

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

Lisanna Annus

**MUUSIKA KUI MUDEL, MEETOD JA METAFÖÖR LAURI LAGLE
LAVASTUSE “AINULT JÕED VOOLAVAD VABALT” NÄITEL**

Magistritöö

Juhendajad: Hedi-Liis Toome, PhD
Prof Anneli Saro

Tartu 2024

ANNOTATSIOON

Magistritöö “Muusika kui mudel, meetod ja metafoor Lauri Lagle lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” näitel” eesmärk on analüüsida muusikat teatris, lähtudes mudeli, meetodi ja metafoori kontseptsioonist. Töö vaatlleb Lauri Lagle lavastust “Ainult jõed voolavad vabalt” ning otsib vastust kolmele uurimisküsimusele: milles väljendub lavastuse muusikalisus, kuidas muusikalisust analüüsida ning milliseid esteetilisi kogemusi see muusikaliselt komponeeritud lavastus loob. Analüüsi tulemusena selgub, et muusikalisusest lähtub lavastuse struktuur, väljendusvahendi ja selle esitamise meetodi valik, teemale lähenemine juba prooviprotsessi tasandil, metakihina tekkiva illusiooni loomine ning kujundi- ja tähendusloome. Teatri ja muusika sümbioos avardab mõlema kunsti liigi mõtestamise piire ning võimendab vastuvõtja tajukogemuse pikkaajalisemat mõju.

Märksõnad: muusikalisus, mudel, meetod, metafoor, “Ainult jõed voolavad vabalt”, Lauri Lagle

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. MUUSIKA JA TEATER KUNSTIDEVAHELISUSE UURINGUTES	7
1.1. Muusika, muusikalisus ja musikaalsus	11
2. MUUSIKA KUI MUDEL, MEETOD JA METAFLOOR	17
2.1. Muusika kui esteetiline mudel	20
2.1.1. Lavastuse kontserdilik ülesehitus	22
2.1.2. Lavastuse aegruum	28
2.1.2.1. Ruum	28
2.1.2.2. Aeg	32
2.1.2.3. Rütm	34
2.2. Muusika kui loomemeetod	40
2.2.1. Ansambel	41
2.2.2. Instrumentide agentsus	48
2.3. Muusika kui metafoor	52
2.3.1. Muusika kui materjal	54
2.3.2. Abstraktne kujund	60
KOKKUVÕTE	67
KASUTATUD ALLIKAD	72
MUSIC AS MODEL, METHOD AND METAPHOR IN LAURI LAGLE'S PERFORMANCE "ONLY RIVERS FLOW FREELY". SUMMARY	77

SISSEJUHATUS

Muusika on teatris pea alati erikujudel eksisteerinud, ühelt poolt domineerivalt konkreetsete žanrite nagu ooperi, opereti, balletti või muusikali vormis ning teisalt teiste meediumitega segunenult, moodustades nendega sümbioosi, luues taustafooni või pakkudes pinnast meediumitevaheliseks dialoogiks. Dramaatilise teatri kontekstis on tavaks olnud, et muusika asub tavapäraselt just auditiivse tasuta looja rollis, kandes ja võimendades lavastuse emotsionaalset keset, kuid jäädes seejuures teisejärguliseks. Hoopis huvitavam on muusika roll aga siis, kui see suhestub mõne teise meediumiga ning loob seeläbi uue viisi, kuidas nii teatrit kui muusikat mõtestada.

Just sellist teistmoodi lähenemist pakkus Lauri Lagle lavastus “Ainult jõed voolavad vabalt”, mis esietendus 2022. aasta augustis Tallinnas Noblessneri valukojas Nobeli saalis. Von Krahli Teatri ja Ekspeditsiooni koostöös valminud lavastuse alapealkiri oli “Kontsert inimesest”, mida esitasid Marika Vaarik, Jörgen Liik, Rea Lest, Rasmus Kaljujärv, Katariina Tamm, Sander Roosimägi, Mari Abel ja Simeoni Sundja. Lavastuse tutvustuses kinnitati samuti, et laval saab näha tõesti kontserti: “Jah, kontsert. Katkematu muusikaline rännak rokib, kisendab, hellitab, igatseb, pettub, unistab. Mängitakse trumme, kitarre, paaniflööti ja kummipalli. Pannakse käed rinnale risti või silmade ette ja lauldakse.” (Ainult jõed voolavad vabalt)

Lavastuse kontseptsiooni kirjeldabki ehk kõige täpsemalt fraas “katkematu muusikaline rännak”, kuna natuke rohkem kui kahe tunni jooksul mängiti järjepidevalt muusikat ning seetõttu meenutas lavastus formaadilt justkui kontserti. Ometi oli tegu siiski teatrilavastusega, millele viitasid lisaks sisule eeskätt sündmuse sotsiaalne ja institutsionaalne raam – tegu oli Von Krahli Teatri ja Ekspeditsiooni lavastusega, mille lavastas tuntud teatrilavastaja Lauri Lagle ning trupp koosnes peamiselt teatrimaastikult

tuntud näitlejatest. Seega tekkis laval kahe kunstiliigi sümbioos või õigemini vormimäng või -vahetus, mis laiendas mõlema meediumi piire ning andis võimaluse näha lavastust kontserdina ja/või kontserti lavastusena.

Tegu ei ole siiski täiesti revolutsioonilise ideega, sest muusikalisi, kontserdi formaadis lavastusi on Eestis tehtud ennegi. Näiteks on teatriõhtu raames mängitud kontsert-popurriiga sarnanevaid nii-öelda muusikalisi kavasisid, mille eesmärgiks on esitada võimalikult hästi ja virtuoosselt selgeks õpitud laule, pakkudes publikule kontserdielamust. Selliseid popurriisid on üsna palju lavastatud Tallinna Linnateatris, näiteks “Eesti teatri laulud” (2005), “Tarkus” (2009), “Tallinna Linnateater laulab. Õnnelik õhtu” (2010) ning ka Kilk Teatri nime alt on välja toodud “Agulihärrad” (2020). Teisel juhul on tegu olnud muusikali poole kalduvate lavastustega, kus on kokku põimitud palju muusikalisi numbreid, kandmaks ühte lugu ehk terviknarratiivi. Viimastest aastatest on seda žanrit viljeletud näiteks eraprojektina valminud lavastuses “ADA. Rääkimata lugu” (2022), Eesti Draamateatri “Lehman Brothersis”(2020), Tallinna Linnateatri lavastuses “Muusikale” (2021) ja Tartu Uue Teatri “Kremlis ööbikutes” (2018). Pealtnäha on ka “Ainult jõed voolavad vabalt” kontsert-lavastus, kus näitlejad esitavad muusikalisi palasid, millest moodustub kokku üks temaatiline tervik. Samas on antud lavastuse tervikus veel teatud nüansid, mis muudavad kogu esitatud muusika dramaturgia sarnaseks ehk esile ei kerki niivõrd muusika esitamise kõla, vaid sellest moodustuv tekstisarnane materjal, mis kannab kogu lavastuse ideed.

“Ainult jõed voolavad vabalt” sündis trupi ja lavastaja koostöös ning sellele eelnes mitmepäevane loomelaager, mille eesmärgiks oli nii traditsiooniliste pillide kui kõiksuguste muude heli tekitavate vahenditega luua muusikalisi vorme, mida hiljem lavastuslikuks tervikuks kokku siduda (Viilup 2022). Lisaks trupile ja lavastajale olid lavastuse dramaturgilise ülesehituse juures tegevad ka helirežissöör Jürgen Reismaa, muusikaline konsultant Artjom Astrov, dramaturg Eero Epner ja dramaturgiline tugi Mart Kangro (Ainult jõed voolavad vabalt). See ei ole just tavapärane, et ühe draamalavastuse juures tegutseb selline hulk muusika ja dramaturgiaga tegutsevaid inimesi, mistõttu võib juba kavalehe järgi eeldada, et antud lavastuse kontekstis on võimalik rääkida vähemalt mingil tasandil muusikalisest dramaturgiast. Seda toetab muidugi lavastuse kontserdile

sarnanev ülesehitus ning reklaammaterjalis kasutatud žanrimääratlus “Kontsert inimesest”, mis pakkus publikule lähtekoha lavastuse vastuvõtmiseks.

Järgnev magistritöö vaatlebki, milline roll on muusikal lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” ning otsib teemast lähtuvalt vastust kolmele järgmisele uurimisküsimusele:

- 1) Milles väljendub Lauri Lagle lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” muusikalisus?
- 2) Kuidas analüüsida lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” muusikalisust?
- 3) Milliseid esteetilisi kogemusi loob see muusikaliselt komponeeritud lavastus?

Uurimisküsimustele vastamiseks püüan esmalt defineerida mõisteid “muusika”, “muusikalisus” ja “musikaalsus” ning uurida, kuidas need teineteisest erinevad. Seeläbi loon baasi muusikalisusega seotud aspektide välja toomiseks lavastuse analüüsis ehk muusikalisuse vaatlemiseks teatri kontekstis. Lisaks avan kunstidevahelisuse uuringute ehk eri kunstiliikide sünteesi uuriva teadusharu tagamaid, et analüüsida, kuidas on lavastus “Ainult jõed voolavad vabalt” kahte meediumit põiminud.

Töö teises peatükis tutvustan saksa teatriteadlase ja professori David Roesneri teooriat, mis vaatleb muusikalisuse kasutamist teatris mudeli, meetodi ja metafoori mõistetest lähtuvalt. Toetun Roesneri 2014. aastal avaldatud teosele “Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making”, mis uurib peamiselt teatri ja muusika vahel tekkivaid seoseid ning arutleb muusikalise dispositiivi kui teatud laiema, erinevaid diskursuseid ühendava katusmõiste üle. Samuti kästlen Roesneri teooriast inspireerunud teatriuuri ja teatriteaduse professori Anneli Saro (2023) süsteemi, mis lähtub samuti muusikalisusest meetodi, mudeli ja metafoori kontekstis, kuid seab Roesneri teooria konkreetsemasse süsteemi.

Analüüsin lavastust “Ainult jõed voolavad vabalt” eeskätt Saro (2023) süsteemist lähtuvalt, kuid lisan sellele ka oma vaatenurga, mis antud lavastuse puhul rohkem pädeb kui Saro välja pakutu. Rakendan selleks peamiselt fenomenoloogilist analüüsi, kuna muusikalisusega seotud aspektide märkamine tugineb suuresti subjektiivsel tajul. Teisalt seon analüüsi nii Roesneri kui teiste teoreetikute näited, mis aitavad kinnitada subjektiivsel

vaatlusel tuginevaid väiteid. Seeläbi soovingi jõuda kolmanda uurimisküsimuse vastuseni ehk tuua välja, milliseid esteetilisi kogemusi muusikalisus teatri kontekstis loob.

Antud töö teemavalik tõukus soovist analüüsida Lauri Lagle teatrikeelt, mille visuaalsus, kujundiküllasus ja omanäoline komponeeritus tõusevad esile tema iga lavastuse puhul. Lagle looming otsib esteetilist kujundlikkust kõige lihtsamas ja argisemas olmes, asetades rõhu meie igapäeva tegevuste juures märkamatuks jäävatele nüanssidele. Tema peamiselt pildilises kujundikeeles väljenduvad lavastused pakuvad nii visuaalset naudingut kui intellektuaalset väljakutset, mis aktiveerib kõiki meeli ja juhib tähelepanu võimalikele metatasandil tiirlevatele ideedele. Meeliavaradavat ja tuttavlikku, kuid ennekokematut perspektiivi pakuvad Lagle lavastused on huvitavad uurimisobjektid, mille mitmetasandilisus annab analüüsiks palju materjali.

Teisalt köitis töö teemavalikul justnimelt lavastus, mis kasutab dramaatilises teatris tavapäratult peamise väljendusvahendina muusikat. Samuti muutis lavastuse atraktiivseks uurimisobjektiks publiku seas vastuvõtul tekkinud arusaamatus ning vastanduvad arvamused seoses lavastuse kvaliteediga. Sellest tulenevalt tekkis soov välja selgitada, millist vastuvõtustrateegiat võiks sellise dramaatilist teatrit ja muusikat siduva ning kokkusulatava vormi puhul rakendada. Käesolev töö tegelebki seega ühelt poolt Lagle lavastuse esteetiliste ja vormiliste eripärade käsitlemisega ning teisalt lavastuse mõju ja tähenduste loomise aspektiga, kasutades selleks muusikalisust kui lähenemisnurka.

1. MUUSIKA JA TEATER KUNSTIDEVAHELISUSE UURINGUS

Teater on algupäraselt alati olnud multidistsiplinaarne ja hübriidne distsipliin, mis ühendab ajalooliselt eeskätt sõna, muusikat, laulmist ja tantsu ning on läbi sajanditepikkuse formuleerumise käigus siiani säilitanud eri kunstivorme ja praktikaid omavahel kokkusulatava olemuse. Teatriteoreetik ja -praktik Richard Schechner väidab, et erinevalt Cambridge'i koolkonna arusaamast, mille kohaselt peitub teatri algupärane rituaalides, on teater alati eksisteerinud mängimise, mängude, spordi, tantsu, rituaali ja muusikaga paralleelselt ning ükski neist performatiivse tegevuse žanritest ei asetse teistest evolutsiooniliselt kõrgemal positsioonil. Need seitse žanrit on igas kultuuris eksisteerinud samaaegselt ja omavahel erinevatel viisidel põimunud ning kandunud sel viisil ka kaasaega. (Schechner 2004: 7)

16. sajandil hakati aga akadeemilisel tasandil kunstivorme teineteisest eraldama ehk erinevate kunstiliikide õpetamine loodi üksteisest lahku. Sellest tulenevalt hakati iga kunstiliigi raames spetsialiseeruma spetsiifilistele oskustele, millega omakorda kaasnes meisterliku tipptaseme saavutamise seotud hierarhilisus ja autoritaarsus. Spetsialiseerumine ja virtuoossuse taotlus kujundas ka järgnevate sajandite jooksul kogu kunsti presenteerimist ja tarbimist institutsionaalsel tasandil. Sõnateatri, ooperi, tantsu, visuaalkunsti ja muusika esitamise jaoks ehitati eraldi hooneid ning kujunesid koolkonnad, kes eri distsipliinide levitamise, hindamise, väärtustamise ja analüüsimisega tegelema hakkasid. Kapitalistliku ühiskonnakorralduse süvenemine, mille alustaladeks sai individualism ja tarbimine, soosis kultuurivaldkondade eraldatust veelgi, seades fookusesse tarbijate individuaalsetest huvidest sõltuvad ning personaalsusele rõhuvad müügistrateegiad. (Roesner 2014: 2-4)

Institutsionaalsest eraldatusest hoolimata ei ole kunstiliigid siiski vaakumis eksisteerinud ja teineteist välistanud ning praktikas on need pea alati segunenud. Teatrikunsti kalduvus

laenata, suhestuda, inspireeruda ja ühendada ükskõik millise muu valdkonna praktikaid ja esteetikaid on siiani säilinud (Roesner 2014: 2). Tänu sellele on võimalik rääkida ka teatri ja muusika ühisosast ning põimumisest. Muusika on teatris kõlanud juba teatri algusaegadest peale. Kui antiikajal oli muusika teatris üheks peamistest väljendusvahenditest, mida kasutati enamjaolt sündmuste kommenteerimiseks koori esituses, siis sajandite jooksul taandus muusika pigem lihtsalt saatvaks elemendiks, markeerides stseenide vaheldumist, leidmata seejuures kontakti lavastuse dramaturgiliste käikudega (Goodwin). 19. ja 20. sajandi alguses muutus muusika aga teatri lahutamatuks osaks, kuna orkester mängis nii lavastuse avamängu, vahenumbreid kui vaheaja saateks ning teatri jaoks kirjutatud muusika oli eraldiseisva žanrina väga populaarne. Populaarsust kogusid ka muusikalised teatrižanrid nagu melodraama (otsetõlkes laulumäng), kus näitlejad esitasid teksti muusika saatel ja muusikapalade vahel ning kabaree, kus kohtusid mitmed erinevad meelelahutuslikud ja muusikalised performatiivsed kunstivormid. (Pappel 2023) Nüüdisteatris on muusika aga ilmselt tänu filmikunsti mõjule kohati saavutanud pea katkematu muusikalise tausta looja rolli, mis mõnel puhul mõjub isegi omaette tervikuna. Niisiis on teater ja muusika juba ajalooliselt seotud ja sajandite jooksul käsikäes käinud, mistõttu ei ole nende sümbioos ebatavaline.

Teatri ja muusika ühisosa või tegelikult mitmete erinevate kunstiliikide ühisosa analüüsimisega on tegelenud uurimisharu, mida inglise keeles nimetatakse *interart studies* ehk kunstidevahelisuse uuringuteks (Epner 2023: 41). Eelmise sajandi lõpul kerkis kunstidevahelisuse uuringute fookusesse kunstide vastastikune mõju, mis on ühelt poolt tingitud erinevate kunstide vaheliste piiride hägunemisest ning teisalt argielu ehk mittekunsti estetiseerimisest. Viimane neist ühendab kunsti näiteks poliitika, majanduse, meedia, spordi ja teiste pealtnäha kunstikaugete elualadega, avardades kunsti käsitlemise piire. (Fischer-Lichte 2016: 12) Kunstide vastastikuse mõju uurimisharu (mis ei ole küll iseseisev distsipliin, vaid erinevate kunstiuurijate ühishuvist tekkinud uurimisharu) tähelepanu suunati teostele, mis tegelevad samaaegselt vähemalt kahe selgelt tajutava meediumi ehk teatud kunstilise informatsiooni kandjaga (Epner 2023: 41). Patrice Pavis on kunstidevahelisi hübriidseid vorme eristanud viiel erineval viisil, kuid kõige täpsema ning antud töö kontekstis kõige olulisema definitsiooni kohaselt tähistab kunstidevahelisus “ühe

kunstiliigi printsiipide projektsiooni ühele või mitmele teisele kunstiliigile (Pavis 2016: 103, viidatud Saro 2021: 135 kaudu).

