

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut  
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Evelyn Raudsepp  
TEHNOLOOGILINE TEATER EESTIS 1996–2013  
Bakalaureusetöö

Juhendaja Riina Oruaas, MA

TARTU 2013

## SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	3
1. TEHNOLOOGILISE TEATRI KONTSEPTSIOONI KUJUNEMINE	
LAVASTUSTE RETSEPTSIOONIS .....	5
1.1 Tehnoloogilise teatri avasõnad: Peeter Jalakas ja Von Krahli Teater .....	5
1.2 Tehnoloogilise teatri sõnasõda:	
Tartu Teatrilabor ja ühendus Lendav Hollandlane .....	9
1.3 Mõttekatkeid ja -katkestusi tehnoloogilise teatri retseptsioonis.....	18
1.4 Tehnoloogilise teatri kontseptsiooni teisenenud perspektiiv.....	23
2. TEHNOLOOGIA FUNKTSIOON LAVASTUSTERVIKUS.....	27
2.1 Definiitsiooni kujunemine ja kujundamine .....	27
2.2 Tehnoloogia kolm erinevat funktsiooni lavastustervikus.....	29
2.2.1 Tehnoloogia kui näitleja ja/või narratiivi toetaja.....	30
2.2.2 Tehnoloogia ja inimese/narratiivi sümbioos.....	31
2.2.3 Ainult tehnoloogia .....	33
3. LAVASTUSKOMPONENDID .....	35
3.1 Dramaturgia.....	35
3.2 Ruum .....	39
3.3 Keha.....	41
KOKKUVÕTE.....	44
KASUTATUD ALLIKAD.....	46
SUMMARY .....	50
LISA.....	52

## SISSEJUHATUS

Videot, filmi ja uut meediat on kasutatud Eesti teatris jõulisemalt juba 1960ndate–70ndate teatriuudendusest saadik. Nüüdseks ei ole see enam kaugeltki uuendus, vaid kaasaegses teatripraktikas iseenesestmõistetav. Tänapäeva tehnoloogiline igapäev on saanud paratamatuks osaks ka teatri lavategelikkusest, kuid sellest kaugemalegi liiguvad lavastused, mis seavad tehnoloogia kasutamise erilise tähelepanu alla. Eesti meedias ja teatriringkonnas on alates 1990ndatest aastatest läinud kasutusele mõiste „tehnoloogiline teater“, mille definitsioon on olnud siiani selgelt sõnastamata, kuid mida järjest enam seostatakse tavapärasest teisel kujul tehnoloogiat rakendavatest lavastustest rääkides.

Tehnoloogia kasutamist teatris laiemalt ega tehnoloogilise teatri mõiste alla kuuluvaid lavastusi Eestis uuritud ei ole. Sealjuures ei ole lähemalt uuritud ka Tartu Teatrilabori tegevust aastatel 2000–2003, mille tegevuse raames võttis ühendus Lendav Hollandlane selge suuna tehnoloogilise teatriga katsetamisele. Audiovisuaalse tehnoloogia ehk filmi ja video kasutamise eesti teatris kaardistas Anu Allas 1999. aastal oma bakalaureusetöös „Teater meediaajastul: kujutis ja kohalolu. Film ja video eesti teatris 1967–1999” (Eesti Kunstiakadeemia). See on ka jäänud viimaseks selleteemaliseks uurimuseks. Anu Allase töö analüüsib viimastena Von Krahli Teatri ja Peeter Jalaka lavastusi „Eesti mängud. Pulm“ (1996) ja „Libahunt“ (1998). Käesolev töö võtab osaliselt sealt järje üle ja alustab nendest kahest lavastusest ning jõuab analüüsis välja 2013. aastani.

Töö ajendiks ongi huvi eesti teatrimaastikul kanda kinnitanud eksperimentaalse teatripraktika vastu, millega on nüüdseks tegeletud juba ligi kaksikümmend aastat, kuid ei ole põhjalikumalt uuritud selle taustu, toimimisi ja praktilisi väljundeid. Käesoleva töö eesmärk ongi kaardistada tehnoloogilise teatri areng ja tunnused eesti teatris. Tööga püüan leida vastuseid järgmistele uurimusküsimustele: kuidas kujunes tehnoloogilise teatri kontseptsioon ja mõiste, kuidas sõnastada mõiste definitsioon ja milline on tehnoloogiline teater Eestis.

Bakalaureusetöö jaguneb kolmeks peatükiks. Esimene peatükk annab ülevaate retseptsioonist, mis käivitas olulise diskussiooni tehnoloogilise teatri üle ning osales

kaudselt sellega nähtuse ideoloogia loomisel ja piiritlemisel. Peatükk vaatab, mil määral ja kuidas pööratakse retseptisioonis tähelepanu lavastuste tehnilisele küljele, kuidas toimitakse mõistega „tehnoloogiline teater“ ning kas ja kuidas püütakse seda avada. Kriitika keskendub peamiselt trükimeediale ning artiklite leidmisel on enamasti kasutatud Eesti artiklite andmebaasi ISE (ise.elnet.ee), mida koostatakse peamiselt Eestis ilmuvate ajalehtede, ajakirjade ja artiklikogumike põhjal. eatükk on omakorda jaotatud neljaks alapeatükiks. Esimene nendest vaatab Peeter Jalaka ja Von Krahli Teatri lavastusi, mille raames Andrus Laansalu mainib esmakordselt tehnoloogilise teatri mõistet. Teine alapeatükk näitab, kuidas Tartu Teatrilabori programmilise tehnoloogilise teatri praktiseerimisega elavdus diskussioon meedias veelgi. Kolmas alapeatükk tutvustab retseptisiooni lavastustest, mis tegelesid tehnoloogilise teatriga Tartu Teatrilabori ja 2010ndate aastate tehnoloogilise teatri uue tõusulaine vahepealsel ajal. Sellele järgnev alapeatükk tutvustabki 2010ndatest aastatest taas intensiivsemalt tehnoloogilise teatriga praktiseerimise ja sellele vastavalt kontseptsiooni sõnastamise lainet.

Bakalaureusetöö teine peatükk vaatab, kuidas tehnoloogia funktsioon lavastustervikus saab määravaks mõiste kujunemisel ning kuidas selle järgi saab lavastused jagada kolme kategooriasse. Teise peatüki esimene alapeatükk püüab sõnastada tehnoloogilise teatri definitsiooni. Teine alapeatükk jaotab Eesti teatri lavastused vastavalt tehnoloogia funktsiooni järgi lavastustervikus kolme kategooriasse: lavastused, kus tehnoloogia on näitleja ja/või narratiivi toetaja; lavastused, milles toimib tehnoloogia ja inimese/narratiivi sümbioos; ning lavastused, kus domineerib ainult tehnoloogia. Nendest tehnoloogilise teatri definitsiooni alla käivad ainult kaks viimast kategooriat.

Töö kolmas peatükk analüüsib tehnoloogilisele teatrile omaseid tunnuseid kolme laiema lavastuskomponendi raames: dramaturgia, ruum ja keha. Vastavalt nende järgi on peatükk jaotatud kolmeks alapeatükiks.

Töö sisaldab lisana kronoloogilises järjekorras nimekirja lavastustest, mida uurimuse jooksul vähemal või rohkemal määral mainitakse ja analüüsitakse. Kõik nendest ei kuulu tehnoloogilise teatri mõiste alla, kuid on siiski saanud oma tehnoloogilise sisendi tõttu oluliseks kontseptsiooni kujundajaks või tausta võrdluseks.

# 1. TEHNOLOOGILISE TEATRI KONTSEPTSIOONI KUJUNEMINE LAVASTUSTE RETSEPTSIOONIS

## 1.1 Tehnoloogilise teatri avasõnad: Peeter Jalakas ja Von Krahli Teater

Anu Allas tutvustab oma 1999. aasta bakalaureusetöös lähemalt filmi ja video kasutamise ajalugu eesti teatris ning jõudes elektroonilise tehnoloogia teatris kasutamise ajaloos Peeter Jalaka 1996. aasta lavastuseni „Eesti mängud. Pulm“ (esietendus 24. märtsil 1996), väidab ta, et see erines kõigist varasematest eesti teatri katsetustest filmi ja videoga, sest arvutiekraan oli lavaruumi lahutamatu osa – „kui ekraani poleks, poleks lavastust“ (Allas 1999: 41). Peeter Jalaka ja Von Krahli Teatri lavastustest „Eesti mängud. Pulm“ ja „Libahunt“ (esietendus 18. septembril 1998) alates elavdubki meedias diskussioon uute tehnikate kasutamisest teatris, multimeediumlikkuse ning sealt edasi tehnoloogilise teatri mõiste kasutamiseni.

1996. aasta 24. märtsil esietendunud Von Krahli Teatri ja Peeter Jalaka lavastuse „Eesti mängud. Pulm“ uudne, senisest võimsam arvutigraafika kasutus saavutas meedias tunnustavat äramärkimist. Vastukaja ilmus nii päevalehtedes (Sõnumileht, Postimees) kui ka nädalalehes (Eesti Ekspress), kuid lavastuse arutusi ei ilmu ei kultuurilehes Sirp ega ajakirjas Teater. Muusika. Kino. Ajakirja Teater. Muusika. Kino hooaja ülevaateankeedis „Teatriankeet 1996/1997“ lavastust „Eesti mängud. Pulm“ mainitud ei ole, artiklis „Teatriankeet 1998/1999“ mainitakse „Libahunti“ vaid põgusalt.

Sõnumilehes märgib Aita Kivi, et arvutikasutamine laval on leidlik ja vaimukas ning näitlejad jäävad tahaplaanilegi. Kivi lisab, et etendus ühendab eri kunstiliike – teater, muusika, video ja arvutigraafika. (Kivi 1996) Barbi Pilvre liigitab Eesti Ekspressi lisas Areen lavastuse multimeediaetenduseks ning lisab, et vaatemäng kujunes tehnika demonstratsioonitenduseks. Ka Pilvre osutab, et tegelaste rollid jäid segaseks ning näitlejad olid passiivsed mängukannid. Pilvre arvab aga, et Eesti vaataja oskab hinnata uue tehnika osavat kasutamist. (Pilvre 1996) Ka Mihkel Mutt täiendab naiste ajakirjas Stiil oma kommentaariga lavastuse tehnilise külje kiitust, kuid arvab, et dramaturgia oli hõredavõitu ning nõustub sarnaselt eelnevalt mainitud autoritele, et näitlejatöödest ei saa eriti rääkida. (Mutt 1996: 15)

Mainitud artiklid jäävad pigem pinnapealseks ning lähenevad sellele sõnateatri baasilt, kus fookuses on eelkõige näitleja ja seega ei lasku süvitsi ka tehnika kasutamisse. Sellevõrra on tänuväärne Raivo Kelomehe artikkel Postimehes. Kelomees mainib artikli eelmärkusena, et kunstisuundumuste lähenemise ja eri ilmingute üksteisega läbikasvamise jätkuva kasvu valguses ei ole ükski polümediaalne lavastus enam uuendus ning Peeter Jalaka lavastus on küll tehnoloogia kasutuselt kaasaegne ja sünkroonne samalaadsete arengutega kunstis, kuid sellegipoolest tüüpiline teater. (Kelomees 1996) Kelomees täiendab, et siiski teistsuguseks ja huvitavaks teeb lavastuse inim-arvutietendust partituuri järgi reaalses juhtiva lavastaja juuresviibimine ning olulisimaks lavastuse juures peab ta läbitavat ekraani. Selle ekraani läbitavus liidab erinevad etenduse ruumid ning loob Kelomehe sõnul illusiooni ruumitransformatsioonist. (Kelomees 1996) Kelomees osutab samuti näitlejatele, kuid kõige enam eemaldudes konventsionaalse teatri lähenemismurgast. Kelomees näeb lavastuses näitlejate funktsioonimuutust, sest ta põhjendab, et näitlejad, kes tegutsevad nii reaalses kui ka kujuteldavas ruumis, on nii ekraanil esitatava vaatajateks kui ka selles kaasategijateks ning sellega saab etendusest topeltetendus (Kelomees 1996).

20. juunil 1998 esietendus festivalil Baltoscandal Von Krahli Teatri lavastus „Libahunt“, lavastajaks taas Peeter Jalakas. Festivalijärgselt arvustusi ei ilmunud, kuid nii-öelda teine esietendus toimus Tallinnas Von Krahli Teatris 18. septembril 1998, mille järgselt jõudis lavastus ka meediasse. Päevalehtedes ilmus kaks artiklit (mõlemad Postimehes), mis keskenduvadki üsna jõuliselt tehnoloogia kasutusele ning võrdlevad lavastust kanoonilise teatriga. Ka nädalalehtedes ilmub kaks arvustust (Eesti Ekspressi kultuurilisas Areen ja Sirbis), mis keskenduvad pigem teksti ja lavastuse suhtele. Mihkel Mutt teeb lühikese tutvustuse ka ajakirja Stiil. Lavastus kuulub 1999. aasta teatريفestivali Draama programmi ning ajakirja Teater. Muusika. Kino 1999. aasta detsembris, Draama festivali ülevaate-numbris, kirjutavad festivalilavastustest Tartu Ülikooli teatriteaduse tudengid ning üliõpilane Katrin Jänese analüüsib ka lavastust „Libahunt“.

1998. aasta 18. septembri ajalehes Postimees väidab Andrus Laansalu, et „Peeter Jalaka „Libahunt“ on ühemõtteliselt tehnoloogiline teater ja sellena tuleb temast ka rääkida.“

(Laansalu 1998). Seda tol ajal üsna provokatiivselt selgepiirilisena mõjuvat mõistet põhjendab Laansalu erinevusega harjumuspärase teatrimõistmisega ja intuiitiivse vastuvõtuga, mille küll „Libahundi“ lavastuses tekitab popkultuurilik tunnetus. Laansalu peab lavastust vastupidiselt mitte uuenduslikuks ega eksperimentaalseks, vaid enesestmõistetavaks teatriks. „Libahundis“ ei eksponeerita tehnilist üleolekut ning sealjuures toob Laansalu välja, et Jalakas tegeleb vaid tehnoloogia pealispinnaga ning ei arenda seda totaalsuseni välja. Lavastaja puudustena näeb arvustaja tehnoloogiliste üksuste ühendamist. (Laansalu 1998) Ühe põhiaspektina tehnoloogilise teatri iseloomus toob Laansalu välja narratiivi teisejärgulisuse, tõstes esimesele kohale tehnoloogiliste liinide liitumiste ilu. Laansalu aga viitab prohvetlikult, et „Libahunt“ on „traditsiooni tekkimise ja tekitamise protsess“ (Laansalu 1998).

Martin Kruus (Tanel Tomsoni pseudonüüm) avab Postimehe artiklis lavastuse loojutustamise erinevaid kihte ja toob välja näitlejate mitu rollitasandit. Samas võrdleb ta, et „Eesti mängude. Pulma“ marionetsetest arvutimängutegelastest on „Libahundiks“ näitlejatest kasvanud kuvaritele võrdväärised partnerid. (Kruus 1998) Dramaturgilisest aspektist vaatleb Kruus lavastust kui kulgemisena pideva erinevaist kanaleist tulvava infovooluna, moodustamata korrastatud tervikut ja eirates ootuspärasest rütmistruktuuri. Vaataja peab sealjuures kas leppima erinevatest kanalitest tulevate simultaansete katketega või siis valima ühe meediumi ja eirama teisi. (Kruus 1998)

Ka Margit Adorf keskendub 1999. aasta 2. septembri ajalehe Sirp numbris eelkõige loojutustamisviiside paljususele ja mängulikkusele. Lavastuse žanrimääratluses on ta nõutu ning pakub, et sõnastab selle kui vabameelse inter-video-virtuaal-interaktiivse virvarri (Adorf 1999). Kuigi ta väljendab arusaamatust kaamera kasutamise põhjenduste üle ning mainib lavastuse analüüsimiseks vastava sõnavara puudust, on Adorf üldjoontes pigem positiivne, toob välja lavastuse kaasaegsuse, tehnilise korrektsuse ja mitmetasandilisuse, kuid ei pea seda siiski revolutsiooniliseks. (Adorf 1999)

Mihkel Mutt analüüsib lavastust nii Eesti Ekspressi lisas Areen kui ka naisteajakirjas Stiil. Viimases tutvustab ta Peeter Jalakat kui uue meedia kõige järjekindlamat maaletoojat ja rakendajat eesti laval (Mutt 1998b: 36). Eesti Ekspressis kiidab seda maaletoomist: „Esimest korda meie teatris on uue meedia kasutamine andnud ka

kunstiliselt silmapaistva tulemuse.“ (Mutt 1998a) Kui ajakirjas Stiil analüüsib ta, kas näidend on veel kaasajale kõnekas, siis ajalehes selgitab ta, et „Libahundi“ näidendisse tehakse ainult sisselõige ning sellises lavastuses ei kõnele enam lugu iseenda eest, vaid on osaks astme võrra laiemast tervikust, milleks on uus totaalsus. (Mutt 1998a)

Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilane Katrin Jänese viitab ajakirjas Teater. Muusika. Kino, et „Libahunt“ on küll erand teatripildis, kuid Laansalu positiivsele ja tehnoloogilist teatrit jaatavale arvustusele vastukaaluks ning viidates Peeter Jalaka enda kommentaaridele DRAAMA festivali etenduse järgsel arutelul, on Jalakale tehnika eelkõige siiski vahend, mitte eesmärk. (Jänese 1999: 20) Jänese toob välja ka tehnika ja popkultuuri kasutamise vastuolu näidendi teksti ajastuga ning mõistmatusega näidendi valiku osas, asetab teksti siiski olulisemale kohale, kui tegi seda Laansalu. Jänese arvates raskendas vaatamist meediumite paljusus – teler, ekraan ja lavategevus. Jänese toob probleemina kaanonite puuduse, mille taustal lavastust vaadelda. (Jänese 1999: 21) Üldjoontes jääb arvustus positiivseks, kuid millegi veel põnevama ja andeka lootuses.

