka öelnud, et teda huvitab teatris kõige rohkem kõigest saalis toimuvast moodustuv muusika, selle rütmid ja rütmide juhtimine (NO54 ... 2014). Heli- või muusikalisel kujundajal on tema meeskonnas oluline roll ning talle antakse vabad käed. Jakob Juhkam, Lagle kaastööline, nimetab seda usaldusel rajanevaks „vabaduse kohustuseks“ (Juhkam 2025), mis soodustab otsingulisust ka heliloojate vallas.

Laglele on oluline võimalus töötada näitlejate püsitrupiga. Ekspeditsiooni loomise eesmärk oligi „kunstiliselt otsingulise sõnateatri arendamine pidevalt koos töötava trupiga“,³ kus loomingulist meeskonda seob mõttekaasus ning otsingute käigus kujunev ühine keel (Allik 2023). Alates lavastusest „Päev pärast vaikust“ on ta proovides rakendanud improviseerimist, kuid siiski alati kombineerinud eri impulsse, kasutades valmis-tekste, kujundiloomet, näitlejate leide proovisaalis (Epner, E. 2022).

Lagle lavastusi kannab ansamblimäng: „lavastustervikut arvestav ja koosmõjule keskenduv näitlejate mäng, mis saavutatakse tänu trupi ühisele töökeelele, teatri mõistmisele, visioonile, vastutusele ja/või usaldusele“.⁴ Inimeste kokkusaamist teatrimängus kõrvutab ta muusikaga (Tomberg, D. 2018: 156); kõnekas on ka see, et tema truppi on kriitikas korduvalt võrreldud bändiga. Muusikale osutab samuti lavastuste ülesehituse kirjeldamine polüfoonia mõiste kaudu. Polüfoonia rajaneb üheaegselt kõlavate „häälte“ suhtelisel sõltumatusel, millest siiski kujuneb pingestatud tervik (vt. ka Roesner 2014: 217). „Häälena“ ei toimi mitte ainult helid ja näitlejate kõne, vaid ka visuaalsed (valgustus) ja füüsilised (näitlejate lavategevus) elemendid oma dünaa-

mikas. Narratiivse arengukaare asemel korras-tavad polüfoonilist, mitmetasandilist ja -häälet struktuuri muutuvad rütmid. Verbaalne tekstki võib teenida esmajoones lavastuse rütmistamise eesmärki, näiteks töötavad pikemad monoloogid Lagle lavastustes tihti struktuursete versta-postidena, tarvitsemata kanda olulisi tähendusi (Epner, E. 2025: 167).

Kokkuvõtteks nentigem, et Lagle diskursiivses teatrimõistmises, lavastuste geneesis ja valminud lavastustes ilmneb muusikalisus kui esteetiline dispositiiv David Roesneri (2014: 10–18) tähenduses, hõlmates nii meelelise taju kui ka tunnetuse (kognitsiooni) vorme. Lavastajaloomingule on tunnuslikud ansambllisus, struktuuri polüfoonilisus, rütmipartituur kompositsiooni alusena, aga ka abstraktne kujundlikkus, mis tõrgub vastu kindlapiiriliste tähenduste omistamisele.

Helimaastik

Uurin Lagle lavastuste muusikalisust helimaastiku mõiste kaudu. Kanada helilooja R. Murray Schafer (1994: 274–275) defineerib helimaastikku (*soundscape*) avaralt, mõistes selle all igasugust akustilist või helilist keskkonda. Niisiis on oluliseks tunnuseks helide ja helikoosluste tajutavus ning käsitletavus keskkonnana, s.t. ruumimõõtes. Helimaastiku mõistet kasutab läbivalt Briti uurija Ross Brown oma krestomaatilises raamatus „Sound: A Reader in Theatre Practice“ (2010), samuti Hans-Thies Lehmann postdramaatilist teatrit kirjeldades. Helimaastiku mõiste hõlmab kõiki kuuldelisi elemente: muusikalised ja mittemuusikalised helid, inimhääli, mürad, aga ka vaikus kui helide puudumine. Teatris pole helimaastik autonoomne kunstivorm, mis võiks eksisteerida ka väljaspool lavastust ja sellest eraldi. Ross Brown (2010: 45–46) väidab, et helipartituuri struktuur on ehitatud nii, et helid suhestuvad ja seostuvad mingi lavalise tähelepanuobjektiga (näitleja, verbaalne tekst vm.). Seda väidet, mis paistab rõhutavat helide alatist sekundaarsust lavastustervikus, on Lagle lavastuste valguses tarvilik pehmemdada osutusega, et helidki võivad

³ Ehkki Lagle paigutab end siin sõnateatri valda, on tema uuemaid lavastusi käsitletud etenduskunsti kontekstis (nt. nominatsioonid etenduskunsti auhinnale). Mina vaatlen tema loomingut postdramaatilise teatri raamistikus, mis hõlmab ka etenduskunsti nähtused.

⁴ Eesti Teatri Agentuur, <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/> (vaadatud 10.01.2025)

kohati tõmmata endale kogu tähelepanu või olla isegi lavastuse temaatiline kese.

Mis laadi helid kõlavad sõnateatris? Erika Fischer-Lichte (2001: 162) teatrisemiootilises klassifikatsioonis jagunevad akustilised märgid kõigepealt kahte klassi: need, mis on seotud ruumi ja näitlejaga, ning need, mis on seotud ainult näitlejaga. Esimesse kuuluvad mürad (*Geräusche*) ja muusika, teise lingvistilised ja paralingvistilised märgid, mida produtseerib kõnelev ja häälitsev näitleja. Minu eesmärkide jaoks on selline jaotus liiga jäikade piiridega ning vajab täpsustamist.

Problemaatiline on kõigepealt mõiste „muusika“ tähendusmaht ja piiritlemine. Kuidas ja mil määral eristada muusikat „lihtsalt“ helidest? Muusika on „korrastatud helijärgnevus“; kunstiliigina loob ja edastab muusika helide kaudu tähenduslikke vorme ja kujundeid (Kotta s.a.). Ross Browni (2020: 8–9) järgi on võimalik igasugust heli raamistada muusikana ning vastupidi, ent erinevus ei kao, sest muusikana raamistatud helid kuulatakse teisiti, samuti võib muusika eksisteerida ilma helita – üleskirjutusena noodikirjas. Mittemuusikalise heli muutmine muusikaks või tajumine muusikana ei toimu iseenesest, vaid eeldab vastavat intentsiooni, väidab Roesner (2014: 14). Teatripraktikas hajutatakse piire mittemuusikaliste helide ja muusika vahel valdavalt kavatsuslikult ning tänu kiiresti arenevale tehnoloogiale, mis lubab helisid ulatuslikult töödelda, on see praktika ka sagedane. Digitaalse helisalvestuse areng, sh. sãmplimistehnoloogia, võimalus helisid abstrahereerida ja kokku kihistada on muutnud helimaastiku musikaalsuse (mida ennetas juba konkreetne muusika) prooviruumis loominguulise ressursina kãttesaadavaks (Brown 2010: 45).

