

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Helena Karmen Kulden

JOHAN ELM KUI PSÜHHOLOOGILISE TEATRI LAVASTAJA

Bakalaureusetöö

Juhendaja Anneli Saro, PhD

Tartu 2025

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Helena Karmen Kulden

H Kulden

26.05.2025

Annotatsioon:

Töö uurib Johan Elmi lavastajakäekirja psühholoogilise teatri võtmes, keskendudes sellele, kuidas tegelaste sisemised seisundid muutuvad laval nähtavaks. Analüüs põhineb kahe lavastuse, „Tule õige koju!“ ja „Muusträsta“ analüüsil ning tugineb Stanislavski läbielamise kontseptsioonile ja Erika Fischer-Lichte teatrimärgiteooriale. Uurimuse fookuses on viis märgikategooriat (keel, hääl, miimika, žestid ja ruumikasutus), mille kaudu näitleja sisemine töö kehastub vaatajale tajutaval moel.

Märksõnad: Johan Elm, psühholoogiline teater, Stanislavski süsteem, teatrisemiootika

Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Johan Elm.....	5
2. Psühholoogiline teater.....	8
2.1. Tee psühholoogilise teatrini.....	8
2.2. Stanislavski süsteem.....	9
2.3. Teatrisemiootika ja psühholoogiline teater.....	11
3. Lavastuste analüüs.....	15
3.1. “Tule õige koju!”.....	15
3.1.1. Lingvistilised märgid.....	16
3.1.2. Paralingvistilised märgid.....	17
3.1.3. Miimilised märgid.....	19
3.1.4. Žestilised märgid.....	20
3.1.5. Prokseemilised märgid.....	21
3.2 “Muustrastas”.....	23
3.2.1. Lingvistilised märgid.....	24
3.2.2. Paralingvistilised märgid.....	25
3.2.3. Miimilised märgid.....	26
3.2.4. Žestilised märgid.....	26
3.2.5. Prokseemilised märgid.....	27
3.3. Järeldused.....	29
Kokkuvõte.....	31
Kasutatud allikad.....	33
Johan Elm as a Director of Psychological Theatre.....	35

Sissejuhatus

Psühholoogiline teater on mõiste, mis kõlab tuttavalt, ent mille sisu jääb sageli ebaselgeks. Seda kasutatakse tihti intuiitiivselt, ilma süstemaatilise määratluseta, kuigi selle nähtuse keskmes on üks teatri kõige keerukamaid ja samas kõige inimlikumaid tahke ehk inimese sisemaailma lavaline kujutamine. Käesolev töö lähtub arusaamast, et psühholoogilise teatri teadlik käsitlemine võimaldab paremini mõista, kuidas tegelaste sisetgevus muutuvad laval nähtavaks ning kuidas vaataja neid kogeb. Eriti huvitavaks teeb selle teema Johan Elmi lavastuspraktika, kus just näitleja kohalolu ja psühholoogiline tõde on keskse tähtsusega.

Töö eesmärk on uurida Johan Elmi lavastajakäekirja psühholoogilise teatri võtmes ning analüüsida, milliste teatri märkide kaudu toimub näitlejate sisemiste seisundite väljendumine laval. Uurimistöö keskne küsimus on, kuidas avaldub tegelaste psühholoogia Johan Elmi lavastustes ning kuidas on seda võimalik lavastusanalüüsi kaudu tuvastada ja kirjeldada.

Uurimuse teoreetilise aluse moodustavad Konstantin Stanislavski käsitus näitlejatööst kui sisemise läbielamise ja emotsionaalse tegevuse sünteesist ning Erika Fischer-Lichte teatrimärgiteooria, mis võimaldab süstematiseerida laval nähtavaid ja kuuldavaid väljendusvahendeid. Töö meetod on lavastusanalüüs, mis keskendub viiele teatri märgikategooriale: lingvistilised, paralingvistilised, miimilised, žestilised ja prokseemilised märgid.

Käesolevas töös käsitletakse psühholoogilist teatrit kui teatrivormi, kus tegelase sisemised seisundid, sealhulgas mõtted, tunded, motiivid ja impulsid, ei jää ainult sisekogemuseks, vaid avalduvad läbi keele, keha ja ruumi vaatajale tajutaval ja kehastatud moel. See tähendab, et psühholoogilist teatrit ei määratle ainult psühholoogiline temaatika, vaid see, kuidas näitleja laval tegutseb, milline on tema kohalolu kvaliteet ning kuidas vaataja seda kogeb. Töö piirdub kahe lavastuse analüüsiga: „Tule õige koju!“ (Ugala 2022) ja „Muusträstas“ (Nuutrum 2022), mis mõlemad pakuvad võimalust süvitsi vaadelda näitlejatööd ja lavastaja käekirja psühholoogilise teatri võtmes.

Töö koosneb neljast osast. Esimeses peatükis tutvustatakse Johan Elmi kui lavastajat ja avatakse tema loomingulist teekonda. Teises peatükis selgitatakse psühholoogilise teatri mõistet ja tausta, sealhulgas Stanislavski süsteemi ja märgiteooria rolli. Kolmas peatükk

keskendub kahele lavastusanalüüsile, kus rakendatakse teoreetilist raamistikku konkreetsete stseenide ja näitlejatööde vaatlemisel.

Peamisteks allikateks on Konstantin Stanislavski teos „Näitleja töö rolliga“, Erika Fischer-Lichte märgiteooria teoses „The Semiotics of Theater” ning Johan Elmi intervjuud ja magistratöö „Narratiivi taassünd“. Lisaks on tuginetud lavastuste analüüsil isiklikule vaatamiskogemusele.

Selle töö eesmärk ei ole anda lõplikke vastuseid, vaid alustada vestlust, koondada kokku psühholoogilise teatriga seotud mõisted ja uurimisvõimalused ning pakkuda üks võimalik viis, kuidas selle nähtuse lavastuslikke ilminguid analüüsida. Psühholoogiline teater on mahukas ja mitmekihiline ala, mille süsteemne uurimine lubab jõuda lavastuste sügavama tähenduseni. Käesolev töö on samm selle suunas.

1. Johan Elm

1991. aastal Tallinnas sündinud ja seal kasvanud Johan Elm on noorema põlvkonna psühholoogilise teatri lavastaja. Juba päris noorelt oli tal plaan saada lavastajaks ja olla seotud teatriga. Kui peale keskkooli tuli aga Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast eitav vastus, veetis Elm järgmised aastad kandideerides nii Viljandisse kui ka Londonisse erinevatesse teatrikoolidesse (Suvi 2022). 2010. aastal alustas ta õpinguid Eesti Kunstiakadeemias graafika erialal, mille ta 2013. aastal edukalt lõpetas. 2014. aastal viisid teed Elmi siiski EMTA-sse bakalaureuseõpesse lavastaja haridust omandama ning 2024. aastal omandas ta seal samas magistrikraadi suunal “Lavastaja töö näitleja ja tekstiga”. (Eesti Lavastajate ja Dramaturgide Liit 2025)

Praegu on Elm vabakutseline lavastaja, näitleja ja dramaturg. Näitlejana on ta üles astunud nii kaamerasilma ees kui ka lavalaudadel. Näitleja karjäär on teda viinud nii Von Krahli, Tartu Uude Teatrisse, NO99 ning Eesti Draamateatri lavalaudadele. (Eesti Teatri Agentuur 2025) Ekraani vahendusel on Elmi olnud näha kodumaises seriaalis “Kättemaksukontor” ja kahes BFMi lõpufilmis (Elm 2023).

Johan Elm on oma karjääri jooksul kirjutanud mitmeid näidendeid ning teinud kaks dramatiseeringut. Tema näidendi “Eesti jumalad” on Paide teatris lavastanud Jan Teevet. 2017. aastal võitis tema näidend “Vask” Eesti Teatri Agentuuri näidendivõistlusel kolmanda koha. (Elm 2023)

Oma tekste ei ole aga Elm kunagi lavastanud: “Ma kardan, et kui ma seda tegema hakkaksin, siis hakkaks mul lihtsalt igav, sest ma tean liiga täpselt, mis ma sinna sisse olen kirjutanud, ja avastada väga enam midagi poleks. /.../ Ma pigem näeksin hea meelega, et keegi teine võtaks selle näidendi lavastada. Mina omalt poolt annaksin lavastajale täieliku tõlgendusvabaduse.” (Aedmaa 2022).

Oma esimese lavastuse tõi Johan Elm lavale 2018. aastal, milleks oli tema diplomilavastus “Noad kanade sees”, autoriks David Harrower. See lavastus tõi endaga ka auhindu: Andrus Vaarik pälvis parima meespeaosatäitja auhinna, Andres Mähar sai parima meeskõrvalosatäitja ja Eugen Tamberg parima kunstniku nominatsiooni. (Elm 2023)

Johan Elm on vabakutselise lavastajana tegutsenud alates 2018. aastast. Seitsme aastaga on ta lavale toonud kaksteist erinevat lavastust kümnes erinevas teatris. (Eesti Lavastajate ja Dramaturgide Liit 2025)

Vabakutselise staatusega kaasneb ühelt poolt vabadus valida projekte, koostööpartnereid ja loomingulisi suundi, ent teisalt ka ebakindlus ja pidev vajadus enda professionaalse positsiooni õigustamiseks muutuval teatrimaastikul. Elm on ise tunnistanud, et kuigi tal on olnud perioode, kus tööpakkumisi on palju, kaasneb vabakutselisusega paratamatult teadmatus tunne ja vajadus pideva ennetava tegutsemise järele. (Põhjakas 2024)

Elm on küll rahul vabakutselise staatusega, kuid unistab hetkest, kus ta ei pea enam prooviprotsessist neljandikku võtma, et näitlejatega tuttavaks saada. “Unistan ajast, kus mul on kolleegid, keda ma juba mingil määral tunnen ja me saame ilma selle neljandikuta kohe edasi minna,” on Elm öelnud oma intervjuus Draamateatrile “Araabia öö” esietenduse eel. (Paaver 2024)

Johan Elmi tõmbab teatri juurde eelkõige võimalus lugusid jutustada. Ka oma magistritöös „Narratiivi taassünd“ keskendub ta sellele, kuidas jutustada laval lugusid psühholoogilise teatri kaudu: „Kui iga sõna on tegu ja tegu on narratiiv, siis on psühholoogiline sõnateater tegutsemisest tulenevate narratiivide maailm, mida juhib inimpsühholoogia“ (Elm 2024: 9). Oma intervjuus Laura-Liisa Tõldsepale (2023) rõhutab ta, et lugude jutustamine on teda alati köitnud ning just teatris näeb ta selleks ainulaadset võimalust.