Lavastuse „Eesti mängud. Pulm“ retseptsioon kiidab üheselt uudset tehnika kasutamist ning lavastust nimetatakse ka multimeedialavastuseks. Endiselt on aga tunda konventsionaalse teatri taustaga lähenemist – näiteks tuuakse võrdlusena, et näitlejad jäävad lavastuses tahaplaanile ning dramaturgia hõredaks. Multimeediaalse lavastuse uudsusele oponeerib Raivo Kelomees, kes asetab teose kaasaegse kunsti konteksti, kus sünkroonselt katsetatakse samuti uute tehnoloogiatega.

Lavastuse „Libahunt“ arvustajad toovad välja lavastuse kaasaegsuse ning mainivad vähemal või rohkemal määral ka multimeediumlikkust ning tehnoloogiate kasutamist, kuid tunda on sõnavara ning toetava taustsüsteemi puudumist. Kõige tugevamalt osutab tehnoloogia kasutamisele Laansalu, kes ka tehnoloogilise teatri mõistet kasutab, kuid siiski jäävad tabamatuks selle sisulised iseloomustajad. Õhku hõigati sellised aspektid nagu narratiivi ebaolulisus, intuiitiivne vastuvõtt, tehnoloogiliste liinide liitumiste ilu, protsessuaalsus, meediumite paljusus, lugude mitmekihilisus.

Võib väita, et Von Krahli Teatri lavastustega „Eesti mängud. Pulm“ ja „Libahunt“ lavastaja Peeter Jalakas tehnoloogilise teatri revolutsiooni ei teinud, kuid uute meediate

intensiivsema ja ulatuslikuma kasutamiseiga teatrilaval algatas dialoogi selle nähtuse olemuslikkuse üle.

## **1.2 Tehnoloogilise teatri sõnasõda: Tartu Teatrilabor ja ühendus Lendav**

### **Hollandlane**

Tartu Teatrilabori juhtimise ülevõtmisega ühenduse Lendav Hollandlane poolt 2000. aastal kuulutas uus teatri loominguline juht Andrus Laansalu, et suund võetakse tehnoloogilisele teatrile, mis kasutab palju videoprojektsioone ja arvuteid, kuid see ei tähenda näitleja taandumist tehnoloogia ees, vaid tema asetamist kaasaegsesse keskkonda. (Eesti Päevaleht 2000) Selge sihiga uuendustele fokuseeritud ühendus sõnastas tehnoloogilise teatri poole püüdlemise üsna selgelt ning vallandas sellega kirgliku dialoogi, kus otsiti seda „tehnoloogilist teatrit“. Kriitikkonnas leidis nii tulised poolehoidjaid kui ka skeptilisi oponente ja kuigi diskussioon ei pruukinud jõuda ühtse mõistmiseni, kombati siiski tehnoloogilise teatri ideoloogia piirjooni.

11. juunil 2001 esitas Tartu Teatrilabor Andreas W ja Jaak Tombergi tekstil „Uus Elysium. Une luup“ põhineva uuslavastuse 25-minutilise presentatsioon-tutvustuse näitusel „Ahhaa, valgus“ Vanemuise kontserdimajas. Tutvustavas saatetekstis sõnastati eesmärk demonstreerida Lendava Hollandlase firmamärgi all teostuvate tehnoloogilise teatri otsingute hetkeseisu. Etendusejärgselt ilmus ajalehes SL Õhtuleht lavastust tutvustav, kuid ka põgusalt analüüsiv artikkel Ott Karulinilt. Ajalehes Sirp vaatlevad lavastust Erkki Luuk ja Andres Keil, mis jäävad pigem muljetavateks kui lavastustervikut analüüsivateks arvustusteks.

Kord kuus ilmunud teatriajalehes Lava peab lavastaja Andreas W dialoogi iseendaga eeloleva esietenduse üle. Vastates küsimusele „kas tõesti on vaja selleks, et teha teatrit, liikuda teatrist eemale?“ selgitab ta, et just eesmärgiga jätkuvalt otsida teed teatriuuduse suunas on ka esietendus osa näitusest „Ahhaa, valgus“, keset füüsilist ja optilist illusiooni, mitte traditsioonilises teatrikeskkonnas“ (Andreas W 2001: 6). Andreas W küsib ka otsekoheselt endalt, kas lavastus on tehnoloogiline teater ning kas ta üldse teab, mis see on. Vastab, et on küll tehnoloogiline teater, kuid veel teadmata, mis see on, vaatleb ta teatrit kui protsessi, mitte kui vormistatud toodet ning selgitab, et

tehnoloogiline teater alles alustab kujuvõtmist. Asja sisuks nimetab ta küberpungi, kuid ütleb, et see on lavastus, kus tegeldakse füüsilise iluga. (Andreas W 2001)

Ott Karulini artikkel väljendab ootust väljakuulutatud teatrisuunaga kohtumise üle, kuid ei keskendu lavaltoimunu lahti mõtestamisele. Karulin viitab Laansalu sõnadele, et „neid ei huvitanudki seekord mitte niivõrd tehnika ise, kuivõrd piir, milleni tehnikaga minna saab ja kus tehnika vigu hakkab tegema“ ning Karulin osutab sealjuures kõrvu kriipivale valjule vilinale ja laserite mõjust silmadele (Karulin 2001). Artikli lõpus tõstatab Karulin küsimuse: „kui kaugele tehnoloogiline teater minema peaks?“ ning kirjeldab kuuldusi: „Ühed arvavad, et kuni näitleja kaotamiseni, teised, et sel juhul pole enam tegemist teatriga.“ (Karulin 2001)

Erkki Luuk kirjeldab, et lavastusel puudus dramaatiline ülesehitus ning võtab seega etendust avavaks võtmeks Laansalu väljakuulutatud tehnoloogilise teatri mõiste, kuid mainib sealjuures, et Laansalu ise on samuti alles eksperimenteeriv teadlane. (Luuk 2001) Luuk nimetab ka teise vastanduse konventsionaalse teatriga – inimsuhete puudumise. Lisaks tehnoloogia aspekti olulisusele lavastuses avab Luuk ka seda saatva ideoloogia, küberpungi tausta. Luuk toob välja tehnoloogilise teatri mõjutusvahendid: konventsionaalse teatri tegevusloogika, dialoogi ja dramaatilise loogika asemel kõnetas etendus publikut valguse, heli ja ruumi rütmide keeles ning „selle mõju oli parimatel hetkedel narkootiline ja hüpnootiline, kergelt poolunele sarnanev“. (Luuk 2001)

Andres Keil väljendab juba oma artikli pealkirjas „Ma ei saa mitte midagi aru“ nõutust ning on kahtlev, kas presentatsioon-etendus „Uus Elysium. Une luup“ on teater või mitte. Keil pakub, et arusaamatus tekkis, sest lavastama hakati valest otsast – vormist, mitte teatri põhiolemuste kandjatest – inimeste ihadest, taotlustest ja suhtest. (Keil 2001a) Keili emotsionaalne artikkel väljendab selgesti uue teatrivormi vastuvõtuks puuduvat taustsüsteemi ning seetõttu kõrvutab seda olemasolevaga, konventsionaalse sõnateatriga.

Lavastuse „Uus Elysium. Une luup“ presentatsioon-tutvustuse ja tervikliku lavastuse vahepealsel ajal ilmub ajalehes Sirp kaks artiklit, mis asetavad Teatrilabori ja Andreas W tegevuse laiemasse konteksti: 7. septembri lehes Valle-Sten Maiste „Irdlaborist

toomingate valmimise aegu“ ning 21. septembri lehes Berk Vaheri „Teatrilabori tunnustuseks“.

Valle-Sten Maiste rõhutab teatrilabori vormi olulisust, sest see üritab teatri tavalooigikat vältida (Maiste 2001). Berk Vaher osutab Laansalu ideedest tekkinud dialoogile sõnateatri ja sellele vastanduvate vormide üle. Vaher osutab, et sõnakeskne teater tegeleb küll inimeste omavaheliste suhetega, kuid ei keskendu oluliselt inimese ja teda ümbritseva keskkonna suhtele ning täiesti kajastamata on jäänud inimese suhe virtuaalkeskkonnaga; Laansalu aga tunnustab virtuaalkeskkonda ning on avatud selle mustritele. Vaher viitab ka sarnaselt mõnele eelnevale arvustajale, et tehnoloogilise teatri vastuvõttu iseloomustab instinktiivne suhe materia ja/või abstraktsioonidega; poolteadvuslikkuses, une ja ärkveloleku ebamäärasel piiril liikumine. (Vaher 2001)

25. novembril 2001 esietendus Tartu Sadamateatris Andreas W ja Jaak Tombergi näidendi „Uus Elysium. Une luup“ lõplik lavaversioon. Etendusejärgselt ilmub põgus tutvustav-muljetav artikkel Tartu Postimehes Andres Keililt. Nädalalehtedes ilmub kolm artiklit, kaks neist kultuurilehes Sirp ning üks Eesti Ekspressi lisas Areen. Ajakirja Teater. Muusika. Kino hooaja ülevaateankeedis „Teatriankeet 2000/2001“ lavastust „Uus Elysium. Une luup“ välja toodud ei ole, samuti ei tule mainimisele tehnoloogilise teatri mõiste ega Tartu Teatrilabori tegevus.

Esietendusele eelnes autorite poolne püüd tausta selgitada ning tutvustav saatetekst kuulutas, et „Esteetiliselt on tegemist teadliku eemaldumisega teatri keskvoolust. See tähendab visuaalsete ja auditiiivsete meediumide sulatamist üksteisega ja näitleja ümber lähtuvalt mehhaanilise ja digitaalse maailma pöörumidest.“ Eesti Päevalehes ilmub autoritelt ka lavastuse ideoloogilist tausta tutvustav artikkel, kus nad määravad žanri küberpunkiks. Samas selgitades, et küberpunk on tehnoloogilisest rõhust teisenenud, sest inimkond on juba harjunud küberruumi ja infoühiskonnaga, ning kaasaegne küberpunk (uue nimetusega *post-net era*) räägib tunnete, mitte tehnoloogiate keeles. (Andreas W, Tomberg 2001)

Andres Keil kirjeldab Tartu Postimehes, et lavastus erineb tavalisest teatrist, pakkudes teistmoodi tegelikkust. Suurima miinusena toob ta välja näitlejatööd, kuid just seetõttu,

et autorid löid oma maailma, oli see andeksantav. Ka siin (nagu eelpool viidatud 2001. aasta Sirbi artiklis) ütleb Keil, et kakskümmend protsenti lavaruumist jäi hoomamatuks. Keil pakub, et Laansalu ja „Uus Elysium. Une luup“ lähevad oma klassikalises postmodernismis, tsitaadikülluses ja omasemantikas Mati Undistki kaugemale. (Keil 2001b)

Tõnu Kaalep küsib Eesti Ekspressis, kas Andrus Laansalu võiks olla teatriuundaja? Vastab, et „„Uus Elysium. Une luup” on tubli noorsoonäidend, probleemideta *mainstream*-teatrisse mahtuv tekst“ ning kuigi kasutab suuri videoekraane, *live*-kaamerapilti, animatsiooni, koomiksit ja pigem ööklubidesse kuuluvaid valgusefekte, siis kaasaegne teater ongi enesestmõistetavalt vägagi tehnoloogiline.“ (Kaalep 2001) Teatriuundust/-uundajat Kaalep ei kinnita, ka mitte seda, et lavastus oli uus või üllatav, kuid ta jääb toonilt poolehoidvaks ja julgustab veelgi visuaalseid, mitteverbaalseid vahendeid usaldama.

7. detsembri ajalehes Sirp peavad omavahel nähtu üle dialoogi Berk Vaher ja Andres Keil. Berk Vaher kinnitab, et oodatud tehnoloogilise teatri manifest oli laval olemas ja tehnoloogia pühitses iseennast, saades etenduse sisuks (Keil, Vaher 2001). Andres Keil veendub siin (vastupidiselt väitele artiklis „Ma ei saa mitte midagi aru“, Keil 2001a), et tegemist oli siiski teatriga, kuid näitleja roll on lavastuses siiski teine ning sealjuures rõhutavad mõlemad tegelaskujude kandvat rolli. Vaher rõhutab taas, et narratiiv ei ole oluline, samuti ei pea ta oluliseks teksti täielikku arusaamist. (Keil, Vaher 2001) Sealjuures ei ava aga kumbki tehnoloogiatega kasutamist täpsemalt, võib-olla seetõttu, et mõlemad tunnevad, et lavastus oli tihe ja raskesti hoomatav. Keil toob Tõnu Kaalepile sarnaselt välja, et lavastus ei olnud vapustavalt uudne, kuid protsessi seisukohalt oluline ja huvitav.

2002. aasta 19. aprilli ajalehes Sirp küsib Ott Karulin arvustuse pealkirjas „Kus see tehnoloogiline teater on?“. Karulin ei nõustu Vaheriga, et tekst ei ole oluline, vaid asetab näidendi lavastuse peamisele kohale ning väidab, et baas-struktuurilt on olemas lihtne lineaarne narratiiv ning selged tegelaskujud. Oma arvustuses keskendubki Karulin peamiselt loo ja tegelaskujude avamisele, kuid püüab selle kõrval lavastuslike komponentide kaudu avada ka tehnoloogilise teatri sisu. Karulin pakub siinkohal

esimesena välja tehnoloogilise teatri definitsiooni: see on teater, „mis lisaks klassikalistele teatri väljendusvahenditele – näitleja ja tema väljendusvahendid; lava-, heli- ja valguskujundus – kasutab ka kõikvõimalikku tehnikat kuni selleni välja, et masinast ja selle funktsioonidest saab omaette tähendustasand ja märgisüsteem, mis paralleelselt klassikaliste vahenditega edastab lavastuse ideed, meeleolu, ka lugu.“ (Karulin 2002) Karulin avab definitsiooni läbi konventsionaalse/sõnateatri põhjendades, et lavastus on vaid tee tehnoloogilise teatri suunas, kuna tehnikat lavastuskontseptsiooni edasikandmiseks palju ei kasutatud. Lavastust selle presentatsioon-tutvustusega võrreldes väidab Karulin, et viimases kasutati tehnikat rohkem ja võimsamalt, küll toob ta aga esile tajupiiride avardamise inimese dubleerimise kaudu ekraanile. (Karulin 2002) Karulin heidab ette veel käsitööoskuse nõrka taset, kuid peab samuti lavastust oluliseks protsessi edasikestmise mõttes. (Karulin 2002)

3. oktoobril 2002 annab Vanemuise teatri suures majas Jaapani tantsuteater Dumb Type multimediaalse etenduse „Voyage“, millele hiljem viitas Erkki Luuk Tartu Postimehes kui tehnoloogilisele teatrile, kirjeldades seda kui sisulise plaanita totaalselt meediaga ülekallatud seisunditeatrit. (Luuk 2002) Samas kõrvutab ta nähtut Lendava Hollandlase tegevusega ning väidab, et lavastusele „Uus Elysium. Une luup“ sai „komistuskiviks liigne kompromiss kanoonilise teatrikeelega kui eksperimenteerimine ja tehnoloogia“. (Luuk 2002)

10. detsembril 2002 Kanuti Gildi SAALis ja 23. detsembril 2002 Tartu Sadamateatris esietendus Andreas W ja Jaak Tombergi tekstil põhinev „Aurora temporalis“, mille lavastas Hendrik Toompere jr. Lavastus oli mingis mõttes kulminatsioon tehnoloogilise teatri programmile – lavastus oli varasemast mastaapsem, terviklikum (viidates näiteks lavastusmeeskonnale, keda oli nüüd oluliselt laiendatud) ja isegi edukam (etendusi anti tavapärasest rohkem, etenduste külastatavus oli kõrge ning lavastus valiti festivali DRAAMA 2003 põhiprogrammi). Meediakajastus lavastusest oli üsna ulatuslik nii artiklite arvu kui ilmumisaja poolest: päevalehtedes ilmus kolm artiklit (Eesti Päevaleht, Postimees, Tartu Postimees), nädalalehtedes kaks (Eesti Ekspressi lisa Areen, Sirp) ning ajakirjades kaks (Teater. Muusika. Kino, Eesti Kirjanduse Seltsi ajakiri 2003, Draama eri). Ajakirja Teater. Muusika. Kino hooaja ülevaateankeedis „Teatriankeet 2002/2003“

mainivad vaadeldaval hooajal ilmunud märkimisväärse algupärase teatritekstina „Aurora temporalis“ Andres Keil ja Anneli Saro.

Esietenduse päeval tutvustab Eesti Päevalehes Maria Ulfsak lugejaile eesoodatavat tehnikat kasutamist: „Etenduseks pannakse lavale umbes 50 ruutmeetrit liikuvaid ekraane, lisaks laserprojektsioonid ja valguse käes sulavad jäädekoratsioonid.“ (Ulfsak 2002) Ulfsak pakub, et kuna kolm arvutiekraani edastavad lavategevust sünkroonselt, võib toimunut nimetada kinoks reaalsajas (Ulfsak 2002). See osutab taas kirjutaja sõnavara ja taustsüsteemi puudumisele uute multimeedia lavastuste kirjeldamisel. Olulisena mainib aga Ulfsak, et esimest korda Eestis käib teatrilavastusega pidevalt täiustuv kodulehekül (Ulfsak 2002).