Muusika ja mittemuusikalised helid paiknevad kujutletaval, sujuvate üleminekutega skaalal, mille otsmised punktid on ühelt poolt vaikus ja teiselt poolt müra – milleks nii muusikalised kui ka muud helid võivad muutuda. Pole üllatav, et ka „müra“ mõistepiirid on kaunis hägusad. Kui defineerida seda korrastamata, raiskava helimasina (Ovadija 2013: 33) või soovimatute helidena (Schafer 1994: 183), ei pääse möõda taju subjek-

tiivsusest. Teatris liigituvad tavaliselt etenduse seisukohast soovimatuks müra publiku seast kostvad juhuslikud helid, mida teatritegijad ei kontrolli, nagu telefonihelinad, kõhahood, lahkuva vaataja kolistamine tooliga jms. Etendusanalüüsis ignoreeritakse üldjuhul niisuguseid lavastuse struktuuri mittekuuluvaid helisid,⁵ olgugi et teatrietenduse käsitlemine sündmuseks, mitte teosena, nõuaks ideaalis ka vaatajate reaktsioonide eritlemist. Samuti on küsitav rãkida soovimatust müra juhuks, kui lavastus eeldab ja nõuab publiku aktiivset osalemist. Publiku reaktsioonidega ma siinses artiklis siiski ei tegele, kuna määratlen helimaastikku lavastuses teadlikult loodud helide kooslusena. Küll aga pakub huvi müra funktsioon helimaastiku sees, kuivõrd uuemates käsitlustes mõistetakse müra pigem produktiivse nähtusena ning kinnitatakse, et teater suudab küsimustada meie arusaamu müra ja nihutada piire (Kendrick, Roesner 2011: xvi).

Naaskem helide mitmekesise maailma juurde. Helisid on klassifitseeritud mitmeti. Schafer (1994: 137–146) võtab oma peenelt liigendatud jaotuses aluseks referentsiaalsuse ning eristab looduslikke, inimlikke, mehaanilisi helisid, helisid indikaatorina jne. Pãritolu ehk heliallika järgi eristuvad: a) loodushelid (lõnnulaul, kose kohin jm.), b) tehnoloogilised helid (lõnnukimõrin, metronoomi tikumine jm.), c) inimese tegevusega kaasnevad helid (sammude hããl, nõude klõrin jm.), mille teatri seisukohast mãrkimist vããrt alamklass on kavatsuslikult tekitatud helid (tegevuseks õngi helide tekitamine), nagu gongilõõgid, pasunasiõnal jm. Eraldi tãhelepanu vajab inimese kehalise eksistentsi heliline kõlg: d) hããl oma helilisuses, vããljaspool tãhendusloomet (kõne, laul, naer, nutt jm.), e) organismi talitluses tekkivad keha hããled (sõdamelõõgid, hingetõmbed jm.).

Teatris on suurelt jaolt tegemist teadlikult tekitatud või taastekitatud (reprodutseeritud) helidega. Vabaõhuetendusesse võib kõõll juhtumisi sekkuda autentne lõnnulaul või vihmasabin, aga kui mingis stseenis on lõnnulaulu tingimata tarvis, siis tuleb see taasluua eelsalvestatud helidena, etendajate mimeetiliste hããlitsustena või muul teel. Nõõdisteatris on tãnu reprodutseerimisvahendite ja -võõmaluste rikkalikkusele

⁵ Keerulisem juhtum on lavastuse struktuuris ettenããhtud ja oodatud reaktsioonid, mille puhul tãõtavad retseptiooni juhtimise mehhanismid, nããteks naer komõõdialavastuse naljakohtades.

kättesaadavad kõikvõimalikud helimaterjalid. Kontrollitavuse teljel on oluline eristada varem valminud helimaterjali (eelsalvestatud muusika ja helid) helimaastiku loomisest etenduse ajal (elav muusika laval, näitlejate tegevusest sündivad helid). Viimasel juhul väärivad tähelepanu tegevusega loomulikult moel kaasnevate helidega manipuleerimine – nende kunstikavatsuslik vaigistamine või võimendamine. Esteetilistel või semantilistel eesmärkidel saab võimendada isegi kehalisi ja tegevusega kaasnevaid tahtmatuid helisid (sammud, hingamine, südamelöögid jms).

Järgnevas analüüsis võtan aluseks helimaastike peamised komponendid: muusika, mitte-muusikalised helid, inimhääled.

Muusika

Valmismuusika (sealhulgas laulud) on tänapäeva teatris helikujunduse populaarne komponent. Lagle helimaastikes ei mängi muusika määravat rolli, kuid on kindlasti tähelepanu väärt. Valik on nüüdisteatrile tüüpiliselt eklektiline, ulatudes klassikalistest paladest (Claude Debussy prelüüd „Fauni pärastlõuna“) kaasaegse popmuusika eri žanriteni (Justin Bieber, hip-hop-duo Die Antwoord jt.), ei puudu ka lavastuse tarvis loodud originaalmuusika. Nii salvestatud kui ka elavas esituses instrumentaalmuusika üks sage ülesanne teatris on lavategevust tundeliselt varjundada, luua meeleolu või atmosfääri. Lagle lavastustes on atmosfääri loov taustamuusika enamasti pealetükkimatu ja sulandub tõrgeteta lavastustervikusse. Lavastuses „Sa oled täna ilusam kui homme“ mängisid näitlejad omi mänge ja lugesid luuletusi suure ekraani ees, millel vaheldusid värvid ja valgused, kuna muusika koos sellesse segatud loodushäältega kord ilmus, kord vaibus ja kadus, allutamata endale visuaalseid ja mängulisi komponente. Lavastuse „Tähtede all“ tegevuspaigaks oli kohvik, kus väike raadio laua peal põhjendas realistlikult muusika kõlamist katketena ning ühtepõimitult pea lakkamatu jutuvoo ja valgusemuutustega. (Sellest lavastusest kirjutan lähemalt allpool.) Nende lavastuste (nagu ka „Leviaatani“) helikujundaja Jakob Juhkam peabki ideaaliks muusikat, „mis sünniks justkui lavastuse enda seest, oleks orgaaniline“ (Juhkam 2025).

Kui helimaastikku kuulub laul, siis liituvad meloodiate ja meeleoludega laulusõnade tähendused. Muusika ja sõnade koosmõjule on rajatud paari Lagle lavastuse lõpp. „Kolmapäeva“ (muusikaline kujundus: Mihkel Tomberg, trupp, Lauri Lagle) viimasel stseenis istusid neli naist lõkke ümber, koos nendega fiktsionaalne Keanu Reeves – täitunud unistus – ning taustal kõlas Ted Lucase „It’s So Easy“, mis räägib olemise kergusest, koosolemisest ja armastusest. „Tähtede all“ etenduse lõpetasid kokkumiksitud laulud ning helirägistikust pääsesid läbi „koos“ ja „together“, aktsentueerides koosolemise võtmemotiivi.

Kuna Lagle töötab musikaalsete ja muusikaliselt haritud näitlejatega,⁶ pole imeks panna, et tihti kõlab muusika elavas esituses otse laval, kus näeb süntesaatorit („Paradiis“), klaverit („Reis metsa lõppu“) ja muid pille. Näitlejate laulmine ja/või pillimäng on mõnigi kord vormistatud suhteliselt iseseisva stseenina, mil pole selget süžeeilist ega psühholoogilist põhjendust, vaid mis toimib esmajoones afektiivsel tasandil. Näiteks laulsid näitlejad lavastuses „Tähtede all“ tühjade pudelite peal mängitava muusika saatel vene rahvalaulu „Tasa heliseb kelluke väljal“; „Leviaatani“ esitas Eva Koldits mikrofoni ees särtsaka laulu nimikoletisest, justkui popstaar kontserdil – siin olid sisu ja muusikaline vorm kavatsuslikult dissonantsis.