Elmi pühendumus psühholoogilisele teatril tuleneb tema soovist elustada laval midagi sügavalt inimlikku ja elusat. Ta tõdeb, et teda ei kõneta „välise vormi elutu täitmine“, vaid teda huvitab teater, mis sünnib näitlejast ja tema vahetust kohalolust. Tema jaoks ei ole psühholoogiline teater lihtsalt näidendi ettekandmine, vaid näitlejal põhinev, laval reaalses sündivatest impulssidest ülesehituv narratiiv. (Kann 2024)

Johan Elmi käsitluses ei ole teater midagi, mida peaks ratsionaalselt lahti mõtestama. See on eelkõige kogemuslik kunstivorm, mida peab tundma. Elmi sõnul tegeleb teater sellega, miks ja kuidas me oma emotsioone välja elame, uurides inimese käitumise põhjuseid ja tagajärgi. Seeläbi loob teater võimaluse mõista paremini mitte ainult laval kujutatavat, vaid ka iseennast. Ta näeb iga lavastust kui inimlikku olukorda, mis on justkui suurendusklaasi alla asetatud, ja võimalust vaadelda inimpsühholoogia nüansse, mis igapäevaelus tihti varju jäävad. „Näitlemine on omamoodi teraapia. Lavastamine samamoodi. Ja miks mitte ei võiks ka teatris käimine olla teraapia,“ mõtiskleb ta. (Kann 2024)

Elmi huvitab inimeseks olemine ja sellega kaasnevad väljakutsed: “Kes me oleme, kust me tulime, kuhu me lähme? Mida tähendab olla mina, mida tähendab olla inimene?”. Elm

leiab, et lavastamise ja psühholoogilise teatriga on võimalik hakata nendele küsimustele vastama ja jõuda lähemale elule. (Rei ja Nestor 2024) Eriti kõnekaks peab ta piirsituatsioone, kus inimene astub välja tavapärasest, sotsiaalsete normide raamidest. Just sellistes hetkedes, kus on palju kaotada ja palju võita, hakkavad tööle instinktid ning ilmnevad inimpsüühika sügavamad kihistused. „Ma tahan üle kõige teada, mis meie sees peidus on. Ja miks me seda peidame. Ja tegelikult tahan ma üles leida valguse. Pimedas paistab valgus kõige paremini,“ ütleb Elm, viidates oma lavastuste sisemisele kompassile, mis suunab teda otsima inimlikku tõe. (Kann 2024)

Johan Elm on lavastaja, kelle loominguline tee ja kunstiline käekiri on tihedalt seotud psühholoogilise teatriga. Tema haridustee, töökogemus ja mõttemaailm viitavad sügavale huvile inimese sisemaailma ja emotsionaalse tõe vastu. Teda paeluvad piirsituatsioonid, vaikused, sisemised nihked ehk kõik see, mis sünnib laval vahetult. Läbi oma lavastuste otsib ta vastuseid küsimustele, mida tähendab olla inimene, kuidas me tunneme, vaikime ja reageerime. Just seetõttu on Elm oluline uurimisobjekt psühholoogilise teatri kontekstis. Tema lavastused ei illustreeri psühholoogilisi seisundeid, vaid loovad ruumi, kus need saavad vaataja silme ees sündida ja kehastuda.

2. Psühholoogiline teater

Psühholoogilise teatri mõistet kasutatakse teatriteaduslikus diskursuses küllaltki sageli, ent paradoksaalsel kombel selgitatakse seda mõistet harva põhjalikult lahti. Eriti puudub see eesti- ja ingliskeelset teatriteaduslikku kirjandust, kus terminit "psühholoogiline teater" või siis "psychological theater" küll kasutatakse, kuid selle täpsem tähendus jääb sageli ebamääraseks või kontekstuaalseks. Eestikeelses akadeemilises tekstiloomes on käsitlusi selle mõiste kohta napilt, ingliskeelses ruumis veelgi vähem, mis muudab mõiste kasutamise tihti intuiitivseks. Seda mõistet seostatakse ka eelkõige Stanislavski süsteemi ja psühholoogilise näitlemisega.

2.1. Tee psühholoogilise teatrini

Enne Stanislavski süsteemi olid näitlejate väljendusviisid tugevalt mõjutatud tollal levinud teoreetilistest arusaamadest, mis käsitlesid emotsioonide edastamist läbi standardiseeritud žestide ja vormiliste võtete. Näitlejad kasutasid kindlaid žeste ja emotsioonide väljendusi, mis olid ajaloos ja kultuuris laialdaselt tunnustatud, et edastada tegelaste tundeid ja motivatsiooni. See lähenemine rõhutas, et näitleja peab olema osav nende žestide kasutamises, et edastada publikule emotsioone, kuid ei pööranud suurt tähelepanu sellele, kuidas need emotsioonid tõeliselt tekkisid või kuidas need sisemised protsessid tegelikult toimusid. (Harrop 2005: 33)

Näiteks Diderot' teoses "Le Paradoxe sur le comédien" rõhutati, et näitleja emotsioonid ei olnud olulised, vaid pigem oli oluline osata väljendada tunnete viitavaid žeste, mis suudaksid publikut emotsionaalselt mõjutada (Harrop 2005: 34). Samuti oli näitlemine rohkem seotud tehniliste oskuste ja emotsioonide maskeerimisega kui tõelise eneseväljendusega. Usuti, et hea näitleja suudab esitada veenvalt emotsioone ilma ise neid läbi elamata. Tema ülesanne oli luua mulje siirusest ja tundest, samal ajal jäädes sisemiselt sellest eraldatuks, säilitades kontrolli ja tehnilise täpsuse. Näitlejat hinnati selle järgi, kui osavalt ta suutis „tõelise mina“ mulje luua, ise samas emotsionaalselt distantseerununa. (Harrop 2005: 34)

Selline rõhuasetus välistele žestidele ja konventsioonidele tähendas, et näitlemine ei olnud isikliku autentsuse otsing, vaid pigem oskuslik mäng, mis tugines traditsioonilistele reeglitele ja normidele. Näitlejate ülesanne oli seega esitada emotsioone, mis olid universaalsed ja kultuuriliselt aktsepteeritud, mitte avada oma sisemaailma või sisemisi

võitlusi. Seetõttu jäi näitlemise psühholoogiline külg sageli tähelepanuta, kuni Stanislavski tõi sisse uue lähenemise, mis rõhutas isikliku kogemuse ja sisemise emotsionaalse töö tähtsust, laiendades näitlemise mõistet ja süvendades selle sisulist käsitlust. (Harrop 2005: 35)

Stanislavski süsteem tõi esile, et kompleksne näitlemine peab olema seotud mitte ainult tehniliste oskuste, vaid sügava arusaamaga inimpsüühika keerukusest. Ta rõhutas, et näitlejad peavad uurima oma tegelaste sisemaailma, et luua autentne ja tõeline esitus, mis resoneerib publiku emotsioonidega. (Harrop 2005: 35)

2.2. Stanislavski süsteem

Nagu ütleb Ingo Normet raamatu “Näitleja töö rolliga” (2017) eessõnas, siis korralikult üles kirjutatud ja välja töötatud süsteemi kui sellist tegelikult ei eksisteeri, vähemalt mitte Stanislavski enda sulest. See, mida võime praegusel hetkel pidada “süsteemiks”, on suure lavastaja jälgijate ja õpilaste välja mõeldud ja edasi arendatud. “Konstantin Stanislavski ei loonud lõplikke reegleid, kaanoneid, vaid püüdis abiks olla neile, kes tahavad liikuda igaveses püüdluses ideaalse teatri poole”. (Normet 2017: 12, 15) Tegemist on Stanislavski elutööga, püüdlusega kirja panna, välja mõelda ja ära seletada, kuidas teha ideaalset teatrit.

Kuigi Stanislavski ei jõudnud oma elutööga päriselt lõpuni, on võimalik tema päevikutest ja raamatu mustanditest üht-teist välja lugeda. See annab meile hea ülevaate, mis oli ideaalse teatri- ja näitlemissüsteemi alus. Järgmiseks toon välja olulisemad põhimõtted, millele Stanislavski tähelepanu pööras.

Kõik algab juba sellest hetkest, kui näitleja esimest korda näidendiga tutvub. Juba esmasel lugemisel on näitlejal teatud lõigud ja situatsioonid, mis kõnetavad teda rohkem kui teised. Need on kohad, mis kutsuvad näitlejas esile emotsionaalse reaktsiooni, olgu selleks äratundmine või sisemine liigutus. Seal kohtamegi esimest korda mõistet “tundemälu”¹. Need tunded põhinevad näitleja enda mälestustel ja kogemustel, nagu kunagine armumine, valu, rõõm jne. (Stanislavski 2017: 30) See mälestus on sisemine allikas, millest näitleja ammutab, et tuua lavale ehtne, aus ja elus reaktsioon.

Stanislavski rõhutas, et näitleja ei tohiks rolli loomisel toetuda ainult mõistluslikule analüüsile ega puhtalt näidendi faktidele. Lihtsalt loogiline mõtestamine ei vii tegelase sisemise tõeni. “Kui teadliku analüüsi tulemuseks on mõte, siis näitleja analüüsi

¹ Varasemates tõlgetes ka “emotsionaalne mälu”

tulemuseks peab olema tunne.” (Stanislavski 2017: 32). Selleni jõudmiseks peab näitleja kasutama mitte ainult oma tundeid, vaid kõiki oma meeli: nägemist, kuulmist, haistmist, kompimist, maitsmist. Lisaks ka kõiki näitleja enda kogemusi, teadmisi ja tähelepanekuid – kogu näitleja elukogemus on selle protsessi juures oluline. Oluline on leida paralleelid omaenda elust, mis aitaksid mõista ja kujundada tegelase sisemaailma ning tegutsemismotiive. (Stanislavski 2017: 33) See ei tähenda aga, et näitleja mängiks iseennast. Vastupidi, ta peab kasutama oma enda elukogemust, et luua võimalikult usutav ja sisukas roll.

“Mida rohkem on näitleja näinud, tähele pannud, teadmiseks võtnud, mida rohkem on tal kogemusi, elulisi muljeid ja mälestusi, mida peenemalt ta tunneb ja mõtleb, seda avaram, mitmekesisem ja sisukam on tema kujutlusvõime, seda täielikum ja sügavam on faktide ja sündmuste hindamine, seda selgemad näidendi ja rolli elu välised ja sisemised asjaolud, mida ta loob.” (Stanislavski 2017: 69-70)

Siin kohal on oluline küsimus, millisel hetkel räägime me näitlejast ja millisel hetkel tegelasest. Psühholoogilise teatri kontekstis on näitleja ja tegelase sisemised seisundid tihedalt põimunud, kuna näitleja ei kujuta tunnet ette, vaid kutsub selle esile iseendas, ammutades oma kogemustest ja tundemälust. Stanislavski süsteemi järgi ei piisa, kui näitleja „näitleb“ emotsiooni, ta peab selle endas üles ehitama, tunnetama ja kehastama nii, et laval kogetav oleks talle endalegi sisemiselt tõene. Seetõttu on keeruline ja sageli ka mõttetu eristada, kas laval väljenduv emotsioon tuleb „näitlejast“ või „tegelasest“. See on teadlikult segunev tasand, kus näitleja laenab oma sisemisi ressursse, et luua tegelase psühholoogiline reaalsus.

Edasi liigub Stanislavski läbielamise ja füüsilise keha juurde ehk selle osa juurde, mida on psühholoogilise teatri juures võimalik vaadelda. Nüüd, kui näidend ja roll on lahti mõtestatud läbi näitleja enda kogemuste ja tunnete, on järgmiseks oluliseks mõisteks “läbielamine”.