2003. aasta 9. jaanuari Eesti Ekspressi lisas Areen avaldab Berk Vaher kaitsekõne Lendava Hollandlase segadustkülvavale lavatükile. Vaher nimetab lavastust kognitiivseks realismiks ning võrdleb, et kui lavastuse „Uus Elysium. Une luup“ jäi stansilavskilike tegelaskujudega ulmeliseks-eksootiliseks noortekaks, siis lavastuses „Aurora temporalis“ läbiv lineaarne süžee praktiliselt puudub ning see muudab kogu näidendi metafooriks. Ka kinnitab Vaher, et lavastus on vägagi teater. Vaher püüab astuda Lendava Hollandlase kaitseks, sest ühendus ootab juba ammu intellektuaalset võrdset vastast ning Vaheri sõnul võrdväärse vastukõneleja leidmata jäämisel võivad olla hukatuslikud tagajärjed. (Vaher 2003)

Erkki Luuk teatas Tartu Postimehes, et erinevalt varasematest Lendava Hollandlase töödest on „Aurora temporalis“ täielikult õnnestunud eksperiment (Luuk 2003a). Erkki Luuk süüvib täpsemalt lavastusse ning selle konteksti 2003. aasta ajakirja Teater. Muusika. Kino veebruari-numbris, kus ta väidab, et siiani täitmata lubaduste kõrval on hoitud vähemalt pinget kahe küsimuse ümber: milline peaks olema tehnoloogiline teater ning kas see suudab kõigutada eesti teatritraditsiooni. Võrreldes lavastusega „Uus Elysium. Une luup“, toob Luuk esile lavastaja ja näitlejate tugevust ning teksti lihvitust ning osutab sealjuures, et lavastus on Lendava Hollandlase töödest kõige tehnoloogiakaugem. Luuk astub aga Lendava Hollandlase kaitseks meedia vastu välja ning väidab, et ühendus on tuule tiibadesse saanud ning suutnud eesti teatritraditsiooni raputada. (Luuk 2003b: 51)

Rohkem skeptilised ja vähem poolehoidvamad tehnoloogilise teatri õnnestumise osas on oma arvustustes Sirle Põdersoo ja Aare Pilv ajalehes Sirp ning Valle-Sten Maiste Postimehe artiklis. Viimane on oma arvustuses väga terav ning peab lavastust totaalseks illusionismiks, samas ise selgitamata teksti, lavastuse ja teostuse osa selle loomisel. Maiste viitab, et Andreas W teater on olnud oma audiovisuaalse vormi poolest huvitav, kuid selle lavastusega on tahtnud lavale tuua oma maailmanägemise essents ning sellega on saavutatud vaakum, kust pole enam kuhugi edasi minna (Maiste 2002). Sirle Põdersoo ja Aare Pilv võtavad küll tagasihoidliku seisukoha – „pole kindel, kas siinne arvustus on „intellektuaalselt võrdne” vastane, mida tehnoloogilise teatri poolelt muudkui oodatakse“ (Põdersoo, Pilv 2003a), kuid pakuvad hoopiski vastukaaluks muule kriitikale üsna tugeva tehnoloogilise teatri ja vaadeldava lavastuse analüüsi. Põdersoo ja Pilv ei vastanda lavastust narratiivi-, suhte- ja näitlejakesksele teatrile, tuues eelkõige aluseks lavastuse hea draamateksti. Nad väidavad, et Laansalu teatrimõtlemine on eeskätt kirjutajalik, vähem lavastajalik ning seetõttu on „tehnoloogilise teatri ülesehitamises ainus lõpuni läbiviidud komponent tehnoloogilist maailmatunnetust väljendav draamatekst“ (Põdersoo, Pilv 2003a). Sealt edasi lähenevad Põdersoo ja Pilv tehnoloogilise teatri essentsi (ja isegi definitsiooni) küsitavusele väga konkreetselt: „Tehnoloogilise teatri üks põhiküsimus on see, kuidas saavutada punkt, kus tehnoloogia mõjub teatrina, nii et näitleja ja tema kaudu kõneldava teksti olemasolu pole enam möödapääsmatu. Ehk teisiti: kuidas jõuda tehnoloogilise kirjutuse juurest tehnoloogilise lavastuseni; kuidas jõuda kirjutajateatrist lavastajateatrini?“ (Põdersoo, Pilv 2003a). Artikli autorid esitavad ka küsimuse teatri piiride nihutamise kohta kahes olulises aspektis: kas teater on teater ilma näitlejata (või kui teda asendab mitte-inimene) ning kas teatraalne ruum peab olema teatriruum (või võib see olla ka kujuteldav virtuaalruum) (Põdersoo, Pilv 2003a). Küsimusele küll vastust andmata viib selle konkreetne formuleering lähemale tehnoloogilise teatri mõiste tajumisele.

Eesti Kirjanduse Seltsi ajakirja Vihik 2003. aasta draama erinumbris vestlevad lavastusest „Aurora temporalis“ ja senisest Lendava Hollandlase tegevusest pikemalt Berk Vaher, Andreas W ja Jaak Tomberg. Vestluses saavad Andreas W ja Jaak Tomberg lisaks lavastusele ka laiemalt oma tegevust selgitada. Berk Vaher osutab seal tagasisivaatavalt, et Teatrilabori tegevus on saavutanud palju kõlapinda (Vaher, Andreas

W, Tomberg 2003: 78). Nagu eelnevatest arvustustest on seda ka etteheidetud, siis siin Andreas W tunnistab, et ta on olnud liialt vastutulelik traditsioonidele ning nüüd sooviks liikuda edasi teatrile, kus tsentris ongi tehnika ning näitlejat on vähe või üldse mitte (Vaher, Andreas W, Tomberg 2003: 90). Andreas W mainib ka, et kriitikkonnal puudub taust ning vastukaja pole olnud adekvaatne (Vaher, Andreas W, Tomberg 2003: 99-100). Andreas W rõhutab, et kuigi eesti teatri üldine traditsioon armastab lõpetatust, siis Lendava Hollandlase tööde eesmärk on olnud protsess (Vaher, Andreas W, Tomberg 2003: 104).

Lavastus „Aurora temporalis“ valiti ka 2003. aastal esimese festivali DRAAMA võistlusprogrammi, kus nad ei pälvinud küll laureaaidena äramärkimist. Festivali ülevaateartiklites on lavastust mainitud vaid põgusalt. Erkki Luuk väljendab ajakirja Teater. Muusika. Kino festivaliaasta novembri-numbris pettumust varem nähtud etendusele toetuvalt tekkinud kõrgetes ootustes. Eelkõige peab ta selle põhjuseks lavastaja Toompere puudumist etendusest, kes eelmistel etendustel ise rollis üles astus. (Luuk 2003c: 27-28) Sirle Põdersoo ja Aare Pilv viitavad samas ajakirja-numbris, et „Aurora temporalis“ paneb vaataja intertekstuaalsel tasandil jälgima paljusid sünkroonseid elemente ning selle kaudu asetab lisaks näitlejatele ka vaataja kõrgendatud kohalolekusse, et lisaks pingsale jälgimisele ka vahetult toimuva tuuma tajuda. (Põdersoo, Pilv 2003b: 24)

Janek Kraavi lahkab kogumikus „Teatrielu 2002“ artiklis „Traumaturgia. Teksti ja teatri vahel“, mis jääb teooria ja praktika, teksti ja teatri vahele ning vaatleb teiste lavastuste hulgas ka „Aurora temporalist“. Ta toob välja erinevad üksteisega lõikuvate lugude jutustamise/vastuvõtmise võimalused: materiaalne narratiiv, kuhu alla kuulub tehnoloogiline instrumentarium, ning sümboolne territoorium, kuhu kuuluvad kõikvõimalikud lood ja jutustused, mida jutustatakse vaheldumisi ning mis kasvavad üksteisest välja. Kraavi arvab, et lavastus on Eesti olusid ja teatri ruumivõimalusi arvestades siiski kompromiss näidendisse kirjutatud efektide ja võimalikkuste suhtes, kuid arvab, et vaataja ei pea seda nii oluliseks. (Kraavi 2003:118)

Lendava Hollandlase tegevus Tartu Teatrilabori raames tekitas elava diskussiooni tehnoloogilise teatri olemuse ja sellega kaasnevalt teatri piiride üle – kas näitlejate teater

on veel teater? Piiride avardamist vaadeldakse eelkõige konventsionaalse teatri kaudu, tihti vastandatakse tehnoloogilist teatrit sellega ning tuuakse välja esialgu draamatika ja inimsuhete puudumine. Hiljem aga leitakse, et Lendava Hollandlase lavastused on väga tekstikesksed, kuni välja väiteni, et „tehnoloogilise teatri põhijooned koonduvad teksti“ (Põdersoo, Pilv 2003a). Sellest edasi toob olulise pöördena Janek Kraavi välja materiaalse narratiivi ehk tehnoloogilise dramaturgia, mille võimalusele ülejäänud kriitikkond veel osutada ei oska. Arvustajad ei kirjelda tehnoloogia kasutamist täpsemalt ning keskenduvad enamasti tekstile, näitlejaile, loole või nende puudumisele. Vähe osutatakse ka ruumisuhetele ja virtuaalruumi kasutamisele. Küll aga viidatakse paaril korral teistsugusele füüsilisele mõjule kui tavateatris (Luuk – hüpnootiline, narkootiline; Vaher – instinktiivne, poolteadvuslik).

Lendava Hollandlase tegevus mõjub programmilisena ning tehnoloogilise teatri kui teatriuuduse tutvustamiseks võtavad tegijad ka ise meedias sõna. Ka ise püütakse avada lavastuste ideoloogilist vaatepunkti, seostades just lavastuse „Uus Elysium. Une luup“ ja selle presentatsioon-tutvustuse küberpungiga, mida avab veel omakorda küll ka Erkki Luuk. „Aurora temporalise“ puhul seda mõistet aga enam ei kasutata. Kriitikkond (v.a Erkki Luuk) sisu avamisele – ka läbi tehnoloogiliste vahendite – niivõrd ei keskendu. Sealjuures jääb arvustajatel vaadeldavate lavastuste analüüsimisel puudu sõnavarast ning vastavast taustsüsteemist, et anda tagasisidet tegijatele, mida autorid ka ise ootavad (nagu viitab sellele Andreas W Eesti Kirjanduse Seltsi ajakirjas 2003).

Kolmeaastase diskussiooni tulemusena jõutakse siiski tehnoloogilise teatri olemusele lähemale. Berk Vaher mainib muuhulgas, et tehnoloogia ja selle rakendamine iseeneses ongi selle sisu (Keil, Vaher 2001) ning Ott Karulin pakub välja ka tehnoloogilise teatri definitsiooni, kuid teeb seda veel konventsionaalse sõnateatri kaudu ning näeb tehnoloogia kasutamist paralleelsena klassikaliste vahenditega.

Kriitikkond on uut nähtust pigem toetav ja sellest huvitatud, kuid näeb ettevõtmist alles protsessina, teel tehnoloogilise teatri poole. Oodatakse isegi suuremat tehnoloogia kasutamist ja kaugenemist kanoonilisest teatrist (sealjuures tekstist ja näitlejatest), millega Andreas W ka ise nõustub ning loodab oma edasises tegevuses sinna jõuda. Sealjuures märkavad arvustajad selget arengut lavastuse „Uus Elysium. Une luup“ ja

lavastuse „Aurora temporalis“ vahel, kuigi on küsitav, kas see on ka areng tehnoloogilise teatri mõiste piirides.

2011. aasta 30. septembri ajalehes Sirp kirjutab Jaak Tomberg Von Krahli Teatri ja Eesti Kunstiakadeemia stsenograafiaüliõpilaste lavastusest „Ihade osakond“ ning artikli raames analüüsib ka tagasivaateliselt Teatrilabori ja ühenduse Lendav Hollandlane tegevust. Omamoodi on see tollaegse ühe tehnoloogilise teatri autori järelretseptsioon olnule muutunud teatrikeskkonna perspektiivist. Tomberg selgitab, et toona oli kontseptuaalne eesmärk kaasata läbivamalt lavastusprotsessi neid võimalusi ja vahendeid, mida pakkus üha arenev tehnoloogia ning lõimida laval etendatavasse nende esteetiline potentsiaal. Niisuguse vaatenurga alt polnud tehnoloogia enam üks paljudest lavalise tegelikkuse sedastusvahenditest, vaid pigem kogu lavalist tegelikkust määratlev keskne filter (Tomberg 2011). Lisaks oli ettevõtmisel ka „vähemalt üks „institutsionaalne agenda“: kõigutada ja murendada sajandivahetuse teatri kivistuma kippunud sõna- või näitlejakesksust, pakkuda prevaleerivale sõnateatri hegemooniale mingi laiema võimaluste amplituuda alternatiiv“ (Tomberg 2011). Tomberg aga hindab, et nii kontseptuaalsed kui maailmavaatelised eesmärgid teostusid vaid kõige algelisemas faasis: lavastused jäid paljuski näitlejakeskseks ja tekstipõhiseks, peaaegu ilma igasuguse tehnoloogilise sisendita. Tomberg näeb Von Krahli lavastuses „Ihade osakond“ Tartu Teatrilabori toonase tehnoloogilise teatri idee või vaimsuse teostumist oma kujuteldavas klassikalises täiuses, kuid spekuleerib artikli kokkuvõttes, et tehnoloogilise kujutlusvõime kasvamiseks peab tehnoloogiaga järjepidevalt tegelema ning polnuks too järjepidevus katkenud, oleks ka Tartu Teatrilabor suure tõenäosusega jõudnud mingite analoogiliste tulemusteni (Tomberg 2011).

### **1.3 Mõttekatkeid ja -katkestusi tehnoloogilise teatri retseptsioonis**

Tartu Teatrilabori sulgemisega 2003. aastal jäi ka tehnoloogilise teatri praktiseerimine programmilise eesmärgiga soiku. Kuni 2010. aastate algusest alates algas taas süvenenum kontseptsiooni üle arutlemine, kus uuest teatritaustast ja perspektiivist lähtudes vaatlevad tehnoloogilist teatrit jällegi peamiselt Andreas W ja Jaak Tomberg. Teatrilabori järgsetel aastatel jätkus tehnoloogia kasutamine lavastustes tasast arengukulgu kaasaegsete võimaluste enesestmõistetavuses. Sellega rahunes ka

diskussioon ja vähenes fookus tehnoloogia kasutamisele lavastuste retseptsioonis. Võib ehk järeldada, et kui tegijate endi lähenemine ei ole suunav või oma tegevust selgitav, siis ka kriitikkonna vastus on vastavate aspektide osas tähelepanematum. Järgnevalt vaatlen pisteliselt olulisi lavastusi, kus tehnoloogia kasutamine annab alust ka retseptsioonis selle vähemal või rohkemal määral fookusesse asetada ning kus sisulised tähelepanekud avavad tehnoloogilise teatri kontseptsiooni uute nurkade alt. Nii öelda kahe diskussioonipuhangu vahelisi mõtteid tehnoloogilisest teatrist suunavad tegijad, kelle tööd tõusevad läbivalt esile. Sellest lähtudes tuleb järgnevalt vaatluse alla interdistsiplinaarse kunstniku Taavet Janseni panus tehnoloogilistesse lahendustesse lavastustes, tema sooloprojekt ning koostöö Hendrik Kaljujärvega ja ka Mart Kolditsa lavastused Eesti Kunstiakadeemia stsenograafiatudengitega Von Krahli Teatris.

6. oktoobril 2006 esietendus Von Krahli Teatris Saša Pepeljajevi lavastus „Hamletid“, kus solistina oli laval Juhan Ulfsak ning video-, heli- ja elektroonikalahendused lõi Taavet Jansen. Paljud arvustused keskenduvad endiselt Shakespeare'i „Hamleti“ loole ning selle käsitlusele või monolavastuse eripärale. Intervjuus Merit Kasele selgitab aga Juhan Ulfsak, et videolahendused on lavastuse osa, need on sisulised ja väga olulised (Ulfsak 2006). Katrin Ruus analüüsib Sirbi artiklis „Näitleja teeb vahekokkuvõtte ehk Kuidas lavastatakse aega“ teiste hulgas ka lavastust „Hamletid“ ning arvab, et üks lavastuse trumpe on video: reaalselt tehtu liidetakse videokunsti abil ning saabub selgus eelnevalt näidatu kohta. Taavet Jansen aga ei demonstreeri oma oskusi videokunsti alal, video ei ole illustreeriv komponent, vaid video on omal kohal ja üldise eesmärgi teenistuses. (Ruus 2006) Andres Laasik nimetab Eesti Päevalehes lavastust multimeedia peoks ning analüüsib lavastust just tehnoloogilise käsitluse meisterlikkuse aspektist. Laasik peab mängu kloonitud Juhan Ulfsakiga leidlikuks ja lavastuse teemat võimsalt arendavaks ning tõlgendab ka lavastuse sõnumi selle kaudu: moodsas elus toimivad tehnilised võimalused toovad endaga kaasa moonutatud pildi tegelikkusest ja kõige selle keskel elav inimene küsib endiselt endalt: olla või mitte olla? (Laasik 2006) Kokkuvõtvalt jõuab retseptsioon järelduseni, et video kasutamine lavastuses ei ole illustreeriv, vaid lavastuse sõnumi edastaja võrdväärset muude vahenditega.

20. veebruaril 2007 esietendus Kanuti Gildi SAALis tantsulavastus „Algorytm“, mille autoriteks olid Maike Lond, Taavet Jansen, Päär Pärenson, Andreas W ja Kalle Tikas.

Tiiu Laks kirjeldab Eesti Päevalehes, et kuigi dramaturgia põhines kihnu seelikute tüüpidel, siis rahvusmuustritele läheneti emotsioonitult ja välditi illustreerimist ning lavastus põhines autorite sõnul algorütmidel. (Laks 2007) Seda selgitab veelgi Taavet Jansen ajalehes Sakala antud intervjuus Margus Haavale, et Kihnu seelikute muustrit võeti matemaatiliselt ühedimensiooniliselt mõõdetavad parameetrid pikkuse ja värvi koodi ning rakendati neid koreograafia, heli, visuaali ja dramaturgia loomisel (Jansen 2007). Olulise tähelepaneku teeb Postimehes Andres Noormets, kes märkab, et lavastuse taga on arusaam, et masinate olemuses on inimlikke kvaliteete (Noormets 2007).