Sagedamini on aga muusika, olgu salvestatud või elavas esituses, lavategevuse orgaaniliseks osaks ning põimub näitlejate kehakeelse väljendusega, näiteks annab tõuke tantsuks või koreograafilisteks etüüdideks. Vaadelgem kaht üpris erinevat stiilis muusikalis-koreograafilist stseeni lavastusest „Paradiis“ (helikujundaja Artjom Astrov). Visuaalselt domineeris laval suur dekoratiivne kompositsioon mitmesugustest võõrapärastest puudest ja taimedest. Selle eksootilise taimestiku taustal alustasid end lehtedega ehtinud meesnäitlejad tantsu väga valju monotoonse muusika saatel (ansambli Die Antwoord „I Fink U Freaky“). Tants arenes enesehoolimatuks ekstaatiliselt jõukulutuseks, mis mõjus vaatajale kehaliselt, kutsudes tõenäoliselt esile füsioloogilisi reaktsioone (muusika valjus oli talutavuse piiril), ning tundeliselt, väljaspool tähendusi. Etenduse teises pooles kõlas Debussy „Fauni pärastlõuna“

⁶ Muusikakooli haridusega on Marika Vaarik, Simeoni Sundja, Sander Roosimägi, Jörgen Liik, Mari Abel jmt.

ning näitlejate täpselt koreografeeritud liikumine selle saatel (käte asendid, aeglased kulgemised profiilis, statuaarsed poosid) löi esteetiliselt nauditava kompositsiooni, mis stiililt meenutas Wacław Nizyński kuulsat koreograafiat aastast 1912 (vt. ka Epner, L. 2016).

Usutavasti vormivad niisugustel juhtudel vaataja kogemust võrdsel määral visuaalsed ja kuuldelised impulsid. Helid on küll põgusad ja mööduvad, kuid erinevalt nähtavaist objektidest hõivab heli kogu ruumi ning ümbritseb vaatajat, õieti kuulajat (Johnson 2023: 30); intensiivne ruumiline heli võimendab ka visuaalset tajukogemust. Lisaks on oluline rõhutada, et muusika vastuvõtt on väga individuaalne, paljuski seetõttu, et muusikapalad on justkui mäluksid: nad kannavad muutumatult läbi aja tähendusi ja emotsioone ning aktiveerivad kuulaja tundemälu (Männistö-Funk 2017: 236–237).

Muusikalise kujunduse performatiivsus kasvab näitlejate endi loodud ehk n.-ö. isetehtud muusika puhul Lagle hilisemates lavastustes. Näitlejad musitseerivad laval, esitades omaloodud (kvaasi)muusikalisi palasid, ning kasutavad suurelt jaolt ebaharilikke, lavastuse jaoks väljamõeldud ja valmistatud instrumente või neid asendavaid objekte. Niisugune oli põhistrateegia lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt“, millest kirjutan pikemalt artikli viimases osas. „Reisis metsa lõppu“ (helikujundaja Artjom Astrov) olid tarvitusel puust karbid, mida kasutati helide võimendamiseks ja tekitamiseks, neid tagudes, kraapides, sisse puhudes, ning kombineeriti tekkivaid helisid häälsustega. Kujutatav mets (visualiseeritud maketina suurel laual või videopildina ekraanil) helindati vaatajate nähes mimeetiliste helidega (huiked, sahinad, krabinad) ning loodi „meditatiivseid transsi soodustavaid helimaastikke“ (Kuningas 2023). „Leviaatani“ kogu kõlapilt ning isetehtud pillid, mis seda löid, kujunesid helilooja Jakob Juhkami sõnul välja muusikale pühendatud loomelaagris ja proovide käigus: ta arendas edasi näitlejate endi katsetatud vahendeid (torukesed, plekijupid, kellukesed jne.) ning viis need „leviaatanlikku mõotkavasse“; enne valmis muusikaline instrumentarium ning alles seejärel muusika (Juhkam 2025). Instrumendid olid eeslaval eksponeeritud: suur trumm, metallplaadid, alpisarved, torukellad jne., aga mängu tulid ka flööt ja harmoonium. Pillidega tekitatud kõminad, põrinad, plärinad, jorinad, helinad jm.

koos näitlejate häältega moodustasid suurejoonelise helikujunduse põhiosa, lisandusid ka vaalade hääled jm.

Lavastuse „Reis metsa lõppu“ üks kulminatsioon oli Jörgen Liigi metsavihkamise soolo: pöörane ja metsik monoloog ähvardustega tappa metsapuud ja -elanikud, millest kasvas välja eri viisidest kokku miksitud laul ja väga füüsiline, kogu jõudu mängu panev võitlus klaveriga, mis laseb muusikat mängida, aga on ka vaenlane. Selles rähkluses tundus muusika muutuvat müraks. Piir korrastatud ja korrastamata helijärgnevuste ehk muusikalise ja mittemuusikalise helikogumi ning müra vahel on isetehtud muusika puhul liikuv, olenedes muu hulgas vaataja dispositsioonist ja subjektiivsest tajukogemusest. Siirdugem nüüd üle selle ebakindla piiri.

Mittemuusikalised helid

Nagu eespool osutatud, saab teatrilaval tekitada mitmesuguseid helisid ning üksiti kunstikavatsuslikult manipuleerida lavategevuses paratamatult tekkivate helidega: neid korrastada, rütmistada, summutada, võimendada jne. Lagle lavastustes kombineeritakse mõlemat strateegiat, et luua iseiseva esteetilise väärtusega helimaastikke.

Helid kaasnevad mitmesuguste esemete kasutamise, sõltumata sellest, kas neid kasutatakse otstarbekohaselt või mitte. Lavakeskkonnast pärit esemete heliline potentsiaal on materjalist, kujust, suurusest; esemetega manipuleerimise viisist tulenevad nende helilised omadused, mis ilmnevad alles performatiivses situatsioonis (Alalooga 2024: 42). Praktilisele funktsioonile lisandub esteetiline, mis võib hakata vastuvõtja tajukogemuses domineerima.

Võtkem näiteks lavastused „Suur õgimine“ (muusikaline kujundaja Hendrik Kaljujärv) ja „Kolmapäev“. Esimese tegelaskonna moodustas end surnuks süüa kavatsev seltskond (Marika Vaarik, Margus Prangel, Eva Koldits, Priit Võigemast), kelle põhitegevus oligi söömine ja kõik sellega seonduv: toiduvalmistamine, serveerimine, laua katmine, koristamine jm. Etenduse alguses valmistasid näitlejad omavahel sõnagi vahetamata roogasid. Valitseva vaikuse tsoonis muutusid olmehelid kuuldavaks ja tõmbasid tähelepanu: teritati nuge, seejärel hakkisid kolm näitlejat noaga kapsast ja sibulat, igaüks omas tempos ja rütmis, ning neljas patsutas kurgiviile. Kõigest

kokku sündis põgus poolmuusikaline passaaž. Söömaaega saatis valjenev ja vaibuv tiksumine, mis segunes muude helidega – nugade-kahvlite klõbin, taldrikute põrandale loopimise klirin, sööjate hääliitsused jm. Tiksub-tukslev heli kehtestas ka mõnes järgnevas stseenis rütme ning rõhutas aja vääramatut kulgemist lõpu poole.