Teatri kontekstis on võimalik rääkida kunstimeediumite kasutamise kolmest vormist – meediumite üksteisele viitamine (näiteks lavastus, mis käsitleb raadiosaate tegemist), meediumitevahelised ülekanded (näiteks lavastus, mis põhineb filmil) ja meediumite kombineerimine ehk vähemalt kahe meediumi paralleelne kasutamine ja/või põimimine (näiteks teatri ja muusika põimimine). Neist viimase ehk meediumite kombineerimise puhul, saab vaadelda kunstide vastastikust mõju, mille juures on oluline eeskätt kunstide eripärane materiaalsus ja esteetilise kogemuse loomise strateegiad. Just need aspektid ongi kunstidevahelisuse uuringute huvipunktideks. Peamiselt tegeleb haru eri kunstiliikide üheks hübriidseks tervikuks vormumise ja kunstide põimumisel toimuvate esteetiliste muutuste uurimisega. (Epner 2023: 41-42,65)

Erika Fischer-Lichte, kes on kirjutanud kunstidevahelisuse uuringutest rahvusvahelises transdistsiplinaarsust käsitlevas ajakirjas *Paragana*, seab uurimisharu fookuseks performatiivsuse, kuna see on üks element, mis ühendab kõiki kunsti ja teatavat esituslikkust hõlmavaid mittekunsti vorme. Performatiivsus on olemas kõigis tegevusvormides, mida publikule presenteeritakse, olgu selleks otseselt teatrietendus või kaudsemalt spordisündmused, avalikud debatil, religioossed rituaalid, koolitunnid jne. Mõnel puhul on see lihtsalt rohkem varjatud või mitte esiletoodud, mistõttu performatiivsust aktiivselt tegevuse käigus ei teadvustata. Küll aga on performatiivsus ehk selline kehaline eneseleviitav tegevus, mille kvaliteet ja tähelepanu hõlmavus kehtestavad uue reaalsuse, eri kunsti ja mittekunsti vormide ühiseks aluseks. Performatiivsus kui etenduslikkus ehk etendamise tunnuseid kandev tegevus (Schechner 2020: 139) on võtmeelement, mille abil on võimalik erinevaid kunsti- ja elualasid hübriidseteks uusvormideks siduda. (Fischer-Lichte 2016: 18)

Antud töö kontekstis on vaatluse all teatri ja muusika kui eri meediumite põimumine ja nende esituslaadidest tuleneva hübriidse vormi teke. Teatrietenduse ja kontserdi puhul on performatiivsus muidugi selgelt esil, kuna tegu on kunstivormidega, mis ei varja oma esituslikku olemust. Nii teatri kui kontserdipaiga puhul on tavaliselt kehtestatud eraldatus

esinejate ja publiku ruumi vahel, mis eristab vaadatuid ja vaatajad üksteisest ning määrab seega füüsilised parameetrid millegi esitamiseks ja vastuvõtmiseks. Teatri ja kontserdi puhul on performatiivsus tegelikult juba kogu sündmuse eelduseks, sest publik ostab üritusele pileti selleks, et minna vaatama, kuidas talle midagi esitatakse. Kui aga need kaks tugevalt performatiivset ja esitusliku vormi poolest üsna sarnast kunstivormi kokku panna ehk meediumeid kombineerida, tekib hübriidsus, mis ühelt poolt võimendab nende konventsioonide sarnaseid omadusi (näiteks performatiivsust), kuid teisalt toob välja erisusi, mis omavahel põrkuvad.

Anneli Saro (2021: 138), kes käsitles kunstidevahelisuse uuringuid artiklis “Kunstidevahelise etenduse poeetika ja tajus”, toetus sotsioloog Erving Goffmani raamide teooriale, mille kohaselt on erinevatel sotsiaalsetel olukordadel raamid, mis aitavad inimestel nende olukordadega suhestuda ning neile vastavalt (sotsiaalselt aktsepteeritavalt) käituda. Goffmani sõnul on ka eri kunstivormidel oma raamid ehk nende esitamise ja vastuvõtmise puhul esinevad teatud üldised sotsiaalsed normid, mida tavapäraselt järgitakse. Raami tajumine sõltub inimese eelnevatest kogemustest ja teadmistest, mis põhinevad teatud ühiskondlikel arusaamadel erinevatest kunstivormidest ja nende vastuvõtmise viisidest. (Goffman 1974: 346) Näiteks nii teatri kui kontserdi sotsiaalseks raamiks on kokkuleppe, et piletiostjad püsivad neile korraldaja poolt määratud alal ning ei sekku (kui pole öeldud teisiti) etendajate/esitajate ruumi. Seda vaikivat kokkulepet ei korrata igal sündmusel uuesti üle, vaid selle kehtivus on kõigile sotsiaalsest raamist teadlikele inimestele nii selge, et sellele ei pea isegi tähelepanu pöörama.

Erika Fischer-Lichte kirjeldas sündmuse raami mõistet kahe või mitme erineva konventsiooni ehk kunstivormi raamistiku vahel laveerimise abil. Fischer-Lichte sõnul kogeb vastuvõtja erinevate raamistike kokkupuutel või nii-öelda nende raamistike vahele jäädes multistabiilsust (*multistability*), mis sarnaneb rituaali läbimisel kogetava reaalsuse ja mitte-reaaalsuse vaheala (*liminal state*) või lävega. Selle reaalsuse ja mitte-reaaalsuse vahel oleva läve ületamisel on võimalik liikuda ühest seisundist teise ehk toimub transformatsioon. (Fischer-Lichte 2008: 48-49) Teisisõnu loob selline raamidevaheline olek pinnase transformatsiooni tajumiseks, milleni jõudmine on või vähemalt võiks suures plaanis olla teatri tegemise üks peamisi eesmärke.

Käesoleva töö eesmärgiks ongi uurida sellist kahe kunstiliigi ehk muusika ja teatri raamistiku vahel tekkivat vaheala, millel on potentsiaal lõhkuda harjumuspäraseid tajuraame ning pakkuda vastuvõtjale uusi esteetilisi kogemusi ja tähenduste loomise viise. Anneli Saro (2021) sõnul suunab mitme kunstiliigi põimumine ja/või paralleelne kasutamine “kunsti, ühiskonna ja vastuvõtja metakognitiivse analüüsi juurde” ehk kunstidevahelised vormid loovad pinnase sügavamaks ning detailsemaks metaanalüüsiks. Lisaks on mitmeid kunstiliike hõlmava teatri puhul vastuvõtjale mõju avaldamise võimalus eriti suur tingituna tugevast performatiivsusest, stiimulite rohkusest ja etenduse kestvusest, mis võimaldavad ootushorizonti ehk eeldatavaid tajuraame nihestada ja seeläbi vaatajale transformatiivset kogemust pakkuda. (Samas)

Luule Epner on erinevate kunste ühendavate hübriidsete lavastuste puhul märkinud, et teatri kõige olulisem “teaterlik” komponent on etendaja, kelle agentsus on taandamatu ning kelle ülesandeks on tähendusi luua. Erinevate kunstimeediumite kohtumisel teatris muutuvad just suuresti tänu etendajale ka teised kunstid performatiivsemaks. (Epner 2023: 65) Ka muusika esitamise ning antud kontekstis konkreetset kontserdi formaadi puhul on oluline esitaja ehk muusika ettekandja, kelle kohalolu ja otsese tegevuse kaudu muusika väljendub. Niisiis on mõlema konventsiooni võtmeelemendiks tegija, kelle tegevus ning kehaline või verbaalne väljendus loob peamise esteetiliste ja/või tähenduslike kujundite välja. Teisalt kuuluvad mõlema kunstiliigi esitusvormide juurde teatud tavad, esteetikad, materjalid ja meediumid, mis neile raamistiku loovad. Järgnev töö uuribki, kuidas teatri ja muusika kohtumisel agendid, raamistikud ja materjalid omavahel suhestuvad.

1.1. Muusika, muusikalisus ja musikaalsus

Selleks, et analüüsida muusika ja teatri kokkupuuteala ning teha järeldusi tekkiva hübriidse vormi kohta, tuleks esmalt defineerida mõisted “muusika”, “muusikalisus” ja “musikaalsus”. Need võivad ilma täpsema süvenemiseta tunduda ühe termini erinevate varjunditena, mida teatud kontekstis vajadusel sünonüümidenagi kasutatakse. Hakates neid mõisteid aga defineerima, selgub, et tegu on siiski erinevate kontseptsioonidega, mis küll tulenevad ühest sõnatüvest, käsitledes helidega seotud maailma, kuid asetavad seejuures

rõhu erinevatele nüanssidele. Eesti keele seletav sõnaraamat defineerib muusikat kui “kunstiliiki, mille kunstilisi kujundeid luuakse helidega ning tajutakse helidena” (Eesti keele seletav sõnaraamat 2009). Seevastu on välja toodud, et muusikaline tähendab “muusika alale kuuluv, muusikaga seotud, sellesse puutuv; muusika vahenditega väljendatud, muusikas avalduv” (samas). Mõiste “musikaalsus” on aga seotud muusikaandega või muusika kõlalise omadusega, viidates muusika esitamise oskusele ja/või heakõlalisusele (samas). Kuivõrd helide heakõlalisus on seotud kuulaja oskusega helisid hinnata, võib musikaalsust käsitleda ka muusika tajumise ja väärtustamise kontekstis ehk kui võimekust helisid esitada, vastu võtta ja/või analüüsida. Niisiis kätkeb see nii muusika looja kui vastuvõtja positsiooni.

Nagu juba sõnade tüvest näha, on muusika musikaalsuse ja muusikalisuse lähtemõisteks. Kui muusika on üldnimetus helisid käsitlevale kunstiliigile, siis muusikalisus tähistab justkui laiemat maastikku, kus helid asuvad ja teineteisega seostuvad, ning teisalt puudutab seda, millest muusika koosneb. Musikaalsus hõlmab aga võimekust helisid tekitada, kuulata ja tajuda. Musikaalsuse mõiste on seega tugevalt seotud inimese oskustega, erinevalt muusika ja muusikalisuse definitsioonist, mille tähendusvälja piirjooned on hägusemad. Muusika tähistab sõnaraamatu definitsioonidest lähtuvalt kitsamat tähendusvälja kui muusikalisus. Ometi on nendevaheline piir üsna abstraktne ning paljuski subjektiivselt hinnatav. Tekib küsimus, kas kõiki helisid saab nimetada muusikaks ja millal peaks rääkima muusika asemel muusikalisusest.

Inimeste muusikalised eelistused ning see, mida üldse muusikaks peetakse, erineb kohati fundamentaalselt, sest justkui ükskõik, millist heli võib pidada muusikaks, kui selleks vastavalt häälestuda (Roesner 2014: 14). Prantsuse muusikasemioloog Jean-Jacques Nattiezi sõnul on muusika avatud lõpmatutele tõlgendamise võimalustele ning sõltub seetõttu vaid helidest ja neid kogevate inimeste elukogemusest (Nattiez, 1990, viidatud Roesner 2014: 10 kaudu). Seega saab järeldada, et ka muusikalisusest rääkimise juures tuleb subjektiivsust silmas pidada.

Eesti muusikateadlane ja -pedagoog Toomas Siitan (2004: 3) on muusikalist teost nimetanud ratsionaalseks abstraktsiooniks, mis eksisteerib kas autori teadvuses või

kirjalikul kujul. Niisiis kätkeb muusika endas vastuolu, olles samaaegselt abstraktne ja ratsionaalne, omades kirja pandult konkreetset materiaalselt vormi, ilma et selle täielik potentsiaal ehk auditiivne, kuid kõrvale kuulmatu abstraktne materია oleks väljendunud. Muusikateose esitamist nimetab Siitan aga elavaks kõlasündmuseks (Siitan 2004: 3) ehk esitamisel saavutab muusika oma kogu potentsiaali, muutudes elavaks ja heliliseks materiaals. Järelikult tulekski muusika analüüsimisel võtta arvesse tema olemuse abstraktsust ja seda, et helide maksimaalne potentsiaal väljendub vaid auditiivses kõlas. See omakorda viitab jällegi muusika kuulajast sõltuvale subjektiivsusele, kuna helide kuulmine, kuulamine ja tajumine on tugevalt seotud kuulaja eripärade, teadmiste ja harjumustega.

Seades muusika, muusikalisuse ja musikaalsuse vahekorra teatri konteksti, toetun paljuski järgnevalt teatri ja muusikalisuse suhet uuriva saksa professori David Roesneri (2014) teosele “Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making”. Roesneri teooria alustala toetub Nattiezi mõttele, et muusikast rääkimiseks pole kunagi kultuuriliselt ühte domineerivat kontseptsiooni, vaid selle käsitlemiseks eksisteerib pigem kontseptsioonide spektrum (Nattiez 1990, viidatud Roesner 2014: 10 kaudu). Seetõttu ütleb Roesner, et ka muusikalisust tuleks vaadelda laiemas kontseptsioonina, nimetades seda teatri kontekstis esteetiliseks dispositiiviks. Ta selgitab esteetilist dispositiivi kui katusmõistet või raamistikku, mis ei sea kriteeriumeid selleks, kuidas muusikalisust mõõta või piiritleda, vaid loob teatud mudeli muusikalisuse kirjeldamiseks ja analüüsimiseks. (Roesner 2014: 10-12)

Nimelt leiab Roesner, et teatri muusikalisuse analüüsimiseks tuleks teatrit vaadelda kui muusikat. Roesneri sõnul pöörab muusikalisus tähelepanu lisaks kõigile teatri auditiivsetele helidele ja akustilistele omadustele ka mitte-auditiivsetele aspektidele, nagu muuhulgas vaikus, liikumine, žest, valgus, värv jne. Muusikalisusest saab teatris rääkida näiteks keele heliliste aspektide, liikumise rütmilise struktuuri või valguse vahetumise tempo kontekstis jne. Samuti toob ta välja, et teatripraktikud ja -teoreetikud viitavad teatrist rääkides samuti selle muusikalistele omadustele. Näiteks on teatri valguskujunduse rütmilist ülesehitust kõrvutatud sonaadi partituuriga, mis peaks muusika kombel vaatajat

puudutama. Näitlemist on muuhulgas võrreldud voolava jazzi improvisatsiooniga ning lavastamist orkestri juhtimisega. (Roesner 2014: 7, 13-14)

Just muusika võime kuulajat puudutada ning kehaliselt kaasata on üks omadus, mille poole paljud teatritegijad püüdlevad. Teatri transformatiivsust analüüsinud Erika Fischer-Lichte (2008) on muusika ja kehalisuse teatris sidunud mõiste *tonality* ehk tonaalsuse abil. Kuigi see mõiste viitab muusika ühele aspektile ehk tähistab üksikhelide sõltuvust kindlast kesksest helist (Eesti keele seletav sõnaraamat 2009), arutleb Fischer-Lichte siiski üldiselt helide mõju üle teatris. Tema sõnul penetreerib helide vibreerimine ja võnkumine inimese kõrvas asuvat tasakaalukeskust, mistõttu suudavad helikombinatsioonid meie keha otseselt mõjutada, luues nii psühholoogilisi kui kehalisi reaktsioone. Muusika võime tekitada külmavärinaid, kananahka, rahustada, ergutada või muuta kuulaja emotsionaalset seisundit on tõestuseks, et helidel on tugev afektiivne potentsiaal. (Fischer-Lichte 2008: 120)

Rütm on Fischer-Lichte sõnul oluliseks põhjuseks, miks muusikal on võime afektiivselt mõjuda. See on samuti seotud inimkeha ehitusega. Nimelt on südamelöökidel, vereringlusel ja hingamisel oma rütm, mis mõjutab kogu keha liikumist, rääkimist, naermist, nutmist ja nii edasi ehk kontrollib nii-öelda keha sisemist võnkumist. Keha sisemine liikumine ehk rütmiline häälestus võimaldabki meil ka näiteks muusikat või teatrit rütmiliselt organiseeritult tajuda. Fischer-Lichte väidab, et kui lavastus on rütmiliselt struktureeritud, põrkub see vaatajate sisemise keharütmiga ning kui need rütmid hakkavad omavahel sama tempot leidma ja etendus suudab vaataja oma rütmiga kaasa haarata, aktiveerub ka saali ja lava ühendav energiavahetus, mida ta nimetab autopoieetiliseks tagasisideringiks. (Fischer-Lichte 2008: 136)

Lisaks muusika võimele kuulajat kehaliselt mõjutada on helidel ka vahetu ülekandumise omadus. Nimelt ei vaja me helide vastuvõtmiseks ratsionaalset mõtlemist või teadvustatud tähendusloome protsessi käivitumist. Helid jõuavad meieni eelnevalt kirjeldatud kehaliste protsesside tõttu ratsionaalsusele eelneva stiimulina, mistõttu me tajume helisid ja anname neile tähenduse samaaegselt. Lihtsamalt öeldes, me ei pea mõtlema helide tähendusele, vaid võtame need vastu sellena, mis nad on. Roesneri sõnul muusika ei sümboliseeri ega peegelda reaalsust, vaid see ongi reaalsus. (Roesner 2014: 15,17) Eriti selgelt tuleb see

esile elava muusika puhul, mille siin ja praegu sündimine ning helide tekkimisega samaaegne kuulajani jõudmine on täiesti vahetu. Oluliseks muutub vaid helide kandumine vastuvõtjani ja reaktsioon, mida helid vastuvõtjas tekitavad.