15. jaanuaril 2008 esietendus Kanuti Gildis SAALis Taavet Janseni soololavastus „It’s nothing really“, kus autori sõnul on põhifookus tantsija ja teda ümbritseva traditsioonilise teatritehnika vahelistel suhetel. Informeerivad tutvustused ilmusid Äripäevas, Postimehes, Sakalas ja Linnalehes. 2008. aasta 14. jaanuari Eesti Päevalehes, intervjuus Tiiu Laksiga selgitab Taavet Jansen, et see on tema duett ruumi ja tehnikaga, kusjuures tehnika (k.a heli ja valgus) ei ole muude elementide esiletõstmiseks ja võimendamiseks, vaid on tantsijaga võrdsel tasandil (Jansen 2008a). 15. jaanuari Postimehes, intervjuus Eva Kübaraga selgitab Jansen veelgi, et tehnoloogiast on saanud tegelane omaette ning Jansen animeerib tehnikat ehk projitseerib neile karakterid ilma tehniliste vahenditeta (Jansen 2008b). Eesti Ekspressi kultuurilisas Areen väidab Andres Lõo, et lavastuse intriig on klassikalises inimene *versus* masin vastanduses, kusjuures Lõo arvab, et Jansen laseb masinal etendust dirigeerida ning taandab end tööriistaks (Lõo 2008). Ka Anders Härm nõustub selle suhtega vastanduses ning kirjeldab, et lavastuses tehnika kontrollib esinejat ja esinejat ennast asendab tehnika (Härm 2008). Ajakirja Teater. Muusika. Kino 2008. aasta juuli numbris teeb Leenu Nigu ülevaate uue tantsu nädalast Tartus ning vaatleb selle raames ka festivali programmis olnud lavastust „It’s nothing really“. Nigu läheneb lavastusele tantsuteatri kaudu ning väidab, et see on tantsuteatri vahendite vaatamine uue värske nurga alt. Jansenile on kõlarid lava peal elusateks partneriteks ning ta loob tehnoloogilise süsteemi, millele ise allub, ja selle seejärel lõhub. (Nigu 2008: 45–46)

9. oktoobril 2008 esietendus Kanuti Gildi SAALis rahvusvaheline koostööprojekt soomlase Mikko Orpana ideel põhinev lavastus „Man Machine“, kus osalesid veel

eestlased Taavet Jansen ja Päär Pärenson, soomlane Juho Rahijärvi ja hollandlane Renzo van Steenbergen. Lavastuse saatetekstis küsiti kuidas muudavad arvutid inimeseks olemist ning kas tehnoloogia on sõber või vaenlane. 14. oktoobri Eesti Päevalehes küsib Tiiu Laks lavastuse arvustuse pealkirjas, kas inimene on masinale nüüd lõplikult kaotanud. Laks kirjeldab, et lavastus suhtub inimese ja masina vahelisse suhtesse eneseirooniliselt ja lõbusalt ning lisaks mehaanikale tegeletakse sealjuures ka emotsioonidega. (Laks 2008) Novembri ajakirjas Kultuuri KesKus kirjeldab Anthony de Kowalsky (Andres Keili pseudonüüm), et lavastusel oli katartiline mõju: see on kujundlik teater, mis ei edasta infot ega sõnumit; näidatakse visuaale ja ainult lavastust kehaliselt tajudes hakkab aju sõnumit dekodeerima. (Kowalsky 2008)

Eelnevate lavastuste retseptisioonis tõuseb esile tehnoloogia kui võrdväärne lavapartner ning ka samaoluline sõnumi, info edastaja kui teised sedastusvahendid. Ka märgatakse, milline võib olla dünaamika selles suhtes – kes keda kontrollib. Sellest veelgi radikaalsemalt edasi läheb Taavet Janseni koostööprojekt Hendrik Kaljujärve ja Ahto Vaheriga installatsioon-etenduses „Ise-organiseeruv süsteem“, mis toimus Euroopa Kultuuripealinn Tallinn raames Teater NO99 korraldatud Põhuteatris. Teater otsustas liigitada selle installatsiooniks, kuigi see kompab teatri ja kaasaegse kunsti piirjooni. Janar Ala ütlebki Postimehes, et heliinstallatsiooni žanr tekitas temas skeptilise eelhäälestuse. Kuigi kokkuvõttes tema ootused ületati, loetleb ta arvustuses välja küsimused, mis tal etendus-installatsiooni vaadates tekkisid: kas robotid pidid oma loojate tahtele alluma või mitte? kas eksimused olid süsteemi sisse programmeeritud või mitte? kas süsteem organiseeris end tööpoolest ise? kas installatsioon pidi väljendama hirmu tehnoloogia ees või rõõmu progressi üle? kas võib siit koreograafiat välja lugeda? (Ala 2011b) Eesti Ekspressi kultuurilisas Areen selgitab Hendrik Kaljujärv intervjuus Kairi Printsile, et ise-organiseeruva süsteemi puhul ei saagi viga otseselt eksisteerida, vaid see kutsub esile täiesti uue käitumise ning robotitele jäetaksegi võimalus eksida (Kaljujärv 2011a). Kairi Prints analüüsib Sirbis installatsioon-etendust pikemalt ning kirjeldab, kuidas viis robotit lükatakse lavale kolme lavamehe poolt, kes püüavad jääda nähtamatuteks. Robotid hakkavad tegema oma kohmakaid piruette ning Prints ütleb, et lavastuses ei saa mööda masinate inimesestamisest. Prints kirjeldab, kuidas etendus kulmineerub robotite pöörlemisega ümber oma telje, mis lõpeb siiski inimjumala ühe nupuvajutusega. (Prints 2011) Samas ajalehenumbris intervjuuerib Prints taas

Kaljujärve. Kaljujärv selgitab, et nad üritasid lavastuses iga hinna eest vältida teatraalsust ning nad lasid asjadel lihtsalt olla ja sellega kaasneval ilul ise tekkida (Kaljujärv 2011b). Lavastus on esmakordselt Tartu Teatrilabori aegses diskussioonis välja tulnud teatri piiride avardamise äärmus – ilma näitlejata teater. Laval on ainult robotid (kui välja arvata neid lavale tõukavad „mustad jõud“) ning kuigi suunatavad, loovad nemad teatriruumi, loo ja tegelassuhted. Kui Teatrilabori aegses diskussioonis küsiti, kas see on veel teater, siis ka siinses retseptioonis see justkui ei selgu – hägusalt jääb toimuv etenduse ja installatsiooni vahealasse. Sama meeskond lavastab ka 16. veebruaril 2012 Teatris NO99 ka aktsiooni „Kes suudaks asendada inimest“, kus laval on taas robotid, kuid nüüd teatraalsemas keskkonnas, kuid see ettevõtmine ei leia trükimeedias äramärkimist.

Žanripiiride üle arutletakse ka festivali POT raames 23. aprillil 2011 esietendunud Von Krahli Teatri lavastuse „Ihade osakond“ kontekstis (kuulus ka Draama 2011 teemaprogrammi „Homme teater“), mille lavastas Mart Koldits ning esitasid Eesti Kunstiakadeemia stsenograafiatudengid. Kaks päevalehe-artiklit (Postimehes ja Eesti Päevalehes) püüavad mõlemad sõnastada lavastuse žanrimääratlust: Janar Ala pakub, et lavastus on poolimprovisatsiooniline teater-*performance* ning Andres Laasik välistab videokunsti ning liigitab lavastuse pigem nukuteatriks. Kuigi Janar Ala osutab lihtsalt jälgitavale narratiivile, peab ta siiski oluliseks ka selle narratiivi loomisprotsessi jälgitavust (Ala 2011a). Laasik aga märgib ka, et tulemus ei ole tehnikalistlik ning tehnika üksnes vahendab objekte (Laasik 2011). Viimane määratlus justkui eemaldab lavastuse tehnoloogilisest teatrist, mis ei näe tehnikat ainult vahendina, samas märgib Laasik, et tehniline protsess – kuidas tekib ekraanile animafilm, nagu ta ise seda sõnastab – on osa lavastuse sõnumist (Laasik 2011).

Lavastusele keskendub ka juba mainitud Jaak Tombergi artikkel, kus ta laskub lisaks ülevaatlikult tehnoloogilise teatri tausta ning mõtestab täpsemalt lahti Tartu Teatrilabori tegevust. Eelnevalt viidatud Tombergi mõtteid siinkohal kordamata, võib lisaks välja tuua, et Andreas W kaks kunagist tehnoloogilise teatri eeldust: tehnoloogia võimalik vabastuslik potentsiaal ning tehnoloogiast küllastunud kultuuritegelikkuse kirjeldamise adekvaatsus nende tehnoloogiate enese kaudu, paistavad vaadeldavas lavastuses kirkalt silma (Tomberg 2011). Tomberg viitab samuti, et vaatajale näidatakse „kuidas

tehnoloogia töötab“ ning selle vormiline visandamine on lavastuse kõige tähenduslikum sisuline sõnum. Tomberg välistab lavastuse ideoloogilise konteksti ning pakub, et vastuideoloogilisena keskenduti tehnoloogia pakutavate võimaluste puhtale esiletõstmisele, mis päädis vabastusefektina. Kokkuvõtvalt veendub Tomberg, et „Ihade osakond“ on tõestus tehnoloogilise teatri idee jätkuvast elujõulisusest ning selle võimalikult mitmekesine, taktitundeline realiseerimine on võib-olla olulisem kui kunagi varem. (Tomberg 2011)

Sama võttestikuga nagu „Ihade osakond“ lavastus Mart Kolditsalt ning Eesti Kunstiakadeemia stsenograafiatudengitelt 2013. aastal Von Krahli Teatris teinegi projekt – „Simulaakrum“. Käesoleva töö kirjutamise ajaks oli ilmunud vastukajana üks artikkel Postimehes. Heili Sibrits viitab selles taas, et lugu ei ole oluline, vaid olulisem on lavastuse tehniline pool (Sibrits 2013). Rühmituse Department of Desire kodulehel ilmunud intervjuus Mart Kolditsaga (küsitles Jim Ashilevi), selgitab lavastaja, et lavastuses ei ole näitlejaid ega draamavormi ning see on täielikult tehniline teater (Koldits 2013). Samuti kinnitab Koldits, et tähendust, sõnumit on rohkem vormis kui loos ning nad püüavad luua isemoodi kogemust publikule. (Koldits 2013)

Nende lavastuste retseptsioon ei kujune küll süvendatud diskussiooniks tehnoloogilise teatri üle laiemalt, kuid arendavad siiski oluliselt edasi selle nähtuse mõtestamist. Erinevalt Tartu Teatrilabori ja ühenduse Lendav Hollandlane lavastuste retseptsioonist nähakse nüüd tehnoloogiat võrdväärse lavapartnerina kuni isegi välja küsimuseni, kes keda juhib. Samuti jõutakse välja ilma näitlejata teatrini, kus etendust loovadki täielikult tehnoloogilised üksused. Sellega hakatakse märkama ka tehnoloogiale inimlike väärtuste omistamise aspekti. Kui Taavet Janseni ja ka Hendrik Kaljujärve lavastuseprojektides asetub oluliseks küsimus „mida tehnoloogia teeb“, siis Mart Kolditsa lavastuste rõhuasetus on „kuidas tehnoloogia töötab“ ning see saab ka osaks lavastuste sisulisest sõnumist.

#### **1.4 Tehnoloogilise teatri kontseptsiooni teisenenud perspektiiv**

2010. aasta rahvusvahelisel teatrifestivalil Baltoscandal toimus interaktiivne *performance* sarjast „Kinemaatiline müsteerium“, mille lavastasid Erik Alalooga ja

Hans-Gunter Lock ning tehnoloogiliste ja audiovisuaalsete lahenduste loomist toetasid Andreas W, Peeter Talvistu ja Peeter Rästas. Selle järgselt avaldas Andreas W 30. juuli Sirbis artikli „Masin on inimese parim sõber“, millega alustas tehnoloogilise teatri senise kontseptsiooni ümberkirjutamist. Siit alates võib Andreas W sõnavõtte tehnoloogilise teatri teemal vaadelda kui uue suuna kujunemist ja kujundamist tehnoloogilises teatris. Andreas W sõnavõttud võivad kõlama jääda üldistavalt kogu tehnoloogilise teatri praktiseerimise kohta eesti teatris, kuid neid tuleks siiski vaadelda kitsama ringi loojate tegevuse raames, kuhu Andreas W kuulub. Kui 2000. aastate alguse suund oli Andreas W eestvedamisel pigem digitaaltehnoloogiale keskendunud, virtuaalruumi avastav, küberpunk-liikumise tunnetusega, siis nüüd liigutakse mehhaaniliste masinate, analoogtehnoloogia ja aurupungi (*steam-punk*) stiili suunas. Sellest lähtuvalt vaatleb Andreas W ka tehnoloogilise teatri toimemehhanisme, välistades aga sealjuures digitaaltehnoloogiate kasutajad. Sealjuures on loomulikult kohtumispunkte, mis katavad mõlema tehnoloogia kunstiliste väljundite kontseptsiooni, kuid jääb ka lahknevaid aspekte.

Andreas W kirjeldab muutusi, mis tehnoloogilises teatris 10 aastaga on toimunud ning kinnitab, et enam ei ole kahtluse all, kas näitlejate teater on ikka teater – tuues näiteks MIMprojecti või Erika Alalooa tööd. Tehnoloogilised lahendused ja rütmid on iseseisev lavastamisobjekt. Andreas W toob ka välja, et tehnoloogilise teatri mõiste on vajalik, et „/--/ eristada keskkonda moodustavate masinate rütme märkavat lavastajalähenedust“ (Andreas W 2010). Samas märgib Andreas W taas tehnoloogilise teatri vastuvõtu erinevust konventsionaalsest teatrist – tehnoloogiale fokuseeritud teater annab vaheldust märgisüsteemiga ülekoormatud, tõlgendavale vastuvõtule ning seda on võimalik vastu võtta frontaalsemalt, füüsilisemalt (Andreas W 2010). Seega on see ühendav aspekt 2000-ndate alguse küberpunk- ning praeguse aurupunk-läheneduse vahel, mida võib ka tehnoloogilisele teatrile laiemalt omistada. Artikli lõpus teeb Andreas W ettepaneku – kuigi mainides, et ta ei ole seda lõpuni läbi mõelnud – nimetada tehnoloogiline teater „tehnoteatriks“, mida vajadusel saaks kasutada ka ümberpöörduvalt „*no-tech-teater*“ (Andreas W 2010).

Andreas W süüvib veelgi tehnoloogilise teatri teoreetilise baasi loomisse ning enda ja teiste selle suuna viljelejate tegevuse analüüsi 2012. aastal Tallinna TV Kultuuritehase

saates, mis on pühendatud tehnoloogilisele teatrile Eestis, ning Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse konverentsil „Nulli ja lõpmatuse vahel: eesti teater 2000. aastatel“. Viimasel üritusel peetud ettekande avaldab teisendatud kujul ka 2013. aasta 31. jaanuari ajalehes Sirp. Konverentsil peetud ettekandes tuleb ta tagasi tehnoloogilise teatri kui tekstivälise, sõnastusvälise esituskunsti juurde – „/--/ mismoodi hakkavad meid nii lavaruumis kui ka mujal ümbritsevad seadmed töötama siis, kui neile ei rakendata dramaturgilist survet“ (Andreas W 2013). Tallinna TV saates „Kultuuritehas“ selgitab ta, et tehnoloogia ei ole neile [tehnoloogilise teatriga tegelejatele] kui abivahend, vaid neile on tehnoloogilised mustrid iseenesest mõjuvad ja esteetilised (Andreas W 2012). Taas selgitab ta füüsilise vastuvõtu aspekti – tehnoloogilises teatris mõjutatakse vaatajat füüsiliselt, ilma tõlgenduste ja tähendusteta ning mida vahetum on kontakt, seda õnnestunum on lavastus (Andreas W 2012). Küberpungist erinev on see lähenemine just digitaaltehnoloogia kui vahendaja rolli tõttu. Aurupungi liikumise suunaga tehnoloogilises teatris on mehhaanilised seadmed, nende tööprotsessid ja rütmid publiku jaoks nähtaval ning otseselt tajutavad, küberpungi digitaaltehnoloogia peidab oma tööprotsesse ja rütme (me ei näe, mis toimub arvutites). Andreas W selgitab seda veelgi digitaal- ja analoogkanalite erinevuse kaudu – kogu inimkultuur on digitaalne, diskreetne (tekst, noodid jms), kuid valgus, värvid ning eluks püsimiseks vajalikud kanalid on analoogsed, pidevad. Aurupungiliku tehnoloogiline teater püüabki mõjuda esmastel analoogkanalitel. Selle otsese füüsilise kontakti teiseks eesmärgiks on vastus – interaktiivsuse tagajärjel võiks lavaruum vastata kui elusorganism. Tehnoloogilise teatri eripäradena toob Andreas W ka välja tehnika eksimise võimalikkuse ning kuidas tehnoloogilise teatri tegijad püüavad seda enda kasuks pöörata, sellega edasi mängida. (Andreas W 2012) Aurupungiliku lähenemisega tehnoloogilise teatri üks olulisi aspekte on suurenenud interaktiivsus vaataja/osaleja ning esitaja vahel. Seetõttu pakub ka Andreas W, et praegune tehnoloogiline teater liigub kaasaegse kunsti, kaasaegse muusika ja kaasaegse teatri vahel (Andreas W 2012).

15. novembril 2012 esietendub Andreas W ja Erik Alalooga (kaasategevad ka Tanel V. Kulla ja Hans-Gunter Lock) lavastus „Materjali vastupanu“ Kanuti Gildi SAALis. See on üle pika aja terviklik, struktureeritud lavastus *black-box* tüüpi saalis. Lavastus ei ole seekord interaktiivne. Saatetekstis põhjendavad autorid „Kunagi nimetasime me oma tegevust tehnoloogiliseks teatriks. See sobiks ka praegu, aga tehnoloogiast hoopis

enam huvitab meid nüüd füüsilise ruumi vastupanu.“ Seda lavastust võiks liigitada aaurupungiliku esteetika alla, kuigi masinate asemel keskendutakse peamiselt materjalile.