On oluline, et näitleja tunneks siiralt ja ausalt oma tegelase tundeid. Kuid kui tundmine jääb ainult sisemiseks, passiivseks läbielamiseks ja on tegevusetu, ei mõju see usutavalt ja ei jõua vaatajani. “Passiivne läbielamine jääb näitleja sisse, sest sel puudub ajend ilmutada end rolli sisemises või välises tegevuses.” (Stanislavski 2017: 78) Ehk ainuüksi sisemisest jääb väheseks ning vaja on ka seda miskit, mis viiks tegelase tundemälust publikuni.

Aga et jõuda tegevuseni, on vaja mingisugust sihti ja eesmärki. Selleks, et tunda, tuleb teha, ja selleks, et teha, on vaja ülesannet või eesmärki, mille nimel tegutseda. Nii jõuamegi Stanislavski tuntuima mõisteni “pealisülesanne”. See on näidendi peamine eesmärk, selle tuum. “Pealisülesanne ja läbiv tegevus on kompass, mis suunab näitleja loomingut ja püüdlust.” (Stanislavski 2017: 106) Lavastaja Johan Elm (2024: 9) selgitab seda mõistet nii: etenduse käigus lähtub näitleja väiksematest ülesannetest, mis juhivad teda läbi stseenide ja pealisülesanne seob seda kõike. Kõik need väiksemad ülesanded teenivad suuremat pealisülesannet. Igal tegevusel, sõnal on oma eesmärk, mitte midagi ei tehta niisama.

Kuigi psühholoogiline teater on niisiis oma olemuselt väga sisemine, ei saa ta selleks jääda kuni lõpuni. Selleks, et saaksime midagi nimetada psühholoogiliseks näitlemiseks, on vaja, et see ühel hetkel jõuaks vaatajani. Psühholoogiline teater tugineb seega sisemiselt läbitöötatud tegelastel, mis lõpuks väljenduvad ja realiseeruvad tegutsemises. “Lavaline tegevus on liikumine hinge juurest keha juurde.” (Stanislavski 2017: 77). Ehk näitleja liigub oma tegevuses seestpoolt väljapoole. Kuidas seda aga vaatlejana analüüsida?

2.3. Teatrisemiootika ja psühholoogiline teater

Kui Stanislavski käsitus seab fookusesse näitleja sisemaailma ja isikliku kogemuse kaudu tekkinud emotsionaalse tõe, siis teatriveatataja või -uurija seisukohast on näitleja emotsionaalne töö jälgitav vaid kaudselt, selle kaudu, mida näitleja teeb. Näitleja sisemisi impulsse, mälestusi ja tundemälu ei saa näha, kuid meil on võimalik jälgida näitleja erinevaid väljendusvahendeid, mis peegeldavad tihtipeale meile näitleja sees toimuvat. Seega on psühholoogiline teater mõistetav tänu vaatajale, kes tõlgendab ja seab enda jaoks konteksti laval toimuva. Tegelikult pole meil võimalik teada, mida näitleja tunneb, kuid lähtume eeldusest, et psühholoogilise rolli loomiseks peab näitleja sellesse investeerima ka oma psühholoogilisi impulsse.

Et mõista, kuidas vaataja tajub näitlejatööd ning loob tähendusi nähtava ja kuuldava põhjal, on vajalik vaadelda lavalist väljendust kui märgisüsteemi. Erika Fischer-Lichte (1992) semiootiline teatrikäsitus pakub selleks sobiva aluse, võimaldades süstematiseerida näitleja verbaalseid, kehalisi ja ruumilisi väljendusvahendeid kui teatraalseid märke, mille kaudu tähendus laval sünnib.

Erika Fischer-Lichte eristab 14 erinevat märgisüsteemi, mis on olulised teatri kirjeldamiseks. Nendeks on heli, muusika, sõnad, paralingvistika, miimika, žest, prokseemika, mask, soeng, kostüüm, lavakontseptsioon, lavakujundus, rekvisiidid ja valgus. (Fischer-Lichte 1992: 15) Selles töös keskendun lähemalt näitlejatööga seotud märgisüsteemidele ehk lingvistilistele, paralingvistilistele, miimilistele, žestilistele ja prokseemilistele märkidele.

Lingvistilised märgid ehk kõneldud tekst on psühholoogilise teatri vaatekohalt ehk kõige paremini analüüsiv, sest see on publikule kõige vahetumalt tajutav ja arusaadav. Erika Fischer-Lichte märgib, et just verbaalne keel on kõige arenenum ja peenem tähendust loov märgisüsteem, mis tõttu on sõnakasutuse analüüs kõige paremini ligipääsetav viis tegelase analüüsiks. (Fischer-Lichte 1992: 18) Sõnade kaudu avaldub vaatajale sageli kõige otsesemalt tegelaskuju sisemaailm: keeleline väljendus ei edasta üksnes faktipõhist informatsiooni, vaid kannab endas ka karakteri hoiakuid, väärtusi ja sisemisi konflikte. Oluline on siinkohal märkida, et nüüdisteatris, kus näitleja häält ei moonutata, kuulub see näitlejale. Näitleja laenab oma hääle tegelasele ning loob läbi häälekasutuse ja keelelise valiku karakteri sisemaailma.

Fischer-Lichte rõhutab, et lavaline keelekasutus omandab tähenduse mitte ainult keele enda sisemiste struktuuride kaudu, vaid tänu sellele, kuidas see suhestub teiste teatri märgisüsteemidega. Need on suuresti ühenduses paralingvistiliste märkidega, mis moodustavad koos keeruka tähenduse loomise süsteemi, mis üksteist pidevalt täiendavad. (Fischer-Lichte 1992: 21).

Paralingvistilised märgid võimaldavad näitlejal edastada tegelaskuju tundeid ilma, et neid oleks vaja otseselt sõnastada. Need märgid hõlmavad hääle omadusi, nagu intonatsioon, tempo, rütm, rõhk, pausid ja tämber. Kõik need mõjutavad kuulaja taju ning loovad tähendusvälju, mis võivad kinnitada või hoopis ümber lükata öeldud sõnade sisu. Erika Fischer-Lichte kirjutab, et paralingvistilised märgid on tihedalt seotud emotsioonide ja kõne varjundite edastamisega, kuna need mõjutavad seda, kuidas öeldut kuulatakse ja mõistetakse. (Fischer-Lichte 1992: 25)

Miimilised märgid ehk näoilmed on üks oluline aken tegelase sisemaailma. Erika Fischer-Lichte tugineb siin Paul Ekmani ja W.V. Frieseni teooriatele, mille kohaselt on teatud näoilmed kultuurideüleselt seotud kindlate baasemotsioonidega, nagu viha, rõõm, hirm, kurbus, põlgus ja üllatus (Fischer-Lichte 1992: 33). Inimese miimikat võib sageli

käsitleda kui otsest viidet tema sisemisele seisundile, ent teatri kontekstis ei saa miimilisi märke analüüsida eraldiseisvalt. Nende tähendus kujuneb tihedas seoses teiste elementidega, mistõttu tuleb miimilisi väljendusi mõista terviklikus märgisüsteemis, kus üksikute märkide tähendus sõltub nende omavahelisest suhtest ja situatsioonilisest kontekstist. (Fischer-Lichte 1992: 34)

Žestilised märgid, mis hõlmavad keha liigutusi, annavad ainulaadse võimaluse lingvistilisi märke illustreerida. Fischer-Lichte rõhutab, et žestid mitte ainult ei illustreeri verbaalse keele tähendust, vaid on sellega tihedas vastastikusel suhtes, tugevdades, täpsustades või isegi vastandudes öeldud sõnadele (Fischer-Lichte 1992: 43–46). Žestilised märgid võivad seega toetada, modifitseerida või neutraliseerida nii lingvistilisi kui ka paralingvistilisi märke.

Fischer-Lichte jagab žestilised märgid kolme tähendusloome tasandisse: objektitase, subjektiivne ja intersubjektiivne tase. Objektitasandil aitavad žestid luua visuaalseid illustratsioone öeldud tekstile. Näiteks kui näitleja ütleb „Ta oli väga suur“ ja samal ajal liigutab käsi ülespoole, on žest otseselt seotud verbaalse tähendusega. Subjektiivsel tasandil muutuvad žestid märgiks näitleja (või tegelaskuju) isiklike omaduste kohta, nagu vanus, sugu, sotsiaalne staatus või emotsionaalne seisund. Näiteks aeglased ja vaoshoitud liigutused võivad viidata kurbusele või vaimselt kurnatud seisundile, samas kui teravad ja kiired žestid võivad väljendada ärevust või vihapurskeid. Intersubjektiivsel tasandil reguleerivad žestid suhtlust lavaliste tegelaste vahel, käe ulatamine või seljaga pöördumine võivad näidata suhte dünaamikat või pinget stseenis. (Fischer-Lichte 1992: 43–45, 51)

Prokseemilised märgid moodustavad eraldiseisva märgisüsteemi, kuigi need on kehalised ja seega kattuvad osaliselt žestiliste märkidega. Fischer-Lichte määratleb neid kui kehamärke, mille tähendus kujuneb üksnes siis, kui neid vaadelda seoses ümbritseva ruumiga ehk nad on ruumis paiknemise või liikumise kaudu tähenduslikud. (Fischer-Lichte 1992: 58–59)

Psühholoogilises teatris, kus oluline on tegelase sisemaailma nähtavaks tegemine, võivad prokseemilised märgid mängida olulist rolli. Näitleja valitud kaugus partneritest, liikumine ruumis jne võib viidata tegelaskuju emotsionaalsele seisundile, suhte dünaamikale või psühholoogilistele pingetele. Näiteks kui tegelane eemaldub stseeni jooksul partnerist ja tõmbub lavaruumi nurka, võib see peegeldada sisemist sulgumist või vastumeelsust

kontakti suhtes. Vastupidi, liikumine teise tegelase suunas võib märku anda lähendumisest, empaatilisest reageeringust või soovist domineerida olukorra üle.

Stanislavski süsteem, mis põhineb sisemise läbielamise ja tegelaskuju emotsionaalse loogika leidmisel, seab keskmesse näitleja sisemised impulsid ja kogemused. Ent nagu Stanislavski rõhutab, ei saa psühholoogiline tõde jääda üksnes tunnetuseks näitleja sees, see peab väljenduma ka füüsilises tegutsemises ning jõudma laval nähtava ja kuuldavana vaatajani.

Just siin saabki ühendus Erika Fischer-Lichte teatrimärgisüsteemiga oluliseks. Fischer-Lichte kirjeldatud märgid on need kanalid, mille kaudu tegelase sisemised seisundid saavad kehastuda tähenduslikuks teatriliseks kogemuseks. Kui Stanislavski (2017: 77) kirjeldab, et „lavaline tegevus on liikumine hinge juurest keha juurde“, siis Fischer-Lichte märgikategooriad pakuvad vaatajale võimaluse jälgida, kuidas see liikumine toimub ja milliste nähtavate elementide kaudu see vaatajani jõuab. Märgianalüüs võimaldab uurijal süsteemselt hinnata, kas näitleja tegevus on psühholoogiliselt motiveeritud ja kas sisemine läbielamine realiseerub laval. Seega võimaldab märgisüsteemide teoreetiline raamistik vaadelda lavategevust mitte spekulatiivselt, vaid konkreetsete ja jälgitavate väljendusvahendite kaudu, täpselt nii, nagu Stanislavski ise leidis: selleks, et tunda, tuleb teha.