Muusikale sarnanev tähendusest mittesõltuva tajumaailma loomine on oluline eriti postdramaatilise teatri kontekstis, kus ei domineeri sõna kui peamist tähendust kandev meedium, vaid see on taandunud teiste meediumitega võrdseks osaks lavastuse tervikus. Tähendused muutuvad postdramaatilises teatris sageli teisejärguliseks, nähtu nii-öelda puhta ehk tõlgendusteta tajumise (*pure perception*) ees, sest meediumite hierarhia puudumisel, võib vastuvõtjani jõuda mitu erinevat stiimulit korraga. (Bouko 2009: 25, 30) Kuna erinevad märgid ilmnevad vaatajale samaaegselt ning neid on raske korraga tõlgendada hakata, muutub oluliseks nende vahetu mõju ehk see, millise kehalise või emotsionaalse reaktsiooni see vaatajas tekitab.

Kuivõrd tekst ei ole postdramaatilisest teatrist täiesti võõrdunud, vaid sellest on saanud materjal, mille tavapärasest vormi ümber formuleerida ja mõtestada, saab rääkida ka teksti muusikalisusest. Räägitud teksti heliline omadus annab võimaluse tempovahetuseks, korrapärasteks ja/või korrapäratuteks rütmimuutusteks, tämbrite, intensiivsuse ja valjudusega mängimiseks jne. (Bouko 2009: 31) Teksti tähendustekandja funktsiooni tagaplaanile jätmisest tingituna muutubki see kõlaliseks materjaliks, mis võib kanda sama abstraktset ja mitmeti mõistetavat ideed nagu tants, valgus, heli või mistahes muu lavaline väljendusvahend. Esile kerkivadki väljaõeldud sõnade helilised omadused ning oluliseks muutub nende mõju, mitte tähendus.

Eelnevast arutlusest selgub, et muusikalisuse defineerimiseks on mitmeid erinevaid võimalusi ning selleks ei eksisteeri kindlaid kriteeriume ehk muusikalisuse mõõtmiseks puuduvad normatiivsed kategooriad. Sellest tulenevalt väidab Roesner, et ka muusikalisuse tajumisel puudub mõõdupuu. Ta toob välja, et mitmed musikoloogid, pedagoogid ja teadlased väidavad, et musikaalsus, mida on ajaloos peetud kõrgklassi tunnuseks, on tegelikult inimolemuse universaalne omadus ehk igal inimesel on kaasasündinud oskus helisid tajuda. Roesner järeldeb selle teooria põhjal, et muusikalisuse märkamiseks ja analüüsimiseks teatri kontekstis ei pea seega õppima või treenima mingeid konkreetseid

oskusi, vaid kaevuma selle kunstivormi olemusse. (Roesner 2014: 8-9) Seda ideed kinnitab muusikamaailma ümbermõtestanud Ameerika helilooja ja muusikateoreetiku John Cage'i teooriast lähtuv Paul Hegarty mõttekäik, mille kohaselt sõltub muusikalisus meie tähelepanust maailma helide suhtes (Hegarty 2007: 6, viidatud Roesner 2014: 13 kaudu). Teatri ja muusikalisuse vahekorrast rääkides märgib Roesner, et muusikalisuse defineerimise juures on oluline osa teatri tegijate ja/või vastuvõtjate huvil loomeprotsessis ja/või etenduse käigus muusikalisi aspekte tajuda (Roesner 2014: 14). Seega saabki väita, et muusikalisuse tajumine on tugevalt seotud subjektiivsete kogemustega ning vastuvõtja avatusega muusikaliste nüansside märkamiseks.

Roesner (2014: 20) jõuab oma arutluskäigus järeldusele, et muusikalisust tulekski vaadelda teatud vastuvõtustrateegiana, mis vaatleb erinevaid fenomene (näiteks teatrit) kui muusikat. Tema sõnul viitab muusikalisuse mõiste muusika põhilistele omadustele ja loob neile konteksti, mille pinnalt neid omadusi otseselt mitte-muusikaliste fenomenide puhul käsitleda (Roesner 2014: 259).

2. MUUSIKA KUI MUDEL, MEETOD JA METAFÖÖR

Teatri ja muusika sümbioosi on lähiminevikus uurinud teisedki autorid peale David Roesneri, kelle teosele antud tööd toetub. Näiteks on Lauma Mellena-Bartkevica uurinud Läti nüüdisaegset muusika(list) teatrit, kuid teinud seda ooperi ja muusikali vaatepunktist (Mellena-Bartkevica 2022). Teisalt on analüüsitud ka näiteks Aristotelese muusika ja teatri käsitlemist (Poehlmann 2017), mis jääb aga antud töö kontekstis liiga teemakaugeks. Samas leidub artikkel Björn Heile sulest, kes on vaadelnud muusikat eksperimentaalse teatri ja nüüdisaegse ooperi kontekstis, kuid lähemal vaatlusel on tegu pigem erinevate muusikat käsitlevate teoste analüüsi, kui teatri ja muusika uurimisega. Küll aga väidab Heile, et huvi muusika ja teatri sümbioosi vastu esineb eelkõige just saksakeelses muusikateaduses. (Heile 2006) Niisiis toetubki järgnev analüüs saksa teadlase David Roesneri teosele, mis pakub kõige huvitavamat lähenemisnurka Lauri Lagle kujundlik-poeetilise teatrikeelevuurimiseks. Samuti inspireerub käesolev töö Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse 2023. aasta aastakonverentsist, mille teemaks oli “Muusikateater ja muusika teatris” ning kus pidasid sõnateatri ja Lagle lavastuste muusikalisusest ettekandeid nii Anneli Saro, Hedi-Liis Toome kui Luule Epner (Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühendus).

Kuigi David Roesner (2014: 6) on oma raamatu “Musicality in The Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making” pealkirjas eristanud teatri ja muusikalisuse põimumise kolm kategooriat, on ta teose keskse ideena sõnastanud muusika duaalsuse, mille puhul vaatlleb muusikat ühelt poolt mudeli/meetodina ning teisalt metafoorina. Mudeli või meetodina käsitleb Roesner muusikat kui konkreetset idioomi ehk seda, kuidas muusika teatris manifesteerub ning mil viisil muusikat otseselt kasutatakse. Metafoorina vaatlleb ta muusikat kui abstraktset ideed või nähtust ja selle potentsiaali luua kaudseid seoseid muusika esteetika ja ükskõik mille muu vahel. (Samas) Roesner toetab oma teooriat, lähtudes erinevate 19. ja 20. sajandi teatripraktikute ja visionääride nagu

Adolphe Appia, Meyerhold, Beckett ja Artaud teatrikäsitlustest ning vaatleb muusikat kui dispositiivi ka laiema ajaloo taustal (Roesner 2014: 21). Kuivõrd Roesner oma teoses aga meetodi, mudeli ja metafoori kontseptsiooni struktureeritult ei kasuta ning lähtub eelnevalt sõnastatust näidete lahkamisel vaid kaudse orientiirina, ei joonistu sellest välja teooriat, millele järgnevas analüüsis konkreetset toetuda.

Seetõttu lähtun peamiselt hoopis teatriuuri ja teatriteaduse professori Anneli Saro käsitlusest, kes inspireerus samuti Roesneri teosest, kuid pakub välja rohkem struktureeritud süsteemi. Nimelt leiab Saro, et Roesneri mudel/meetodi ja metafoori teooria duaalsust saab laiendada, eraldades ka mudeli ja meetodi teineteisest ning käsitledes neid erinevate analüüsisuundadena. Saro pakub niisiis välja süsteemi, mis vaatleb muusikat teatris nii-öelda kolme M-i põhimõttel – mudeli, meetodi ja metafoorina. (Saro 2023)

Meetodi all peab Saro silmas muusikat kui loomemeetodit, mida ta analüüsib, lähtudes ansambli mõistest ja kontseptsioonist ning muusikainstrumentide agentsuse vaatepunktist. Mudelina käsitleb Saro muusikat kui esteetilist mudelit ehk teatud esteetika, mida võib ka etendust vaadates tuvastada. Mudelina analüüsib ta lavastuse numbrilist ülesehitust ning ooperlikku tunde paisutust ehk hetke, kui tekib vajadus väljendada midagi verbaalselt väljendamatut või ebamääraselt. Metafoori all vaatleb Saro aga muusikat kui ideed, materjali või abstraktsiooni ehk fookus on suunatud helile kui materjalile ja abstraktsetele kujunditele. Kui kolme M-i põhimõtte on universaalne ehk mudeli, meetodi ja metafoori printsiipi saab rakendada kõigi lavastuste või üldisemalt kunstiteoste puhul, siis nende alla liigituvaid detailsemaid aspekte käsitlevad fenomenid on Saro sõnul spetsiifilised just Lagle lavastuste kontekstis ning kõik neist ei ole ülekantavad teiste teoste analüüsiks. (Samas)

Saro illustreerib väljapakutud süsteemi näidetega Lauri Lagle lavastustest, sest tema sõnul “...lähtuvad [Lagle lavastused üldjuhul] mingist situatsioonist tulenevast rütmist ja sisemisest rütmistatusest, mõnikord ka muusikast” (Saro 2023). Seetõttu on nende vaatlemine muusikalisuse kontekstis relevantne ning kuivõrd Lagle lavastused ei lähtu enamasti lineaarsest põhjus-tagajärg loogikast ehk narratiivsest loo jutustamisest, kerkivad esile teistsugused kompositsiooni või terviku loomise strateegiad. (Samas) Niisiis ongi

paslik lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” analüüsimisel rakendada muusikast lähtuvat mudeli, meetodi ja metafoori süsteemi, mis võimaldab vaadelda alternatiivseid tervikuloomise strateegiaid.

Kuigi toetun järgnevas analüüsis peamiselt Saro süsteemile, jätan sellest siiski kõrvale tema muusika kui mudeli alla paigutuva ooperliku tundepaisutuse punkti, mille keskmes on verbaalsest kõnest muusikalisele väljendamiselle või laulmisele ülemineku analüüsimine (Saro 2023). Saro vaatleb ooperliku tundepaisutuse punkti all peamiselt Lauri Lagle lavastust “Reis metsa lõppu”¹, kuid lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” puhul ei ole selle aspekti vaatlemisel põhjust, kuna verbaalset kõne kuuleb laval väga minimaalselt, vaid paari repliigi raames. Selle asemel vaatlen lavastuse aegruumi ehk kuidas laval loodava maailma aja kulgemine, tempo, rütm, dünaamika ja ruumilised eripärad seostuvad muusikalisusega ning kuidas need mudelina tööle hakkavad. Teisalt toon kogu analüüsis paralleelselt välja Roesneri näiteid ning seon seekaudu ka tema teooria antud lavastuse käsitlusse.

Selleks aga, et üldse lavastust “Ainult jõed voolavad vabalt” analüüsida, tuleks esmalt seda kirjeldada. Noblessneri valukoja Nobeli saali oli ehitatud kõrgendatud poodiumitele täismahus korter, kus oli olemas nii köök, elutuba, magamistuba kui vannituba. Erinevatel tasapindadel asetsevad toad olid avatud ehk ühtegi seina laval ei olnud. Ka köögikapid, natüürmort ning vannitoa peegel seisid vaid kujuteldava seina najal, mille taga avarus tühjus. Praeahjust toalettpoti, dušikabiini ja serveerimislauni möbleeritud korteri pastelsed toonid mõjusid kulunult ja elatult, mis lõi üsna hubase argise atmosfääri. Lavale tulid kaheksa näitlejat, kes asusid erinevatesse tubadesse paigutatud pillide taha ning mängisid veidi üle kahe tunni kestva etenduse käigus mitmeid erinevatesse žanritesse kuuluvaid muusikalisi palasid. Näitlejad kasutasid selleks nii klassikalisi pille, mida oleme harjunud kontserdilaval nägema, kuid tekitasid helisid ka lihtsate tarbeesemetega, neid erinevatel tavapäratutel viisidel mängides. Lihtsustatult võib öelda, et näitlejad liikusid laval ringi, vahetasid pille ja helitekitamisesemeid, viies fookuse erinevatesse tinglikesse tubadesse ja mängides erinevate perspektiivide ning ruumi ja aja tajumisega. Lisaks sellele oli

¹ Esietendus 17. august 2023 Ekspeditsioon teatris

lavastuses veel mitmeid erinevaid performatiivseid ning esteetilisi kihte, mida järgnev töö avab ja analüüsib.

2.1. Muusika kui esteetiline mudel

Anneli Saro alustas oma süsteemi kirjeldamist muusika loomemeetodina kasutamisest, kuid käesolev töö vaatleb esmalt mudelist lähtuvat muusika ja teatri segunemist. Mudeli kui vormist lähtuva analüüsi aspekti esmalt käsitlemine tundub antud kontekstis paslik, kuna nii liigub töö loogiliselt nii-öelda väljast sissepoole. Kõigepealt vaatleb analüüs lavastust raamivaid vormistruktuure, seejärel jõuab sisuliste metoodiliste omapärade ja valikute juurde ning siis laskub veel sügavamale metatasandile ehk metafoori analüüsi.

Niisiis käsitleb antud peatükk muusikalisust kui vormilist mudelit, mis struktureerib lavastuse formaadi ning seab sellele teatud raami. “Ainult jõed voolavad vabalt” on struktuurilt justkui kontsert, koosnedes mitmetest üksteise järel ettekantavatest muusikapaladest, kuid ometi on see olemuselt teatrietendus. Hans-Thies Lehmann nimetab sellist mitmевormilist lavastust, mis ühendab teatris keerukad ruumilised lahendused ja kõik muud visuaalsed materjalid muusikaliste ja verbaalsete praktikatega, “stseeniliseks kontserdiks” (*scenic concert*). Mitme struktuuri ühendamisel tekkiv hübriidvorm rõhutab Lehmanni sõnul kõigi liidetud kunstiliikide autonoomsust ehk laval kehastavad muusikaline, ruumiline ja teatraalne tasand ennast kõigepealt eraldiseisvalt ning alles siis ilmneb nende funktsioon hübriidses tervikus. Seejuures on oluline ka näitlejate lavaline olek, mis peaks lähtuma kokkuliidetud konventsioonide vahelisusest ning välja tooma nendele erinevatele kunstivormidele omaseid representatsiooni režiime, mitte looma ühte kokkusulatatud väljendusviisi. Seeläbi on võimalik vaatajale pakkuda multimeedialise vormi asemel kogemust, mis avab kõigi sümbioosi liidetud kunstiliikide erinevad kihid ning võimaldab vaadelda, kuidas need omavahel suhestuvad. (Lehmann 2006: 111-112)

Niisiis tekib lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” puhul teatri, muusika, ruumi, valguse, lavakujunduse ja nendega seotud detailide vahel pinge, mis pakub pinnast nii seoste kui dissonantside tekkeks. Kuivõrd selles sümbioosis kerkib esiplaanile eeskätt teatrietenduse

ja kontserdi kui elava muusika esitamise vormi segunemine, saab vaadelda nende kahe kunstiliigi esitamise konventsioonidega seotud mustreid ja tavasid.

Anneli Saro (2023) lisas oma väljapakutud süsteemi juures mudeli käsitlemisele esteetika mõiste, öeldes, et lavastuse mudel seostub teatud visuaalsete esteetikatega, mida on saalis istudes võimalik eristada. Ka Luule Epner on kirjeldanud Lagle teatrikeeles estetiseeritust ja poeetilisust. Epner toob välja, et Lagle lavastused tegelevad tavaliselt argiste ja pealtnäha rutiinsete teemade ning tegevustega, kuid ei tee seda naturalistlikult, vaid estetiseeritult, mängides tegevuse fookuste ja mustritega ning lisades juurde kummastavaid detaile. Näiteks tegelesid näitlejad lavastuses “Paradiis” toataimede värvimisega, mis mõjus tegevusena tavalise, kuid värvimise objekti poolest kummalisena. (Epner 2016) Lavastuses “Sa oled täna ilusam kui homme” loeti luulet, kuid seda pigem rütmi ja kvantiteedi pärast, mis tõid esile tegevuse argisuse ning muutsid üleva poeetilisusega seotud kirjandusvormi pigem loba taoliseks suminaks. Lavastuses “Suur õgimine” tegeleti sarnaselt luule lugemisele söömisega. Söödi pikalt ja palju, mistõttu muutus toitumise akt rütmiliseks vaatamänguks, mille argine tegevuslikkus saavutas esteetilise väärtuse.

Lisaks esteetilisusele on Lagle lavastuste puhul läbiv ka teatud seisundilisus. Eero Epneri (2020) sõnul tegeleb Lagle mittehetteketa ehk selliste momentidega igapäevaelust, mis meid ümbritsevad, kuid millele me ei oska erilist tähelepanu pöörata ning kaalu anda. Nende hetkede tavalisus, mis ulatub kohati banaalsuseni, ongi kantud seisvast ajast, mis justkui ei liigu edasi ega tagasi, vaid eksisteerib mingisuguses vaakumis. Sellist eikuski seisvat nüüdhetkelist aega kujutab ta tavaliselt ebamaistes, määramatu lokatsiooniga paikades, mida võiks nimetada mittekohtadeks ehk paikadeks, kust liigutakse läbi, ilma neile erilist tähelepanu pööramata. Näiteks on Lagle oma lavastusi seadnud dimensioonide vahel lendavasse lennukisse, *salooni*, botaanikaaeda meenutavasse paradiisi, eikuski või teistpoolsuse piiril asuva pika laua taha ja nii edasi. Nende kohtade obskuursus, abstraktsus ja määratlematus loobki omapära, mida seostatakse Lagle teatrikeelega.