7. detsembri ajalehes Sirp ilmub lavastusele kaks vastukaja Ele Pajulalt ning Mario Pulverilt, kumbki ei ole professionaalne teatrikriitik või tihti meedias teatrikriitikat avaldav kirjutaja. Ele Pajula arvustus on pigem muljetav, Mario Pulver loob metafoorse pildi põhjamaiste meeste jahilkäigust. Kumbki neist ei kasuta mõistet tehnoloogiline teater. Ele Pajula kirjeldab ruumi, mis on „täidetud suurejooneliste ja funktsionaalsete ehitiste-esemetega, mis leiavad kasutust nii muusikainstrumentide kui ka turnimisvahenditena“ ning mainib ka, et esemetega etendatakse suurejoonelisi ja vaatamängulisi etüüde (Pajula 2012). Püüdes määratleda etenduskunstide liiki, märgib Pajula, et see ei paigutu hästi ei nüüdistantsu ega *performance*'i alla ning kõige rohkem liigitub see siiski teatriks (Pajula 2012). Pajula märgib ka, et etendusel oli harva esinevat ühtsust publiku ja lava vahel (Pajula 2012). Pulveri artikkel jääb rohkem loominguliseks metafooriks kui lavastuse analüüsiks, kuid fookusena kõlavad mehekeskus ja põhjamaaisus, siis kaasaega tõlgib ta materjali vastupanu nii: „on tunne, nagu vaataks antropoloogina pealt, kuidas küberugrid tapavad masinaid“ (Pulver 2012).

Lisaks Andreas W ideoloogiat kujundavatele sõnavõttudele toetab tehnoloogilise teatri kontseptsiooni ümberkirjutamist juba korduvalt mainitud Jaak Tombergi arvustus lavastuse „Ihade osakond“ kohta ajalehes Sirp. Sellegipoolest ei teki meedias laiemat diskussiooni ning üksikud ideekogumid jäävad pigem monoloogilisteks. Ilmselt on selle põhjuseks ideoloogiat toetavate lavastuste vähesus, mis kriitikkonda kaasa mõtlema haaraks. Sealjuures ei pruugi olla diskussioon praeguseks hetkeks lõppenud, kuna on ka tajuda tehnoloogilise teatri viljelejate järjest aktiivsemat loometegevust.

## 2. TEHNOLOOGIA FUNKTSIOON LAVASTUSTERVIKUS

### 2.1 Definiitsiooni kujunemine ja kujundamine

Üks olulisemaid vastandusi ning tehnoloogilise teatri määrajaid on tehnoloogia funktsioon lavastustervikus – kas tehnoloogia on vahendi rollis või eesmärk omaette, võrdväärne lavastuse looja ja sõnumikandja teiste lavastuskomponentide kõrval. Omamoodi saab sellest vastandusest tehnoloogilise teatri definiitsiooni võti. Steve Dixon defineerib teoses „Digital Performance“ digitaalset lavastust või digitaalset teatrit järgnevalt: „Me defineerime mõistet „digitaalne lavastus“ üldjoontes hõlmates kõiki lavastusi, kus arvutitehnoloogiad mängivad pigem võtmerolli kui on sisu, tehnikaid, esteetikat või edastusvorme toetavas funktsioonis.“<sup>1</sup> (Dixon 2007: 3) Küll mitte lõpliku lahendusena, võib Dixoni definiitsiooni üsna hõlpsalt laiendada tehnoloogilise teatrile: tehnoloogilises teatris mängivad tehnoloogiad pigem võtmerolli kui on sisu, tehnikaid, esteetikat või edastusvorme toetavas funktsioonis. Sarnast lähenemist toetab ka Taavet Jansen, kes intervjuus Madli Pesti ja Andreas W-ga sõnastab tehnoloogilise teatri mõistet järgnevalt: „See on teater, mis ühendab endas teatrikunsti ja tehnoloogilisi võimalusi. Töötatakse tehnoloogiaga lavastuse raamistikus, mis ei ole otseselt lavastust toetav, vaid on iseseisev ja ebatraditsiooniline.“ (Jansen 2008: 45) Ka Jaak Tomberg mainis tagasivaateliselt Tartu Teatrilabori tegevust analüüsis, et tehnoloogia polnud enam üks paljudest lavalise tegelikkuse sedastusvahenditest, vaid pigem kogu lavalist tegelikkust määratlev keskne filter (Tomberg 2011).

Kaasaegsetes teatripraktikates, kus valitseb eelkõige digitaaltehnoogiatega kasutamine lavastustes, on palju analüüsitud multimeediateatri teooriat. Kuigi suur osa multimeedia teatri olemuslikest iseloomustajatest on teisedatavad tehnoloogilise teatri teooriale, on seal siiski rõhuvahe. Multimeedia-teatri olemus eeldab esimese tunnuseks meediumite paljusust, tehnoloogiline teater läheb sellest aga kaugemale – lisaks pelgalt tehnoloogia kasutamisele lavastustes, on tehnoloogilises teatris ka oluline selle rõhuasetus. Üks

---

<sup>1</sup> „We define the term „digital performance“ broadly to include all performance works where computer technologies play a *key* role rather than a subsidiary one in content, techniques, aesthetics, or delivery forms.“

viimased teoseid multimeedia teatri kohta, 2012. aastal avaldatud Rosemary Klichi ja Edward Scheeri „Multimedia Performance“ pakub multimeedia teatri definitsiooniks, et see on „/--/ teater või lavastus, mis kasutab meedia tehnoloogiaid loominguliselt lahutamatu osana koguteosest, kus meedia toetab märkimisväärselt lavastuse sisu.“<sup>2</sup> (Klich, Sheer 2012, lk 17) See definitsioon ülekantuna tehnoloogilisele teatrile ei jää aga piisavaks – tehnoloogilises teatris ei ole tehnoloogia enam mitte ainult lavastuse lahutamatu osa ega sisu edasikandja, esitaja staatuses, vaid võib omistada võrdväärse etenduse määraja funktsiooni. Tehnoloogia etenduse määrajana kontrollib selle osiseid – luues näiteks atmosfääri, tegelassuhteid, narratiivi või nende sümbioosi, kusjuures kontrollides ka selle tulemi kulgu, võimalusega etenduskomponente muuta või peatada. Sealjuures on tehnoloogia samuti võimeline pakkuma iseseisvat esteetilist naudingut.

Nii multimeedia teatri kui teiste tehnoloogiat rõhutavalt rakendavate teatripraktikate kõrval on tehnoloogilise teatri mõiste ja kontseptsioon kujunenud eesti teatri kontekstis iseseisvalt. Sealjuures on oluline, et see on arenenud lisaks praktilistele katsetustele ka läbivalt saatvate teoreetiliste taustkirjutiste põhjal. Tehnoloogilise teatri mõiste võttis esmakordselt kasutusele Andrus Laansalu ning tema on ka püüdnud avada selle tähendust. Lisaks teoreetilistele kirjutistele ning jätkuval praktiseerimisele on tehnoloogilise teatri kannal kinnitamisel oluline panus ka Eesti Kunstiakadeemia tegevuskunsti õppetoolil, mis tegutses aastatel 2010–2013 ning õppetöö toimus magistriõppe tasemel. Õppetooli juhtis Erik Alalooga, kelle suund oli just tehnoloogilisel teatril ning õppetöö raames jätkus oluliselt mõiste ja kontseptsiooni avamine erinevate vaatenurkade alt.

Eesti teatri kontekstis on oluliseks eristuseks digitaal- ja analoogtehnoloogiate kasutamine lavastustes. Kui Tartu Teatrilabor ja ühendus Lendav Hollandlane alustasid tehnoloogilise teatri manifesteerivat praktiseerimist, siis ei sõnastatud küll fookust digitaaltehnoogiatele, kuid küberpungi stiilile keskendudes valdavalt just elektrooniliste lahendustega katsetati. Selge suunamuutus on toimunud 2010-ndatel, mil lisaks iseseisvate kunstnike kõrval, kes tegelevad jätkuvalt elektroonilise, digitaalse tehnoloogiaga või konkreetsemalt ühele tüübile keskendumata, on tekkinud grupp, kes

---

<sup>2</sup> „/--/ theatre or performance that creatively utilises media technologies as an integral component of the overall work, with the media significantly contributing to the content of the production.“

tegeleb just analoogtehnoloogiaga katsetamisega lavastuspraktikates. Selle suunamuutuse oluline tuumisik ning taaskord ka sõnastaja on Andrus Laansalu ning temaga koos ka Erik Alalooga.

Retseptiooniloos väljatoodud 2010. aasta Andrus Laansalu teoretiseerivad sõnavõttud lähtuvad just analoogtehnoloogiate põhisest teatripraktikast ning kuigi kattuvustega kogu tehnoloogilise teatri kontseptsooniga, on seal siiski olulisi erinevusi digitaalsete või elektrooniliste tehnoloogiate kasutamisel. Selline lähenemine on teadlik, sõnastatud suund konkreetse grupi poolt. Kuigi vastavat tehnoloogia eristust saab ka muude lavastuste puhul rakendada ning sellega kaasnevalt olulisi analüüsivahendeid rakendada, siis läbivalt kõigile tehnoloogilise teatri katsetustele seda muidugi rakendada ei saa. Digitaal- ja analoogtehnoloogiad võivad olla samaaegselt kasutuses ning omavahel põimunud. Siinkohal kinnitub aga taas, et multimeedia-teatri definitsioon ei sobi tehnoloogilisele teatrile ka oma „multi“ eesliite tõttu – tehnoloogiline teater eeldab tehnoloogia kasutamist ning sealjuures neid võib, kuid ei pea olema tingimata palju ja erinevaid ühes lavastussituatsioonis.

Kokkuvõtvalt võib tehnoloogiliseks teatriks nimetada teatrit, kus tehnoloogia ei ole vahendavas ega muid lavastuskomponente toetavas funktsioonis, vaid keskses funktsioonis kogu lavastuse olemuses ning tehnoloogia kasutamine on iseseisev ja nähtaval, tajutaval kohal.

## **2.2 Tehnoloogia kolm erinevat funktsiooni lavastustervikus**

Tehnoloogia kasutuse määra ja rõhuasetuse järgi saab lavastused vastavalt dominandi küsimusele jaotada kolme kategooriasse: lavastused, kus tehnoloogia on näitleja ja/või narratiivi toetaja; lavastused, milles toimib tehnoloogia ja inimese/narratiivi sümbioos; ning lavastused, kus domineerib ainult tehnoloogia.

Järgnevalt püüangi kategooriaid avada, paigutades Eestis loodud lavastusi nende alla. Sealjuures vaatlen lisaks retseptsoonis väljatoodud lavastustele ka neid, mis meediakajastust ei leidnud. Kui retseptiooniloos ilmneb tehnoloogilise teatri pinnase kujunemine eesti teatri ajalooteljel, siis analüüsis võtan fookusesse just esimeste

manifesteerivate katsetuste, Tartu Teatrilabori lavastustele järgnevad projektid. Eelkõige seetõttu, et Tartu Teatrilabori lavastused jäid veel üsna näitleja- ja tekstikeskseks ning ka puhtpraktilise põhjuse tõttu, et töö autor ei ole lavastusi näinud ning nende kohta puudub videodokumentatsioon. Tartu Teatrilabori lavastused olid aga tehnoloogilise teatri ajaloos olulised just nendega kaasneva programmilise eneseteadvustamisega tehnoloogilise teatrina. Pinnas loodud, saab nüüd põhjalikumalt rääkida tehnoloogilise teatri olemusest ja väljunditest.

### **2.2.1 Tehnoloogia kui näitleja ja/või narratiivi toetaja**

Kõige väiksema tehnoloogilise sisendiga lavastustes on tehnoloogia roll teisejärguline ning pigem vahendi rollis. Domineerib narratiiv, näitlejad, sõnum või muu lavastusaspekt ning kuigi tehnoloogia kasutamine võib olla nähtavalt väljatoodud ja samuti lavastuse toimimiseks määrava tähtsusega, jääb see siiski toetavaks üksuseks. Neid lavastusi võiks nimetada retseptsioonis mainitud enesestmõistetavatelt kaasaegseteks – lavastused kasutavad ära nüüdseks juba tavapäraseid tehnoloogilisi võimalusi. Siiski võib tehniliste vahendite kasutamine nendes lavastustes samuti olla iseenesest esteetiliselt nauditav ning publiku vastuvõtu mõjuväljas jätta teiste vahenditega samaväärse jälje. Tehnoloogilise teatri definitsiooni järgi need lavastused aga selle mõiste alla ei kuulugi. Siin muutub piir õrnaks – kui suur peaks olema tehnoloogia panus, et see asetuks juba järgmisesse kategooriasse ning liigituks tehnoloogilise teatri alla? Konkreetsete näitajate nimekirja välja toomata, jääb iga sellise piir-lavastuse puhul paigutamine ühele või teisele väljale vaataja otsustada.

Siia õhukesse piirialasse võiksid kuuluda Peeter Jalaka lavastused Von Krahli Teatris. Peeter Jalakas kasutab jätkuvalt oma lavastustes intensiivselt tehnoloogiat ja uut meediat, kuid nii nagu juba „Libahundiga“ tekkinud diskussioonis selgus, jääb ka siin tehnoloogia pigem vahendi rolli. Õhuke on see piir just seetõttu, et tehnoloogia kasutamine on tugevalt nähtaval, kohati domineerival positsioonil, kuid eelkõige kannab selle kasutamine siiski info või laiema mõtte, kontseptsiooni edastaja rolli. Nii ka näiteks lavastuses „Eesti mängud. Pulm“, kus ekraan oli justkui omaette tegelane, siis domineerima jääb lavastuse sõnum, eestluse temaatika, mida lahendati tehnoloogiliste võtetega. Sarnast ekraani läbimist leidis ka lavastuses „Olivia meistriklass“ (1997; uue

meedia sisulisele põhjendatusele lavastuses viitas oma töös ka Anu Allas), suhtlus video ja laval toimuvaga esines „Võluflöödis“ (2006) ning lavastuses „Gilgameš ehk Igaviku nupp“ (2011) kandis lineaarset lugu laval toimuvaga vaheldumisi edasi ka videopilt. Sealjuures on videod alati professionaalselt väga eeskujulikud ning jäävad silma Eesti kontekstis uuenduslike lahenduste või erilise visuaaliaga.

Sellesse esimesesse kategooriasse jäävad ka valdavalt konventsionaalsete, peavoolu teatrite lavastused, mis kasutavad oma kontekstis tehnoloogiat sõnateatrile tavapärasest mahukamal, kõnekamal moel, kuid tehnoloogilise teatri mõiste raames jäävad tehnoloogilised lahendused siiski muude lavastuskomponentide teenistusse.

### **2.2.2 Tehnoloogia ja inimese/narratiivi sümbioos**

Kõige laiemal kategooria moodustavad lavastused, kus tehnoloogia on sümbioosis inimese, narratiivi või muude lavastuskomponentidega. Siia alla kuuluvad suurem osa Eestis loodud tehnoloogilise teatri lavastusi. Tehnoloogia omab nüüd tähenduslikumat ja kandvamat funktsiooni kui pelgalt vahendaja oma ning neid lavastusi võib juba selgemalt nimetada tehnoloogiliseks teatriks. Vastavaks määratlemiseks peab aga definitsiooni silmas pidades endiselt tehnoloogia jääma iseseisvalt ja nähtavalt võtmerolli. Samas võivad tehnoloogilised lahendused ja inimene, narratiiv või muud lavastuskomponendid olla võrdväärsetel positsioonil, ilma kummagi osapoole lõplikku domineerivat positsiooni saavutamata.

Selles kategoorias on enim tegeletud inimese/etendaja/näitleja suhtega tehnoloogia, masina või tehnoloogilise keskkonnaga. Üks esimesi selleteemalisi lavastusi oli Saša Pepeljajevi 2006. aasta monolavastus „Hamletid“ Von Krahli Teatris, kus Juhan Ulfsak suhtleb nii mehhaanilise kui virtuaalse kaaslastega (näide analoog- ja digitaal tehnoloogia samaaegsest kasutamisest ühes lavastuses). Opheliat kujutab lavastuses vana Singeri õmblusmasin ning kuigi tehnoloogiline kaaslane kujutab näidendi tegelaskuju, siis siin tekib inimese ja masina vahele romantiline suhe. Olulise uuendusena toob Pepeljajev teatripraktikasse ka virtuaalse teisiku aspekti. Nii tekib suhe reaalse ja virtuaalse Ulfsaki/Hamleti vahel, kui ta publiku positsioonilt jälgib lava tagaseinale projitseeritult videolt, kuidas tema neli teisikut omavahel erinevaid stseene

välja mängivad. Lisaks reaalse ja virtuaalse passiivsele suhtele see hiljem etenduses ka aktiveerub – laval realselt mõõgavõitlust pidav Ulfsak/Hamlet saab žablooniks *live*-kaamera läbi otse videos kuvatud kahele Hamletile, kes ühe ajalise nihke tõttu omavahel võitlema hakkavad. Virtuaalse teisikuga tegeleb Pepeljajev edasi 2008. aasta monotantsulavastuses „Rabbitproof“ Von Krahli Teatris. Ka siin kasutatakse *live*-kaamerat, et projitseerida laval „originaali“ virtuaalne koopia otse videole. Tantsija Olga Tsvetkova, kes kujutab Alice'i tegelaskuju jutustusest „Alice imedemaal“, on taas žabloonina tühjal laval ning tema virtuaalne teisik eksleb virtuaalses fantaasiamaailmas ja suhestub seal ka teiste tegelaskujudega. Nendes lavastustes katsetatakse jõudsalt inimese ja tehnoloogia võimalikke suhteid ning tehnoloogial on samaväärne positsioon reaalse lavailmaga. Lisaks avab sümbioos ka narratiivi ja lavastuse sõnumit laiemalt.

Kui Pepeljajevi lavastustes tegeletakse inimese ja tehnoloogia suhtega dramaturgilises raamistikus ning mõlemad osapooled on tegelaskujude ja sümbolse maailma katte all, siis Taavet Janseni 2008. aasta soololavastuses „It's nothing really“ on see suhe nii lavastuse raam kui sisu. Tehnoloogia ja inimene saavutavad veelgi võrdväärsema positsiooni, sest tehnika saavutab ka dikteeriva rolli. Lavastuses on valgus personifitseeritud – valgus on programmeeritud juhuslikult sisse ja välja lülituvaks ning Jansen otsustab vastavalt sellele, millal ta tantsib või kõneleb. Lisaks vaadeldavale suhtele tuleb lavastusega juurde ka tehnoloogia võimuhierarhia kolmas suhe – tehnoloogiliste üksuste omavaheline kommunikatsioon. Laval on kõlarid, kes suhtlevad omavahel muusika ja helide keeles. Siin aga väheneb inimese kui etenduse lavamaailma keskse määraja roll veelgi – Jansenist saab kohati vaid tehnoloogiliste tegelaste minimaalne kaugjuhtija, kes osaliselt taandub pelgalt iseseisva lavaelu jälgija rolli.