„Kolmapäevas“ oli laval neli naist: Kaie Mikelson, Eva Koldits, Inga Salurand ja Mari Abel. Etenduse alguses kõndisid nad võrdlemisi kiirel sammul ringiratast, mantlid seljas ja kotid üle öla, nagu minnes argipäeval (näiteks kolmapäeval) töölt koju. Ligi kuus minutit – sündmuste algust ootava vaataja jaoks päris pikk aeg – oli ainsaks heliks kontsade klõbin. Tasahaaval selginesid tempomuutused ja rütmustrid ning helikogumisse ilmus korrapära. Kui naised olid lõpuks jõudnud tinglikesse kodudesse lava neljas nurgas, lõögastusid nad igaüks omal moel, näiteks juues kohvi, lehitsedes ajakirja, pannes mängima televiisori – tegevused, mis tekitasid palju nn. leidhelisid ehk helisid, millele me argielus teadlikult tähelepanu ei pööra (vt. Reingold-Tali 2014: 69). Leidhelidele (söögiriistade klõbin, lehekeeramise krabin, välgumihkli klõpsimine jne.) lisandusid pikapeale olmeliselt vähepõhjendatud helid: keegi silistas mikrofoni ees sahnal veiniklaasi äärt, teine vedas tõmblukku sirinal lahti ja kinni jm. Helisid kindlas rütmis omavahel kombineerides ja lavale paigutatud mikrofonide abil võimendades löid näitlejad omamoodi heliinstallatsiooni, milles olmelised estetiseerused ja omandasid muusikalise kvaliteedi. Installatsioonilise efekti eeldus või tingimus tundub olevat, et heliallikaks olevad tegevused ammendaksid oma esmase tähenduse tänu kestusele ja kordumisele, nii et fookusesse tõusevad helide akustilised omadused, nende materiaalne, kõlaline külge. Vaataja lülitub ümber semantiliselt, tähendusloomele suunatud vastuvõtorežiimilt meelelisele tajule. Ka edaspidi rütmistasid etendust monoloogide vahel laiuvad olmeliste maastikud – klaasid kõlisesid, suure valge lina väljaväänamisel vulises vesi jne. –, mõnikord vaikus, mõnikord vaikse muusika taustal.

Igapäevase intensiivistamine kujundiks, muu hulgas installatiivsete, näitlejate loodud helimaastike jõul, on Lauri Lagle lavastajakäekirja defineerivaid tunnusjooni. Siinjuures mängib rolli ka inimhääle helilise (materiaalse) potentsiaali rakendamine kunstilistel eesmärkidel.

Hääli

Selles alaosas vaatlen häälekasutust väljaspool muusikat (laulu). Häälelisus (*vocality*) toob alati esile kehalisuse ja ruumilisuse: hääli lähtub kehast ja vibreerib läbi ruumi, kus seda kuulatakse (Fischer-Lichte 2008: 125). Lynne Kendricku (2017: 44) sõnul tähendab kuuldelisus keha kohalolu tajumiskogemuses, helide omamoodi kehastamist. Eriti selgelt avalduvad heli tajumise kehalised aspektid inimhääle puhul. Hääle ja keha intiimne seos ilmneb iseäranis tugevalt tundeväljenduslikes mittesõnalistes hääliitsustes, mis haaravad kogu keha, nagu oiged, karjed, nutt, naer jne. (Fischer-Lichte 2008: 125.) Eraldi tähelepanu tõmbavad need näiteks siis, kui kestavad ebaharilikult kaua ja/või on lavalise kontekstiga dissonantsis, nii-öelda kohatud, nagu kolme näitleja kauakestev naerukaskaad „Suures õgimises“, mis saadab Margus Prangeli tasakaalu kaotanud tegelase kummalisi piroette ja „surnult“ mahakukkumist.

Lauri Lagle lavastustes on hääle tehnoloogilise töötlemisega loodud heliefektid üpris harvad. Häälega töötab näitleja, ja üldjuhul on tema töö vaatajatele nähtav. Oma hääletehnilisi võimeid ja oskusi kasutavad näitlejad mitmel moel. Huvitav stseen oli „Paradiisi“ alguses: muusika, olmelise heli ja hääli kasvasid üksteisest välja ning andsid üheskoos nähtava tegevusega võtme lavastuse mõistmiseks. Näitlejad olid ametis eespool mainitud eksootiliste taimede ja puude lehtede värvimisega. Nende tööd saatis salvestatud laul (Justin Bieberi „Love Yourself“), millega üks näitleja (Reimo Sagor) üritas liituda, kasutades värvipintslit trompetina – muidugi see katse äpardus. Teine näitleja (Mart Kangro) jätkas värvimist, ja kui ta pintslit korrapäraselt värvist puhtaks kopsas, siis kõlas see nii, nagu toksiks rähn puutüve. Sellest innustust saades asusid kõik näitlejad muusika lõppedes imiteerima mitmesuguseid linnu- ja loomahääli, võttes üksteiselt impulsse, s.t. tegutsedes heliansamblina. Väärrib tähelepanu, et ehkki nüüdisteatris on tänu tehnoloogiale hõlbus kasutada päris linnulaulu, jäljendasid näitlejad linde hääleliselt, kuid ei püüdnud luua illusiooni – kogu jäljendustöö oli varjamatult nähtaval. Nimetaksin seda kontseptuaalseks mimeetiliseks: värvides puid, löid näitlejad oma kätega kunstlikku ja kunstipärast „paradiisi“

Illustratsioon 1. Marika Vaarik lavastuses „Tähtede all“. Ekspeditsioon. Foto: Kristiina Praks.



(kujundlikus tähenduses) ning elustasid seda samuti omaenda hääle jõul.

Teistlaadi ja teistsuguse eesmärgiga mimeetilisuse näidet pakkus „Leviaatan“. Estraadlikus intermeediumis võistlesid näitlejad Sander Roosimägi, Eva Koldits ja Simeoni Sundja sea kojukutsumises (kas vihje Tammsaare „Tõe ja õiguse“ Kröödale?), jäljendades seejuures mikrofoni ees sea ruigamist ja rõhkimist. See stseen oli näitlejate hääletehniliste oskuste efektne ja lõbustav demonstratsioon.

Hääle võimendamine mikrofoni abil täidab Lagle lavastustes rohkem esteetilisi kui semantilisi eesmärke: võimendatud fraasid ja sõnad ei pruugi kanda võtmelisi tähendusi, vaid korrastavad ja rütmistavad helimaastikke. Mikrofonid on mõnikord peidetud (näiteks lavastuses „Tähtede all“ lauatelefonis sisse), ent teinekord muutuvad kujundiloo instrumentideks, nagu lavastuse „Sa oled täna ilusam kui homme“ stseenis, kus Jörgen Liik retsiteeris Allan Vainola laulu „Kõik on must“ värse ja tagus samal ajal mikrofoniga oma paljastatud keha: keha, hääle ja tehnoloogia ühis-

jõul saavutas armastuse puudumise motiiv suure afektiivse intensiivsuse.

Kõne semantiline ja esteetiline funktsioon suhestusid huvitavalt lavastuses „Tähtede all“, mida vaatlen pisut lähemalt. Tegevuspaik oli lavastaja sõnul kohvik kuskil maailma serval (Lauri Lagle ... 2021), kus inimesed kohtuvad, loovad kontakte, arutavad maailma asju, igatsevad ja unistavad. Läbiva loo asemel oli lavastuse selgrooks (verbaalne) suhtlemine: seitse näitlejat küsisid üksteiselt küsimusi ja vastasid neile, pajasid lugusid, pidasid dialooge ja monolooge, kehastudes ümber aina uuteks põgusateks tegelaskujudeks. Situatsioon oli mänguline ning suhtemustrid pidevas muutumises. Suhte- ja suhtlemismustreid kujundas „vajadus olla koos ja kontaktis“; lavastuse süvakiht oli humoorika mängu all peituv inimlik igatsus läheduse järele (Allik 2021).