Niisiis on sobilik Lagle loomingu puhul analüüsida lavastuse vormilisi ja struktuurseid omapärasid ning teisalt süüvida lavastuse aegruumi, vaadeldes selle laglelikke nüansse ning esile kerkivaid mustreid. Järgnev peatükk analüüsibki täpsemalt lavastuse “Ainult

jõed voolavad vabalt” kontserdisarnast ülesehitust ning lavastuse aegruumi, tuues välja nendes esinevaid seoseid muusikalise dispositiiviga.

2.1.1. Lavastuse kontserdilik ülesehitus

“Ainult jõed voolavad vabalt” kodulehel kirjeldatakse lavastust esmalt kui “Kontserti inimesest” (Ainult jõed voolavad vabalt). Nagu juba mainitud, koosneb lavastus peamiselt üksteisele järgnevatest muusikalistest numbritest, mis annabki lavastusele kontserdisarnase mudeli. Esmapilgul vastab lavastuse formaat üsna otseselt kontserdi definitsioonile ehk laval toimub helitööde avalik ettekanne (Eesti keele seletava sõnaraamat 2009). Trupp esitabki laval kahe tunni jooksul proovides loodud muusikat. Samas on lavastusel lisaks muusika esitamisele veel palju teisi kihte, mis ka töö järgnevates peatükkides selgub. Lavastust kirjeldav žanrimääratlus “Kontsert inimesest” viitab sellele samuti, kuna antud kontekstis saab seda vaadelda metafoorina ehk tegu on lavastusega inimesest kui komplekssest nähtusest, mille polüfooniline ja mitmekihiline olemus moodustab kokku ühtsena kõlava keeruka ja mitmekihilise terviku.

Selles mitmekihilisuses kohtuvad peamiselt teater ja muusika. Hendrik Kaljujärv tõi intervjuus Kaja Kannule välja, et see võib aga kujuneda probleemiks, kuna kunstžanrid hakkavad omavahel hõõrduma. Teatritegijad justkui eemalduvad teatritegemise positsioonist, valides lavastuse peamiseks väljendusvahendiks muusika ja kontserdi vormi, öeldes seeläbi vaatajale, et siit polegi vaja teatri otsida. Samas märgib Kaljujärv, et “Ainult jõgedes...” esitatakse seda kõike siiski teatrietenduse raamis. (Kaljujärv 2023) Niisiis jääb vaataja kahe konventsiooni vahele ning peab vastuvõtustrateegia osas ise valiku langetama. Anneli Saro (2023) tõi oma süsteemi kirjeldavas ettekandes välja, et publiku strateegiavalikut näeb kohati otseselt saalis istudes, näiteks on mitmel etendusel peale lugusid plaksutatud. Sündmuse keskel vallanduv aplaus on seotud kontserdi või ka näiteks ooperikonventsiooniga, kus on tavaks ning isegi reegliks peale iga lugu plaksutada, et tänulikkust, tunnustust ja seeläbi ka enda kohalolu väljendada. Teatri puhul on see aga ebatavaline ning pigem isegi pärsitud, kuna see lõhub (tavapäraselt) laval loodavat

fiktionaalse maailma illusiooni, kus publikul on nähtamatu ja vaikiv roll. Kuigi suurepärane esitus teatrilaval võib samuti vaatajas etenduse käigus tekitada aplodeerimishimu, on see enamasti seotud muusikaliste etteastetega. Kuivõrd “Ainult jõed...” koosnebki ainult muusikalistest etteastetest, on ka loogiline, et publik ei taju või unustab lavastust ümbritseva teatrisündmuse raami ning tunneb vajadust etenduse vältel tunnustust väljendada. Lavastus aplausikohti küll otseselt ei taotle, kuid aplodeerimine ei tundu ka kontserdile sarnanevast formaadist tulenevalt vale või illusiooni lõhkuv.

Teisalt võib teatrisündmuse raami minetamine ning vastuvõtul ainult kontserdi konventsioonist lähtumine vaatajat eksitada. Nagu Kaljujärvi (2023) välja tõi, ei ole lavastuses esitatud muusikal iseseisvalt, teatrisündmusest lahutatult suurt esteetilist väärtust, mistõttu ei peaks seda ka vastavalt vaatlema. Sellest olenemata on publik etendustelt lahkunud, kuna puhtakõlalise kontserdi nautijatele võis lavastus ilmselt ironiseeriva või pooliku, proovimaigulise mulje jätta. Tegelikult oli aga oluline justnimelt teatriraami kehtima jäämine, mille abil oli võimalik lavastuses näha peale musitseerimise ka helide tekitamise akti, atmosfääri, misanstseene ja lavavisuaali omaette esteetilise väärtusena. Lagle sõnul oli tema ning trupi jaoks kõige olulisem “väljendada hetke meeolust tulenevaid tundeid”, mille juures muusikaline või kontserdi sarnane vorm ei tulenenud soovist teha vormikatsetusi, vaid selle määras algidee, mille väljendamiseks oli antud vorm vajalik (Lagle 2022).

Jälgides lavastuse numbrilist ülesehtust, mille dünaamika kujuneb peamiselt tempode, tonaalsuste, muusikastiilide ja emotsioonide vaheldumisest tulenevalt, jääb esmalt silma muusikaliste soolode rohkus. Anneli Saro leiab, et nii “Ainult jõed voolavad vabalt” kui ka Lagle eelnevad lavastused (näiteks “Tähtede all”² ja “Sa oled täna ilusam kui homme”³) ongi üles ehitatud soolodest lähtuvalt ehk pea iga stseeni keskmeks on üks näitleja, keda ülejäänud trupp toetab, aidates välja tuua solisti teema või hääle. Saro näeb sellise ülesehituse puhul sarnasusi muusikalise komponeerimisega, kuna erinevatest omavahel otseselt mitteseotud stseenidest on tekitatud struktuur, mille osad varieeruvad nii teemade kui stiilide lõikes, kuid loovad omavahel kokkusobitava sünergia. (Saro 2023)

² Esietendus 15. detsember 2021 Von Krahli ja Ekspeditsioon koostöös

³ Esietendus 12. september 2020 Von Krahli ja Ekspeditsioon koostöös

Asetades lavastuse struktuuri Bertolt Brechti dramaatika käsitluse konteksti, sarnaneb Lagle lavastuse ülesehitus kaleidoskoopdramaturgiale. Nimelt eristas Brecht K- ja P-tüüpi dramaatikat, millest esimene tugineb fiktsioonil, sisseelamisel ja elamusel ning teine abstraktsioonil ja kriitilisel refleksioonil. (Brecht 1972: 55-56) Nende kahe tüübi vahele jääb aga Anneli Saro sõnul K2-tüüpi (ehk kaleidoskoop-)dramaturgia, mis ei lähtu fiktsioonist, võõritusest ega paku ka korrastatud tervikut, mida narratiivist lähtuvalt analüüsida. Saro märgib, et selline dramaturgiline lähenemine pakub vaatajale autonoomseid, erinevaid mustreid moodustavaid killukesi, mis loovad omaette subjektiivseid tajukogemusi. (Saro 2023b: 82) “Ainult jõgede...” stseeniline, muusikapaladel põhinev struktuur mõjubki sedasorti erineva energiaga laetud kildudest tervikuna, mida Lehmann nimetas “stseeniliseks kontserdiks”. Kuivõrd esile tõusevad nende muusikaliste kildude vahelised, nii žanrilised kui atmosfäärilised erinevused ning sellest tulenevad etendajate esitamisrežiimide erinevused, on ka loogiline, et stseenid tekitavad vaatajas erinevaid tajuelamusi. Nendest tajukogemustest võiks ideaalis moodustuda lõpuks kokku tervik, mis toob esile nii teatri, kontserdi, valgus- kui lavakujundusega seotud esteetilisi kihte ning mille abil on vaatajal võimalik lavastusega resoneerida või dissoneerida.

Lavastus algab pika ja mitmeosalise minoorse sissejuhatava looga, mis on sündinud trupi improvisatsioonidest prooviprotsessis. Selles on ootusärevust, salapära ja müstilisust, andes märku, et justkui midagi ootab ees. Muusika areneb üha kiiremaks ja valjemaks, kuni jõuab Jörgen Liigi löökpillisooloni kastrulitel ja pottidel ning seejärel Rea Lesta sooloni klaasidel. Peale seda ägestub lugu veelgi ning vaikib siis järsult Liigi sooloks elektrilisel raseerijal, mille pininat ta mikrofoni lähemale ning kaugemale liigutades võimendab. Sellele järgneb taas maksimaalset energiat saavutav loo jätk kogu ansambliga, mille lõpetab Liigi hüüe “Pauk!” ning seejärel tuleb praeahjust väike pauk koos sähvatuse ja tossupilvega. Lugu mõjub justkui proloogina või sissejuhatuseks, mille eripalgelised osad vihjavad ka kogu järgneva repertuaari varieeruvusele. Selle järsud pöörded ja üllatavad lahendused, mida vaataja oodata ei oska, viitavad ebatavalisusele ning ekstsentrilisele lähenemisele, mis ka etenduse vältel kandma jääb. Kõrvutades esimesena kõlavat pala aga klassikalise muusika kontserdi formaadiga, võib sellele omistada

avamängu funktsiooni. Klassikalise muusika kontserdil on avaloo puhul tegemist pigem lihtsa palaga, mille peamine eesmärk on publiku tähelepanu fokusseerimine ja muusikute ühte häälestumine (Uhde 2021: 116). Ka “Ainult jõgede...” esimene üsna pikk lugu kannab tajutavat kohati meditatiivset häälestumise funktsiooni, mis aitab nii etendajatel ansamblina sünergiat leida kui publikul kohaneda ebatavalise formaadiga.

Lavastuse struktuur sündis Lagle sõnul nii-öelda piltidest ehk peale pikka improviseerimist ning katsetusi valiti loodud materjalist kindlad motiivid välja ning hakati nendest kasvanud muusikalistele atmosfäärietüüdidele pealkirju andma. Lugude valik lähtus lavastaja sõnul tuumikteemast ehk sellest, mis oli vajalik põhiidee edasi andmiseks. Eesmärk ei olnud laulude ritta seadmine, vaid seisunditel põhineva liikuva tervikpartituuri loomine. Seejuures ei teinud Lagle valikuid loodud lugude meeldimise põhjal, vaid jälgis seda, et tekiks dünaamika ja isegi teatud dissonants, mis pingestaks ja erutaks tervikut. (Lagle 2022)

Dissonants või teatud kriipivus ongi ehk üks peamisi märksõnu, mis lugude vahetumist kirjeldab. Näiteks on lavastuse esimesed kaks lugu energilised, võimsad ja laiakõlalised, hõlmates kogu ruumi ning mõjutades vaatajat peamiselt kaasahaarava kiire rütmi ja tugevalt laetud energiaga. Sellele järgneb aga vaikne õrn lugu keelpillidel, mille käigus koondub kogu trupp lava keskele ning õhkkond muutub kammerlikuks. Liik ja Vaarik mängivad sinna juurde suuorelit⁴ ning akordioni, mis lisab loole teatava rahvalaululiku kõla. Seejärel kõlab Katariina Tamme sensuaalne hää, millega saab alguse esimene sõnadega lugu ehk Tamm loetleb veetleva, madala häälega Sundja mängitud süntesaatori saatel aeglaselt erinevaid linnade nimesid. Lugu muutub *jazzilikuks*, kui sellega liitub Roosimägi saksofonil ning linnade lugu läheb sujuvalt üle Roosimäe saksofonisooloks ning seejärel George Michaeli lauluks “Careless whisper”. Nagu sellest esimese viie laulu kirjeldusest näha, sulanduvad laval kokku mitmed eri stiilid ja žanrid, mille dünaamikas on publikul järgmist käiku väga raske ette näha. Tempode, atmosfääride ja kõlade vahel laveerimine, kuid teisalt nende sujuv sidumine, pakub vaatajale pidevat üllatusmomenti, kuid samas hoiab fookust ja põnevust järgneva vastuvõtuks.

⁴ Laoses ja Tais kasutusel olev traditsiooniline instrument, kohalikus keeles *khaen*

Lisaks dissonantsile oli Lagle jaoks oluline ka voolavuse motiiv, millele vihjab ka lavastuse pealkiri.

“Kuidas teha nii, et tekiks terviklik voolamine. See pole ainult tehniline küsimus, kuidas rütmistada, haarata vaatajat paremini kaasa, vaid et voolamise tunne mõjuks metafoorina ja vaataja kogeks elu teatud võimalusi, mida ta argises olemises ei jõua kogeda. Vool ja kulgemise võlu on see, mida otsisime,” arutles Lagle Eero Epnerile antud intervjuus. (Lagle 2022)

Voolavuse tunne tekib peamiselt lugude sujuvate, kohati isegi märkamatu üleminekute abil, mis publikut kahe tunni vältel aina edasi kannab. Kuigi mõnel hetkel tekivad lugude vahel ka katkestused, kui näitlejad vahetavad pille ja/või loo tempot ning suunda, mõjuvad need pigem voolu aeglustumisena kui katkemisena.

Ühe voolavuse katkestajana kasutatakse näiteks pöördlava, mida pööravad näitlejad manuaalselt, lükates rasket lavakonstruktsiooni oma keharaskuse abil edasi või tagasi. Ühelt poolt mõjub lava keeramiseks tekkiv paus tehniliselt, kuna vahepeal sätivad näitlejad ettejäävaid juhtmeid ja dekoratsioone ning peavad selle jaoks ka pööramisel pause tegema. Teisalt mõjub see aga metafoorina, kuna pööramine annab lavategevuse liikuvuse ja voolavuse temaatikale otsese visuaalse väljundi. Mängu tuleb samas jällegi dissonants, kuna sujuv loominguline voolavus vastandub katkendlikule tehnilisele lava liigutamisele.

Pöördudes tagasi aga kontserdi formaadi juurde, leiab lavastusest ka mitmeid otseseid kontserdi tüüposasid ja stiilivõtteid, mis teatriõhtut raamivad. Näiteks on kontserdi formaadist laenatud trupi lavale saabumise võte. Trupiliikmed tulid lavale korraga, seadsid end pillide taha ning pöörasid pilgud tervitavalt publikusse, jälgendades kontserdi algusele sarnanevat vormi. Nad ootasid alustamiseks Mari Abelit justkui bändi *frontmani* või klassikalise muusika kontserdi puhul dirigenti, kes saabub lavale tavaliselt viimasena, et alustamiseks märku anda. Teinegi alustamisele viitav ja kontserditelt tuttav repliik kõlab Jõrgen Liigi esituses, kes peale esimest lugu publiku poole pöördub ning “tere õhtust” lausub. Sündmuse algusele osutavus mõjub seejuures rõhutatult, mis toob need teadlikult kasutatud võtted selgelt esile. Samuti on märgata etenduse lõppu markeerivaid nüanse, mis on tavapärased pigem kontserdile. Nimelt ütles Vaarik enne viimast lugu “nüüd tuleb meie viimane lugu”, mis on samuti palju kasutatud võte muusikaüritustel, teadvustamaks sündmuse lõpu saabumist. Peale viimast lugu tulid näitlejad kummardama ning aplausi

jätuks mängisid nad veel ühe tempoka lisaloo nagu tavapärasele kontserdilegi kombeks. Niisiis tekkis sündmuse algusele ja lõpule viitavate repliikide kaudu lavastusele justkui kontserdi raam, mida kasutati sissejuhatuse ja kokkuvõtte markeerimiseks ning mis andis lavastusele konkreetsed piirid.

Kuigi väitsin eelnevalt, et lavastus positsioneerub peamiselt siiski teatriväljale, siis siinkohal võiks öelda, et kontserdi formaat annab lavastusele konkreetsuse ning piiritluse ja teatriraam loob sellele konteksti ning sisu. Kahe raamistiku põimumisel tekib teatri ja muusika esitamise konventsiooni sümbioos, mis ühelt poolt sulandab kunstiliikide piire, kuid teisalt illustreerib nende vahel olevat kontrasti. Näiteks sobituvad hästi kokku teatrietenduse stseeniline ja kontserdi erinevatest muusikapaladest koosnev struktuur, mis jagab terviku väiksemateks osadeks ning teeb seeläbi esitatava jälgimise kergemaks. Teisalt mõjuvad aga kontserdi formaadi juurde kuuluvad alguse ja lõpu tüüposad lavastuses tänu teatriraami kehtimisele teatud mõttes isegi irooniliselt või paatoslikult. Kontserdi tüüprepliikide rõhutatus teatrilaval toob esile nendes peituvat klišeet ja publikuga kontakti hoidmise võtte leierdatuse, mis harjumusest tulenevalt tavaliselt publikule märkamatuks jääb. Nende sobimatus teatriraami katkematu ühtse tervikuga, mis tavaliselt ennast ei kommenteeri, viib tähelepanu kahe raami põrkumisele ning tuletab vaatajale meelde mõlema raami kohalolu.