Mehe ja masina sümbioosi võtab fookuse alla ka Henri Hütt oma magistritöös „Tehnoloogilise performerit abimees ehk pilguheit mees ja masin sfääridesse“ (Eesti Kunstiakadeemia tegevuskunstide õppetool 2013, juhendaja Erik Alalooga). Selle raames toimus maikuu 2013 Kanuti Gildi SAALis neli *showingut*, kus Hütt uuris mehe ja masina suhteid erinevatel ajastutel (proto-, auru-, elektri- ja digitaalmasin ajastul) ning seda etendussituatsiooni tõlgendas. Hütt seab fookusesse masina kasutamise läbi romantilise suhte prisma – kui protomasin vajab kõige kirglikumat lähenemist, siis digitaalajastuks on see suhe jahtunud.

Lisaks sümbioosile inimesega saab tehnoloogia olla võrdväärse suhtes ka narratiiviga. Mart Kolditsa ja Eesti Kunstiakadeemia stsenograafia tudengite lavastustes „Ihade osakond“ (2011) ja „Simulaakrum“ (2013) demonstreeritakse lihtsale narratiivile lisaks ka loo jutustamise viisi. Väikeste käsikaameratega filmitakse maketina loodud tehismaailmas toimuvat tegevust, mida näidatakse publikule *live*-monteerimise järel filmina ekraanidel. Sünkroonselt filmimisega toimub monteerimine ja esitamine. Kaamerad ning nende vahendatava pildi monteerija (kes teeb valiku, mida edastada) ja filmijad on võrdväärsed narratiivi loojad. Lisaks avab näidatava (narratiiv) ja näitamise (tehnoloogia) suhe lavastuse kontseptsiooni laiemalt – „Ihade osakond“ tegeleb kinokogemusest lähtuvate ihadega virtuaalse ja reaalse põrkumisel ning „Simulaakrum“ analüüsib prantsuse filosoofi Jean Baudrillardi kujutise ja reaalsuse ideed.

### **2.2.3 Ainult tehnoloogia**

Kolmandasse kategooriasse kuuluvad lavastused, kus tehnoloogilised lahendused ja seadmed on selgelt domineerivas positsioonis; nad on kogu lavastustervikut määravad ning omavad esteetilist, informatiivset, kontseptuaalset või kogemuslikku väärtust iseeneses. See on teater, mis kasutab nii-öelda tehnoloogiat tehnoloogia enda pärast; tehnoloogia ei ole meediumi ega muul moel toetavas funktsioonis.

Selle kategooria alla saab selgelt liigitada kaks lavastust: 2011. aastal Põhuteatris lavastunud installatsioon-etendus „Ise-organiseeruv süsteem“ ning 2012. aastal Teatris NO99 etendunud aktsioon „Kes suudaks asendada inimest“. Mõlemad lavastused on samadelt autoritelt: Hendrik Kaljujärvi, Ahto Vahe ja Taavet Jansen. Lavastuste peategelased on robotid: elektrooniliselt juhivate aluste peale on asetatud kõlarid ja valgustid, mis meenutavad neljal jalal liikuvaid vilkuvate silmadega tehislõõmi. Kui „Ise-organiseerivas süsteemis“ ainult robotid laval tegutsevadki ning inimjõud on neid vaid käivitavateks, järelvaatavateks ja seiskavateks abilisteks, siis aktsioonis „Kes suudaks asendada inimest“ on laval vähesel määral ka inimsuhteid tehnoloogiaga. Mõlema lavastuse puhul on robotid mitte ainult vaatlusobjektid, vaid iseseisvad etenduse loojad. Siin tuleb kõige otsesemalt esile tehnoloogilise teatri üks olulisemaid tunnuseid – masinaid personifitseeritakse, neile omistatakse inimlikke väärtusi.

Samuti saab sellesse kategooriasse liigitada Taavi Varmi 2012. aasta lavastuse „Funk Kon“. Kuigi Taavi Varm on ise füüsiliselt laval, siis tema roll on ainult VJ (*video jockey*, eesti keeles videodiskor) oma – etenduse jooksul ta ei räägi ega liigu kordagi oma kohalt ning ainult kontrollib videote esitamise aega ja korda. Kuigi lavastus sisuliselt tehnoloogia käsitlemisele iseeneses ei keskendu ning tegeleb erinevate temaatikatega, siis seda avavad ainult videod. See on videoteater, mida videod ei vahenda, vaid loovad. Lisaks on tehnilisest aspektist uuenduslik Varmi leiutatud võte käsipeeglitega, millega kahest projektorist tulev video jagatakse kaheksale ekraanile erinevateks videoteks.

Selle kategooria puhul ei tohiks tekkida küsimust, kas see on tehnoloogiline teater. Küll võib tekkida kahtlus, kas see on üldse teater. Ka „Ise-organiseeruv süsteem“ nimetati heliinstallatsiooniks. Siinkirjutaja sellega siiski ei nõustu, vaid näeb võimalust lavastust teatri valdkonda liigitada. Küll aga võib žanriküsimus tekkida retseptioonis tehnoloogilise teatri algusaastail läbinud probleemipüstitus – kas ilma näitlejata/etendajata teater on veel teater? Tänapäeval, kui teatri piire on juba piisavalt laiendatud, ei ole see enam teatrit määrav aspekt. Siiski tekitab see küsimusi teatri olemuslikus eneseanalüüsis.

Selle kategooria lavastuste oht võib seisneda sisu-, kontseptsioonivaesuses, tehnoloogia romantiseerimises ning kaldumises tehnofiliasse. „Tehnoloogia tehnoloogia pärast“ võib omada esteetilist kogemust iseeneses, kuid lavastus peaks omama siiski laiemat kontseptsiooni või avaramat esteetilist kogemust kui pelgalt demonstratiivset.

### 3. LAVASTUSKOMPONENDID

#### 3.1 Dramaturgia

Tehnoloogilise teatri lavastusi võib sisemiste lavailmade järgi jagada laias laastus kolmeks: lavastused, mis loovad sümboolse või narratiivse maailma; lavastused, mille performatiivsed tegevused ei kujuta ega tähista midagi muud peale selle, mis need on; ning lavastused, kus on eelmised kaks võimalust omavahel põimunud. Dramaturgiline liigitus erineb eelnevast kategoriseerimisest tehnoloogia funktsiooni järgi lavastustervikus ning kahe liigitamise vahel võib olla kattuvusi, kuid mitte kindlate suhete alusel.

Esimese dramaturgilise kategooria puhul tegeletakse tehnoloogiaga laiema sõnumi, loo või teemaderingi raames ning tehnoloogia võib neid avada, laiendada, kirjeldada või edastada. Siia alla kuuluvad Peeter Jalaka ja Von Krahli Teatri lavastused, millel on alati lugu või sõnum, mille teenistuses tehnoloogia on. Samuti võiks siia liigitada Tartu Teatrilabori lavastused, mille alustekstid on fiktsionaalse maailma ja dramaturgilise struktuuriga näidendid. Selgelt kuuluvad siia ka Saša Pepeljajevi monolavastused „Hamletid“ ja „Rabbitproof“, kus tehnoloogilised lahendused kannavad tegelase mõtteid, suhteid, tegevusi jms edasi. „Ihade osakond“ ja „Simulaakrum“ on küll dramaturgiselt mitmekihilised ning tehnoloogia võib küll olla üks lavastuse sõnumist, siis selle ümber on veelgi laiem narratiivne ja temaatiline struktuur. Siia kategooriasse paigutuvad nii tehnoloogilise teatri piirialasse jäävad kui ka selgelt selle mõiste alla kuuluvad lavastused. See tõestab, et tehnoloogiline teater võib edukalt toimida ka narratiivse ja sümboolse struktuuri sees.

Tehnoloogilise teatri lavastused ei kuulu aga selgelt klassikalise dramaatilise teatri tunnuste alla ning nii mõnegi vaadeldavate lavastuste tekst paigutub mitme aspekti põhjal Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri mõiste alla. Just Tartu Teatrilabori lavastustes võib välja tuua märkide, narratiivide simultaansuse ning tiheduse, vastupidiselt dramaatilisele teatrile, kus enamasti vaid üks on rõhutatult keskmesse asetatud. Sellises märkide külluses jääb Lehmanni sõnul vastuvõtt paratamatult tükeldatuks. (Lehmann 2006: 87) Nii võib mõista Andres Keili, kes väljendab nõutust,

et ta ei saa midagi aru ning kogu lavastustervik jääb hoomamatuks, kuid Martin Kruus mõistab, et vaataja peabki omad valiku tegema. Postdramaatiline tekstikäsitlus – mittelineaarne narratiiv, märkide paljusus ja simultaansus – on ilmselt ka osaline selgitus teistsugusele vastuvõtule, mida ka retseptsiooniloos kirjeldatakse kui intuiitvset (Laansalu), narkootilist ja hüpnootilist (Luuk), instinktiivset suhet materia ja/või abstraktsioonidega, poolteadvuslikkust, une ja ärkveloleku ebamäärasel piiril liikumist (Vaher).

Teise kategooriasse kuuluvad lavastused, mis tegelevadki tehnoloogia ning selle võimaluste, suhete ja kontekstide uurimisega. Need ei loo fiktsionaalset maailma, ei jutusta lugu ning ei tegele oluliselt sekundaarsete teemadega, vaid on enesevaatluslikud ning näitaja ja näidatava suhe kattuvad. Siia kuuluvad näiteks lavastused „Man machine“ ja „It’s nothing really“, mis katsetavad etendaja ja tehnoloogia suhet lavastussituatsioonis ning „Ise-organiseeruv süsteem“, mille robotite tants moodustab vaatamängu, millele tähenduste ja lugude omistamine on juba vaatajapoolne tõlgendamisküsimus. „Materjali vastupanu“ kuulutab kavalehel, et see etendus põhineb lõhkumisel ning just materjali erinevaid vastupanuvõimeid vaatajaile demonstreeritaksegi. Siia liigitub ka interaktiivne lavastus „Kinemaatiline müsteerium“, kus etendusel puudub täielikult dramaturgiline struktuur, sest seda kujundavad ainult vaatajate osavõtust tulenevad tehnoloogilised reaktsioonid. säärane mulks/lenduri unenägu

Kui retseptsioonis tõuseb olulise arutelu teemana esile dramaturgia, siis eelkõige märgitakse selle erinevust klassikalisest lähenemisest või üldse selle puudumist. Dramaturgia ei omagi tehnoloogilise teatri lavastustes enam samasugust tähendust kui konventsionaalsetes teatripraktikas, mis avaldub selgelt just selle kategooria puhul. Siinkohal ei tohiks kitsendada dramaturgia tähendust vaid verbaalsele, kirjutatud tekstile, mida ekslikult peetakse tihti selle mõiste all ainutähenduslikuks. Siret Paju selgitab, et „Lavastuse tekst ei koosne aga ainult kõnest, vaid olulised on ka visuaalne (lavakujunduslik), heliline ja kineetiline tekst. Järelikult on igas lavastuses lisaks verbaalsele tekstile ka visuaalne, heli- ja liikumisdramaturgia.“ (Paju 2009) Sellest lähtuvalt võib lavastuses olla ka tehnoloogiline dramaturgia, mis väljendab tehnoloogia kasutamise kompositsiooni, struktuurilist ülesehitust. Ka Janek Kraavi toob välja

erinevuse materiaalse narratiivi ja sümboolse territooriumi vahel, viimase alla paigutades lood ja jutustused ehk verbaalse, kirjutatud dramaturgia (Kraavi 2003: 118). Tehnoloogilist dramaturgiat võib kõrvutada Hans-Thies Lehmanni visuaalse dramaturgia mõistega: „Visuaalne dramaturgia ei tähenda eriliselt visuaalselt organiseeritud dramaturgiat, vaid pigem visuaalsust, mis ei ole allutatud tekstile ja saab sealjuures vabalt arendada oma loogikat.“ (Lehmann 2006: 93) Ka tehnoloogiline dramaturgia, mis ei ole allutatud tekstile, saab arendada oma loogikat ja omaette struktuuri.

Visuaalne dramaturgia on selgelt loetav lavastuses „It’s nothing really“, kus kohtvalgustitest saavad väga olulised karakteriseeritud üksused, kes dikteerivad lavastuse kulgu ja teisi tegelasi, sealhulgas lavastajat ja etendajat Taavet Jansenit. Valgus kujundab lavastuse tempot ja stseenide vaheldumist ning osaliselt ka struktuuri. „Materjali vastupanus“ on stseenide tuumüksused materjalid, millega vastavas stseenis tegeletakse. Kuigi stseenide järjekord ei ole materjaliti organiseeritud loogilises järjekorras (näiteks kergematest raskemini purunevate järgi või vastupidi), siis stseenile, kus aknaklaas lõhutakse katapuldiga, võib omistada klassikalise dramaturgilise kompositsiooni järgi kulminatsiooni (mida saatis eelnevalt pinge kasvatamine taldrükute lõhkumisega).

Tehnoloogiline dramaturgia on tehnoloogiliste üksuste toimimise ja tegutsemise struktuur lavastuses, mida saab rakendada kõigile tehnoloogilise teatri lavastustele. Nii näiteks määravad „Ise-organiseeruva süsteemi“ robotid stseenide struktuuri ning nende sisugi. Selles lavastuses võivad need aga igal etendusel erineda, sest robotite teekonnad ei ole ette määratud. veel?

Kolmanda dramaturgilise kategooria moodustavad lavastused, kus sümboolne ja reaalne lavailm on omavahel tihedalt põimunud. Lavastuse raames tegeletakse lisaks muude teemadega, kuid tehnoloogia on neid peamine avav viis. Raamteemad on pigem kergelt sidusad ning fookuses on tehnoloogiliste lahenduste ilu. Aktsioonis, „Kes suudaks asendada inimest“ on „Ise-organiseeruva süsteemi“ robotitele edasiarendusena juba lisandunud dramaturgiline dialoog ning robotite funktsioneerimine asetatud fiktsionaalsetesse stseenidesse. „Algorytm“ tegeleb kihnu seeliku muustritega, kuid

keskendudes selle struktuurile ning kandes need rütmid omakorda uutesse tehnilistesse ja ka koreograafilistesse väljunditesse. Seega kihnu muustrite dramaturgia on lavastuse inspiratsioon ja algtõuge, mitte niivõrd sõnum iseeneses.

Siia võib liigitada ka MIMprojecti „Self-sustainable party container“ ja „MIM goes sustainable“, mis olid tehnoloogilised keskkonnad, kus viidati energiasäästlikkusele selleks loodud lahenduste näitel. Mõlema puhul väljuvad projektid klassikalisest teatrimõistmisest, kuigi teise puhul vähem, sest etendus oli dramaturgilise ülesehitusega. „Self-sustainable party container“ nimetati avalikuks interaktiivseks installatsiooniks ning uuriti, kuidas luua energiat säästev teater läbi tehnoloogiliste lahenduste. Konteineris elavdus teater või installatsioon ainult siis, kui selleks panustasid oma energiaga konteinerist väljas ratastel sõitvad inimesed. Esimese projekti puhul puudub dramaturgiline ülesehitus, sest ka etendussituatsiooni kui sellist ei toimu – pigem jääbki see interaktiivseks installatsiooniks, kus osaleja käivitab konteineri või kogeb seda seestpoolt vaadeldes. Teise puhul toimub etendussituatsioon, kuid dramaturgia all saab siin vaadelda erinevate stseenide kompositsiooni, kus vahelduvad nii miniloengud energiasäästlikkusest kui ka interaktiivsed katsed publikuga.

Seega tehnoloogilise teatri praktikas omab dramaturgia laiemat tähendust. Seda võib käsitleda nii dramaatilise kompositsiooni tähenduses – kuidas stseenid on kokku pandud või kuidas lavastuse erinevad osised on omavahel pingestatud, suhestatud. Lavastuste analüüsis võib aga läbivalt rakendada tehnoloogilist dramaturgiat ehk vaadelda, millise struktuuriga toimivad lavastuses tehnoloogia: millist tehnoloogiat, tehnoloogilisi vahendeid, üksusi kasutatakse; kuidas neid rakendatakse, kuidas neile lähenetakse; millised väärtused need omistavad, milline on nende positsioon; kuidas need suhestuvad muude lavastuskomponentidega; jne.

Kuigi temaatiliselt läbib kõiki kategooriaid ka küsimused tehnoloogia enda kohta laiemalt, siis vähem tegeletakse selle kontekstualiseerimisega kaasaegses ühiskonnas. Aktsioonis „Kes suudaks asendada inimest“ võib leida tehnoloogaküllase ühiskonna kriitikat, viidates inimese asendatavusele masinatega ning nende omavahelisele, oma loojatest sõltumatule suhtele. Siiski jääb see pigem publiku tõlgendustasandi meelevalda ja ei ole plakatilikult selgesõnumlik. Täiesti ühiskonnakriitikavaba on aga aktsiooni

lähtelavastus „Ise-organiseeruv süsteem“, mis keskendub eelkõige tehnoloogiliste üksuste iseseisvale esteetilisele väärtusele. Tehnoloogia mõjuga inimese reaalsusetajule tegelevad aga „Ihade osakond“ ja „Simulaakrum“, tehnoloogia suure energiakuluga keskkonnale MIMprojecti projektid ning „Man machine“ paneb vastamisi arvuti ja inimeste arvutamiskiiruse, viitades sellega kaudselt tehnoloogilise maailma klassikalise hirmule, kuidas masin võidab oma looja. Need teemad kuulusid juba 20. sajandisse ning järjest kiiremini areneva tehnoloogiaga ja selle mõjuga ühiskonnale pole süvitsi Eesti teatri praktikates tegeletud.