Lavastuse „Tähtede all“ tekst sündis kollektiivses improvisatsioonis prooviperioodil, olles seega trupi ühislooming, ehkki lõppvalikud tegi lavastaja (Lauri Lagle... 2021). Domineeris ver-

baalne eneseväljendus, kuid kõnevool kaldus alatihti muutuma sõnaliaseks ja tähendushõredaks lobisemiseks,⁷ võimalik, et improvisatsioonilise loomemeetodi tõttu. Roesner (2014: 212) on osutanud sellele, et nüüdisteatris omaks võetud muusikaliseuse põhimõte pakub materjali struktureerimiseks ja häälestamiseks narratiivsusele alternatiivset seostatuse võimalust. Ka vestlusvooge ei korrastanud narratiiv ega tegelaste suhtedünaamika (liiati puudusid stabiilsed tegelaskujud), vaid loomult muusikaline dramaturgia – see lavastus oli omamoodi verbaalne sümfoonia. Lühikest aega eksisteerivad, üha vahelduvad tegelaskujud ja jututeemad sarnanesid muusikaliste motiividega, mida töötati läbi eri helistikkes ja vormides: soolona, duetina, mitmehäälselt, kogu ansambliga; kord ägenevas tempos ja emotsionaalsete paisutustega, siis vaibus jooned ja nukker-poetiliselt, *fortissimo* ja *pianissimo* jne. Inimhääle kõnega põimiti taustamuusikat popist klassikani ning etendajate laulu ja pillimängu (enamasti katkenditena). Kujunevat partituuri läbistasid aeg-ajalt refräänina mingid teravad helid (ukse lahtilöömine, kellegi karjatus) või psühholoogiliselt motiveerimata vaikimise tekkinud pausid. Võtmemotiivina tõusis kõnevoost välja korduvalt telefoni lausutud lause „Kõik on veel võimalik“.

Vaadeldud lavastusega on poeetika poolest sarnased, ent helimaastikuliselt pea vastandlikud kaks ülimalt napi sõnalise tekstiga lavastust, mida käsitlen artikli viimases osas: „Päev pärast vaikust“ (helid: Hendrik Kaljujärv) ja „Ainult jõed voolavad vabalt“ (konsultant Artjom Astrov).

Teispool sõnu

„Päeva pärast vaikust“ esteetika dominandiks olid mittemuusikalised helid ning lavastusel „Ainult jõed voolavad vabalt“ isetehtud muusika, kuid mõlemas leidis mõlemat, samuti mängiti mõlemas inimhääle helilisusega. Nende vastuvõtt oli erisugune: esimene pälvis huvitava katsetusena kriitika tähelepanu, aga vaatajaid kogunes suhteliselt vähe (u. 1600), teine kõitis publikut rohkem (vaatajaid u. 5500), kuid kriitikat polariseeris hinnang muusika ja musitseerimise professionaalse tasemele.

„Päevas pärast vaikust“ oli heli terviktähendust defineeriv metafoor ja nappi tegevust käivitav mootor. Vaikusel kui lähtepunktil on Lagle arvates ka esteetiliselt kvaliteete: vaikus laseb tajuda rikkalikult helisid ja on kõige harmoonilisem (Weidebaum 2017). Vaikus on heli võimalikkus. Millele viitas „päras“ lavastuse pealkirjas, jäi pigem mõistatuslikuks. Näitlejad (Gert Raudsep, Marika Vaarik, Eva Koldits, Rasmus Kaljujärv) kujutasid teadlasi ekspeditsioonil kuskil polaaralal, muust maailmast isoleerituna. Eraldatus põhjuseks võis oletada mingit apokalüptilist, elu vaigistavat katastroofi, ent see jäi vaid oletuseks. Tegelaste eesmärk kesk vaikust oli otsida, kaevandada, uurida ja kolleksioneerida helisid – mis toimisid abstraktsete väärtuste (ilu, lootus, elu tähendus vm.) metafoorina.

Suuresti helide jõul loodi laval uus, osati realistlik, osati nihestatud ja kummaline reaalsus. Seda vormisid mõneti kummastatud loodushääled (tuule ja tuisu mühin) ning masinate veidravõitu mulinad, põrinad, raginad, mis helindasid uurimistööd. Helisid tekitasid näitlejad ise neile selleks otstarbeks konstrueeritud asjade abil, mida nad kaasas tassisid; saalist vaadates paistsid need olevat igati usutavad teadustöö atribuudid. Justkui jää alt välja kaevatud helid pakendati purkidesse, neid kuulati tööpäeva lõpus ning väljendati vaimustust või pettumust. Kui teadlaste uurimistööd kujutati tõepäraselt (kuid pantomiimiliselt), siis imelikud helid mõjusid võõritavalt, lastes tegevust ära tunda ning samal ajal võõrana paista. Kognitiivset võõritust tekitavad elemendid (nagu antud juhul helid) koos realistlike kujutamistrateegiatega defineerivad teadusulme žanri (vt. Tomberg, J. 2023: 43–44). Sellest žanriperspektiivist vaadatuna saab „Päeva pärast vaikust“ tõlgendada helidega jõustatud ambivalentse tulevikurepresentatsioonina.

Dissoneerivad, peaaegu et mürana tajutavad helid ühinesid ja ülenesid hetketi harmooniliseks, heakõlaliseks muusikaks, kuid peatselt kehtestus taas mürarežiim. Harmooniat ja ilu tõi helimaastikuisse sulandunud Éliane Radigue'i elektroonilise muusika teos „L'île re-sonante“, mis kasutab loodushääle salvestusi. Etendajate nelik musitseeris ka pikkadel metallkehtel helisid tekitades. Lavastuse lõpus, kui teadlased olid varjul oma soojakus,

⁷ Sarnaselt oli üles ehitatud lavastus „Sa oled täna ilusam kui homme“, mida Kaur Riismaa arvustas pealkirja all „Loba kiituseks“ (Riismaa 2020). Sama pealkiri sobinuks ka „Tähtede all“ arvustusele.

Illustratsioon 2. Helide „kaevandamine“ lavastuses „NO35 Päev pärast vaikust“. Teater NO99. Foto: Kulla Laas.



liikuisid horisondil videoprojektsioonis galaktikad ja tähed ning kõlas „sfääride muusika“. See stseen osutas transsendentaalsusele, mis on inimesele kättesaamatu, ja väljendas afektiivsel tasandil olemise ülevust. Autonoomne, tähendustele lahti heli(maastik) avas oma etendusliku potentsiaali, võttes rolli, mida traditsiooniliselt täidab näitleja (Kendrick 2017: 44).

Lavastust „Ainult jõed voolavad vabalt“ defineeris muusika kui mittemetafoorne väljendusviis, kui helikeel, milles etendajad väljendasid oma tundeid ning suhtlesid nii omavahel kui ka instrumentide ja keskkonnaga (vt. Epner, L. 2023: 55–58). Ülekaalukas osa helimaterjalist loodi lavastusprotsessis. Trupi loomelaagris otsiti võimalusi tekitada helisid mitte ainult muusikainstrumentide, vaid kõikvõimalike esemetega. Hiljem hakati helisid kombineerima ning etüüdide ja improvisatsiooni kaudu tervikuks siduma. (Epner, E. 2022) Marika Vaariku sõnul polnud trupi eesmärk esitada virtuoosselt läbikomponeeritud

muusikat ega otsida heakõla, vaid pigem sooviti spontaanselt sündinud helide abil ennast väljendada (Annus 2024: 44).