David Roesner leiab, et muusikalisuse kaasamisega suunatakse teatripubliku tähelepanu sellele, millises suhtes on lavastuse vorm ja sisu. Ta toob näiteks Christoph Marthaleri loomingut, mis jättis kõrvale narratiivil, lool ja tegelastel tugineva struktuuri ja asendas need erinevatest (muusikalistest) numbritest või tegevustest koosneva dramaturgiaga. Selline lähenemine annabki publikule võimaluse vaadelda lavastuse vormi ja sisu üksteisest lahus ning mängib vaataja ootustega, ulatudes tavapärastest teatril omastest kommunikatsioonivahenditest kaugemale. Seeläbi tekib vaatajal võimalus keskenduda küsimusele “mis see on, mida ma näen” mitte “mida see tähendab” ning teadvustada ka enda vastuvõtustrateegiat. (Roesner 2014: 210-211) Niisiis saabki väita, et “Ainult jõgede...” lavastuse vormiks kujunenud kontserdi formaat lõi võimaluse muusika ja muusikalise abil laiendada tavapärase teatriraami piire ning tekitada dialoog kahe konventsiooni vahel, tõstes esile nii nendevahelise sümbioosi kui dissonantsi. Samuti

peegeldas selline vorm vaatajale tema vastuvõtturežiimi ning distantseeris esmase tähendusvälja tajuväljast.

2.1.2. Lavastuse aegruum

Käsitledes esteetilise mudeli kontekstis “Ainult jõed voolavad vabalt” aegruumi, vaatlen järgnevalt peamiselt lavastuse ruumi, aja kulgemise ja rütmiga seotud aspekte, mis loovad nii visuaalseid kui auditiivseid esteetika. Teisalt kujundavad need kolm aspekti ka lavastuse struktuuri, andes sellele füüsilise tegevusruumi, ajalised piirid ja dünaamika ning tempo, mistõttu saab neid käsitleda mudeli kui teatud vormi loomise kontekstis. Peatükk käsitleb ruumi, aega ning rütmi eraldi, kuid seostab neid ka omavahel, mistõttu moodustub neist terviklik aegruumi kontseptsioon, mis lavastuse esteetilist mudelit kujundab.

2.1.2.1. Ruum

Eero Epneri (2021) sõnul algab Lagle loomeprotsess tavaliselt esteetilisest impulsist, tajust või kõhutundest.

“Lauri Lagle lavastuste alguses on tavaliselt energia. Vahel on ta kirjeldanud seda värvina. Ta soovib teha «pastelset» lavastust. Või «jahedates toonides» lavastust. Vahel räägib ta tundest, siis jälle sellest, kuidas lavastus võiks kõlada: kumedalt, kalgilt, helgelt.” (Epner 2021)

Seega saab väita, et Lagle lavastuste lähtepunktiks on atmosfäär, tonaalsused, toonid ja kõlad ning see, kuidas neid luuakse ja tajutakse. Peamised agendid, kes neid tajumaailmaid loovad, on näitlejad ning sama olulised on seejuures ka ruumi ja aja struktuurid, mis annavad laval loodava maailma tekkimiseks vajalikud impulsid ja võimalused.

“Ainult jõgede...” lavakujunduse autor on Arthur Arula, kelle sõnul pidi lava alguses kujutama üksikut saart, kus lavastuse algideest lähtuvalt piraatide kommuun toimetab. Sellest ideest aga kaugeneti ning kehtima jäi teatud mõttes siiski saare motiiv ehk tõstetud poodiumitel asetsev omamoodi lahtise plaani ja ilma seinteta korter, kus oli olemas nii köök, elutuba, magamistuba kui vannituba. (Arula 2024) Esimene asi, mida saalis isegi esimeses reas istudes tajuda sai, oli lava kaugus publikust. See kinnitas teatavat eraldatud

saare motiivi, kuna lava asus publikust piisavalt kaugel, et tekiks distants, mis ei lasknud vaatajal täielikult lavamaailma sisse elada. Eraldatus säilitas ka neljanda seina, mida lõhkusid küll näitlejate repliigid publiku tervitamiseks ja vahepealseteks kommentaarideks, kuid distantsi seeläbi täielikult ei kaotatud. Ka muusika immersiiivsus ning võimekus kuulaja kehalist kaasahaaratust taotleda ei elimineerinud lava ja saali vahelist kaugust, mistõttu võib järeldada, et teatav eraldatus ja kättesaamatus oli lavastuse eesmärk, mida kujutati eeskätt ruumiliselt.

Lavale lisasid dünaamilisust eri tasanditel paiknevad toad ning pöördlava, mis võimaldas etenduse käigus korteri perspektiivi muuta. Eeslavale tekkis suurem ja avaram nii-öelda elutoa ruum, kuhu koondusid ka paljud soolod, mis muutsid selle omamoodi lavaks. Teised pillid nagu trummid, basskitarr, mõnel puhul saksofon ja elektrikitarr koondusid aga lava tagumisele kõrgemale osale. Selles paigutuses saab paralleeli tuua kontserdile omase pillide paiknemisega, kus tavapärased saatepillid asuvad ka loogiliselt soolopillidest tagapool, luues tausta ja dünaamilise helimaastiku ning võttes arvesse erinevate pillide tämbrite kokkukõla. Ruumi liigutamise ja perspektiivi muutusega teises aga etenduse alguses kehtestunud positsioonide hierarhilisus. Pöördlava võimaldas lõhkuda klassikalist kontserdi ruumilahendust ning rõhutada kõigi perspektiivide olulisust.

Lisaks visuaali ja etenduse rütmi mitmekesistamisele ning perspektiivide vahetamisele, kandis pöördlava edasi ka argisuse motiivi. Nimelt jäid lava pööramisel pidevalt ette erinevad juhtmed ja kaablid, mistõttu pidid näitlejad lava keerates vahepeal “stop” hüüdma ning peatuma, et juhtmeid kohendada ning kohati isegi tulnud teed tagasi minema, et kõik ühendused püsima jääks. Arthur Arula (2024) sõnul oli see aga taotluslik, sest juhtmeid oleks saanud sättida nii, et nad ei jääks ette. Lagle soovis aga, et lava pööramisel just tekiks tehniline katkestus, mis tõi esile argise, teatri illusiooni lõhkua tegevuslikkuse ning näitlejate autentse lavalise oleku, kuna fookuses oli puhtalt pööramisega kaasnev füüsiline tegevus, mitte tähendusi loov esteetilisus (samas).

Sedasorti dünaamilist lavakasutust sidus Šveitsi lavakunstnik ja teoreetik Adolphe Appia oma teoorias tugevalt muusikalisuse ja rütmistatusega. Nimelt kasutas ta oma teoorias mõistet “rütmiline ruum” (*rhythmic space*), mis tähistas performatiivseks tegevuseks

kujundatud või ehitatud ruumi ja selle arhitektuuri, mis toetas, inspireeris ning kohati isegi ajendas muusikalist lähenemist. Appia rütmiline ruum koosnes sammastest, treppidest ja erinevatest tasapindadest, mis tekitaksid teatud rütmilisi mustreid juba puhtalt selles ruumis ringi liikuvate kehade ja valguse mõjul. Ruumi arhitektuur soosis etendaja erinevatel tasanditel paiknemist, liikumist ja varjatuse võimalust ning valguse struktuurilis-ruumilist kasutamist. See omakorda andis liikuvuse kogu staatilisele ruumile ning selles kulgevale ajale. (Roesner 2014: 32) “Ainult jõgede...” lava eritasandilisus loob seega Appia rütmilise ruumi mudelile sarnase astmelise maastiku, millele on lisatud pöörlemise võimalus, andes ruumis liikuvale, suunasid ja tasapindu vahetavale näitleja kehale rütmilisuse juba kõige lihtsakoelisema liikumise tasandil. Lisaks sellele paiknevad ka erinevate lugude fookuspunktid misanstseeniliselt erinevates lava osades, varieerudes tasapinna ja kauguse poolest ning luues huvitava visuaali ka vaataja jaoks.

Sarnaselt ruumi võimekusele performatiivset tegevust rütmistada, nägi Appia, et ka lavavalgusel on teatud muusikaline kvaliteet, mille abil on võimalik struktuuri ja rütmi luua. Appia sõnul ei peaks valgust käsitlema realistliku prisma läbi ainult näitleja väljavalgustaja, loo jutustamise ja atmosfääri toetajana, vaid aja- ja tempopõhise kunstina, mis loob iseseisvaid kompositsioone ja esteetikaid. Valgus saab sarnaselt muusikale järskude, aeglase, sujuvate, kriipivate või mis tahes muudatustega luua omaette esteetilise terviku, võimaldades seejuures ka ruumi perspektiiviga mängida ning seda täielikult muuta. Lisaks leidis Appia, et valgus ja muusika on polüfoonilised meediumid ehk nii erinevad helid kui valgused saavad eksisteerida, seguneda ja omavahel suhestuda või kontrasti luua samaaegselt, kuid neid saab sellest hoolimata vaadelda nii individuaalsete allikate kui koosmõjul tekkiva terviku tasandil. Lihtsustatult öeldes saab vaadata nii ühest prožektorist tulevat valgust kui mitmest valgusallikast kokku moodustavat valguslahendust ning samuti ühe pilli loodud heli kui ka kogu muusikalise koosluse helimaastikku korraga. Võrreldes muusikat ja valgust teatris tavapärase tähenduste edasikandja ehk sõnaga, mis eeldab kakofoonia vältimiseks lineaarset ja segamatut esitust, tuleb esile muusika ja valguse kui polüfooniliste meediumite eelis väljendada samaaegselt palju rohkemat. (Roesner 2014: 33-34)

Siim Reispasi valguskujundus pakkus Lagle lavastuses justnimelt sellist mitmeplaanilist esteetilist väärtust, toetades ühelt poolt lavategevust ning laiendades muusikast tekkivat tajukogemust. Muusika ja valgus töötasid koos, luues atmosfääre, mis ulatusid öisest salapärasest kõhedast hämarusest kammerliku hubase elutoa valguse, päikesetõusu ja pompöösse staadionikontserdi valguseni. Teisalt oli lavastuses hetki, kus valgus asus tähelepanu keskpunkti. Eriti selgelt tulid need hetked esile näiteks Liigi tualettpoti stseenis, mil peale näitleja kummipalli potti surumisega kaasnevat tohutut rassimist lendas pall lavalt alla, tekkis paus ning seejärel vajutas Liik tualettpoti nuppu justkui vee peale tõmbamiseks. Koos nupu vajutamisega kostus sillerdav heli ning lava tagumises seinas olev suur viiekümnest PAR-prožektorist koosnev valgussein sillerdas kostuva heliga kaasa. Nii valgus kui heli võimendasid antud stseenis näitleja tegevust, muutes selle suuremaks ning lisades koomilist efekti. Kuivõrd lae alla tõstetud prožektoritest tagasein mõjus niigi suursuguselt ja meenutas pigem jõulist rokk-kontserdi valguslahendust, oli selles stseenis huvitav näha selle visuaalset elegantsi, mis lisas lavategevusele emotsiooni.

Teine hetk, kui valguskujundus teiste meediumite seast esile kerkis, oli täiesti etenduse lõpus peale lisalugu, kui Rea Lest jäi üksi *acapellas* laulma Uno Loobi “Mis värvi on armastus”, ülejäänud lavavalgused hakkasid järjest kustuma ning tagaseinale moodustus PAR-prožektoritest suur süda. See stereotüüpselt romantiline kujund, mille lauluviis ja südame kujutis moodustasid, oli viimane pilt, mida publik enne etenduse lõppu märkivat *black outi* nägi. Seetõttu tundus kujund kommenteerivat või vihjavat kergele irooniale, mis ka kogu lavastust saatis. Irooniline alatoon tundus lavastuses läbivalt kommenteerivat pillimänguga kaasnevat püüdlikkust ning eriti näiteks klassikalise muusika kontserdi olukorraga seotud pidulikkust ja tõstetult tõsist olukorda. Sellele vastandus trupi mängulisus, lugude esitamisest õhkuv vaba voolavus ning tavalistest tarbeesemetest välja võlutud helid, mis andsid kogu lavastusele argisema mõõtme. Viimane romantiline kujund andis lavastusele aga mõrumagusa lõpunoodi, mis pani publiku muigama, kuna see kandis klišeelist, stereotüüpset ja naiivset “armastus päästab kõik” lõpusõnumit. See kõigile tuttav ja lihtsasti loetav kujund pakkus vaatajale justkui lohutust, et kui kõik muu tundus lavastuses liialt metatasandil kõnelevat, siis lõpuks sai ta millestki siiski aru.

2.1.2.2. Aeg

Dramaatilise teatri põhiolemuseks on juba ajalooliselt olnud taotlus pakkuda vaatajale argipäevast eemaldumiseks mõeldud nii-öelda “unistamise/unelemise aega” (*dream time*), mis kulgeb reaalist lahutatult mingis teises sfääris (Lehmann 2006: 155). Tavapäraselt näeb dramaatilises teatris sel juhul narratiivset lugu, mille kokkusurutud aeg kulgeb lineaarselt ning teeb sageli ajas edasi- või tagasihüppeid. Tihti on ühe kuni nelja tunni ehk tavapärase teatriõhtu raamidesse surutud päevi, aastaid või isegi sajandeid, mille tihendus tuleneb loo ja selle jutustamise iseärasustest. Mitte-narratiivse postdramaatilise teatri puhul on aeg aga enamasti abstraktsem. Hans-Thies Lehmann (2006) kasutab sellisel puhul mõistet “jagatud aeg” (*time shared*), viidates etendajate ja vaatajate jagatud ajale, mille nad veedavad ühes performatiivses ruumis. Sellisel juhul üritatakse kaotada aja struktureeritud piirid ehk aja tajumisel ei ole konkreetset algust, keskosa ega lõppu, vaid etendajad ja vaatajad tajuvad selle kulgemist ühisel ruumis ühe ühikuna, mis ei allu tavapärasele struktureeritusele (samas).

Sellist ühiselt kogetud otseste kriteeriumiteta aja kulgemist on välja toodud paljude Lagle lavastuste puhul. Näiteks märkis Luule Epner (2016) seda Lagle 2016. aastal Von Krahli Teatris esietendunud lavastuse “Paradiis” arvustuses, kommenteerides Lagle loomingut ka üldisemalt: “Eripärane on tema lavastuste poeetiline aeg, mida vormib püüd viivitada ja viibida nüüdhetkes ning ergutada vaatajates erilise, mitteargise aja taju.” Sellist nüüdhetkelist reaalse aja sees, kuid samas täiesti eraldi eksisteerivat peaaegu seisvat struktureerimata aeg sai tajuda ka näiteks “Ainult jõgedele...” eelnenud ja järgnenud Lagle lavastustes “Suur õgimine”⁵, ”Paradiis”, “Paratamatus elada ühel ajal”⁶, “Sa oled täna ilusam kui homme”, “Tähtede all” ja “Reis metsa lõppu”⁷. Tema lavastuste venitatud ja aeglaselt kulgev fiktsionaalne aeg ei tähenda aga, et see oleks igav. Justkui õhus rippuv seisundilisus on väga kontsentreeritud ning tihedalt läbi komponeeritud, mistõttu mõjubki see pigem reaalse ajaga paralleelselt kulgeva ajasopina, kuhu etendajad ja publik koos tunniks või paariks kalduvad ning siis sealt jälle reaalse aja kulgemisse naasevad.

⁵ Esietendus 16. mai 2012 Teatris NO99

⁶ Esietendus 28. november 2019 Von Krahli Teatris

⁷ Esietendus 17. august 2023 Ekspeditsiooni teatris

Kui näiteks “Suur õgimine” ning “Paratamatus elada ühel ajal” kulgevad temaatiliselt kuhugi kosmose ääremaile ning “Sa oled täna ilusam kui homme” ja “Tähtede all” mingitesse kahe maailma serval kõikuvatesse mitte-kohtadesse, siis “Ainult jõed voolavad vabalt” tundub rohkem reaalarajaga suhestuvat. Üks selgemaid märke sellest on aega ja selle kulgemist pidevalt meeldetuletav laval tiksuv seinakell, mis üsna lava eesosas külmkapi otsas reaalaega näitas. Kuigi etenduse tajutava aja kulgemine oli sarnaselt kirjeldatule aeglane, voolav, kohati seisakuline ning mitte-struktureeritud, siis seinakell pakkus sellele kontrasti, tuues tegelikult selgemalt esile ebatavalise ajalise kulgmise. Publik oli küll kogu etenduse vältel teadlik, kui palju aega on möödunud etenduse algusest ning kui palju on veel lõpuni jäänud, kuid seda tajutava ajaga võrreldes tekkis dissonants, mis tõi esile selles hetkes viibimise kummalisuse. Lavategevus justkui eiras täielikult silmnähtavalt edasi tiksuvat aega, voolates ja seistes samaaegselt.

Kuigi väitsin, et ajalist struktureeritust “Ainult jõgedes...” ei olnud, kerkis esile siiski huvitav ajaline perspektiiv, mida Lagle lavastustes sageli ei kohta. Nimelt võis selles ära tunda teatavat ööpäeva vahetumise rütmi ehk lavategevus kulges justkui hommikust hommikuni. Sellele viitasid nii misanstseenide paiknemine, lugude temaatika ja atmosfäär kui helitekitamiseks kasutatud esemed. Nimelt meenutab lava vastupäeva liikuvat ringi, kus tegevused jaotuvad küll ühtlaselt üle lava, kuid kohati on märgata erinevates lugudes tekkivate fookuspunktide või sooloonumbrite liikumist sellel ringil kellaosuti kombel järjest edasi. Liikumine algab saali poolt vaadates justkui lava paremast nurgast ning liigub kaarena lava tagaosast lava vasakule poole ning siis eeslavalt läbi jälle parema ääre suunas. Liikumine ei ole küll läbivalt täiesti korrapärane, kuid teatav järjepidevus selles siiski on.