3. Lavastuste analüüs

Järgnevas osas analüüsin Johan Elmi lavastusi „Muustrastas“ (Nuutrum 2022) ja „Tule õige koju“ (Ugala 2022), keskendudes sellele, kuidas näitlejatöö kaudu väljendub tegelase psühholoogiline läbielamine ning kuidas sisemised seisundid laval nähtavaks muutuvad.

Analüüsis kasutan Erika Fischer-Lichte teatrimärkide süsteemi, keskendudes viiele märgikategooriale: lingvistilised, paralingvistilised, miimilised, žestilised ja prokseemilised märgid. Lisaks toetun Stanislavski süsteemi põhialustele, eelkõige läbielamise ja pealisülesande käsitlustele.

3.1. “Tule õige koju!”

Lavastus „Tule õige koju“ esietendus Ugala teatris 12. novembril 2022. Tegemist on Johan Elmi lavastusega, mis põhineb Philip McMahoni samanimelisel näidendil, kunstnik on Eugen Tamberg. See mõrunaljakas liri peredraama toob vaataja ette kolme venna taaskohtumise loo, kus lein seguneb mineviku valuga, perekondlikud sidemed pannakse proovile ning sõnad, mis on jäänud aastaid ütlemata, saavad lõpuks välja öeldud. Lavastuse keskmes on Michael (Rait Õunapuu), kes naaseb pärast pikka eemalolekut lapsepõlvekoju oma ema matustele. Teda ootavad seal tema vanem vend Brian (Janek Vadi) ja noorem vend Ray (Oskar Punga).

Kõigil kolmel vennal on lavastuses selgesti eristuv pealisülesanne, mis kujundab nende lavalist käitumist ja suunab suhtedünaamikat. Michaelit kannustab sügav vajadus olla nähtud ja mõistetud just sellisena, nagu ta tegelikult on. Tema pealisülesanne seisneb püüdlikus soovis taastada katkenud side perekonnaga ning leida tunnustust ja emotsionaalset kinnitust mitte ainult minevikus toimunu, vaid ka oma identiteedi osas. Tema lavaline tegevus on seetõttu kahetine: ühest küljest püüab ta end kehtestada kui võrdväärne pereliige, teisalt jagada süüd ja leina, mida ta ei soovi enam üksi kanda.

Ray pealisülesanne põhineb tugevasti kaitserefleksil ja vajadusel säilitada *status quo*. Tema käitumine on suunatud igasuguse konfliktisuse vältimisele, kuna pingelised emotsionaalsed arutelud seaksid ohtu tema sisemise tasakaalu ja kujutluse normaalsest pereelust. Ray püüab kontrollida olukorda, hoida kõike pinnapealses rahus ning välistada kõik, mis võiks tuua päevavalgele ebameeldiva tõe. Kuid mida enam Michael surub peale oma vajadust aususe ja kontakti järele, seda selgemaks muutub Ray sisemine heitlus, mis avaldub just siis, kui tema kontroll hakkab murenema.

Brian, kes lavastuse alguses näib kõige vaoshoitum, osutub tegelikult emotsionaalselt kõige plahvatusohtlikumaks. Tema pealisülesanne on seotud sügava vajadusega kontrollida vendade vahelist dünaamikat ja kehtestada oma autoriteeti. Ta ei ole rahu otsiv lepitaja, vaid püüab olukordi juhtida läbi passiivse-agressiivse domineerimise ja iroonilise distantseerituse. Brian on kandnud endas aastaid kogunenud viha ja kibestumust, eriti seoses Michaeliga, ning kuigi ta näiliselt väldib otsest vastasseisu, avaldub tema sisemine vaen mitmesugustes väikestes võimumängudes ja teravates väljaütlemistes. Tema minevikuhaavad ei ole paranenud, vaid pigem ladestunud aja kihtide alla. Brian ei ole neutraalne tegelane, vaid haavatud mees, kes kontrolli kaotades muutub ohtlikuks.

3.1.1. Lingvistilised märgid

Lavastuse alguses kasutab Michael tagasihoidlikku ja ettevaatlikku keelepruuki. Tema kõne on katkendlik ja lühilausealine, peegeldades justkui teatavat ebakindlust eesootava üle. “See tapeet – ja teie... ..ja salong – oh, jumal – nagu mälestusse sattumine. Või unenäku...“. Aastad kodust ja oma perest eemal on palju muutnud tema üldist sõnakasutust. Võrreldes teiste vendadega on see palju rafineeritum, etenduse alguse poole on seal minimaalselt ropendamist, kõik sõnad on läbimõeldud ja väljapeetud.

Ent sündmuste arenedes muutub ka Michaeli kõne. Kui alguses on tema laused ettevaatlikud ja vaoshoitud, siis hiljem võtab ta kasutusele teravama ja intiimsema kõneviisi, milles avaldub tema süütunne, et ta ei ole saanud olla kodus oma emale toeks ja ka trots selle üle, et ta kunagi kodust ära läks. “Aga nüüd ma soovin, et ma oleksin tema surnud laupa suudelnud. Või tema kõrval istunud, sest...“, ütleb ta oma esimeses jutuajamises isa Aideniga (Tanel Ingi). Sellest hetkest hakkab Michael avanema ning muutub pelgast jälgijast aktiivseks osalejaks, kes püüab oma valu mitte varjata, vaid jagamise kaudu luua sidet ja leida emotsionaalset leevendust suhtlusest ümbritsevate inimestega.

Ray keelekasutus on märgatavalt teistsugune kui tema vendadel. See on vahetu, kõnekeelne ja tihti isegi robustne, ta proovib igast olukorrast leida midagi kergelt ja lõbusat. Tema kõnes puudub formaalsus: Ray räägib nii, nagu mõtleb. Tema dialoogid on sageli sarkastilised ja iroonilised, mis esmapilgul loob kerge ja humoorika mulje, kuid tegelikult toimivad need väljendusviisid mehhanismina, millega tegelane hoiab distantsi ning varjab oma haavatavust ja sügavamaid tundeid. Näiteks stseenis, kus ta koos vennaga hommikust õlut joob, ütleb ta naljatledes: „Me leiname“. See on korraka nii humoorikas kui ka

traagiline, ilmestades seda, kuidas Ray kasutab irooniat, et emotsionaalset pinget maandada.

Ray keeleline strateegia sisaldab pidevat teema vahetust, küsimuste ignoreerimist või nende üle naljatlemist. See on tema psühholoogiline kaitsemehhanism: keeldumine osalemast avatud ja ausas dialoogis, mis võiks tuua päevavalgele talle endale rasked teemad. Sageli katkestab ta teisi, sekkub mängulise kommentaariga või keerab jutu absurdusse, et mitte tegeleda sellega, mis on tegelikult oluline. See väljendub näiteks lauses: „Puhas ooper, perse, mis muud. Ja miks ei peakski olema? Mu ema on surnud ja süda murtud.“ Öeldes seda kergelt naljatleval toonil, samal ajal tehes hooletu käeliigutuse oma ema lahtise kirstu kõrval mõjub see korraga nii humoorikalt, mis selleks hetkeks lahjendab olukorda, kui ka terav-valoralt. Öeldud sõnade sisu ja toon on harva kooskõlas, nii et seda võib tajuda kui soovi tuua olukorras mingit kergust oma perele ja samas kartust, et lähedus toob valu tugevamalt pinnale.

Brian räägib vähem, kuid iga tema sõna on seda suurema tähendusega. Ta räägib harvemini, ent kui ta kõneleb, on iga fraas hästi läbimõeldud. Tema sõnades on tunda vaoshoitud viha ja pettumust. Tema laused on otsekohesed, lühikesed ja teravad, andes märku soovist öelda võimalikult vähe, kuid tabavalt. Näiteks fraas „See maja tähendas talle kõike“ kõlab korraga kui süüdistus ja tõdemus. See ei ole lihtsalt fakti esitamine, vaid sisemise solvumise peegeldus. Ta ei püüa suhelda, vaid juhtida olukorda. Ta ei paku välja dialoogi, vaid dikteerib seisukohti.

See keeleline stiil viitab Briani sügavale sisemisele konfliktile. Kuigi ta kõneleb vähem, ei tähenda see tunnete puudumist. Vastupidi, just vaikuse ja nappide sõnade kaudu ilmneb, et tema sees on aastatega kuhjunud valu, mis ei ole leidnud väljundit. Ta ei räägi, sest tal puudub usaldus, et teda mõistetakse, ja tema keelekasutus peegeldab seda. Iga sõna on justkui filtreeritud läbi soovimatuse end paljastada, aga samas ka vajaduse järele olla mõistetud. et teda kuulda võetaks. Brian ei väljenda end kujundlikult ega vaimukalt, vaid kasutab keelt kui vahendit oma positsiooni hoidmiseks.

3.1.2. Paralingvistilised märgid

Michaeli hääles on kuulda pidevat ebakindlust ja sisemist pinget, mida iseloomustavad katkendlikkus, sagedased pausid ja vaoshoitud kõnetugevus. Eriliselt tuleb see välja lavastuse algusstseenides, kus tema kõne on ettevaatlik ja vaikne, fraasid on lühikesed ning

sageli jäävad laused pooleli, jättes vaatajale mulje, et tal on raske oma mõtteid sõnadesse panna. Nende kaudu on näha, et Michaeli sees toimub pikk dialoog, mis aga vaatajateni ei jõua.

Murranguline hetk saabub stseenis, kus Michael kohtub isa Aideniga. Seni peamiselt kannatanu või vaatleja rollis olnud Michael astub siinses vastasseisus esmakordselt jõuliselt esile. Tema häääl tõuseb järsult, muutub valjemaks ja kannab endas hoopis teistsugust energiat. Selles on kuulda allasurutud viha ja pettumust. Ta räägib kiiresti, fraasid voolavad katkestusteta ja hääletoon muutub teravaks, ähvardavaks. Intonatsioon ei ole enam kõhklevalt tõusev, vaid kindlalt langev, rõhutades lause lõpus iga sõna justkui löögina.

See kiire ja jõuline kõneviis on lavastuse alguse Michaelist väga erinev. Enam ei peida ta end viisakuse või tagasihoidlikuse taha, vaid lubab endal emotsionaalselt plahvatada, sest olukord nõuab seda ja sisemine pinge ei lase enam vaikida. See häääl, mis varem oli vaikne, on nüüd terav ja süüdistav. Ta ei ürita enam midagi lepitada või vaos hoida, vaid väljendab end otsekoheselt ja valjult, justkui soovides aastatepikkuse vaikimise tasa teha. See häälemuutus ei ole ainult stilistiline, vaid tähistab Michaeli tegelaskuju sisemist arengut: kui alguses oli ta külaline nii kodus kui iseendas, siis nüüd on ta keegi, kes nõuab ruumi häälega, tooniga ja kohaloluga.