Eespool mainitud vastuolulist retseptsiooni mõjutas usutavasti raamistav žanrinimetus „kontsert inimesest“. Siiski ei järginud „Ainult jõed ...“ kontserdi formaati. Vastuvõtt oli ette nähtud kulgema teatrivaatamise režiimis, samuti hoiduti etendust liigendamast muusikalisteks numbriteks, vaid seati eesmärgiks katkematu liikumine seisundite, tunnete, helimaastike vahel (Suveduur ... 2022). Kontrasti põhimõttel teadvustas seda ootamatu üleminek popkontserdi formaadile päris etenduse lõpus,⁸ kui Mari Abeli esitatud rütmikas „Päikesetõus pole üldsegi paha“ lausa noris publikult kaasaplaksumist ja välja meelitati ka lisapala.

Kui „Päeva pärast vaikust“ lava kujutas muust maailmast äralõigatud ja sedamööda pisut ulmelise värvinguga jäävälju tähtede all (kunstnikud Kamilla Kase, Allan Appelberg ja Lauri Lagle),

⁸ Etenduse jooksul ei kommenteerinud näitlejad kordagi oma musitseerimist, kuid lõpus teatas Rasmus Kaljujärv korraka, et järgmise pala nimi on „Päikesetõus“, markeerides ümberlülitumist kontserdi režiimi.

Illustratsioon 3. Rasmus Kaljujärv lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt“. Ekspeditsioon.

Foto: Kristiina Praks.



siis „Ainult jõed ...“ muusikaline rännak kulges tavalises, pisut nõukogudeaegse hõnguga ja väga realistlikus stiilis korteris (kunstnik Arthur Arula) – mitte kontserdilava, vaid kodu, täis asju: seksioonkapid, diivanid, põrandalambid, lauatelefon, köögiriistad jm., ning mööbli vahele paigutatud muusikainstrumendid. Niisugune keskkond võimaldas ja õigustas pillimängu ühendamist heliloomega arvukate argiste esemete abil. Näitlejad mängisid omaloodud muusikat elektrikitarril, saksofonil, trummidel, akordionil jne., kuid kõlapilti kujundasid ka helid, mille tekitamiseks kasutati potte-panne, pardlit, pudeleid, kompekipabereid, teipi jne. Kriitikas märgiti mitut puhku ära Jörgen Liigi trummisoolo roosal WC-potil; teises stseenis manas ta mikrofoni ees tolmuharja liigutades esile tumeda ähvardava mürina. Rasmus Kaljujärv saagis väikese käsisaega panni, kutsudes esile kriipivaid helisid; Simeoni

Sundja kasutas kastekannu puhkpillina – näiteid võiks tuua pikalt. Muusika ja mittemuusikaliste helide liitumine helimaastikes päästis valla argielulisse toimetamise kätketud poeesia (siin on sarnasusi „Kolmapäevaga“). Argisest kinni hoides pürgiti ühtaegu sellest kõrgemale,⁹ kuhugi „ära“. Vahest kõige tundejõulisemalt väljendus äraigatsus stseenis, kus Sander Roosimägi laulis pühalikult Händeli aariat „Lascia ch’io pianga“, taustal hämaruses kõrgumas hõbedane figuur ja taevassaali kohal katuse nihkudes avanemas.

Helimaastike loomise tegevus (visuaalne külg) oli lavastustervikus samavõrd oluline kui helid ja muusika (kuuldeline külg). Muusika nautimine kinnisilmi olnuks äärmiselt vaesestav ja ebasobiv vastuvõtustrateegia. Vaatamist väärt oli kõigepealt viis, kuidas näitlejad panid asjadega manipuleerides neid n.-ö. kõnelema, nii et asjad näisid omandavat agentsuse või lausa subjektsuse. Näi-

⁹ Lavastuse tutvustuses Von Krahl Teatri kodulehel on öeldud: „Näitlejate vahetu energia, kummastavad ja meelde jäävad atmosfäärid, igatsus tõusta argisest kõrgemale, aga samas argisest kinni hoides – need eesmärgid on kandnud seniseid lavastusi.“ Ainult jõed ..., <https://www.vonkrahle.ee/lavastus/ainult-joed-voolavad-vabalt> (vaadatud 16.02.2023).

teks puhus Rea Lest õhupalli täis ning laskis sel siis jaokaupa õhust tühjaks visiseda, pannes palli väljendusrikkalt ja pisut kaeblikult „laulma“. Sander Roosimägi alustas George Michaeli „Careless Whisperi“ kuulsat fraasi ning pidas siis dialoogi ja duelli saksofoniga, sundides tõrksa, kakofoonilisi helisid tekitava instrumendi lõpuks seda fraasi kaunilt kuuldavale tooma. Näitlejate ja esemete (sh. muusikainstrumentide) interaktsioon osutab posthumanistlikule hoiakule, mis rõhutab inimese ja mitteinimlike objektide vastastiksuhet ning üksteisest sõltumist (vt. Braidotti 2013).

„Ainult jõed voolavad vabalt“ põhines ansamblimängul, kus etendajate koos- ja kohalolu võttis muusikalisi vorme. Ansambliisse saab siin sisse arvata ka muusikainstrumendid ja olmeesemed, niivõrd kui nad täitsid mängupartneri funktsiooni. Näitlejad musitseerisid kord koos, kord eraldi, ent olid üksteist jälgides ja üksteiselt impulsse saades pidevalt kontaktis. Nad pidasid nii helikeelset kui tumma dialoogi omavahel ning ümbritseva keskkonna ja asjadega seal sees. Ansambllisus tagas lavategevuse katkematuse ning voolu (*flow*)¹⁰ mulje.

Mõlema siin vaadeldud lavastuse helimaastikku rikastas inimhääli oma materiaalsuses ja muusikalisuses. Bruce Johnsoni (2023: 22) järgi on heli vastuvõtt kõigepealt füsioloogiline ja toimub enne intellekti teadlikku tegevust. See kehtis ka napi sõnalise teksti kohta mainitud lavastustes: tähenduste vahendamine taandus teisejärguliseks ning esile tõusis meeleline ja afektiivne mõju. „Päevas pärast vaikust“ kostis tegelaskujust lahutatud, kehatuid ja kohatuid hääli (Lehmann 2024: 262) kõlarite kaudu võimendatuna: magajate hingamine, üksikud kontekstivabad sõnad ja laused. Sõnu ja fraase kasutati helilise toormaterjalina, kui neid aina korraldi ja korraldi (näiteks Marika Vaariku „ja närisin“, „otsin“), nii et nad tähendusest tühjenesid ning mõjule pääses kõlapilt. Lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt“ loetles Katariina Tamm häälikuid nautides linnanimisid; ühes stseenis etenduse keskel täiendasid ebameeldivalt kriipivate helide kakofooniat

seosetud, justkui mingist loost juhuslikult välja-rebitud fraasid.