Selgem ööpäeva kaar joonistub välja aga temaatiliselt. Lavastus algab järsu pasuna puhumisega, mida võiks tõlgendada kui unest raputavat intensiivset äratuskella varasel hommikutunnil. Valjule äratuse helile lisanduvad pottidel ja klaasidel taotud trummisoolod, mis meenutavad hommikusi köögist kostuvaid askeldamisi, ning sellele järgnev soolo elektriraseerijal meenutab taas tuttavlikku heli hommikurutiinist. Loo, mille eelnevalt proloogiks nimetasin, lõpetab pauk praeahjust, mida võib näha teatud kummardusena hommikusöögile. Edasine lavategevus otseseid vihjeid antud hüpoteesi kinnitamiseks ei paku, kuid lugudes on siiski näha teatavaid atmosfääre, mida võiks seostada varalõunase

tasase ja pehme unelusaja, lõunal saabuva tegutsemisele tõukava energiaplahvatuse ning pealelõunase jõuetuse ja ahastuse hetketega. Selgemalt tõuseb päevaring esile taas stseenis, kus Rasmus Kaljujärv läheb duši alla ning ronib seejärel voodisse magama. Lavavalgus hakkab järjest kustuma ning hämaruses kostub erinevaid judinaid tekitavad helisid, mida võib suurema vaevata seostada öise helimaastikuga. Kõhedat ööd või unenägu imiteeriv stseen on ehk kõige selgemalt loetav temaatiline pidepunkt, mis päeva kulgemisele viitab. Lavastuse eelviimane lugu, kus Mari Abel laulab päikesetõusust ning valguskujunduses toimub tugev muutus, valgustades lava altpoolt üles ja jäljendades päikese tõusmist, toob päevakaare kokku ning markeerib ringi täissaamist.

Ajamärgina kulgevale päevarütmile annab visuaalse tõuke ka pöördlava, mida keeratakse nii vastu- kui päripäeva, illustreerides ringlevat, justkui kellaseiereid pidi käivat aega. Siin tuleb jälle mängu seinakella motiiv, tekitades taas nihestatuse reaalaega tiksuva päris kellaga eeslaval, mis liigub paar tundi edasi, samal ajal kui laval liigutakse justkui ajas tagasi ja edasi ning selle kõige juures kulgetakse läbi ööpäeva ringi. Dissonantsist, aja painutamisest ning ümbersuunamisest tingituna tekkiski lavastusele keerukas määratlematu ja tavapärase struktuurita aeg, mis eksisteeris küll nüüdhetkes siin ja praegu, kuid samas ka mingisuguses vaakumis või sopistuses, kus reaalaaja reeglid, korrapärad ja hierarhiad ei kehtinud.

2.1.2.3. Rütm

Rütm on teatri ja muusikalisuse ristumiskoha ehk üks loogilisemaid ja selgemalt tajutavamaid komponente. Igas liigutuses, liikumises, kõnes, helis, valguse muutuses on teatud rütm, mida inimene on harjunud repetiitsena tajuma. Rütmistatust seostatakse peamiselt regulaarsuse, võrdse jaotuvuse, korduse ning aja organiseerituse ja korrastatusega, mistõttu on rütm ka teatri oluline alustala. Rütmi kaudu loodud seoste abil on võimalik luua lavastusele struktuur ehk dramaturgia, mis tavapäraselt seob teema, tegelased, suhted ja atmosfäärid ühte ning annab sellele kõigele vormi. Teisalt ei tähenda rütmilisus alati sümmeetrilist, korrapärast ja kordustele üles ehitatud struktuuri, vaid sellel on ka palju laiem hõlmavus, kaasates katkestusi, katkemisi, pause ning tekitades kontraste, hõõrdumist ja korratust. (Roesner 2014: 40-42, 81-82)

Nagu juba ruumi ja aja käsitlestest selgus, on lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” erinevaid viise, kuidas rütm ja selle kasutus kogu tervikule lisaväärtust loob. Ühelt poolt on rütmil oluline osa dramaturgias, kujutades mustreid ja luues pidepunkte ööpäeva kulgemises. Lavastuse peamine dramaturgiline rütm on üsna korrapäratu, asetades rõhku küll inimese argipäeva tavapärastele osadele, nagu hommikurutiin, lõunane tunnete virvarr, õhtused toimetused ning öö ja koidiku kohtumisel valitsev segadus, kuid mõjudes seejuures voolavalt ja tagaplaanil kulgevalt, mistõttu ei pruugi rütm kohati isegi tajutav olla. Koduse argipäeva tavalisus ja sellest tulenev plaanipäratu ja struktureerimata kulgemine, mida on igaüks ehk tajunud nädalavahetusel või puhkepäeval, muudabki lavastuse rütmi aeglaseks ja katkendlikuks, mistõttu on seda võimalik näha alles terviku tasandil, mitte kulgemises olles. Sellest hoolimata on kirjeldatud dramaturgilised pidepunktid olulised lavastuse temaatika edasi kandmisel ning ühtse rütmistatud terviku loomisel.

Ruumikäsitlestest selgus aga, et rütm on seotud ka ruumiliste eripäradega, dünaamilise lava ning näitlejate liikumisega selles ruumis. Kui ajaga seotud rütmistatus kuulub dramaturgia temaatilise või narratiivse osa juurde, siis ruumiline rütmistatus on tegevuslikkuse ja koreograafiaga seotud dramaturgiaga. Liikumise seotud rütmistatus on selgemini tajutav ning otsesemalt nähtav, mistõttu on selles lihtsam mustreid tajuda. Eriti selgelt tuli see esile kõige suurema lavalise muutuse ehk pöördlava liigutamise ajal. Seda tehti etenduse vältel neli korda, saavutades teatud korduvuse motiivi ning luues rütmi, mis tänu pööramise katkendlikule tehnilisele olemusele, tekitas voolavuses pause ning lõi aluse nii tempoliseks kui atmosfääriliseks muutuseks.

Ühelt poolt võib katkestusi tajuda hetkedel, kui lavategevuses jõutakse kulminatsioonini. Näiteks enne esimest pööramist esitatakse trupi loodud saksakeelset lugu, mille võiks pealkirjastada “*Einmal*” (“Ükskord”), kus Marika Vaarik laulis lihtsate nii-öelda saksa keele algtaseme õpiku lausetest koosnevat armastuslugu. Rokilik punk-ballaad mõjub kulminatsioonina, kuna selle jõuline esitus ning energia saavutas teatud ülevuse, mis viitas haripunkti jõudmisele. Kuigi Vaariku loo algelised saksakeelsed sõnad justkui tühistavad loo ülevust, jääb selle esitamise ja loodud atmosfääri suursugusus siiski kehtima. Loo raugedes hakatigi lava pöörama ning sellele järgnes Katariina Tamme aeroobikatundi

meenutav lugu, mida pealkirjastaksin “Edasi-tagasi”. Tamm esitas lugu rühmatreeneri kombel ergutades ja järjepidevalt edasi ja tagasi liikumist propageerides, ise seda samal ajal ette näidates. Vaariku ja Tamme esitatud lugude vahele tekkis ühelt poolt atmosfääriline kontrast, kuna esimene neist taotles teatud sügavat kunstilisust ja tumedust ning teine kerget meelelahutuslikku helgust. Teisalt tekkis nende vahele ka füüsiline, lava keeramisest tingitud paus. Niisiis võibki seostada seda teatud temaatilise, atmosfäärilise ja ajalise pöördehetkega, kus toimub üleminek ühest seisundist teise.

Ka järgnevad lava pööramised tähistasid justkui suunamuutust. Näiteks eraldas teine lava pööramine helget, korrapärast rütmi ja loogikat taotlevat Michael Nymani keelpillilugu “Wheelbarrow Walk” ning punk-rokist inspireeritud, kohati isegi müraks muutuvat improvisatsioonilist trummisoolot. Esimest neist esitas kogu trupp koos ning selles oli näha nende püüdlikkust lugu korrektselt ette kanda ja võimalikult ühes tempos püsida. Seega tõusis esile ka näitlejate püüdlus hästi pilli mängida ja selles eksimise kartusega kaasnev autentsus. Sel põhjusel oli lugu saatvas atmosfääris tunda ka pingutuse nooti, kuid samas oli see kõlaliselt ilus ja kerge. Trummisoolot mängis aga Sundja, kelle mäng mõjus taotluslikult suvalisemalt ning selle peale lauldud leidlikud sõnamängud stiilis “Soome sõidan soome kelguga, Rootsi sõidan Rootsi lauaga” muutsid loo koomiliseks ja improvisatoorseks. Kontrast nende lugude vahel oli ilmselge ning sarnane muutus toimus ka kolmanda ning neljanda lava pööramise järel, mistõttu leiab kinnitust lava pööramise kui lavategevuse temaatilist suunda ja atmosfääri muutva vahendi kasutamise hüpoteesi.

Lisaks ajalisele ja ruumilisele rütmistatusele võib rütmi seisukohast vaadelda ka lavastuse tekstikasutust. Verbaalset teksti on lavastuses tegelikult üsna vähe ja seda pigem laulusõnadena värsivormis, millest tulenevalt on nende rütmilisus pea iseenesestmõistetav. Võrreldes “Ainult jõgesid...” aga teiste Lagle lavastustega, on teksti vähesus tema loomingus pigem erandlik. Tekst on Lagle viimastes lavastustes olnud üks olulisi väljendusvahendeid, kuid seda mitte tavapärase dramaatilise teatri mõistes peamise tähenduskandjana, vaid rütmistatud struktuurina. Eero Epneri (2021) sõnul huvitub Lagle “kujundist, pildilisest ja tegevuslikust olukorrast”, kus tähendusi loovad pigem näitlejate kehad kui sõnad. Epner kirjeldab Lagle lavastustes esinevaid verbaalseid stseene järgnevalt: “Näitleja mitte ei ütle, mida ta mõtleb, vaid niheleb rahutult, karjab, paneb

käe keevasse vette, õgib, istub vaikides, istub niisama. Kui midagi räägitakse, siis räägitakse abstraktselt, pigem rütmi mõttes.” (Epner 2021)

Lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” võib eristada kahte sorti teksti. Esiteks vahekommentaarid, mis on napisõnalised ja otseselt publikule suunatud ning mille peamine eesmärk on vaatajate teavitamine järgneva osas. Sellisteks kommentaarideks on näiteks Jõrgen Liigi publikule suunatud tervitus “Tere õhtust” etenduse alguses ning ahjust tuleva paugu hoiatuseks hüütud “Pauk!”. Või Marika Vaariku repliik “Laut põleb” etenduse keskel, mille tähendus jääb ambivalentseks, kuid võib eeldada, et see on järgneva loo pealkiri. Samuti ka juba eelnevalt kirjeldatud Vaariku repliik “Nüüd tuleb meie viimane lugu” ning sellele lisaks Rasmus Kaljujärve repliik “Järgmise loo nimi on “Päikesetõus””. Nagu juba selgus, töötavad need repliigid peamiselt kontserdi formaadi kehtestajatena, tuletades kontserdiolukorra stereotüüpsete kommentaaride kaudu publikule meelde antud teatrisündmuse vormi. Samas ei esine repliigid korrapäraselt, mistõttu mõjusid need rütmistatuse seisukohast pigem katkestustena muusika voolus, lõhkudes neljandat seina ning tuues tänu publiku teadvustamisele saali ja lava üksteisele lähemale. Seega töötavad vahekommentaarid peamiselt etenduse alguse ja lõpu rütmistajana, markeerides teatri ja kontserdi konventsioonide põrkumist ning viies vaataja fookuse ühelt formaadilt teisele.

Teine tekstivorm on laulusõnad, mis olid nii trupi enda loodud kui teiste muusikute repertuaarist laenatud. Eriti selgelt tuleb sõnade eeskätt rütmiline kasutus välja trupi enda kirjutatud laulude puhul, mis on sisult üsna primitiivsed. Näiteks Katariina Tamme kaks lugu, millest esimene koosneb ainult erinevate linnade nimedest ning teine peamiselt fraasist “Astud edasi ja tagasi”. Samuti esitab Marika Vaarik algelistest saksakeelsetest lausetest koosnevat armastuslaulu, Simeoni Sundja eelnevalt kirjeldatud koomiliste sõnamängudega täiendatud trummisoolot ning Mari Abel “Päikesetõusu” laulu, kus ta kordab ainult ühte fraasi “Päikesetõus pole üldse nii paha, ära maga maha”. Nende lugude sõnad ei kannu sügavat sõnumit ja on isegi üle võlli keeratult lihtsakoelised, mängides pigem korduste, sõna rütmide, kõlade ja hääldustega. Kuivõrd näiteks Tamme ingliskeelse hääldusega loetletud linnanimede loos ei ole midagi tähenduslikku, muutub oluliseks sõnade väljahääldamise viis. Tamme madal sensuaalne hääl loob intiimse, salapärase ja tumeda atmosfääri, mis tänu kordustele ja aeglasele tempole muutub kergelt

hüpnootiliseks. Ka Vaariku laul mõjub just tänu saksakeelsete sõnade kaashäälikute rohkuse ja robustse kõla tõttu jõuliselt ning tungivalt, pakkudes kontrasti sõnade tähendusele, mis põhijoones kordavad mõtet “Ma küsin veelkord, mis see on? See on armastus”. Ka teised nimetatud lood mängivad sarnaste kõlaliste nüanssidega, luues abstraktse rütmistatud helimaastiku, mis saavutab kohati mantralaadse kaasakiskuva repetiitsuse.

Teiste autorite repertuaarist valitud sõnadega lood järgisid samuti tunnetuslikult trupi loodud lugude abstraktsust, atmosfääri loomisele ja kordusele rõhu asetanud vormi. Näiteks laulis Rea Lest Bob Dylani lugu “All the Tired Horses”, mis kordab sarnaselt Abeli loole “Päikesetõus” kogu laulu vältel vaid kahte värsirida “All the tired horses in the sun, How'm I supposed to get any riding done?”. Sander Roosimäe esitatud Georg Friedrich Händeli aaria “Lascia ch'io pianga” tundus aga rõhuvat üleva ja pühaliku atmosfääri tekkimisele, pannes saali kiriku kombel kajama. Kuigi Händeli teos on ilmselt paljudele tuttav, ei kerkinud ka selle puhul esile itaaliakeelsete sõnade tähendus, kuna enamik neid ilmselt ei mõista. Helisema jäi nende kaunis pühalik kõla, mis Roosimäe esituse ajal saali laepaneelide avanemisel ning päevavalguse sisse paistmisel teatud ingelliku aura saavutas. Marika Vaariku versioon Marju Kuudi laulust “Kui tahad olla hea” on aga ehk kõige enam tähendusele kaalu andev lugu, mille igatsusest ja armastuse ihalusest rääkivad sõnad loovad kogu lavastusele nukra ning mõtliku finaali.

Niisiis selgubki välja toodud näidete põhjal, et teksti kasutamisel ei olnud lavastuses kaal tähenduste loomisel, vaid sõnade abstraktsel helilisel kõlal, mis aitas luua teema käsitlemiseks sobivat atmosfääri ja meeleolu. Siiski ei tasu tähendusloomet täielikult kõrvale jätta, sest ka lihtsakoelised värsiread kandsid edasi justnimelt teemat, mõjudes küll pigem markeerivalt ja vihjavalt, kommuniqueerides vaid kõige põhilisemat minimaalsuseni kristalliseerunud sõnumi osa. Näiteks kandsid üsna lihtsakoelist sõnumit Tamme aeroobikatreeneri lugu “Edasi-tagasi”, mis sümboliseeris justkui päevakaare temaatikas lõunase tahtejõu ja energia leidmist, mil tekib soov ennast liigutada, ning Abeli päikesetõusu laul, mis andis üsna intensiivselt teada, et päike on tõusnud ja see polegi üldse halb. Hüüdlausena mõjuva sõnumi kõrval oli nende ja ka teiste lugude puhul tegelikult olulisem atmosfäär, mis tekkis lugude esitamise viisist. Nii Tamme kui Abeli

loos oli näiteks oluline tugev energialaeng, mis esimese puhul mõjus virgutavalt, positiivselt ja endaga kaasa kutsuvalt ning teise puhul ürgselt, järsult ja jõuliselt.

Lavastuse rütmistatuse kohta võib aga kokkuvõtvalt öelda, et mängitud oli nii visuaalse kui auditiivse rütmiga, pannes need omavahel dialoogi. Näiteks ööpäevaringi kujutati nii temaatiliselt ja auditiivselt erinevate laulude ning atmosfääride kaudu kui visuaalselt ringikujulisel laval kellaosutite kombel vastupäeva edasi liikuvate misanstseeniliste fookuspunktide abil. Kuigi näiliselt oli auditiivne rütm paljuski üles ehitatud kordustele ja rõhk asetatud lihtsusele, siis terviklik visuaalne rütm sellist repetiitsust ei saavutanud. Lavastuse kui terviku korrapära mitteotsiv rütm suutiski luua voolavuse, mis erinevaid väiksemaid rütmiüksusi ehk laule omavahel sidus, et katkematut kulgemist jätkata.

Muusika kui esteetiline mudel vormib niisiis lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” struktuuri ja ülesehitust ühelt poolt kõige pealmise kihina tajutava kontserdi formaadi kaudu, mille erinevatest lauludest koosnev killustatud jaotus ning tüüpilistest vormi kommenteerivatest repliikidest moodustub kogu tervikut raamiv skelett. Samas jääb kehtima ka teatrisündmuse raam, millele viitab lisaks institutsionaalsetele parameetritele ka sisuline temaatiline, voolav ja koherentne tervik, mis koosneb performatiivsetest tegevustest, esteetiseeritud atmosfääridest ning pildilistest kujunditest. Lavastuse aegruum toob aga esile sisulised struktuuriosad, mis rütmistavad lavategevust ja aja kulgemist ning seovad selle nii visuaalselt kui auditiivselt ruumi ja lavastuse temaatilise ideega. Seega saab muusikalisusest kui muusika põhilisi omadusi kandavast dispositiivist lähtudes analüüsida mudelit, mis struktureerib lavastust nii väljast kui seestpoolt.