Ray paralingvistiline väljendus on väga kontrastne. Tema kõneviis on suuremas osas tempokas, vali ja järskude intonatsioonimuutustega. Ta räägib kiiresti, valjusti ning sageli katkestab teiste kõne. Ray kasutab hääle valjust ja kiiret kõnetempot kui kaitsetaktikat, millega vältida emotsionaalseid ja sügavamaid arutelusid. Tema kõneviis loob aktiivselt distantsi ja hoiab eemal tõsisemad teemad, mida ta ei soovi käsitleda.

Kuid hetkedel, mil Ray satub olukorda, kus tema emotsionaalne kontroll hakkab murenema, muutub tema kõneviis oluliselt. Tema kõne aeglustub märgatavalt, hääletoon langeb, muutub vaiksemaks ning pausid pikenevad, andes märku sisemisest muutusest. Sellised hääle muutused ilmnevad eriti selgelt stseenis, kus ta reageerib Briani ülestunnistusele väärkohtlemise kohta ja tunnistab omaenda abitust, öeldes: „Ma ei tea, mida teha“. Selles on kuulda Ray tegelikku sisemist ebakindlust ja hirmu.

Brian on paralingvistilises mõttes kõige kontrollitum, ent samas ka kõige selgemalt pinge all olev tegelane. Tema häääl on valdavalt madal, rahulik ja selge, kuid sisaldab sageli

intensiivset, allasurutud emotsionaalset survet. Briani kõnemaneeer on kindel ja autoritaarne, tema intonatsioon on sageli järsk ning hääli vaikne, kuid intensiivne. Kui Brian satub emotsionaalselt pingelisematesse olukordadesse, muutuvad tema hääle omadused vastandlikult teiste vendadega vaiksemaks, pausid pikenevad ning tema tavaliselt kindel intonatsioon muutub kohati ebakindlaks ja hapraks.

3.1.3. Miimilised märgid

Michaeli miimika lavastuses on erakordselt vaoshoitud, ent just selle piiratuses peitub tema tähendusrikkus. Tema näoilmed avalduvad vaevumärgatavates detailides: pinges lõug, peidetud pilgud, kergelt kokkusurutud huuled. Lavastuse alguses, kui ta siseneb lapseõlvekoju, libiseb tema pilk ruumis kiiresti, ilma et see kuhugi pidama jääks; kulmud on pinges, suu on veidi ammuli ning kogu nägu näib tardunud seisundis, mis peegeldab justkui tema sisemist vastupanu selle paiga ja minevikuga taasühinemisele. Tema näoilme jätab mulje inimesest, kes püüab iga hinna eest mitte reageerida, et murdumist vältida. Hilisemas stseenis, kus ta tunnistab, et kahetseb, et ei suudelnud ema laupa, peegeldub lein tema niisketes silmades ja kergelt värisevas alahuules. Need vaoshoitud, kuid tähenduslikud näoilmed ilmnevad mitte teadlikult „mängides“, vaid sisemisest läbielamisest.

Ray tegelaskuju väljendab oma emotsioone oluliselt ekspressiivsema ja teravama miimika kaudu. Tema näoilmed annavad publikule vahetult teada tema pidevatest sisemistest kõikumistest ja emotsionaalsetest seisunditest. Näiteks lavastuse alguses, kui Ray teatab rõõmsalt ja valjult: „Me leiname!“, on tema näos mänglev irvitus ja üleolev pilk, mis viitab tema soovile peita seda, mis temas tegelikult toimub. Kui Michael hakkab rääkima tõsisematel teemadel, näiteks mälestusi isast või emast, muutuvad Ray näoilmed järsult: tema silmad kitsenevad, suu tõmbub pingule ja ta pilk klaasistub. Kuid vaid sekundiks, sest Ray proovib kogu lavastuse vältel kiiresti ebamugavatest olukordadest edasi liikuda.

Ray miimiline väljendus muutub veelgi tugevamaks hetkel, kus ta kaotab kontrolli olukorra üle. Näiteks stseenis, kus ta lõpuks tunnistab abitult: „Ma ei tea, mida teha!“, ilmneb tema näos avatud haavatavus. Tema silmad lähevad suureks, kulmud tõusevad ülespoole ja suu avaneb pisut, väljendades selgelt paanikat ja segadust, mida ta ei suuda enam kontrollida.

Brian seevastu hoiab suure osa lavastusest oma miimilised väljendused kontrolli all, tema nägu on sageli emotsioonideta ja range. See aga muudab tema vähesed emotsionaalsed hetked seda kõnekamaks. Näiteks siis, kui Brian tuleb lavale jooles ja nõuab alkoholi, on tema näoilme teravalt fookuseeritud ja ähvardav. Ta suu on tihedalt suletud, lõug ette lükatud ning kulmud kortsus, näidates tema sisemist raevu.

Kui Brian otsustab lõpuks rääkida oma lapsepõlves kogetud väärkohtlemisest, teema, mida ta on kogu lavastuse vältel hoolikalt vältinud, toimub tema näos märgatav muutus. Seni tugeva ja kontrollitud miimikaga tegelase ilme muutub hetkega raskeks ja varjamatult emotsionaalseks. Tema pilk, mis varem olid suunatud otse teistele või ülalt alla, on suunatud nüüd maha. See allavaatamine ei ole juhuslik ega lihtsalt emotsiooni märk, vaid kehastab alistumist, häbitunnet ja sisemist murtust, mida Brian muidu oma autoriteetse hoiakuga varjata suudab.

3.1.4. Žestilised märgid

Michael väljendab end lavastuses sageli väga vaoshoitult ja ettevaatlikult, rõhutades tegelase võõristust ja ebamugavust. Ta liigub ruumis rahutult, sageli hõõrub kukalt, puudutab ebalevalt esemeid või patsutab mööblit, justkui üritades taastada füüsilist kontakti tuttavate asjadega ning seeläbi ka minevikuga.

Michaeli kaitsepositsioon on tugevalt väljendunud ka žestide kaudu. Näiteks kui Ray soovib teda kallistada, hoiab Michael algul oma keha jäigalt ega vasta kallistusele, jäädes kohmetult seisma. Alles hiljem, kui igatsus võidab kohmetuse, lubab ta endal Rayd vastu kallistada.

Teine oluline hetk Michaeli puhul ilmneb olukorras, kus ta lõpuks kohtub isa Aideniga. Siin tema žestid muutuvad äkitselt jõulisemaks ja väljendusrikkamaks: ta vehib ägedalt kätega, tõstab agressiivselt esemeid enda ette, samal ajal ise taganedes, justkui luues füüsilisi barjääre enda ja isa vahele. Stseeni kulminatsioonis haarab ta Aideni kraest ja patsutab teda jõuliselt vastu nägu. See käitumine väljendab selgelt Michaeli minevikust pärit traumad, mida ta pole varem lavastuses nii tugevalt väljendanud.

Ray žestid on lavastuses intensiivsed, energilised ja tihti impulsiivsed, väljendades tema karakteri pidevalt muutuvat emotsionaalset seisundit. Näiteks lavastuse alguses, kui tema kadunud vend on just astunud üle ukseläve on tema žestid kiired ja sihitud. Erilist tähendust omavad tema žestid kiristu juures, kus ta teeb nalja, rehmab käega, kui Michael

üritab teda lohutada, proovides kergemeelsete liigutustega varjata oma tegelikku valu ja ebakindlust.

Üks tähenduslikumaid hetki Ray puhul on tema murdumine, kui ta saab teada Briani väärkohtlemisest, vajudes põrandale, pea käte vahel. See füüsiline kokkuvarisemine väljendab tema tegelaskuju sisemise jõu täielikku ammendumist ja lootusetust, mida ta seni on püüdnud varjata intensiivse aktiivsusega.

Brian väljendab oma tegelase jõulist ja autoritaarset loomust sageli domineerivate ja käskivate žestidega. Näiteks olukorras, kus ta purjus peaga majja siseneb ja alkoholi nõuab, näitab ta näpuga Rayle, millega ta venna enda juurde käsutab. Ray kiire kuuletumine Brianile ja pea alandlikult langetamine väljendavad samuti nende omavahelist hierarhiat ja Brianile omast füüsilist autoriteeti.

Briani žestiline väljendus muutub eriti kõnekaks siis, kui ta lõpuks avab oma lapsepõlve trauma, rääkides vendadele kogetud väärkohtlemisest. Siin on tema žestid vaoshoitumad ja pingestatumad: ta pöörab näo eemale, surub käed rusikasse või hoiab neid tihedalt keha ligi, justkui püüdes nende füüsiliste liigutustega hoida kinni viimast kontrolli oma emotsioonide üle. Ta ei kuku kokku ega taandu ruumist. Ta säilitab nähtavuse, kuid samal ajal loob endale mikroruume, millesse ta hetkedeks sulgub. Kõige kõnekam on moment, kus ta üritab öelda välja oma väärkohtleja nime. Ta ei suuda seda teha. Selle asemel pöörab ta näo seina poole, eemaldudes hetkeks pilguga kõigest ja kõigist. See ei ole argusest taanduv liigutus, vaid katse säilitada kontroll. Brian ei istu, ei kuku, ei peitu. Ta jääb püsti ja jätkab liikumist.

Kolme venna ühises kallistuses lavastuse lõpus peitub samuti tugev sümbolika. See ühine embus on füüsiline väljendus vendade leppimisest ja mineviku traumadest edasi liikumisest. Just selles kallistuses avaldub žestide kaudu miski, mida sõnad ei suuda nii selgelt edasi anda, näidates tegelaste valmisolekut unustada konfliktid ning taastada perekondlik lähedus.

3.1.5. Prokseemilised märgid

Michael hoiab kogu lavastuse jooksul teiste tegelastega järjekindlalt füüsilist distantssi. Eriti märgatav on see lavastuse alguses, mil ta tuleb lapsepõlvekoju tagasi. Tema keha jääb ukse lähedale, justkui ta ei suudaks või ei tohiks täielikult astuda sisse sellesse keskkonda, kust ta kunagi lahkus. Ta ei kiirusta kellegagi kontakti looma ega sündmuste keskmesse astuma.

See eemaldumine ei ole ainult hetkeline kohmetus, vaid korduv liikumisviis, mis viitab tema identiteedikriisile: ta on füüsiliselt kohal, aga vaimselt ja emotsionaalselt alles piiril. Michael ei ole pikalt olnud selle pere osa, aga ta pole täielikult valmis selle positsiooniga lõpparvet tegema. Tema ruumiline eemaldumine muutub seega laval märgiks tema soovimatusest võtta tagasi roll, mille ta oli kunagi sunnitud maha jätma. Ta väldib nii intiimsust kui ka konfrontatsiooni, mistõttu ei astu ta kunagi päriselt „üle läve“.

Ray kasutab ruumi kõige impulsiivsemalt ja rahutumalt. Ta ei püsi kunagi kaua ühes kohas, vaid liigub pidevalt, sageli väga kiiresti ühe tegelase juurest teise juurde. Tema liikumised ei järgi loogilist või kindlat trajektoori, vaid on vahelduvad. Näiteks astub ta tihti vahele vestlustele või paigutub füüsiliselt kahe venna vahele, justkui otsides oma kohta või lootuses lepitada konflikte.