Kokkuvõtteks

Enamik selles artiklis vaadeldud lavastusi ei jutusta sidusaid lugusid, pigem on nende selgrooks seisund või situatsioon, mida lahti mängitakse: „Suur õgimine“ – söömine, „Kolmapäev“ – õhtuveetmine pärast päevatööd, „Tähtede all“ – koosolu kohvikus jne. Loolisuse tugevne-mist märkame viimastes lavastustes („Reis metsa lõppu“, „Leviaatan“), mis tõukuvad kirjandusli-kest alustekstidest. Teinekord kasvatatakse üpris argistest olukordadest välja uus, kummaline ja kummastav reaalsus. Uue reaalsuse jõustab enne-kõike näitlejate kujutusvõimekas mäng, kuid tähelepanuväärne roll on täita ka helimaastikel. Eelsalvestatud muusikat ja helisid kasutatakse nende loomisel vähe. Helimaastikud valmistatakse ette prooviprotsessis helikujundaja, lavas-taja ja näitlejate koostöös, nende koostises on sageli võtmetähtsusega näitlejate poolt vahetult laval loodav muusika ja/või helikombinatsioonid ning inimhääle helilise potentsiaali avamine. Näit-lejad on ikka laval musitseerinud, kuid helikujun-duse loomist laval on peetud eesti teatris pigem harvaks ja üllatavaks (Talvik 2018: 37). Sellest tule-neb helimaastike kõrge performatiivsus: eten-dajate kehade, helide tekitamiseks kasutatavate esemete ja lavalise tegevuse tihe vastastikmõju, esemete materiaalsuse ja agentsuse esiletulek, helilooma kehalisus. Vastuvõtu seisukohast vää-rib märkimist auditiivse ja visuaalse taju põimitus, sest muusika ja helid ei toimi pelgalt taustana või atmosfääri komponendina, vaid on lavategevuse aktiivne ja tähenduslik osa, mis vajab ja väärib ka tähelepanelikku vaatamist.

Helimaastike mitmekesistest ülesannetest Lauri Lagle lavastustes tõstan esile kolm: võõritav, pidevustav ja rütmistav funktsioon. Muusika ja helid – niivõrd kui need pole olustikulis-psühho-loogiliselt põhjendatud – aitavad lavareaal-sust võõritada argisusest, milles see tavaliselt

¹⁰ *Flow* on Mihaly Csikszentmihalyi mõiste, mille eestikeelseks tõlkevasteks on öieti „kulgemine“: see on täielik, enesekaotuseni küündiv kaasamine mingi tegevusega, mis selles seisundis näib toimuvat iseenesest (Csikszentmihalyi 2007: 16).

juurdub. Seda eesmärki teenivad näiteks niisugused strateegiad nagu helilooime argiste, olmeliste objektidega, hääle helilis-muusikaline (ja tähendusväline) kasutus jm. Seejuures liigutatakse piire muusika, mittemuusikaliste helide ja müra vahel.

Nagu mainitud, ei läbi Lagle lavastusi lineaarselt kulgev lugu. Nad on üles ehitatud eri laadi stseenidest, ent mõjuvad kummatigi ühtse ja terviklikuna: stseenid ahelduvad üksteisega sujuvalt, lähevad üksteiseks üle, nii et lavastuste poeetikat iseloomustab pigem voolavus. Voolavuse mulje saavutamise ja laval toimuva pidevustamise ülesannet täidab muu hulgas helikujundus – juhib ühest stseenist teise, loob afektiivseid või struktuurilisi seoseid, sisustab pause lavategevuses.

Lagle lavastuste etendused ei kulge ometi ühetasase vooluna, vaid neil on selge siserütm: kiirenemised ja vaibumised, seisakud ja tõusud,

soolod ja ansamblid, rütmipöörded ja takistused. Üldmuljet voolavusest need enamasti siiski ei häiri, sest pole eriti teravad. Nii nagu üldisemalt postdramaatilises teatris, mis pole allutatud narratiivi loogikale, on rütm ka Lagle lavastustes aja struktureerimise põhiprintsiip. Rütm suhestab kehalisuse, ruumilisuse ja tonaalsuse (*tonality*), reguleerides nende ilmumist ja kadumist etenduses (Fischer-Lichte 2008: 133). Struktuurilisi rütmimustreid kaaskujundavad lavastuste helimaastikud küllaltki suurel määral, mõnel puhul (näiteks „Ainult jõed voolavad vabalt“, „Reis metsa lõppu“) domineerivalt.

Helilooime performatiivsus ühelt poolt ning dramaturgia ja esteetika muusikalisis teiselt seostavad muusika (laias tähenduses) ja (sõna)teatri Lauri Lagle loomingus nii tihedalt, et pole põhjust üht teisest ülemaks tõsta. Tema lavastused on varieeruva viisil ja määral hübriidsed.

Kirjandus

Ainult jöed ... = „Ainult jöed voolavad vabalt“. Von Krahlhi Teatri koduleht, <https://www.vonkrahl.ee/lavastus/ainult-joed-voolavad-vabalt> (vaadatud 16.02.2023).

Alalooga, Erik 2024. *Meisterdamise süsteemse meetodi väljatöötamine objektiteatril*. Loovuurimused 7, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus.

Allik, Karin 2021. Lauri Lagle uus oas on nukker, aga soe. – *Postimees*, 27.12.

Allik, Karin 2023. Lauri Lagle: teater ei saa käia ainult mööda laudteed. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Postimees*, 10.06.

Annus, Lisanna 2024. *Muusika kui mudel, meetod ja metafoor Lauri Lagle lavastuse „Ainult jöed voolavad vabalt“ näitel*. Magistritöö, Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/items/d9d5b677-3bdf-4a67-92cc-fd4d7a19ab17> (vaadatud 23.01.2025).

Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Braun, Hans-Joachim 2017. An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies. – *Avant VIII/1*, pp. 75–91, doi: 10.26913/80102017.0101.0005.

Brown, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Brown, Ross 2020. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London et al.: Bloomsbury Methuen Drama.

Csikszentmihalyi, Mihaly 2007. *Kulgemine: optimaalse kogemuse psühholoogia*. Tlk. Triinu Lööve, Tallinn: Pegasus.

Eesti Teatri Agentuur, koduleht, <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/> (vaadatud 10.01.2025).

Epner, Eero 2021. Lauri Lagle – jahedates toonides pastelne lavastaja. – *Postimees*, 12.02.

Epner, Eero 2022. Ekspeditsioonil kogetud impulsside kokteilid. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Sirp*, 9.09.

Epner, Eero 2025. Eero Epner. [Intervjuu Eero Epneriga.] – *Dramaturgiraamat. 13 intervjuud Eesti dramaturgidega*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool / Eesti Teatriliit, lk. 157–187.

Epner, Luule 2016. Kaks tundi „Paradiisis“. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 15–28.

Epner, Luule 2023. Kunstide kohtumisi teatrilaval. – *Teatrielu* 2022. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 41–66.

Fischer-Lichte, Erika 2001. *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke.

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London / New York: Routledge.

Garancis, Kristiina 1997. Peeter Jalakas otsib Püha Graali. – *Sirp*, 12.09.

Johnson, Bruce 2023. *Earshot. Perspectives on Sound*. New York / London: Routledge.

Juhkam, Jakob 2025. E-mail autorile, 27.02.

Karnau, Andrus 2022. Lauri Lagle: lavastaja vastutab selle eest, et vaatajaga tekiks kontakt. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Postimees*, 24.08.

Kendrick, Lynne, David Roesner (eds.) 2011. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Kendrick, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave Macmillan.

Kotta, Kerri s.a. *Muusikateooria õpik*. <https://mt.ema.edu.ee/muusika-elementaar-teooria/i-1-muusika-kui-korrastatud-helijargnevus-heli-ja-selle-tahistamine-noot/> (vaadatud 10.01.2025).