2.2. Muusika kui loomemeetod

Meetodit ehk teatud tegutsemisviisi või plaanipärase toimimisviisi (Eesti õigekeelsussõnaraamat 2018), mida teema käsitlemiseks rakendatakse, saab pidada lähtepunktiks nii lavastuse loomisel kui selle vastuvõtmisel. Ühelt poolt on see pidepunkt lavastaja ja trupi jaoks, et soovitud teemasid, ideid, tundeid, pilte ja visuaale laval kujutada ning selleks teatud läbiv temaatika leida. Teisalt loob meetod vastuvõtja jaoks suunise, mis aitab eriti harjumuspärase narratiivita lavastuse puhul erinevate osade vahel seoseid luua ja koherentset tervikut tajuda.

Lauri Lagle sõnul on tema lavastuste algimpulsiks “idee, mitte sõna. Või heli. [...] Meie lavastustes on esmalt alati olnud idee ning see omakorda on tinginud vormi, milleks vahel on sõnad, vahel helid ja vahel muud kombinatsioonid.” Lavastuse algne idee lähtus lavastaja sõnul mõttest “muusikaliste piraatide kommuunist, kes on vabanenud ebaolulisest, eraldunud ja keskendub ainult olulisimale”. (Lagle 2022) Idee formuleerimiseks katsetati alguses ka erinevate tekstide ja psühholoogiliste stseenidega, kuid Laglele tundus, et praeguses (koroonaviirusest ja sõjast raputatud) ärevas ja ebastabiilses maailmas on sõnad muutunud jõuetuks ning olulisem on väljendada helimaastiku abil seda, mis jääb sissepoole. Niisiis sai lavastuse lähtepunktiks ehk teema käsitlemise meetodiks bändi temaatika ja muusika, mille kaudu hakati erinevaid ideid katsetama ja materialiseerima. (Samas)

Antud alapeatükk analüüsib kahte Anneli Saro välja pakutud metoodilist aspekti lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” ning seab seejuures lähtekohaks muusika ja muusikalisuse. Nagu juba Lagle öeldust selgus, oli lavastuse üheks baasiks bändiformaat, mistõttu on sobilik vaadelda laval tekkinud koosluse ansamblilisust ning milliseid muusikalisi nüansse see meetodivalik lõi. Teiseks loomemeetodi fookuspunktiks on Saro süsteemis instrumentide agentus ehk muusikainstrumentide ja kõigi ülejäänud lavale helitekitamiseks toodud asjadega seotud agentsus. See tõstab tavapärase agentide ehk näitlejate kõrval esile argieluliste esemete helilisuse ning seeläbi nende tavapäratult esile kerkiva olulisuse lavastustervikus. Teisisõnu vaatleb alapeatükk elusate ja elutute agentide tegevust laval muusikalisuse dispositiivist lähtudes.

2.2.1. Ansambel

Lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” keskmes on muusika või õigemini koosneski kogu lavastus muusikast, mida kaheksa näitlejat laval reaalajas löid. Helide loomiseks kasutasid näitlejad nii tavapäraseid muusikainstrumente nagu trummid, süntesaator, saksofon, kitarr, viiul kui ka tavapäratuid esemeid nagu kastekann, pann, raseerija, õhupall, tolumumopp, tualettpott jne, millest heli erinevate võimendite abil välja meelitati. Kuivõrd laval oli kaheksa näitlejat, kes kõik koos nende pillide ja esemete abil helisid tekitasid, saab rääkida ansamblist.

Muusikaväljalt tuntud termin ansambel, mis on ka teatrimaailma integreerunud, tähistab Eesti keele seletava sõnaraamatu kohaselt teatud inimeste kooslust, kes koos kunstilist tervikut loovad või “esinevad ühtse kunstilise kollektiivina, taotledes ettekande kunstiliselt terviklikku mängulaadi“ (Eesti keele seletav sõnaraamat 2009). Anneli Saro on aga ansambli mõistet defineerinud kui koos mängivaid isikuid, kelle erinevad pillid, hääled või mängulaadid põimuvad ühte nii, et moodustub polüfooniline tervik ehk toimub ühtsuse taotlus erinevuse kaudu (Saro 2023).

“Ainult jõed voolavad vabalt“ ansamblit saab seega vaadelda kahel tasandil, mis tegelikult teineteisest sõltuvad ning terviku loovad. Esiteks trupp kui ansambel, mis taotleb oma mängulaadiga ühtset ansamblimängu ning selle kaudu lavastuse terviklikku sünergiat, mille abil publiku tähelepanu ja huvi hoida. Teisalt aga näitlejatest moodustuv ansambel kui muusikaline kooslus, kelle eesmärgiks on koos teatud helimaastik luua. Mõlemal tasandil taotletakse küll mitme erineva teguri ühendamisel ühtse terviku loomist, kuid nende materjalid ja eesmärgid on erinevad. Tähelepanu on väärt justnimelt tõsiasi, et lavastuses eksisteerivad kaks ansambli definitsiooni paralleelselt, tekitades etenduse vastuvõtjas dissonantsi. Kuigi lavastuse kontserdi sarnane formaat võiks vastuvõtjat suunata näitlejate kooslust bändina tajuma, siis juba eelnevalt mainitud sündmuse institutsionaalne ja sotsiaalne raam ei lase sellel siiski kehtestuda. Sellest dissonantsist

tekibki küsimus, mis on kajastunud ka lavastuse retseptsioonis - kas tegu on kontserdi või teatriga ning millist vastuvõtustrateegiat etenduse vaatamisel kasutada?

Marika Vaarik, kes on lavastuse üks kaheksast trupiliikmest, ütles Eesti Teatri Festivali Draama raames toimunud etenduse järgses vestlusringis, et trupi eesmärk kindlasti ei olnud läbikomponeeritud muusikat virtuoosselt esitada. Eesmärgiks oli pigem spontaanselt sündinud helide abil teemade, emotsioonide ja tunnete väljendamine. Kõik lood sündisid improvisatsiooni teel peamiselt lavastuse ettevalmistusperioodil loomelaagris. Vaarik kirjeldas lugude loomist nii, et keegi alustas mõne pilli, eseme või häälega heli tekitamist ning ülejäänud trupp hakkas sellele midagi juurde lisama. Helide lisamisel ei otsitud eeskätt heakõla või filigraansust, vaid tunnetust, mis teiste helide kooslusega sobida võiks. Samuti ei tegelenud nad lugude nii-öelda täpsemaks lihvimisega, vaid üritasid igal etendusel lavale tuua teatud tooruse, mis muusikat algselt luues tekkis. Seega välditi juba eos tavamõistes nii-öelda bändi tegemist ning professionaalsel tasemel muusika komponeerimist. Bändi kui musikaalse koosluse loomise eesmärk jäeti kõrvale ka seetõttu, et umbes pooled trupiliikmetest ei ole kunagi (või siis väga vähesel määral) muusika tegemist õppinud. See ei olnud aga takistus lavastuse loomisel, kuna eesmärgiks ei võetud täiusliku kontserdi andmist. (Vaarik 2023)

Installatsiooni-, heli- ja videokunstnik ning helilooja Hendrik Kaljupärv märkis ajakirjas Teater. Muusika. Kino ilmunud intervjuus, et Lagle lavastusel oli lisaks muusika esitamisele veel teatud taotlus, mis muutis etenduse kui teatrisündmuse muusikast olulisemaks. Kaljupärve sõnul oleks pidanud esitatava muusikaga rohkem tööd tegema, kui eesmärk oleks olnud lihtsalt kontserdi andmine, sest kui kuulata seda muusikat ilma laval loodava visuaalita, siis ei ole sellel erilist väärtust. (Kaljupärv 2023) See kinnitab ka Vaariku öeldut, et kõlaliselt puhta muusika esitamine oli lavastuses loodava tajumaailma kehtestumisega võrreldes teisejärguline. Muusikat ja selle esitamiseks moodustunud ansamblit võib seega vaadelda vahendi või meetodina, mille abil kujundeid ja tajumaailmaid loodi. Selleks oli vajalik aga eeskätt ansambli kui trupi ühtse mängulaadi taotlus ning tunnetus, millest lähtuvalt ja sõltuvalt moodustus ka näitlejatest muusikaline kooslus. Ansambli kui bändi nii-öelda tööle hakkamine toetus täielikult trupi sünergiale,

kuna nende kaheksa näitleja koos musitseerimise akt muutus olulisemaks kui akti käigus loodav muusika.

Trupi ühtse mängulaadi aluseks on sarnane lähenemine oma lavalisele persoonale. “Ainult jõed voolavad vabalt” näitlejate mängulaadi võib nimetada presenteerivaks ehk iseennast esitavaks, mitte kedagi või midagi teist representeerivaks. Seega ei saa rääkida tegelaste kehastamisest, sest näitlejad on laval justkui iseendana. Siiski täielikku autentsust laval tavaliselt ei näe, kuna etendusolukorra pingestatusest tingituna esitavad näitlejad paratamatult endast teatud versiooni (mida võiks kõrvutada näiteks mõne sotsiaalse rolliga), mis erineb nende täiesti argisest minast. Luule Epner (2014: 29) on sellist rollilahendust kirjeldanud kui performatiivset tegevust, mille puhul näitlejad ei representeeri ühtegi fiktsionaalset karakterit ega loo iseendast lähtuvat inimest kui nähtust esitavat lavapersoonat, vaid nende fookuses on lihtsalt tegevuste tegemine. See annabki võimaluse peaaegu täiesti autentse lavalise oleku saavutamiseks. Epneri sõnul tegelevad näitlejad sellisel juhul enamasti füüsiliste tegevustega, mistõttu tõuseb esile etendaja sooritus, mille tulemusel tekivad tegevustesse enamasti rütmilised või koreograafilised mustrid. (Samas)

Sündmuslikus, esitusliku laadiga performatiivses lavastuses kehtestub tavaliselt lavailm (ehk kogu lavavisuaali ja tegevust koondav tajupõhine tervik (Pesti 2020)), mida Epner nimetab lavareaalsuseks. Selles lavailmas ei looda fantaasiamaailma või mimeetilist mängu, vaid lava jääb lavaks ning näitlejad ei kehastu ümber, vaid esinevad justkui iseendana. Ometi ei ole see päris reaalsus, vaid “kavatsuslikult ümberkorraldatud reaalsus”, mis on “esteetiliselt korrastatud, rütmistatud, pingestatud” ehk tegemist on siiski konkreetseks etendusolukorraks konstrueeritud maailmaga. Oluline aspekt lavareaalsuse tekkimise juures on etendaja kohalolu ehk võime valitseda ruumi ja hoida vaatajate tähelepanu, mida saavutatakse kõrgendatud energeetilisuse, mitteargise kehakasutuse või mõne muu näitlemistehnilise võttega. (Epner 2012: 144, 160)

Pealtnäha on lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” Marika, Rea, Jörgen, Rasmus, Sander, Mari, Katariina ja Simeoni, kes koos korterit imiteerival laval pille mängivad. Ka näitlejaid isiklikult tundmata võib nende kehahoiakust (või õigemini mitte-hoiakust) näha,

et nad ei võta lavale tulles laiemas tähenduses mingit poosi/rolli või tajutavat positsiooni, vaid nende üpris tavaline argine olek viitab sellele, et nad esinevad justkui iseendana. Lavastust baaskihini lihtsustades tegelevad näitlejad etenduse jooksul pillide või esemetega helide tekitamise ja lugude vahel muusikainstrumentide vahetamise ning ümberpaiknemisega. Kuigi sellele lisaks on lavastusel veel väga mitmeid erinevaid performatiivseid kihte, võib siiski öelda, et lavastuse fookus on justnimelt helide tekitamise protsessil ehk esile tõuseb tegevuse sooritus ja sellest tulenevalt näitlejate autentsusele rõhku asetav rollilahendus. Näitlejate lavalise oleku autentsust toetab ka pillide mängimine, sest elava muusika esitamise jaoks vajaminev pingutus nõuab täielikku kohalolu ning kuivõrd on tegu vahetu reaalse aktiga, peavad näitlejad selleks rakendama oma reaalist pillimänguoskust, mida ei saa (antud kontekstis) teeselda.

Näitlejate vaba olek, mis ei taotle rolli esitamist, jääb silma kohe etenduse alguses. Seda on näha juba trupi lavale saabumisest, mis meenutas orkestri lavale astumist. Nad jalutasid rahulikult lava eest ja küljelt kohale, vaadates seejuures tervitavalt publiku poole ning jäid siis nagu juba eelnevalt kirjeldatud, etenduse alustamiseks Mari Abelit justkui bändi *frontmani* või klassikalise muusika kontserdi puhul dirigenti ootama. Abel jooksis aga pasunat puhudes mööda etenduspaiga koridori, kujutades nii-öelda publikumärki. Kui ta lavale jõudis, helistas Kaljujärv kellukest ning algas esimene lugu. Loo solistiks oli selgelt Abel, kelle pasuna puhumine jäi pala meloodiliseks motiiviks ehk korduvaks juhtideeks. Samuti oli Abeli soolorolli märgata tema liikumises, mis oli teistega võrreldes palju aktiivsem ja tähelepanu püüdvam. Abeli energilise väänlemise ja ringi jooksmise taustal mõjusid teised lavalviibijad nii muusikaliselt kui visuaalselt pigem soolot toetava taustaansamblina.

Abeli soolole järgnes pea igas loos üks või mitu soolot, mis lavastuse dünaamikat kujundasid. Näiteks on Roosimäel nii-öelda oma pala, kus ta saksofoniga omalaadi duelli maha pidas, kordamööda oma hääle ning siis saksofoniga kummalisi kriipivaid helisid luues. Veelgi selgemad olid soleerimised muidugi lugudes, kus olid vokaalsed soolod ehk nii Vaarik, Tamm, Abel kui Sundja esitasid ka sõnadega lugusid. Kuigi lavastuse kulgemise dünaamikas kerkisid need soolokohad esile, siis trupp mõjus ansamblina ikkagi ühtselt, sest orienteeritus ühele tervikule säilis. Ansamblimängu definitsioonist lähtudes oli nende

mängus märgata teatav ühtne häälestus, mis avaldas mõju nende näitlemislaadi mikrodetailidele ehk trupi ühtne mängulaad kujunes erinevate epifenomenide ehk tervikus esinevate väikeste ja ükshaaval märkamata nüansside tulemusel (Allik 2023).

Teisalt oli selles trupidünaamikas ka esilekerkivaid tüüpe. Näiteks Jürgen Liik, kes peale esimest lugu publiku poole pöördus ning “Tere õhtust” ütles. Selle repliigiga kehtestas ta justkui bändi formaadile vastava *frontman*’i ehk kõneisiku rolli, mis ka etenduse käigus püsima jäi. Lisaks mõningatele tegevusele viitavatele kommentaaridele, nagu hüüe “Viimane ring!”, andes ülejäänud trupile märku loo viimase korduse mängimiseks, või “Lähme edasi” trupi tegutsemise jätkamiseks, mida Liik etenduse käigus veel ütles, oli märgata ka tema dirigendisarnast rolli, kes teistele loo alustamiseks või lõpetamiseks märku andis ning rütmi hoidmiseks tempo ette näitas. Kuigi mõne loo puhul andsid ka teised näitlejad üksteisele koos mängimiseks märguandeid, siis Liigi *frontmanilikkus* jäi sellegipoolest teistest erinema. Ometi ei rikkunud see kuidagi tervikpilti ega mõjunud liigse soleerimisena, vaid lõi ühtsesse ansamblimängu dünaamilisust, tuues esile Liigi isikliku, lavapersoonast väljapoole ulatuva omapära.

Ansamblilise ülesehituse üks alustala on seegi, et lavastus sündis koosloome meetodil prooviprotsessi käigus. Tänu sellele oli võimalik kogu trupil algusest peale lavastuse loomise juures olla ning ühtseks ansamblimänguks vajalikku häälestust leida. Just häälestusest rääkimisel saab teatri ansamblikäsitluse siduda muusikalisuse mõistega. Nimelt on häälestus ka muusikaga seotud mõiste, mis viitab eeskätt pillide heliliselt ühekõlaliseks sättimisele, et tekiks heakõlaline muusika. Seega võib ansambli häälestumise kontekstis vaadelda näitlejaid kui muusikainstrumente, mis ühtse kõla nimel teineteise mängulaadiga kooskõla taotleavad. Ansamblimäng hakkab heakõlalise muusika sarnaselt tervikuna tööle siis, kui kõik trupiliikmed ühiselt häälestuvad ning säilitavad seda kooskõla terve etenduse vältel.