Ray liigub tihti ootamatult kellegi juurde, tungides tema isiklikku ruumi. Selline käitumine jätab mulje, nagu otsiks ta pidevalt kedagi, kes teda rahustaks või kinnitaks, et tal on õigus sellele, et teda kuulatakse. Sümbolsest kehastab Ray liikumine laval teda inimesena, kes on pidevas otsingus, mitte ainult tähelepanu või kontaktide, vaid ka identiteedi järele. Erinevalt Michaelist, kes jääb lavaruumi servadele, et ennast varjata, paigutub Ray sinna, kus ta saab olla nähtav, kuigi see nähtavus ei taga stabiilsust. Tema liikumine on sama ettearvamatu kui tema emotsioonid. Vaatajale jääb mulje, et Ray ei suuda mitte ainult ruumiliselt, vaid ka psüühiliselt paigal püsida.

Brian kasutab ruumi sageli strateegiliselt enda kasuks, võttes sisse koha, mis võimaldab tal ruumi tervikuna domineerida ja teisi tegelasi kontrollida. Tihti tuleb ette olukordi, kus ta teadlikult blokeerib teiste tegelaste teed või liikumist. Näiteks olukorras, kus Michael soovib ruumis liikuda või sealt lahkuda, võtab Brian tihti sisse positsiooni, mis sunnib Michaeli peatuma.

Brian ei loobu oma autoritaarsest positsioonist ka siis, kui ta räägib lõpuks oma lapsepõlves kogetud väärkohtlemisest. Tema liikumine jääb laval aktiivseks, ta käib mööda tuba ringi, sammudes ebaühtlaselt ja närviliselt, justkui oleks tal vaja pidevalt liikumise kaudu maandada sisemist pinget. Tema trajektoor ei ole kindel ega suunatud, vaid muutub veidi hajusaks, isegi peaaegu kaootiliseks.

3.2 “Muustrastas”

Järgnevas peatükis analüüsin lavastust „Muustrastas“. Lavastus tõi välja Teater Nuutrum ja see esietendus Sakala teatrimajas 14. juunil 2022. aastal, lavastajaks Johan Elm, kunstnikuks Eugen Tamberg, laval Ester Kuntu ja Hendrik Toompere. Lavastus põhineb David Harroweri samanimelisel näidendil.

Lavastuses „Muustrastas“ on kesksel kohal kahe inimese, Una (Ester Kuntu) ja Peteri (Hendrik Toompere), vaheline pingeline kohtumine, mille käigus kerkivad esile pikalt maha vaikitud traumad ja pidevalt vahetuvad võimustrid. Paar kohtub peale pikki aastaid lahusolekut, peale keerulist suhet, kus Una oli veel mõjutatav teismeline ja Peter lihtne naabruskonnas elav mees. Nende suhe lõppes ootamatult ning mõlema osapoole jaoks oma tragöödiatega. Nüüd on mõlemal oma elu, uued suhted ja väliselt on mõlemad justkui edasi liikunud. Kohtumise käigus käiakse läbi kogu nende ühine minevik ning arutatakse asju, mida kumbki enne ei teadnud.

Una sisemaailma vormib aastatetagune trauma, mille mõju ei ole lakanud. Ta pealisülesandeks võib pidada tõe ja vastutuse nõudmist, kuid samal ajal ka vastuse otsimist: kas lapsepõlve armastuseks nimetatud suhe oli väärkohtlemine või millegi ausa moonutatud vorm? Läbiva tegevusena võib tõlgendada Una pidevat tasakaalupüüdu haavatavuse ja kontrolli vahel. Ta liigub vastandlike impulssidega: olla ohver ja samas ka süüdistaja.

Peteri mina-identiteet on killustunud - seda näitab hästi tema nimevahetus peale kodukohast ära kolimist. Ta pealisülesandeks on enda süü kustutamine ja uue identiteedi kaitsmine. Kogu tema lavaline tegevus teenib pidevalt eesmärki säilitada kontroll, hoida distantsi ja takistada mineviku taaselustumist. Samas on tema tegelaskujus äratuntav ka sisemine vastuolu: süü ja õigustuse vaheldumine. Läbiv tegevus on seega pigem vältimine, eitamine ja enese õigustamine, mille alla on maetud allasurutud emotsioonid.

Nende suhte dünaamika põhineb tugevalt pingel mineviku ja oleviku vahel: kunagine romantiline või vähemalt näiliselt romantiline side on asendunud ebaselge süüdistuse, traumamälu ja moraalse vastutuse lahinguga. Allumise ja võimu vaheldumine on stseenide jooksul selgelt jälgitav: kord tundub, et Peter on lavaliselt domineeriv, kontrollides situatsiooni, ent teises hetkes tõuseb Una oma haavatavusest üle ja võtab suhtes juhtpositsiooni.

3.2.1. Lingvistilised märgid

Lavastuse tekst põhineb intensiivsel dialoogil Una ja Peteri, praeguse nimega Ray, vahel. Tekst on tihe, täis katkestusi, pooleli jäänud mõtteid, kordusi ja ümbersõnastamisi. See loob mulje pidevast psüühilisest tööst, milles tegelased proovivad mõista, meenutada, end kaitsta või teist mõjutada. Näiteks algusstseenis, kui Una ütleb: „Ma ei tea, miks ma tulin. /.../ Ma lihtsalt. Ma ei saa seda enda sees enam hoida.“ Temas võitlevad kunagine trauma ja soov mehele peale kõiki neid aastaid öelda kunagi ütlemata jäänud sõnad.

Una keelekasutus on emotsionaalselt kirev ja mitmekihiline. Tema küsimused, kõhklused ja korduvad fraasid osutavad vajadusele leida kindlust ja kontrolli olukorra üle, mida ta aga ei suuda täielikult juhtida. Tekstis leidub kohti, kus ta kasutab retoorilisi küsimusi („Mis sinuga juhtus, Ray?“), mis ei ole suunatud vastuse saamisele, vaid väljendavad sisemist segadust ja soovi taastada minevikus purunenud tähenduslikkus nende kahe vahel. Tema monoloogid liiguvad pidevalt erinevate registrite vahel: süüdistamiselt meenutamisele, leebuselt teravusele. Näiteks lausub ta: „Kas sa tead, et ma otsisin sind? Aastaid. Et ma ei saanud elada. Mitte normaalselt.“ See on samaaegselt faktiväide, hinge avamine ja justkui ka etteheide.

Peteri keeletarvitus on alguses märgatavalt ettevaatlikum. „See, mis juhtus... see ei olnud nagu sa arvad.“ „Ma ei tahtnud, et see nii läheks.“ Need laused ei anna tegelikku vastust Una küsimustele, vaid näivad katsed pehmedada, varjata või tõrjuda täpsemat vastutust. Samas muutub tema keelekasutus lavastuse jooksul: kui ta tajub, et vältimine enam ei tööta, muutuvad tema laused konkreetsemaks ja jõulisemaks. Näiteks stseenis, kus ta räägib oma uue pere elust, ütleb ta: „Mul on tütar. Ta on kaheksa. Ma õpetan teda ujuma.“ Need lihtsad, igapäevased laused on justkui tema uuesti ülesse ehitatud identiteedi kaitseks ja katse distantseeruda oma minevikust.

Stanislavski süsteemi kohaselt peaks iga repliik olema seotud tegelaskuju pealisülesande ja sisemise motivatsiooniga. Una puhul on pealisülesanne seotud mõistmise ja tunnistuse saamisega; see väljendub tema pidevas vajaduses vestlust suunata, küsimusi esitada ning Peterilt kindlaid vastuseid esile kutsuda. Peteri puhul on pealisülesandeks enese kaitsmine, kuid sellele lisandub alateadlik soov leida andestust või vähemalt mõistmist. Tema keelekasutus peegeldab alguses soovi varjata, distantseeruda või hajutada vestlust, kuid lavastuse arenedes muutub tema väljendus üha isiklikumaks ja otsesemaks. Nii Una kui

Peteri puhul muutub keeleline käitumine pidevalt, sõltudes nende emotsionaalsest seisundist, suhtedünaamikast ja olukorda hetkel valitsevast autoriteedist.

3.2.2. Paralingvistilised märgid

Lavastuses ilmnevad paralingvistilised märgid eeskätt katkestustes ja vaikustes. Näiteks hetkedel, kus Una katkestab oma lause või ei suuda kohe vastata Peteri väidetele, väljendab see sõnadega väljendamatu emotsiooni. Ta ütleb: „Ma lihtsalt... Ma ei tea. Ma mõtlesin, et võib-olla...“. See rütmiline katkemine annab märku tema sisemisest kõhklusest ja ärevusest. Pausides väljendub pinge, oma mõtete ja tunnete alla surumine või võimetus oma tundeid väljendada.

Peter kasutab katkestusi kaitsena: tema tempomuutused, hääle nõrgenemine ja pausid mõjuvad vastuhakuna Una uurimistele. Kui ta ütleb: „See ei olnud... /.../ Ma ei tahtnud, et...“, on tajutav, et tema rääkimist takistab sisemine tõrge, ta enda ülesse ehitatud emotsionaalne sein. Just see, kuidas ta räägib, annab publikule märku, et ta ei suuda või ei julge kõike välja öelda, kuid sõnade taga on veel nii palju.

Tempo on lavastuse vältel väga erinev: intensiivsemates konfliktides muutub dialoog kiiremaks, teravamaks, fraasid lühemaks ja tegelased jooksevad repliikidega üksteisele sisse. Tempo tõus ei väljenda ainult viha või ärevust, vaid viitab ka psüühilisele ülekuumenemisele. Kui konflikt laheneb või emotsioon vaibub, muutuvad fraasid pikemaks, pausid sügavamaks ja hääletooni stabiilsus taastub.

Kui Peter räägib pidevalt vahelduva rütmiga, kõhkleb, kordab või kaovad tema lausete lõpud, väljendub selles tema sisemine vastuolu: soov distantseeruda, õigustada ennast ja samal ajal vältida süü tunnistamist. Kõnetempo aeglustumine, pikkade pauside ilmumine või hääle madaldumine pingelistes kohtades (näiteks kui Peter räägib oma uuest elust) annavad tunnistust sisemisest takistusest: see ei ole enesekehtestamine, vaid pigem kaitsemehhanism.

Una paralingvistiline väljendus kõigub seevastu kahes äärmuses: agressiivses, röökivas intensiivsuses ja sisemiselt sulgunud vaikuses. Mõlemad äärmused ei tähenda mitte vastandlikke emotsioone, vaid viitavad ühe ja sama psühholoogilise seisundi, trauma ja haavatavuse, erinevatele väljendusviisidele.

3.2.3. Miimilised märgid

Lavastuse üks kõnekamaid hetki miimiliste märkide tasandil on stseen, kus Una küsib Peterilt otse: kas ta on olnud veel teiste alaealiste tüdrukutega. Peteri reaktsioon ei tule sõnade kaudu, vaid kogu tema nägu tardub: tema suu jääb korraks lahti, silmad justkui lülituvad välja, kaotades fookuse. Tema miimika annab publikule aimu, et küsimus tabas kohta, millele tal endalgi pole veel sõnastatud vastust. Ta tardub mitte selleks, et vaikida, vaid sest ta ei suuda kohe toime tulla süüdistuse ja enda sees tekkinud vastuoluga.