### 3.2 Ruum

Eestis ei ole märkimisväärselt katsetatud interneti- või virtuaalteatriga, seega tehnoloogilise teatri etendused toimuvad endiselt katkematu ajaga ruumis, mida saadab publiku vahetu osalemine. Kui vaadelda ruumi kui etenduse toimumise paika, siis tehnoloogilise teatriga tegeletakse enamasti alternatiivsetes teatrites (Tartu Teatrilabor, Von Krahli Teater, Cabaret Rhizome) või produktsioonimajades (Kanuti Gildi SAAL, Kultuuritehas Polymer). Tehnoloogilisi teatri katsetusi soosivad ka festivalid, nii esietendus Põhuteatri raames „Ise-organiseeruv süsteem“, Baltoscandalil 2010 „Kinemaatiline müsteerium“, POT Festivalil „MIM goes sustainable“. Tehnoloogiline teater ongi oma olemuselt eksperimentaalne ja alternatiivne, seega jääb konventsionaalse teatri ruumidest välja nii füüsilise ruumi enese sobimatuse tõttu (tehnoloogilise teatri lavastused toimuvad eelkõige *black box* tüüpi lavadel või leitud ruumides) kui ka kultuurilise ruumi iseloomu (erinevad publikud, erinev maine, atmosfäär) tõttu.

Tehnoloogilise teatri praktikas on kunstilisel ruumil eripäraseid tunnuseid ning sellega on tihti ka tavapärasest enam tegeletud, seda ühel või teisel viisil määratud, kehtestatud, painutatud. Ühe võimalusena on ruum hoopiski neutraalne, tähendusliku laenguta sündmuse toimumise koht, mida soosib ka *black box* tüüpi lava. See on minimaalses suhtes etenduses toimuvaga ning ei lisa sellele eraldi väärtust. Nii on lavastuses „Ise-organiseeruv süsteem“ füüsiline ruum laiema tähenduseta. Publik on asetatud ümber lavapinna istuma, kus võib ka vabalt liikuda. See teeb küll ruumi dünaamiliseks, kuid kuna robotid sõidavad pidevalt lavapinnal ringi, siis ei lisa see vaatenurkadele uut

väärtust. Ruumi loob eelkõige valgus, mis jääb ka pigem neutraalseks. Lavastuses „Funk kon“ on füüsiline lavaruum tähenduseta – seal asetsevad ainult ekraanid, millel näidatakse etendust loovaid videosid, etendusejuht Taavi Varm ning etendustehnika, mis ei ole peidetud ega korrastatud. Etenduse ruum on kandunud virtuaalsetesse kujutistesse.

Tehnoloogilise teatri lavastustele on üldiselt iseloomulikud tühjad, minimalistlikud lavaruumid, mis ei ole enamasti täidetud millegi üleliigse, dekoratiivsega – kõik ruumis olevad objektid leiavad etenduse jooksul rakendamist. Ruumid on ka enamasti paljad – kogu lavatehniline arsenal (valgustid, tehnika, juhtmed, helipuldid jms) on peitmata, nähtaval kohal. Füüsilise ruumi loojateks ja kujundajateks on valgus, heli ja/või video, mitte füüsilised dekoratsioonid, kujundusobjektid. Nagu eelnevalt mainitud, loodi valgusega ka ruum „Ise-organiseeruvus süsteemis“, mida täidab ka pidev robotite tekitatud helimaastik. Heli ja valgusega on ruumi mõõtmed dünaamilised ning nende dimensioone annab vastavalt soovile painutada.

Minimaalsele, reaalsele lavaruumile vastukaaluks on lavastused, mis kasutavad vähemal või rohkemal määral videot. Ekraan ja video kasutamine loob teise ruumi ning tekib topeltruum. Peeter Jalaka ja Von Krahli Teatri lavastustes on video allutatud fiktsionaalsele narratiivile, seda avades ja kirjeldades. Kui lavastuses „Gilgameš ehk Igaviku nupp“ on videod iseseisvad infoedastajad – lineaarne lugu kandub reaalsest maailmast virtuaalsesse, siis näiteks lavastuses „Võlulööd“ ja mõneski teises kommukeerub virtuaalne maailma reaalsega. Kaks ruumi astuvad omavahel dialoogi. Ka Pepeljajevi lavastuses „Hamletid“ tekib video kasutamisega topeltruum: laval on reaalne metallkuubi raamistik ja tagaseinal on video, mis kujutab raamistikku virtuaalselt, mõlemad reaalsused on piiritletud. Ka siin kannab video, virtuaalne ruum narratiivi või sõnumi edastamisefunktsiooni.

Lavastustes „Ihade osakond“ ja „Simulaakrum“ on video reaalajas edastatud ning esitatud ning siin virtuaalne ruum kopeerib reaalse ruumi erinevaid osi. Need aga monteeritakse ning reaalne ruum luuakse fiktsionaalseks maailmaks. Sellega näidatakse publikule ühe ruumi ülekandmist teiseks. Ka Henri Hüti lavastuses „The Reader“ saab video kasutamisega reaalne lavaruum teise väärtuse ja mõõtme. Siin ei looda aga

reaalsele lavailmale paralleelina virtuaalset, fiktsionaalset maailma, vaid visuaalse efektina tekib mulje lavaruumi „peidetud“ ruumist. Henri Hütt liigub teleriekraaniga lava ühest servast teise ning sealt veel ka sügavusse, moodustades ristküliku ning avaldades publikule nähtamatu lavaruumi sisemuse – ekraan kujutab justkui sama, reaalselt lavaruumi, kuid tühjal laval seisavad ekraani kujutises maskidega inimkehad. Teleri liikumise tempoga liigub paralleelselt ka videopilt ning tekib efekt, et ekraan näitab meile nähtamatut, videopildis seisvad inimesed oleksid justkui ekraani taga reaalseltki laval.

### 3.3 Keha

Märkimisväärseks binaarseks opositsiooniks tehnoloogilises teatris on näitleja/etendaja *versus* tehnoloogia/masin – bioloogiline keha *versus* tehnoloogiline keha. Varases retseptiooniloos selgub justkui selles opositsioonis ühe osapoole domineerimine kallutab lavastustervikut konventsionaalse ja tehnoloogilise teatri vahel. Kui näitleja, tegelane või inimkeha on domineerivas positsioonis, siis tehnoloogia kipub jääma pigem vahendi rolli; vastupidisel juhul saab aga tehnikakasutamisest eesmärk omaette ning ka lavastustervikut saab tehnoloogiliseks teatriks liigitada. Paratamatult alles uudsena mõjuvat tehnoloogilist teatrit vaadeldi eelneva teatritraditsiooni taustalt ning seetõttu võrreldakse kahe erineva praktika omavahelisi põhikomponente. Tehnoloogilise teatri järjest selgemas kontseptsiooni kujunemises ja kinnitumises selgub, et näitleja ei ole selle teatritraditsiooni põhieeldus ning etenduse peamine määraja.

Tehnoloogia ja inimese vahelise suhte uusi võimalusi hakataksegi katsetama ja märkama Tartu Teatrilabori järgsetes lavastustes. Saša Pepeljajev katsetab oma lavastustes „Hamletid“ ja „Rabbitproof“ virtuaalse kehaga ja etendaja digitaalse teisikuga. „Hamletites“ kujutavad Hamleti/Ulfsaki virtuaalsed teisikud tegelaskuju mõttemaailma, tema heitlusi ja sisemonoloogid ning avades sellega kogu näidendi/lavastuse sõnumit. Kui „Hamletite“ etendaja digitaalne teisik liigub psühholoogilistes, vaimsetes mõttemaailmades, siis „Rabbitproofi“ Alice'i/Tsvetkova kujutis rändab fiktsionaalses füüsilises maailmas. Lisaks kohtub etendaja digitaalne teisik seal ka muid virtuaalseid kehasid. Uue meedia kasutamisega teatris ületab bioloogiline keha tehnoloogilise topeltkeha abil aja ja ruumi klassikalised piirid. Kui

„Hamletites“ oli uue meedia kasutamine sisuliselt põhjendatud, siis tantsulavastuses „Rabbitproof“ on see side virtuaalse ja reaalse maailmaga ühekülgsem ning jääb pigem eksperimenteerimise lõbuks kui läbikomponeeritud lavastuse lahtimõtestajaks. Need katsetused virtuaalsete kehade ja digitaalsete teisikutega on aga jäänud üksikuteks ning enamasti luuakse masina ja tehnoloogia vahelisi suhteid füüsiliste objektidega.

Kui virtuaalsete kehad puhul on tehnoloogia suhe bioloogilise ja tehnoloogilise keha vahel pigem ühesuunaline – tehnoloogia kopeerib või laiendab etendaja käitumist, siis suhetes füüsiliste objektidega saab tehnoloogiast inimesele võrdväärne lavapartner. Sellise partnerlussuhte puhul tuleb lavastustes esile tehnoloogia personifitseerimine, sellele inimlike väärtuste omistamine. Personifitseerimise läbi saavutab tehnoloogia suurema iseseisvuse ning muutub omaette tegelaseks. Taavet Janseni lavastuses „It’s nothing really“ suhtlevad kõlarid muusika keeles, kuid valgusega tähelepanu suunamise ja esituskordade ajastamisega tekib mulje nende omavahelisest kõneaktist, kommunikatsioonist. Nendega liitub hiljem ka Jansen ning vastab neile samuti. Inimese ja masina vahel tekib dialoog, kus masin on „võimeline“ inimesele vastama uue, edasikandva informatsiooniga, mitte pelgalt inimtegevust kopeerides, korrates või seda uude perspektiivi asetades. Kui tehnoloogia on üldjoontes inimese kontrolli all – ka selle käivitamiseks on vaja algimpulssi, siis selles lavastustes vaadeldakse ka vastupidist varianti – inimene on tehnoloogia kontrolli all. Valgus- ja helitehnika, mis klassikaliselt asuvad lava taga ning nende iseloom ja käitumine on allutatud muude lavastuskomponentide teenistusse, on nüüd toodud lavale ning saanud iseseisvateks tegelasteks, kelle iseloom hakkab dikteerima etendust. Sealjuures, kui tehnikat inimlikustatakse, siis inimest masinlikustatakse – Taavet Janseni kõneleb ja tantsib mehhaanilise struktuuri sees vastavalt siis, kui tehnoloogia talle selleks loa annab.

Lisaks inimese ja masina suhtele avaldub juba Taavet Janseni lavastuses tehnoloogiliste kehade omavaheline suhe. Kuigi abstraktsemalt, saab seda vaadelda ka „Ise-organiseerivas süsteemis“, kus laval ainult tehnoloogilised kehad ongi. Vastavalt robotite liikumistrajektorile, omavahelisele ja ruumisisesele asetusele, helitoonile ning nende komponentide sümbioosile saab tehnoloogilistele etendajatele omistada erinevaid emotsioone, tegelassuhteid, kommunikatsiooniakte. Masinate omavaheline suhe saab aga lausa romantilise mõõtme lavastuses „Kes suudaks asendada inimest“, kus robotid

suhtlevad omavahel esialgu arusaamatutes helimustrites, mis hiljem saab selgeks inimkõneks kuni armastusavalduseni välja. Kui robotid ütlevad üksteisele „Ma armastan sind“, siis selle emotsionaalne väärtus võib publikus tekitada isegi empaatiavõimet ning masinatest saavad romantilised tegelased, kellele kaasa elada. Tundeküllane lause kahandatakse aga korduse ja kajaga tühjaks verbaalseks üksuseks, millest saab kõlamaastik, müra ning illusioon robotite emotsionaalsetest võimetest lõhutakse. Siin on robotite omavaheline suhe juba dramaturgiliselt tekstualiseeritud ja lavastatud.

Lisaks tehnoloogiliste kehade omavahelisele kommunikeerumisvõimele, võivad need saavutada ka puhtalt iseseisva esteetilise väärtuse omaette. Just tehnoloogilise teatri hilisemates lavastustes esineb stseene, kus fookuses on ainult tehnoloogilise objekti tegevus, käitumine, funktsioon või rakendamisevõimalus. Enamasti saab iseseisvat lavaaega fookuseeritult üks tehnoloogiline keha, sarnaste masinate grupp või erinevate masinate integreeritud ühine tegevus. Nii näiteks lavastuses „Lenduri unenägu“ on üks stseeni võtmetegevus tabureti plaadi keerlemine; lavastuses „Säärane mulks“ ühendatakse keedukannude kaeltele viled/flöödid ning vee keema tõusmisel saab seda mängides masinast pill, kannudest ansambel; ka Henri Hüti annab oma *showing* 'utes „Techno practice“ lavasära üksikutele tehnoloogilistele peategelastele – nii võib näiteks minuteid ainukeseks tegevuseks laval olla elektrikamina põlemine või minitolmuimeja lavapõrandal ringiekslemine. Bioloogiline keha taandub siinjuures järjest tagasihoidlikumasse rolli, kes vaid suunab tehnoloogilisi protsesse, inimesest saab vahend.

Tehnoloogilisele teatrile on ka tehnoloogiliste objektide loomine/leiutamine, nende kasutamine tavapärasest erineval viisil, nende lahti monteerimine üksikutele osadele iseseisvat elu andes või hoopis erinevate üksuste kokku panemine. Nii saab näiteks kõlarist ja valgustitest robot (lavastuses „Ise-organiseeruv süsteem“). Samuti on nullist loodud ka enamasti kõik tehnoloogilised lahendused „Kinemaatilises müsteeriumis“ ja ka lavastuses „Läbipõletajad“ (mõlemate tuumikautorid on Erik Alalooga ja Andreas W).

## KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöö annab ülevaate tehnoloogilise teatri kontseptsiooni kujunemisest lavastuste retseptsioonis, pakub mõistele definitsiooni ning analüüsib sellele omaseid tunnuseid Eestis loodud lavastuste põhjal aastatel 1996–2013.

Von Krahli Teatri lavastustega „Eesti mängud. Pulm“ (1996) ja „Libahunt“ (1998) algas Eesti meedias intensiivsem tähelepanu pööramine lavastuste tehnoloogiliste vahendite kasutamisele, mille raames kasutab Andrus Laansalu esmakordselt tehnoloogilise teatri mõistet. 2000. aastal Tartu Teatrilabori raames võtab ühendus Lendav Hollandlane selgelt sõnastatud suuna tehnoloogilisele teatrile ning alustab sellega veelgi elavamat diskussiooni nähtuse üle. Retseptsiooni analüüsid on tajuda aga autorite vastava sõnavara või konteksti puudumist ning seetõttu vaadeldakse lavastusi läbi konventsionaalse teatri fookuse. Ka lavastused jäävad eelkõige veel näitleja- ja tekstipõhiseks ning tehnoloogia kasutamine vahendi rolli. Pärast Tartu Teatrilabori sulgemist vaibub tehnoloogilise teatri sihilik praktiseerimine ning sellega ka diskussioon tehnoloogilise teatri üle meedias. Sellele järgnevad üksikud lavakatsetused, mida saadab ka kesine meediakajastus, kuid mille raames on märgata arvustajate kirjelduskeele rikastumist. Alates 2010. aastast elavdub diskussioon uuesti, kusjuures samad autorid vaatlevad minevikuteemasid nüüd perspektiivilt ning hindavad olukorda ümber, arvestades kaasaegseid tehnoloogilisi lahendusi ning muutunud teatrisituatsiooni.

Tehnoloogiline teater on eesti teatri kontekstis iseseisvalt kujunenud mõiste. Retseptsiooni analüüsis selgub, et lisaks praktilistele katsetustele tehnoloogilise teatri kontseptsiooni raames, avab oluliselt mõistet ja nähtust ka seda saatev teoreetiline diskussioon. See aitab kujundada ka tehnoloogilise teatri definitsiooni, mida lisaks saab avada multimeediateatri ja digitaalse lavastuse definitsiooni põhjal. Bakalaureusetöö jõuabki järeldusele, et tehnoloogiliseks teatriks nimetatakse teatrit, kus tehnoloogia ei ole vahendavas ega muid lavastuskomponente toetavas funktsioonis, vaid keskses funktsioonis kogu lavastuse olemuses ning tehnoloogia kasutamine on iseseisval ja nähtaval kohal. Tehnoloogia kasutuse määra ja rõhuasetuse järgi saab selle definitsiooni alla kuuluvad lavastused vastavalt dominandi küsimusele jaotada kaheks: lavastused,

milles toimib tehnoloogia ja inimese/narratiivi sümbioos ning lavastused, kus domineerib ainult tehnoloogia.

Kolme peamise lavastuskomponendi – dramaturgia, ruumi ja keha – raames selguvad ka tehnoloogilisele teatrile omased tunnused. Dramaturgial on tehnoloogilise teatri mõiste raames laiem tähendus kui vaid tekstiline kompositsioon ning lisaks sellele võib lavastustes analüüsida ka tehnoloogilist dramaturgiat, mis ei ole allutatud tekstile ning saab arendada omaenda loogikat ja struktuuri. Lavastuste analüüsist järeldus, et tehnoloogilise teatrile on üldiselt iseloomulikud tühjad, minimalistlikud lavaruumid, mis ei ole enamasti täidetud millegi üleliigse ega dekoratiivsega – kõik ruumis olevad objektid leiavad etenduse jooksul rakendamist ning samuti on kogu lavatehniline arsenal peitmata. Füüsilise ruumi loojateks ja kujundajateks saavad valgus, heli ja/või video, millest viimane loob oma kasutusega alati topeltruumi. Keha aspektist tõuseb tehnoloogilises teatris fookusesse inimese/etendaja ja tehnoloogia/masina suhe, mille raames tihti masinaid ja tehnoloogiaid personifitseeritakse. Tehnoloogiast ja inimesest saavad võrdväärised lavapartnerid ning sellest edasi võivad masinad ka iseseisvalt omavahel kommunikeeruda.

Uurimuses vaadeldud lavastuste põhjal järeldub, et kuigi tehnoloogilist teatrit on praktiseeritud viimase 17 aasta jooksul küllaltki katkendlikult, siis tänaseks on välja kujunenud peamine grupp tegijaid, kes tegelevad sellega fokuseeritult. Nende hulka võiks paigutada praegu aktiivselt tegutsevad Andrus Laansalu/Andreas W, Erik Alalooga, Taavet Janseni, MIMprojecti ja Henri Hüti. Siit edasi ongi võimalik antud teemat uurida autorite kaudu. Lisaks on täiesti uus teema tehnoloogiline dramaturgia, millega antud nähtust edasi analüüsides põhjalikumalt tegeleda. Kokkuvõtvalt võib öelda, et tehnoloogiline teater on eesti teatri kontekstis kanda kinnitanud nii nähtuse kui tervikliku kontseptsioonina ning jätkuvalt on tegijatel huvi katsetada tehnoloogia ilu ja võimalustega lavastussituatsioonis.