Kuningas, Rasmus 2023. Arvustus. „Reis metsa lõppu“ kui palavikuunenägu. – ERRI kultuuriportaal, 18.08, <https://kultuur.err.ee/1609068542/arvustus-reis-metsa-loppu-kui-palavikuunenagu> (vaadatud 20.01.2025).

Lagle, Lauri 2016. Uut reaalsust otsimas. – *Postimees*, 21.09.

Lauri Lagle 2021 = Lauri Lagle. Uus lavastus Tähtede all [I]. Vikerraadio, 14.12, <https://vikerraadio.err.ee/1608435011/lauri-lagle-uus-lavastus-tahtede-all> (kuulatud 19.01.2025)

Lehmann, Hans-Thies 2024. *Postdramaatiline teater*. Tlk. Tiina-Erika Friedenthal, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool.

Meyer, Petra Maria (Hrsg.) 2008. *Acoustic Turn*. München: Fink.

Männistö-Funk, Tiina 2017. Pieces of Music as Memory Capsules. – *The Routledge Companion to Sounding Art*. Eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, Barry Truax, New York / London: Routledge, pp. 235–243.

NO54 ... 2014 = NO54 Kolmapäev. Lagle. – *Uus sügis*. NO99 kavavoldik september-oktoober.

Ovadija, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal et al.: McGill-Queen's University Press.

Pedajas, Priit 1990. „Tõlkijate“ lavastusest. – *Teatrielu* 1984. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 69–70.

Reingold-Tali, Ines 2014. *Sound art ja muusika*. – *Teater. Muusika. Kino* 5, lk. 66–73.

Riismaa, Kaur 2020. Loba kiituseks. – *Sirp*, 18.09.

Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, London / New York: Routledge.

Schafer, R. Murray 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester/Vermont: Destiny Books.

Suveduur ...2022 = Suveduur. Intervjuu Lauri Laglega. Vikerraadio, 16.08, <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/suveduur-intervjuu-lauri-laglega> (kuulatud 11.01.2025).

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistritöö, Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/items/fbb00d6c-4ee5-4c31-9f1b-f6315e6b200d> (vaadatud 20.01.2025).

Tomberg, Donald 2018. Persona grata. Lauri Lagle. – *Teater. Muusika. Kino* 7–8, lk. 153–160.

Tomberg, Jaak 2023. *Kuidas täita soovi. Realism, teadusulme ja utoopiline kujutlusvõime*. Studia litteraria Estonica 24, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Weidebaum, Reet 2017. Madis Kolk: „Päev pärast vaikust“ on ühtaegu apokalüptiline ja nostalgiline. – ERRI kultuuriportaal, 8.05, <https://kultuur.err.ee/594533/madis-kolk-paev-parast-vaikust-on-uhtaegu-apokalüptiline-ja-nostalgiline> (vaadatud 1.02.2025).

Soundscapes in Lauri Lagle's Stage Productions

Luule Epner

Summary

While musical theatre has attracted lively attention throughout history, the function of sound and music in spoken theatre has only recently begun to be explored in greater depth. Interest in this topic has been stimulated by developments in contemporary theatre. In post-dramatic theatre, which is often aesthetically hybrid, musicality and sonic elements have become central and increasingly attracted scholarly attention. The present article focuses on the role of sound and music in the work of Estonian contemporary theatre director Lauri Lagle. The study is framed by an interdisciplinary approach grounded in sound studies and draws on theories of post-dramatic theatre, emphasizing the autonomy of sound and its multiple functions within theatrical contexts.

Lagle graduated from the Drama School of the Estonian Academy of Music and Theatre as an actor but soon started to direct. He has made stage productions at the Theatre NO99, the Von Krahl Theatre, and currently runs the private theatre Ekspeditsioon. The present article covers the period from 2012 to 2024. It examines the questions of how Lagle's soundscapes are constructed and what functions they serve in his productions. In Lagle's discursive understanding of theatre, his rehearsal processes, and his final productions, musicality emerges as an aesthetic dispositif in the sense of David Roesner, encompassing both sensory perception and forms of cognition. Musicality is expressed through structural polyphony, elaborately composed rhythmic scores, and the qualities of ensemble acting. The use of a permanent ensemble and close collaboration with sound and music designers (Hendrik Kaljujärvi, Artjom Astrov, Jakob Juhkam) results in a highly performative soundscape, often centred on the creative use of actors' bodies, voices, and everyday objects.

For this article, a soundscape is understood as any acoustic environment, including musical and non-musical sounds, the human voice, noise, and even silence as the absence of sound. The article analyses three main components of soundscapes: music, non-musical sounds, and the human voice. In Lagle's productions, music (both pre-recorded and performed live on stage) is not merely background or mood-enhancing; it is an organic part of the performance, intertwined with the actors' physical expression. His works incorporate pre-existing music (both classical and pop), original compositions created specifically for the productions, and music made by the actors, who sometimes use non-traditional instruments. In the latter case especially, the boundaries between musical and non-musical sound and noise become fluid, depending partly on the viewer's subjective experience. The performative dimension of the music is especially prominent in the productions *Ainult jõed voolavad vabalt* (*Only Rivers Run Free*) and *Leviaatan* (*Leviathan*).

In Lagle's productions the actors frequently employ everyday objects to generate sound, and amplify or manipulate naturally occurring stage sounds (such as footsteps, clinking cutlery, etc.). Non-musical sounds attain aesthetic value through strategies like repetition, rhythmic organization, and amplification. Productions such as *NO65 Suur õgimine* (*NO65 The Big Feast*) and *NO54 Kolmapäev* (*NO54 Wednesday*) demonstrate how everyday sounds are aestheticized and create an installation-like sonic environment that shifts the viewer's perceptual focus from semiotic meaning to sensory experience.

The use of the human voice in Lagle's work highlights its corporeality and sonic qualities, which are sometimes detached from semantic meaning. Actors' vocal techniques—such as mimetic sound imitation or the poetic exploration of phonemes—bring forth affective and performative dimensions. The relationship between voice and body and the technological mediation of sound (e.g. through microphones) is aesthetically motivated in Lagle's productions. In *Tähtede all* (*Under the Stars*), the semantic and aesthetic (mainly musical) functions of speech intersect to render the production a kind of verbal symphony.

The article also presents a comparative analysis of two productions that feature minimal verbal text but exhibit almost opposing approaches to soundscapes: *NO35 Päev pärast vaikust* (*NO35 After Silence*) and *Only Rivers Run Free*. Both productions pushed the use of sound in theatre into new directions. Sound acquires metaphorical significance in the former, relating to a science-fictional world where sounds are mined and studied—pointing metaphorically to higher values. In the latter, the sound and music created by the actors themselves become an independent language of communication between them, also serving as the communication between the performers and the objects they use to generate sound, while the objects acquire a form of agency. The fusion of musical and non-musical elements in these soundscapes releases the poetry embedded in mundane life.

In conclusion, the article identifies three key functions of soundscapes in Lauri Lagle's productions: they estrange the stage reality from everyday familiarity, create continuity between scenes, and structure the rhythmic flow of the performance, thus contributing to the characteristic fluidity of Lagle's theatrical poetics. Music and sound are not merely background elements but integral components of the performance, shaping the audience's experience both sensorially and cognitively. The performativity of the sound creation, on the one hand, and the musicality of the dramaturgy, on the other, intertwine so closely that Lagle's productions can be seen as highly hybrid works in the context of post-dramatic theatre.