Stseenides, kus Peter räägib oma praegusest elust, muutub tema miimika oluliselt pehmemaks. Tema nägu avaneb hetkeks, pilk muutub soojemaks, naerukortsud ilmuvad nähtavale, ent need hetked on alati ajutised. Just siis, kui ta suundub mälestuste kaudu olevikku, väldib ta järjekindlalt silmkontakti Unaga. Tema silmad otsivad pidevalt mujalt tuge: seinalt, oma kätelt, mõnelt ruumi elemendilt, justkui püüaks ta end ümber paigutada kuhugi, kus teda ei vaadata, ei hinnata ega mõisteta hukka.

Silmside kui miimiline tööriist muutub lavastuses üheks kõige tähenduslikumaks väljendusvahendiks. Peteri pilk on hajeval: ta vaatab maha, kõrvale või mööda. Iga kord, kui ta Unale otsa vaatab, tundub see kui ajutine risk, mis võib lõppeda kas alistumise või vasturünnakuga. Tema silmad kõnelevad pidevast piiril viibimisest: vaadata või mitte vaadata, tunnistada või eitada. Una seevastu kasutab oma pilku teadlikult ja täpselt. See on sageli relv, millega ta nõuab vastuseid ja hoiab initsiatiivi. Ta vaatab Peterile otse silma, survestades teda emotsionaalselt just siis, kui mees kõige rohkem taandub. Kuid ka Una pilk pole püsivalt tugev: hetketi, kui tema enda kaitsekihid pragunevad, kaldub ta pilk kõrvale.

Nii tekib lavastuses pidev miimiliste märkide „dialoog“, kus näoilmed ja pilgud ei täienda mitte ainult öeldut, vaid loovad iseseisva kommunikatsioonitasandi. See pilkude vaheldumine - kontakt, katkestus, vältimine ja naasmine - peegeldab võimu ja haavatavuse dünaamikat, mis liigub laval hääletult, ent äärmiselt intensiivselt.

3.2.4. Žestilised märgid

Una kehakeel on lavastuse vältel sihikindel ja kontrollitud. Tema liigutused on selged, teravad ja täpselt ajastatud, nagu siis, kui ta keset vestlust viskab oma koti lauale. See pole lihtsalt emotsioonipuhang, vaid strateegiline katkestus, mis sunnib Peterit vaikima ja nihutab nendevahelist jõudude tasakaalu. See žest ei illustreeri, vaid asendab keelelise

väljenduse. Sellega murendab Una Peteri distantseerituse ja kinnitab oma kohalolu: füüsiline pauk, mis katkestab eemaloleku.

Peteri žestid peegeldavad tema sisemist ebastabiilsust ja hirmu. Kui vestlus muutub teravaks, ei vasta Peter mitte sõnadega, vaid hakkab tegutsema. Ta seob kingapaelu, koristab, nihutab toole, sulgeb uksi. Need ei ole suunatud tegevused, vaid eneserahustamise mehhanismid, mille kaudu ta väldib otsest kontakti ja lükkab edasi kokkupuuteid valusate teemadega. Võtmete viskamine seinu vastu on üks väheseid hetki, kus Peteri žest on impulsiivne ja väljendab kontrolli kaotust. See toimub siis, kui tema positsioon saab kahtluse alla seatud, kui ta tunneb, et ei suuda enam oma uut identiteeti kaitsta.

Una ja Peteri kehakeel peegeldab kogu lavastuse jooksul pidevat võimu ja allumise vahelist pinget. Kui Una läheneb, tõmbub Peter koomale: ta ristab käed, asetab esemeid enda ja Una vahele või pöörduvad külje või seljaga. Kulminatsioon saabub stseenis, kus Peter haarab Unast füüsiliselt kinni ja teeb talle haiget. Selle peale näib ta ise üllatunud, justkui poleks uskunud, et on selleks võimeline. Ennast lahti rabelenud, tardub Una paigale ega oska reageerida. Ta jääb seisma lava nurka, samal ajal kui Peter täielikult laguneb. Ta haarab värisevate kätega veepudeli, pillab korgi maha ja vajub ise samuti maha, jäädes põrandale pikalt istuma.

Lõpuosas, kui nad koos prügi laiali loobivad, muutub nende kehakeel esmakordselt sünkroonseks: nad liiguvad koos, samas rütmis, justkui tajudes teineteise tempot ja energiat. See stseen ei ole lihtsalt füüsiline tegevus, vaid kehastab metafoorilist puhastumist: kogunenud pinget, sõnad, mis on jäänud ütlemata, ja emotsioonid, mis on olnud varjus, saavad läbi selle kehalise tegevuse lõpuks väljenduse. Samal ajal peitub selles ka regressioon, hetkeline tagasimineku lapsemeelsusesse, kus vastutus ja süü kaovad ning asemele tuleb vabadus lihtsalt „olla“. See on kaos, mis ei hävita, vaid puhastab, ja mille kaudu luuakse uus, habras tasakaal.

3.2.5. Prokseemilised märgid

Peteri ja Una vaheline ruumiline suhe muutub lavastuse jooksul pidevalt, kujundades selgelt nähtava, kuid sõnadeta toimiva kehalise koreograafia. Nende kehad liiguvad laval justkui vastastikku tõukuvad ja tõmbuvad jõud – hetkedel, mil üks läheneb, tõmbub teine

tagasi. See dünaamika ei ole ainult füüsiline, vaid kannab tugevat tähenduslikku laengut: distants ja lähedus väljendavad korraga nii iha kontakti kui ka vajadust enesekaitse järele.

Näiteks stseenides, kus Una tõmbub lava serva, on see tema viis eemalduda, kaduda või jääda selles vestluses märkamatuks. Samuti annab see talle võimaluse nii Peterit kui ka kogu olukorda justkui distantisilt vaadata. Samas on aga tihti hetki, kus ta astub Peterile väga lähedale, jäädes vaid viimasel hetkel pidama, et mitte talle vastu põrgata. Nendel hetkedel on nende vahel kergesti tajutav pinge. See on justkui Una soov luua taas aastatetagust kontakti, mida aga piirab alateadlik hirm. Ruum nende vahel muutub tähtsaks motiiviks, mis määrab, kumb tegelastest parasjagu kontrolli omab.

Peteri liikumised laval on teadlikud ja tihti vastassuunalised Unaga. Tema trajektoor on kalkuleeritud: ta väldib otsekontakti, liigub kiirelt, sageli otse või diagonaalis ruumi teise serva, justkui ehitades laval nähtamatuid piire.

Lavastuses luuakse konkreetseid ruumilisi tasandeid ja takistusi, mis vormivad suhte dünaamikat. Näiteks stseenis, kus Una asetab veepudeli maha, selle asemel et ulatada see Peterile, tekib füüsiline olukord, kus Peter on sunnitud tema ette kummarduma. See lihtne žest loob hetkega uue jõujoone. Mees, kes on nende kunagises kirjeldatud suhtes olnud selgelt kontrollija rollis, satub nüüd allapoole ja haavatavasse olukorda. Samamoodi on oluline lavastuse algusstseen, kus Peter asetab nende vahele laua. See toimib ühtaegu nii visuaalse tõkkena kui ka emotsionaalse kilbina – materiaalne ese, mis markeerib suhte piiri, mida kumbki ei julge veel ületada.

3.3. Järeldused

Mõlemas Johan Elmi lavastuses on näitlejatöö aluseks psühholoogiline läbielamine. Emotsioonid ei ole laval ainult mängitud seisund, vaid midagi, mis sünnib näitleja sisemisest läbielamisest ja väljendub läbi kehaliste märkide. Stanislavski süsteemi järgi sünnib psühholoogiline tõde vaid läbi tegutsemise (Stanislavski 2017: 77) ja seda on mõlemas lavastuses võimalik jälgida. Psühholoogilisus ei ilmne ainult läbi dialoogi või narratiivi, vaid ka läbi kehalise, häälelise ja ruumilise väljenduse.

Lavastustest joonistuvad välja mitmed ühisjooned, mis võimaldavad mõista nii Johan Elmi lavastajakäekirja kui ka psühholoogilisele teatrile omaseid tunnuseid. Mõlemas lavastuses on olulisel kohal pausid, väikesed aga tähendusrikkad žestid, silmside ja ruumiline liikumine. Lavastuses “Musträstas” muutub silmside pidevaks võimuvõitluseks: kord vältiv, kord nõudlik, kord domineeriv, kord alluv. Pilgu kaudu käib laval vaikne, aga intensiivne läbirääkimine selle üle, kellel on hetkes emotsionaalne kontroll ja kes sellele allub. Lavastuses “Tule õige koju” on pilgud aga pideva emotsionaalse kaugenemise ja lähenemise sümboliks. Need pilgud ei ole kunagi neutraalsed, iga kord, kui silmside katkeb või taastub, muutub ka lavaline jõudude tasakaal, peegeldades tegelaste vahelduvat soovi kas kontakti otsida või end selle eest kaitsta.

Pausid mängivad samuti mõlemas lavastuses olulist rolli. Mitte ainult rütmi loojatena, vaid ka pingete markeerijatena. Mõlemas lavastuses sümboliseerivad need hetki, kui tegelane kas ei julge, ei oska või ei suuda midagi öelda. Peteri tardumisel pingelistel hetkedel, kus ta tunneb survet ennast selgitada, annavad pausid märku pingelisest sisediaalooist. Samamoodi loovad Michaeli vaikimised lavale atmosfääri, kus mitte midagi ütlemine kannab endas rohkem emotsionaalset laetust kui ükski otsesõnu öeldud repliik.

Lavaline liikumine peegeldab mõlemas lavastuses väga tugevalt tegelaste omavahelisi suhteid ja sisemist psühholoogiat. Kui Una eemaldub Peterist ja seisab lava servas, peegeldab see tema sisemist tagasitõmbumist, soovimatust olla nähtav või haavatav. Peteri kiired suunamuutused ruumis, eriti tema kalduvus liikuda Unale vastassuunas annavad hästi edasi mehe soovi naist iga hinna eest vältida. Samasugused mustrid ilmnevad “Tule õige koju” lavastuses, kus vendade vahelduvad positsioonid – Brian keskel, Michael äärel, Ray pidevalt liikumises – peegeldavad suhte dünaamikat ja emotsionaalset tasakaalu. Lava äärealad muutuvad emotsioonide peidupaigaks ning lava keskpunkt probleemide ja üksteisega silmitsi seismise põhiliseks kohaks.

Mõlemas lavastuses toimib seega kehaline väljendus, olgu selleks pilk, paus, liikumine või paigale jäämine, mitte üksnes esteetilise väljendusvahendina, vaid sisemise läbielamise nähtavaks tegemise viisina. Vaataja ei koge laval pelgalt lavastatud tähendusi, vaid tajub neid vahetult, kehaliselt, sageli enne kui neid ratsionaalselt mõtestada jõuab. Just see tajuline, vaataja kehasse ulatuv mõju teeb psühholoogilise teatri Elmi käsitluses niivõrd intensiivseks. Elm ei ehita tähendust üksnes teksti või süžeege, vaid sellega, kuidas näitleja laval eksisteerib, kuidas ta kuulab, vaikib, liigub või jääb paigale. See “kuidas” saab tema lavastustes psühholoogilise teatri keskseks jõuks.