## KASUTATUD ALLIKAD

- Adorf, Margit* 1998. Libe hunt. – Sirp, 2. sept
- Ala, Janar* 2011a. Veebikaamerate teater, režiipuldis Mart Koldits. – Postimees, 26. aprill
- Ala, Janar* 2011b. Robotite sümfoonia. – Postimees, 13. juuli
- Allas, Anu* 1999. Teater meediaajastul: kujutis ja kohalolu. Film ja video eesti teatris 1967–1999. – Bakalaureusetöö, Eesti Kunstiakadeemia, Kunstide Instituut
- Andreas W (= Andrus Laansalu)* 2001. Uus Elysium. Nähtav kõne. – Lava, nr 3, lk 6
- Andreas W (= Andrus Laansalu), Tomberg, Jaak* 2001. Küsimus homsest. – Eesti Päevaleht, 23. nov
- Andreas W (= Andrus Laansalu)* 2010. Masin on inimese parim sõber! – Sirp, 30. juuli
- Andreas W (= Andrus Laansalu)* 2012. Sõnavõtt Tallinna TV saates „Kultuuritehas“ (saate alapealkiri: „Tehnoloogiline teater Eestis“). Saates vestlevad Andreas W, Erik Alalooa, Taavet Jansen, Henri Hütt, küsitleb Sandra Jõgeva. Tallinna TV 2012.
- Andreas W (= Andrus Laansalu)* 2013. Teatri leiutamine vanarauast. – Sirp, 31. jaan
- Andreas W (= Andrus Laansalu)* 2013. Kuidas me trumlile pesumasinat juurde ehitasime, aga keegi ei tahtnud osta. – Ettekanne Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse konverentsil „Nulli ja lõpmatuse vahel: eesti teater 2000. aastatel“ 4.–5. jaanuarini 2013, teatris NO99
- Dixon, Steve* 2007. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press
- Eesti Päevaleht, ETA 2000. Tartu Lasteteatrist saab Tartu Teatrilabor. – 27. okt
- Jansen, Taavet* 2007. Seelikutriibud on kui lugu (intervjueeris Margus Haav). – Sakala, 28. veeb
- Jansen, Taavet, Andreas W (=Andrus Laansalu), Pesti, Madli* 2008. Tehnoloogilise teatri polüfoonilised leierid. – Muusa nr 2, lk 44–47
- Jansen, Taavet* 2008a. Taavet Jansen: kartsin vajuda tehnoloogiasohu (intervjueeris Tiiu Laks). – Eesti Päevaleht, 14. jaan

- Jansen, Taavet* 2008b. Taavet Jansen puhub tehnikale hinge sisse (intervjueeris Eva Kübar). – Postimees, 15. jaan
- Jänese, Katrin* 1999. Täna proovime „Libahunti“. – Teater. Muusika. Kino, 1999, nr 12, lk 19–21
- Härm, Anders* 2008. Kantrifännidele ehk midagi seal ikka on. – Postimees, 19. märts
- Kaalep, Tõnu* 2001. Kes kardab Andreas W-d? – Eesti Ekspress (Areen), 29. nov
- Kaljujärvi, Hendrik* 2011a. Mees helide metsast (intervjueeris Kairi Prints). – Eesti Ekspress (Areen), 20. juuli
- Kaljujärvi, Hendrik* 2011b. Robotite muster inimtarvititele (intervjuu Kairi Printsile). – Sirp, 22. juuli
- Karulin, Ott* 2001. Tartu Teatrilaboris näitleb tehnika. – SL Õhtuleht, 13. juuni
- Karulin, Ott* 2002. Kus see tehnoloogiline teater on? – Sirp, 19. aprill
- Keil, Andres* 2001a. Ma ei saa mitte midagi aru. – Sirp, 13. juuli
- Keil, Andres* 2001b. Tartu Teatrilabor võimendab unelaadset seisundit luubiga. – Tartu Postimees, 28. nov
- Keil, Andres, Vaher, Berk* 2001. Navigaator Brandoni amööbne narratiiv. – Sirp, 7. det
- Kelomees, Raivo* 1996. Ekraan kui peategelane. – Postimees, 4. okt
- Kivi, Aita* 1996. Jalakas tegi järjekordse tiigrihüppe. – Sõnumileht, 27. märts
- Klich, Rosemary, Scheer, Edward* 2012. Multimedia Performance. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan
- Koldits, Mart* 2013. Lava taga, loo taga (intervjueeris Jim Ashilevi). – kättesaadav: <http://departementofdesire.tumblr.com> (18.06.2013)
- Kowalsky, Anthony de (= Andres Keil)* 2008. Inimene: nagu masin? – Kultuuri KesKus, november
- Kraavi, Janek* 2003. Traumaturgia. Teksti ja teatri vahel. – Teatrielu 2002. Tallinn: Eesti Teatriliiit, lk 110–131
- Kruus, Martin (= Tanel Tomson)* 1998. Libahundi lahkumine lavalt. – Postimees, 23. okt
- Laansalu, Andrus* 1998. Nägu aja pinnal. Õige nägu, muuseas! – Postimees, 18. sept
- Laasik, Andres* 2006. Hamletlik Juhan Ulfsak maadleb meediaga. – Eesti Päevaleht, 4. okt

- Laasik, Andres* 2011. Kunstniku käsi juhib maailma. – Eesti Päevaleht, 27. aprill
- Laks, Tiiu* 2007. Kihnu seelikute algorütmid tantsulaval. – Eesti Päevaleht, 17. veebr
- Laks, Tiiu* 2008. Kas inimene on masinale nüüd lõplikult kaotanud? – Eesti Päevaleht, 14. okt
- Lehmann, Hans-Thies* 2006. Postdramatic Theatre. London, New York: Routledge
- Luuk, Erkki* 2001. Milline võiks olla tehnoloogiline teater? – Sirp, 29. juuni
- Luuk, Erkki* 2002. Tehnoloogiline teater andis vastulöögi. – Tartu Postimees, 8. okt
- Luuk, Erkki* 2003a. Lendav Hollandlane etendas eksperimenti. – Tartu Postimees, 21. jaan
- Luuk, Erkki* 2003b. Lõpu algus. – Teater. Muusika. Kino, 2003, nr 2, lk 48–51
- Luuk, Erkki* 2003c. Eesti teatri killud festivalipeeglis. – Teater. Muusika. Kino, 2003, nr 11, lk 26–31
- Lõo, Andres* 2008. Kunstimasina teenistuses. – Eesti Ekspress (Areen), 1. veeb
- Maiste, Valle-Sten* 2001. Irdlaborist toomingate valmimise aegu. – Sirp, 7. sept
- Maiste, Valle-Sten* 2002. Hüüa kas või psühholoogilist draamat tagasi. – Postimees, 18. dets
- Mutt, Mihkel* 1996. Teatriimpressioonid. – Stiil, juuni 1996, lk 15
- Mutt, Mihkel* 1998a. Libahunt – mäng, koostvõtt ja poleemika. – Eesti Ekspress (Areen), 2. okt
- Mutt, Mihkel* 1998b. Sügisteater. – Stiil, nov 1998, lk 36
- Nigu, Leenu* 2008. Kontseptuaalne tants ja tantsu kontseptsioon. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 44–49
- Noormets, Andres* 2007. Siin on kõik mustrid – aga kuidas lugeda? – Postimees, 27. veeb
- Paju, Siret* 2009. Dramaturgiast ja dramaturgidest. – Sirp, 2. okt
- Pajula Ele* 2012. Vastupandamatu materjal – Sirp, 7. dets
- Pilvre, Barbi* 1996. Eesti arvutimängud. PULM. – Eesti Ekspress (Areen), 29. märts
- Prints, Kairi* 2011. Robotite muster inimtarvititele. – Sirp, 22. juuli
- Pulver, Mario* 2012. Kui armastab, lööb haamriga. – Sirp, 7. dets
- Põdersoo, Sirle, Pily, Aare* 2003a. Silmatagusest teatrist. – Sirp, 24. jaan
- Põdersoo, Sirle, Pily, Aare* 2003b. „Tuum” ja „Peen”. Festivalist „Draama 2003”. – Teater. Muusika. Kino 2003, nr 11, lk 18–25

- Ruus, Katrin* 2006. Näitleja teeb vahekokkuvõtte ehk Kuidas lavastatakse aega. – Sirp, 24. nov
- Sibrits, Heili* 2013. Siin ja praegu sündiv multikas. – Postimees, 15. aprill
- Teatriankeet 1996/1997. – Teater. Muusika. Kino, 1997, nr 12, lk 108–116
- Teatriankeet 1998/1999. – Teater. Muusika. Kino, 1999, nr 12, lk 27–45
- Teatriankeet 2000/2001. – Teater. Muusika. Kino, 2001, nr 12, lk 26–44
- Teatriankeet 2002/2003. – Teater. Muusika. Kino, 2004, nr 1, lk 26–42
- Tomberg, Jaak* 2011. Tehnoloogia vabastuslik potentsiaal teatrilaval. – Sirp, 30. sept
- Vaher, Berk* 2001. Teatrilabori tunnustuseks. – Sirp, 21. sept
- Vaher, Berk* 2003. InsPiraatide kognitiivne realism. – Eesti Ekspress (Areen), 9. jaan
- Vaher, Berk, W, Andreas, Tomberg, Jaak* 2003. Aurora Temporalis. – Eesti Kirjanduse Seltsi ajakiri 2003, Draama eri, lk 77–104
- Ulfsak, Juhan* 2006. Postmodernism on surnud, lõpetagem nekrofiilia (intervjueeris Merit Kask). – Postimees, 30. sept
- Ulfsak, Maria* 2002. Etendus räägib kadunud ajast. – Eesti Päevaleht, 10. dets

## **SUMMARY**

### **Technological Theatre in Estonia 1996–2013**

The term technological theatre absorbed into Estonian theatre in 1996 and concerning the performance of Von Krahl Theatre. Since that, the term has been used by artists, who are experimenting within the concept of technological theatre, as well as critics reviewing and analyzing the phenomenon.

The motivation for writing the thesis is that for today technological theatre has endured a considerable role in Estonian theatre, but there have not yet been analyzed its backgrounds, development, concept, characteristics nor practical outputs. The main goal of the thesis is to give an overview of the development and main characteristics of technological theatre in Estonia since the mentioning of the term for the first time until the present moment (2013). The outlined area of the research implies the following research questions: how developed the concept and the term of technological theatre? How to define the term technological theatre? What is the nature of technological theatre in Estonia?

The thesis is divided into three chapters. The first chapter gives an overview how the performances with the significant input of technology and the term technological theatre were discussed in the reviews of the performances. The thesis indicates that the concept of technological theatre has developed with the performances as well as its accompanying theoretical and critical texts. It is essential to the development of the concept that some of the artists have as well tried to describe their intentions and understanding of technological theatre. The analysis of the reviews shows that at first the performances were reviewed from the basis of conventional theatre but the describing language of the alternative phenomenon developed within time.

The second chapter brings out how the function of technology in the performance will become essential for defining technological theatre. By this the performances can be divided into three categories: performances where technology is in supporting role for the performer or narrative; performances where the technology is in symbiosis with the

performer or narrative; and performances where the technology dominates. However, only the performances of the two latter categories belong under the definition of technological theatre. Technological theatre is a term and practice developed independently in Estonian theatre. Thereby, the definition is formed on Estonian practical and theoretical material about it, but also collated with the definitions of multimedia theatre (Rosemary Klich, Edward Scheer, „Multimedia Performance“, 2012) and digital performance (Steve Dixon, „Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation“, 2007). The thesis reached to the conclusion that technological theatre is theatre where technology is not in mediating nor in supporting function for other components of performance, but plays a key role in the substance of performance and the use of technology is in independent and apparent position.

The third chapter of the thesis brings out the characteristics of technological theatre in Estonia within three categories: dramaturgy, space and body. The dramaturgy has a wider meaning in technological theatre than being a mere textual composition and there is also possible to analyze technological dramaturgy in these performances. The space in technological theatre is mainly minimal, without any decorative elements and all that is on stage is usually applied within the performance. The space is created mainly by light, sound and/or video. Concerning the topic of the body, the main opposition in technological theatre is man/performer *versus* machine/technology. Thereby the technology is often personified. In technological theatre the technology and performer may become equal stage partners.

Technological theatre is continually practiced in Estonian theatre and there has emerged a few artists who are focusing on the topic, including Andreas W, Erik Alalooga, Taavet Jansen, MIMproject and Henri Hütt. It is still a potential theatrical practice and a research study.

## LISA 1.

### LAVASTUSED

*1996*

„**Eesti mängud. Pulm**“, lavastaja Peeter Jalakas; esietendus 24. märtsil 1996 Von Krahli Teatris

*1997*

„**Olivia meistrikläss**“, lavastaja Peeter Jalakas; esietendus 24. novembril 1997 Von Krahli Teatris

*1998*

„**Libahunt**“, lavastaja Peeter Jalakas; esietendus 20. juunil 1998 festivalil Baltoscandal ja 16. septembril 1998 Von Krahli Teatris

*2001*

„**Uus Elysium. Une luup**“ (presentatsioon-tutvustus), lavastajad-autorid Andreas W ja Jaak Tomberg, teostus Lendav Hollandlane, Martin Nurm ja Jaanus Orgussaar; esietendus 11. juunil 2001 Tartu Teatrilaboris

„**Uus Elysium. Une luup**“, lavastajad-autorid Andreas W ja Jaak Tomberg; esietendus 25. novembril 2001 Tartu Sadamateatris

*2002*

„**Aurora temporalis**“, autorid Andreas W ja Jaak Tomberg, lavastaja Hendrik Toompere jr; esietendus 23. detsembril 2002 Tartu Sadamateatris

*2006*

„**Võlufloöt**“, lavastaja Peeter Jalakas; esietendus 8. märtsil 2006 Von Krahli Teatris

„**Hamletid**“, lavastaja Saša Pepeljajev; esietendus 6. oktoobril 2006 Von Krahli Teatris

2007

„**Algorytm**“, lavastusmeeskond int.act.union: Maike Lond, Taavet Jansen, Päär Pärenson, Andreas W, Kalle Tikas; esietendus 20. veebruaril 2007 Kanuti Gildi SAALis

2008

„**It's nothing really**“, autor Taavet Jansen; esietendus 15. jaanuaril 2008 Kanuti Gildi SAALis

„**Rabbitproof**“, lavastaja Saša Pepeljajev; esietendus 28. septembril 2008 Von Krahli Teatris

„**Man machine**“, idee: Mikko Orpana (Soome), teostus: Taavet Jansen, Mikko Orpana, Päär Pärenson, Juho Rahijärvi (Soome), Renzo van Steenbergen (Holland); (Eesti) esietendus 9. oktoobril Kanuti Gildi SAALis

2010

„**The Reader**“, lavastaja Henri Hütt; esietendus 12. märtsil 2010 Kanuti Gildi SAALis

„**Self-sustainable party container**“, lavastusmeeskond: MIMproject; interaktiivne installatsioon Vabaduse väljakul 23.–25.04.2010

„**Kinemaatiline müsteerium**“, lavastusmeeskond: Erik Alalooga ja Hans-Gunter Lock; etendus 9. juulil 2010 Baltoscandalil

„**Lenduri unenägu**“, lavastusmeeskond: Hannes Aasamets, Henri Hütt, Veronika Vallimäe, Einike Leppik, Liisalotte Elme, Raido Mägi, Andreas W, Erik Alalooga, Hans-Gunter Lock; esietendus 11. detsembril 2010 Kultuuritehases Polymer

2011

„**Ihade osakond**“, lavastaja Mart Koldits; esietendus POT Festivalil 23. aprillil 2011 Von Krahli Teatri proovisaalis

„**MIM goes sustainable**“, lavastusmeeskond: MIMproject; esietendus 4. mail 2011  
POT Festivalil

„**Ise-organiseeruv süsteem**“, Hendrik Kaljujärv, Ahto Vaher, Taavet Jansen;  
esietendus 11. juulil 2011 Põhuteatris

2012

„**Aktsioon: Kes suudaks asendada inimest**“, Hendrik Kaljujärv, Ahto Vaher, Taavet  
Jansen; etendus 16. veebruaril 2012 Teatris NO99

„**Säärane mulks**“, lavastusmeeskond: Lilli Tölp, Kadri Noormets, Henri Hütt, Raido  
Mägi, Taavi Suisalu, Erik Alalooga, Andreas W, Hans-Gunter Lock; esietendus 3. mail  
2012 Cabaret Rhizome'is

„**Funk Kon**“, autor-lavastaja Taavi Varm; esietendus 28. mail 2012 Kanuti Gildi  
SAALis

„**All Naked and the Dead**“, lavastaja Taavet Jansen; esietendus 12. oktoobril 2012  
Cabaret Rhizome'is

„**Materjali vastupanu**“, meeskond: Erik Alalooga, Andreas W, Tanel V. Kulla,  
Hans-Gunter Lock; esietendus 15. novembril 2012 Kanuti Gildi SAALis

2013

„**Simulaakrum**“, lavastaja Mart Koldits; esietendus 9. aprillil 2013 Von Krahli Teatri  
proovisaalis

„**Läbipõletajad**“, lavastusmeeskond: Erik Alalooga, Andreas W, Tanel V. Kulla, Taavi  
Suisalu; esietendus 27. mail 2013 Kultuuritehases Polymer

„**Techno practice**“, autor-lavastaja Henri Hütt; neli *showingut* mais 2013 Kanuti Gildi  
SAALi keldrisaalis

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina **Evelyn Raudsepp** (sünnikuupäev: 27.03.1989)

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

**„Tehnoloogiline teater Eestis 1996–2013“**,

mille juhendaja on **Riina Oruaas**

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, \_\_\_\_\_