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli uurida Johan Elmi kui lavastajat, keskendudes tema lavastuste kaudu psühholoogilise teatri väljendusvahenditele. Töös vaadeldi, kuidas Elmi lavastustes „Tule õige koju!“ ja „Mustrastas“ avaldub psühholoogiline läbielamine ning milliste semiootiliste teatri märkide kaudu saavad tegelaste sisemised seisundid vaatajale nähtavaks ja tajutavaks. Uurimistöö seadis fookusesse küsimuse, kuidas siduda Stanislavski sisemise läbielamise kontseptsioon Erika Fischer-Lichte märgiteooriaga praktilise lavastusanalüüsi vahendina, et läbi viia psühholoogilise teatri analüüs.

Psühholoogilise teatri mõiste on teatridiskursuses küll sageli kasutusel, ent selle täpne määratlus jääb sageli ebamääraseks. Töö pakkus teoreetilise raamistiku, mis võimaldab seda mõistet selgemalt piiritleda ja rakendada konkreetsetes lavastusanalüüsis. Stanislavski arusaam sisemisest läbielamisest ning selle avaldumisest kehalise tegutsemise kaudu annab aluse mõista, et näitleja emotsionaalne töö ei saa jääda nähtamatuks. Selle väljendus toimub läbi märkide (keele, hääle, miimika, kehakeele ja ruumikasutuse), mis võimaldavad vaatajal laval toimuvat mõtestada ja kogeda.

Analüüs lavastusest „Tule õige koju!“ tõi esile, et Elm oskab kujundada keerulisi inimsuhteid väga täpsete lavaliste vahenditega. Kolme venna omavahelised suhted avanesid nii sõnas kui kehas, kusjuures iga tegelaskuju eristus selgelt oma pealisülesande, suhtemudeli ja energia poolest. Michaeli tegelaskuju analüüs näitas, et tema teekond emotsionaalsest distantseeritusest ausa kontaktini realiseerus järk-järgult kõigis märgikategooriates. Tema kõnemaneeer muutus, hääletoon tugevnes, miimika avanes, žestid muutusid jõulisemaks ja ta liikus laval rohkem. Ray tegelaskuju paljastas tugeva vastuolu: pealtnäha humoorikas ja rahutu, ent sisimas valust ja abitusest läbipõimitud inimene. Tema psühholoogiline tasakaalutus väljendus hästi katkendlikes dialoogides, vahelduvates hääletämbrites ja impulsiivsetes liikumistes. Brian, kes esmalt tundus autoriteetse ja passiivse, osutus lõpuks kõige plahvatusohtlikumaks: tema sisemine pinge ja allasurutud viha väljendusid nappi keelekasutuses, jäikades poosides ja staatilises, ent tähenduslikus ruumikasutuses.

Teine analüüsitud lavastus, „Mustrastas“, tõi esile kahe inimese, Una ja Peteri, vahelise traumasuhte ja pideva jõupositatsioonide muutuse. Elmi lavastus rõhutas siin eriti just ruumi, vaikuse ja katkestuste tähenduslikkust. Una keelekasutus ja paralingvistika andsid tunnistust sisemisest võitlusest ja emotsionaalsest läbielamisest, mida ei olnud võimalik

täielikult sõnastada. Peteri vältiv keelekasutus ja korduvad hajuvad žestid peegeldasid enesekaitset ja vajadust distantseeruda mineviku süüst. Lavastus pani tugeva rõhu mitte ainult tegelaste verbaalsele väljendusele, vaid ka nende kehalisele vahekorrale. Nendevaheline distants, lähenemised ja eemaldumised muutusid oluliseks osaks lavalisest jutustusest. Una ja Peteri suhtes ilmnes pidev jõujoonte nihe, mis väljendus nii miimikas kui ka füüsilises kohalolus, mis kulmineerus hetkedes, kus sõnadest ei piisanud ning alles kehakeeles peitus tegelik tähendus.

Uurimustöö üheks oluliseks järelduseks on arusaam, et Johan Elmi lavastused võimaldavad läbi täpse märgianalüüsi tuvastada, kuidas psühholoogiline läbielamine ja sisemised seisundid laval kehastuvad. Elm kasutab läbivalt näitlejatööd kui peamist vahendit, mille kaudu luua usutav, emotsionaalselt laetud ja vaatajani jõudev lugu. Tema lavastustes ei teki tunnet, et tegevus oleks „mäng“. Pigem luuakse mulje, et kõik, mis laval toimub, sünnib vahetult ja isiklikult. Just see näitab Elmi kui lavastaja oskust luua psühholoogilist teatrit, mis põhineb mitte pelgalt ideedel, vaid elavatel inimestel ja nende sisemaailmadel.

Töö peamiseks piiranguks võib pidada, et analüüs piirdus vaid kahe lavastusega, mistõttu ei ole võimalik teha üldistusi kogu Elmi lavastajakäekirja kohta.

Niisiis on psühholoogiline teater suur ja mitmekihiline mõiste, mille süstemaatiline uurimine võimaldab jõuda lavastuste sügavama sisemiseni. Selle analüüsi võimalused on praktiliselt lõputud. Käesoleva tööga on tehtud esimene samm: koondatud kokku olulisemad psühholoogilise teatriga seotud mõisted ja käsitlused ning pakutud üks võimalik meetodiline lähenemine lavastusanalüüsiks.

Seega võib seda tööd pidada alguspunktiks, millest edasi liikuda, nii akadeemiliselt kui ka loovuurimuslikult. Tulevikus võiks uurida nii Elmi lavastusi laiemalt kui ka võtta teiste lavastajate looming uurimisele, kaasata rohkem lavastusi ja võimalusel uurida ka publiku kogemust, et mõista, kuidas psühholoogiline teater toimib mitte ainult laval, vaid ka vaataja sisemaailmas. Samuti võiks uurida ka näitleja psühholoogilist rolliloomet ehk seda kui palju ja millal näitelja kasutab läbielamist.

Kasutatud allikad

Aedmaa, Liis 2022. Johan Elm: Tahan teatris olemasolevaid vorme parandada, mitte neid ära lõhkuda. *ERR*.

<https://kultuur.err.ee/1608782914/johan-elm-tahan-teatris-olemasolevaid-vorme-parandada-mitte-neid-ara-lohkuda>

Eesti Lavastajate ja Dramaturgide Liit 2025. *Johan Elm—Eesti Lavastajate ja*

Dramaturgide Liit. <https://eldliit.ee/Liikmete%20nimekiri/johan-elm/>. Kasutatud: 19.03.2025

Eesti Teatri Agentuur—Statistika. Eesti Teatri Agentuur. Kasutatud 19.03.2025

<https://statistika.teater.ee/stat/actors/show/4943>

Elm, Johan 2023. *Johan Elm*. <https://www.johanelm.com/>. Kasutatud 16. 03. 2023.

Elm, Johan 2024. *Narratiivi taassünd*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press

Harrop, John 1992. *Acting*. London: Routledge.

Kann, Kaja 2024. PERSONA GRATA JOHAN ELM. Teater. Muusika. Kino. <https://www.temuki.ee/archives/9192>

Paaver, Ene 2024. Riski! - Eesti Draamateatri ajaleht. Draamateater.

<https://www.draamateater.ee/meedia/riski/>

Põhjakas, Tuuli 2024. INTERVJUU; Lavastaja Johan Elm: Otsin neid hetki, kus avaldub elus olemise müsteerium. *Postimees. Kultuur*.

<https://kultuur.postimees.ee/8120068/intervjuu-lavastaja-johan-elm-otsin-neid-hetki-kus-avaldub-elus-olemise-musteerium>

Rei, Ave-Marleen; Nestor, Neit-Eerik 2024. Johan Elm: Tuli välja, et ma teen lavastust sõprusest. *ERR*.

<https://kultuur.err.ee/1609256265/johan-elm-tuli-valja-et-ma-teen-lavastust-soprusest>

Stanislavski, Konstantin 2017. *Näitleja töö rolliga*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Suvi, Tiiu 2022. Johan Elm: Peaaegu igas mu lavastuses on olnud üle 50-aastane mees, kelle eest kolleegid mind on hoiatanud. *Eesti Päevaleht*.

<https://epl.delfi.ee/a/120089994>

Töldsepp, Laura-Liisa. 2023. Lavastaja Johan Elm: Ma olen alati teadnud, et tahan lugusid jutustada ja teatris on mul selleks ainulaadne võimalus. *Teeviit*.

<https://www.teeviit.ee/lavastaja-johan-elm-ma-olen-alati-teadnud-et-tahan-lugusid-jutustada-ja-teatris-on-mul-selleks-ainulaadne-voimalus/>

Johan Elm as a Director of Psychological Theatre

This bachelor's thesis focuses on the concept of psychological theatre and how it can be analysed through an actor's expressive tools. Although the term "psychological theatre" is often used in theatre studies, especially in Estonian context, it is rarely clearly defined. This thesis aims to help define the concept and explore how the actor's external expression, such as facial expressions, voice, gestures, and use of space, can make the inner world of a character visible to the audience.

The thesis focuses on two productions directed by Johan Elm: "Muustrastas" and "Tule õige koju". These productions were chosen because they are good examples of actor-centred psychological theatre, where emotional depth and inner conflict are communicated primarily through performance rather than plot or visual effects. Johan Elm's directing style highlights the actor's inner experience and its expression on stage, making his work a fitting case for this kind of analysis.

The main research questions are: How can we identify psychological theatre based on the actor's performance? What kinds of verbal and non-verbal signs suggest that a role is built psychologically? The method combines Stanislavski's psychophysical acting theory with Erika Fischer-Lichte's theatre semiotics and phenomenological analysis that focuses on what the audience perceives.

The thesis analyses five types of signs based on Fischer-Lichte's system: linguistic (spoken text), paralinguistic (tone, tempo, rhythm), mimic (facial expression), gestural (body movement), and proxemic (use of space). These signs are examined in detail in both productions, focusing on how the actors use them to reflect the psychological states of their characters.

The analysis shows that in Johan Elm's productions, the actor's work is detailed, internalised, and emotionally grounded. Feelings are not shown through exaggeration, but through silence, stillness, distance, and subtle movements. The audience does not see the actor's inner emotion directly, but interprets it through how the body and voice behave on stage. This supports the idea that in psychological theatre, the actor's personal experience and inner work are essential to creating believable and emotionally rich characters.

In conclusion, this thesis defines psychological theatre as a performance style where the character's inner life is expressed through the actor's psychophysical presence. Johan

Elm's productions serve as clear examples of this, and the study offers a practical way to analyse similar performances in the future.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Helena Karmen Kulden,
(*autori nimi*)

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

Johan Elm kui psühholoogilisteatri lavastaja

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja(d) on Anneli Saro,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Helena Karmen Kulden
pp.05.2025