Anneli Saro keskendub ansamblimängu kui muusikalise loomemeetodi selgitamisel eeskätt improvisatsioonile. Ta toob välja, et Lagle lavastuste puhul tundub enamasti, et näitlejad improviseerivad laval. Kuigi Lagle lavastuste prooviprotsessid kulgevad tavaliselt paljuski improvisatsioonile tuginedes, siis lavale jõuab siiski paikapandud tegevuse ja struktuuriga

tervik. Nii ka lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” puhul, kus näiliselt sünnib kogu näitlejate tegevus etenduse käigus, kuid tegelikult on kõik etendused põhijoontes samasugused. Ometi on neis teatud improvisatsiooniline nüanss, mis tuleneb eelnevalt mainitud epifenomenidest ehk näitlejate mängulaadi kohalolule ja elusele orienteeritusest ning reaalsest etenduse hetkest lähtumisest, mis loob mikrotasandil toimiva variatiivsuse igal mängukorral. Selles mängivad rolli nii näitlejate kui publiku meeleolu ja igal etendusel uuesti sündiv sünergia. Improvisatsioon tekib niisiis mikrotasandil, sest näitlejate sooritus ja meeleolu ning publik on etenduseti alati erinev ja sellest lähtuv hetkes olemine nõuabki igal etendusel uuesti kohanemist ehk tekib vajadus peenelt nüansseeritud improvisatsiooniks. (Saro 2023)

Improvisatsioon on ka elava muusika esitamisel üks olulisi komponente, mille aluseks on Võõrsõnade leksikoni kohaselt hetkevaimsus ehk siin ja praegu hetkest lähtuv loomine ja loomingu samaaegne esitamine (Võõrsõnade leksikon 2012). Katsetuslikkus ja mängulisus, mis tulenevad improvisatsioonilise muusika puhul reaalhetkes komponeerimisest, sobivad hästi ka “Ainult jõed voolavad vabalt” muusika kirjeldamiseks. Seetõttu võis ka publikule jääda mulje, et näitlejad loovad laval muusikat vähemalt mingis ulatuses improviseerides. Tegelikult esines palade improvisatsiooniline element ainult prooviprotsessis ning laval kuulis siiski vaid eelnevalt paikapandud heliteoseid. Seetõttu tekkis huvitav illusioon ehk makrotasandil töötav kohalolust sõltuv improvisatsioon võimendus tänu näitlejate elava muusika mängimisele ning seepärast tundus, et nad loovad muusikat kohapeal vaid väheste kokkulepitud reeglitega.

Siinkohal saab võrdluse tuua ka Roesneri teoorias viidatud Adolphe Appia metafooriga, mille kohaselt on teater nagu muusikaline teos, sest teatri tegemisel mõeldakse paratamatult, nagu muusika puhulgi, simultaansetele häälte või osade koos tööle hakkamisele. Niisiis on paslik Appia metafoor teatrist kui orkestrist, kus näitlejad on instrumendid ja lavastaja kui dirigent ning kogu lavastuse loomise ja etendamise keskseks eesmärgiks on muusikale sarnaselt kõigi osade organiseeritud sünkroonsus. (Appia 1899, viidatud Roesner 2014: 34 kaudu) Teatri puhul tuleb sellesse metafoori liita muidugi ka valgus-, heli- ja lavatehniline meeskond ning rekvisiitorid, grimeerijad ja teised

organisatoorsed osakonnad, kelle sünkroonsus eelmainitutega on kogu lavastuse väljatoomise ja mängimise protsessis sama oluline.

Appia nägemuses loobub näitleja lavale astudes oma iseloomulikest omadustest ja individuaalsusest ning temast saab üldisemalt inimese kui nähtuse väljendusvahend. Näitlejast kui eraldiseisvast kunstnikust saab seeläbi ansambli üks osa, mille tegevus allub lavastuse partituurile ehk dramaturgiale ning mida suunab või isegi kontrollib muusika ja harmoonia ehk sünkroonne tervik. Appia leiab, et seeläbi on võimalik näitlejal oma ego tagaplaanile jätta ning täielikult põimuda kõigi teiste lavastuse elementidega, et tekiks ühtlane sümbioos. Kuivõrd muusikal on võime väljendada selle looja ideed kõige puhtamas ja otsesemas vormis, siis Appia sõnul suudab muusika ka näitleja mängu rütmistades ja juhtides tuua esile ainult kõige autentsemad ja puhtamad väljendusvahendid. (Appia 1899, viidatud Roesner 2014: 47-48 kaudu)

“Ainult jõgede...” trupi puhul on võimalik selliseid nii-öelda puhta, tähendustest vaba väljenduse aspekte märgata juba eelnevalt mainitud pillimängu kontekstis, mille puhul reaalses musitseerimise dikteerib otseselt näitleja liikumist, rütmi, kehalisust, fookusseeritust jne. Kooskõla tekkimiseks peavad näitlejad seega lähtuma nende mängu koondavast tegurist ehk muusikast, mis üksikindiviidid laval omavahel seob. Seetõttu saavutabki muusika kontrolli näitlejate väljendusvahendite üle ning esile kerkib ühtne sünkroonsus ja terviklikkus. Lauri Lagle ise on samuti “Ainult jõgede...” trupi puhul rääkinud individuaalsuse taandumisest. Nimelt ütles ta Eero Epnerile (2022) antud intervjuus:

“Neile meeldib ansamblimäng. See tähendab, et idee nimel on nad valmis iseenda soorituse alla suruma – selleks, et proovida sõnastada või kehastada midagi, mis on suurem kui nende individuaalne impulss või taotlus. Inimlikus plaanis nõuab see alandlikkust, oma ego allasurumist. Ja tohutut huvi, uudishimu, julgust.”

Samas ei taandu näitlejad siiski täielikult terviku hoovusesse. Lagle jaoks oli oluline töötada justnimelt nende inimestega, kuna enamik neist on ka varem palju koostööd teinud ning nende vahel on tekkinud usaldus ja mõttekaaslus, mis võimaldab rohkem katsetada, riskida ja improviseerida (Lagle 2022). Seega oleks ülekohtune väita, et näitlejad kaotavad laval täielikult oma isikupära. Ühelt poolt on nende isikupära tugevalt esitatavas muusikas,

mis sündis proovides improvisatsiooni käigus näitlejate enda kujutlusvõimest ja tajust lähtuvalt ning teisalt ka nende lavalises olekus, mis taotleb autentsust ja kohalolu. Muusika ei ole seejuures türanniseeriv diktaator, vaid siduv vahend, mis aitab ansambli harmoonial ja sümbioosil tekkida.

2.2.2. Instrumentide agentsus

Anneli Saro lähtub muusikainstrumentide agentsusest mõtlemisel põhimõttest, et teatris on kõik funktsionaalne. See tähendab, et lavale ei satu tavaliselt midagi juhuslikku, vaid kõik sinna pandud asjad kannavad mingit eesmärki lavastuse terviku suhtes. Kui lavale tõesti satub midagi juhuslikku, saab see terviku osaks visuaaliga sobituses või mittesobituses, kuna lava kui teatud esitluskoha esiletõstetus ja sellega kaasneva performatiivse raami kehtestumine, asetab kõik sellesse raami jäävad asjad suhtesse loodava performatiivse tervikuga. (Saro 2023)

Agentsus ehk tegevus- või toimevõimekus ehk indiviidi valmisolek ja võime toimida/tegutseda iseendana (Haridussõnastik), lähtudes oma initsiatiivist, on seotud teatud elususega, mis võimaldab agendil mõjuda iseseisvana. Antud alapeatükis on vaatluse all muusikainstrumendid, mis on üldjuhul elutud ehk mitte-agentsed. Sellest olenemata saab analüüsida nende kaudset agentsust, mis on mõistagi seotud inimtegevusega. Saro (2023) sõnul saavutavad esemed teatud varjatud agentsuse, kui nad omandavad lisaks argisele funktsioonile ka esteetilise iseloomu. Näiteks võib muusikainstrumentide puhul agentsus sõltuda ja tuleneda esemete kujust ja materiaalsusest tingitud helitekitamise viisidest (samas). Agentsuse tajumine sõltub aga suuresti isiklikust fenomenoloogilisest tajust ning vastuvõtja avatusest, mis võimaldab süvenemise ja kujutlusvõime abil näha esmapilgul varju jäävaid detaile. Seetõttu toetub agentsuse analüüsimine peamiselt subjektiivsele kogemusele.

Nagu eelnevalt mainitud, on “Ainult jõgedes..” laval nii traditsioonilised pillid kui kõiksugu muud helitekitajad, mille agentsust vaadelda. Etenduse kulgedes on näha, et tavapäraseid muusikainstrumente kasutavad näitlejad pigem eelduspäraselt ehk näiteks

trumme, basskitarri, süntesaatorit ja tamburiini mängivad nad vaataja jaoks harjumuspärasel viisil. Sellisel juhul ei saa rääkida pillide agentsusest, kuna neil on vaid funktsionaalne omadus. Pillide esteetiline väärtus ei tõuse esile, sest heli ise on helitekitajast olulisem, mistõttu jääb heliallikas vaid funktsionaalseks vahendiks.

Teisalt on lavastuses siiski stseene, kus näitlejad ka traditsioonilistele pillidele teatud agentsuse omistavad. Näiteks juhtus see Roosimäe ja saksofoni duelli meenutavas stseenis, kus instrument näitleja mängu mõjul esteetilise iseloomu saavutas. Kuna mäng käis stseenis saksofonist puhutud obskuurse kriipiva heli ja Roosimäe instrumenti matkiva hääle vahel, tekkiski pinge just nende kahe helitekitaja dialoogis. Oluline on seejuures ka Roosimäe väänlev kehakeel, mis võimendas saksofonist tulevat veidrat heli ning andis instrumendile näilise plastilise liikumise ja seetõttu ka elususe. Näitleja keha ja pill astusid nii-öelda dialoogi ning hakkasid paralleelselt teineteist kommenteerima, tekitades hetkeks võistlusliku võrdlusmomendi. Saksofoni oligi seega võimalik agentsena tajuda tänu näitleja võimendatud mängule (nii muusika mängimise kui näitlemise tähenduses) ja inimkehaga kõrvutamisele, mis andsid pillile elususe kaks olulist omadust, liikuvuse ja hääle. Lisaks aitas pilli teistmoodi mõtestamisele kaasa ka selle tavapäratu kasutus. Publikul on ilmselt teatud eeldus, kuidas tavaliselt saksofoni mängitakse ning sellest raamist välja ulatuv Roosimäe eksentriline pillikasutus tõi tähelepanu kogu aktile ning seetõttu ka saksofoni olemusele.

Roosimäe ja saksofoni soolo jätkust kasvas välja uus lugu, millega liitus ka kogu ülejäänud trupp. Sellesama pala käigus tekkis ka teine instrumendi agentsuse illusioon, mis on tugevalt seotud eelnevalt kirjeldatuga. Nimelt haaras Simeoni Sundja suure plastmassist kastekannu, läks umbes samasse kohta eeslavale, kust Roosimägi oli äsja saksofoniga lahkunud, ning hakkas kannu tilast sisse puhudes/häälitsedes eelnenud saksofonimängule sarnanevaid helisid tekitama.

Kastekannust sai selles olukorras esiteks märk, mida semiootikas nimetatakse ikooniks. Ikoon on märk, millel on tähistatava objektiga sarnasussuhtel tuginev tajutav side (Pavis 1998: 183). Kann sarnaneb saksofoniga nii oma kõvera kuju poolest kui seetõttu, et Sundja kasutas selle tila saksofoni kaela ja mahutit kõlakoja või pillikeha taoliselt heli

tekitamiseks. Teisalt, nagu juba mainitud, tekitas Sundja kannuga eelnevalt kõlanud helidele sarnast häält, mistõttu tekkis vaatajal tugev seos juba nähtu ja kuulduga. Seega kandus Roosimäe tekitatud illusioon üle ka Sundja mängule, kuna kogu tema tegevus imiteeris mõni hetk tagasi lõppenud duelli. Kastekannu agentsus sõltus seega eeskätt saksofoniga loodud elususe illusioonist. Järgmise kihina lisas mängule pinget ka see, et Roosimägi mängis samal ajal saksofoni edasi ning kahekõne tekkis ka Sundja kastekannust imitatsioonipilli ja päris muusikainstrumendi vahel.

Saksofoni stseenile sarnaneb teinegi tarbeeseme agentsuse potentsiaali kandev stseen Jörgen Liigi esituses. Nimelt istus Liik suure aeroobikapalliga lava paremas ääres asuva roosa tualettpoti juurde ning hakkas selle peal trummipulkadega rütmi lööma. Mängitava loo kasvades muutus ka tema trummimäng üha energilisemaks, kuni sellest sai veidi agressiivsema mõjuv soolo. Liik tagus potti kõikvõimalikel viisidel ning üritas lõpuks sinna koos Vaariku abiga suruda selleks selgelt liiga suurt aeroobikapalli. Kuigi stseeni fookus oli rohkem näitleja kehalisusel, energilisel liikumisel ja emotsioonil, tõusis esile ka tualettpott esiteks tänu oma ebatavalisele ja esteetilisele roosale värvile ning teiseks instrumendiks muutumise mõjul. Tualettpoti agentsuse küsimus on aga kastekannuga võrreldes kihilisem.

Ainult Liigi etteastet vaadates jäi mulje, justkui tuleks kogu heli tema pulgalöökidest, kuid lava kogu tervikuna jälgides võis taas näha dialoogi, seekord kahe näitleja mängu vahel. Nimelt tekitas võimendatud ja distantseeritud heli ka teises lava ääres istuv Sundja, kes Liigi trummimänguga sünkroonselt süntesaatoril vastava režiimiga trummilööke matkis. Dialoog ei kandnud seekord aga vastasseisu, vaid justnimelt võimendamise eesmärki, mis toetas Liigi mängu. Mõnevõrra iroonilisena mõjus aga fakt, et Sundja matkis trummilööke süntesaatoril, kuid temast vähem kui meetri kaugusel oli ka päris trummikomplekt, mida keegi ei mänginud. Instrumentide vahel tekkis seega dissonants, kuna trummilöökide heli oli eemaldatud tavapärasest helitekitajast ning teisendatud kahe tavapäratu ning isegi ootamatu instrumendi vahel, mis tõi esile vajaliku ebaloogika ja kummastas Liigi niigi ebatavalist trummimängu veelgi.

Potentsiaal tualettpoti agentseks muutumiseks oli stseenis samuti olemas. Poti esteetiline iseloom, mis andis võimaluse mõjuda omaette tegelasena tulenes selle välimusest ning stseeni fookuspunktis asetsemisest. Teisalt jäi aga eeskätt kehtima siiski rekvisiidi funktsionaalne omadus alternatiivse trummina ning stseeni oluline performatiivne keselasus eelkõige näitlejate mängul, mis varjutas tualettpoti agentsust. Samas ei tundunud, et poti agentseks muutumine omaks antud juhul ka võtmetähtsust, kuna stseeni fookus oli etendaja tegevusel.

Lisaks sellele, et argistel esemetel oli potentsiaal “Ainult jõgede..” laval elusus saavutada, kasutati tavapäraste tarbeesemete muusikalist potentsiaali ka illusiooni loomiseks. Näiteks juhtus see stseenis, kus Liik võttis väikse sulgedega tolumopi ja sahistas sellega mikrofoni otsas ning vaatas seejuures saali lae poole. Tekkiv heli kajas võimendatult üle avara saali ning meenutas peakohal lendavate helikopterite tiivikute vuhisevat häält. Silmad kinni pannes tekkis publikus istudes tunne, nagu olekski sattunud kopteritest täidetud taeva alla, mis mõjus muude taustahelide vaikimise tõttu kurjakuulutatavalt. Silmi avades ei olnud aga sellel performatiivsel tegevusel tugevat esteetilist väärtust, kuna heli tekitajat ei olnud illusiooni kehtestumiseks üritatud varjata ning tehniline sooritus jättis pigem argise mulje. Seetõttu saab väita, et antud juhul muutus heli tekitava eseme asemel agentseks hoopis heli ise.

Sarnase võttega hakkas tööle tegelikult ka kopteri stseenile eelnev pikem stseen, mida nimetaksin “ööks” või “uneks”. Stseen algas Rasmus Kaljujärve duši alla minekuga, lavavalgus hakkas aeglaselt kustuma ning Kaljujärv puges pärast pesemist hämaruses voodisse. Tegevust saatis aeglane tume kajav elektrikitarri võimendatud heli, millele lisaks oli kosta erinevaid kriipimisi, korinaid, hääbitsusi, nuttu, tilinaid ja muid helisid, mis moodustasid kokku rikkaliku judinaid tekitava helimaastiku. Pimeda ja kõheda öö või õudusunenäoga seostuvad helid löid äreva atmosfääri aga jällegi tänu kujutlusvõimele, mis võimaldas saalis istudes seoseid luua näiteks mõne õudusfilmi stseeni või isiklikult kogetud õiste hetketega. Laval ei toimunud samal ajal justkui midagi. Illusioon ehk fiktiivne seisund loodigi puhtalt helide tasandil, sest lavahämaruses oli tegelikult näha ka näitlejaid, kes erinevate pillide ja mikrofonide abil neid helisid tekitasid ning seeläbi illusiooni lõhkusid. Dissonants, mis auditiivse ja visuaalse ruumi vahel tekkis, suunas

seega vastuvõtjat tajuma performatiivset tegevust ja illusiooni samaaegselt ning ei lasknud seetõttu kummalgi lõpuni kehtestuda.

Niisiis väidan, et lisaks esemete ja instrumentide agentseks muutumisele hakkavad kohati iseseisva agendina tööle ka helid, mis illusiooni loomise ja vaataja kujutlusvõime stimuleerimise abil teatud elususe saavutavad. Agentsuse küsimuse saab järelikult seostada ka abstraktse helide maastikuga, mis materialiseerub vaid kuulajast sõltuvalt ning ei ole otseselt käega katsutav. Agentsus kandub seeläbi lisaks elutule mateeriale ka abstraktsele nähtusele, mis avab elususe mõiste käsitlemiseks järgmise kihi. Agentsus väljendub antud analüüsist järeldatuna peamiselt illusioonina, mistõttu tajub vastuvõtja agentset instrumenti selle tavapärasest olemusest erinevalt.

Muusika kui loomemeetodi potentsiaal avaldub seega nii elusas, elutus kui otsese materiaalsuseta mateerias. Nagu selgub, on lavastus “Ainult jõed voolavad vabalt” hea näide sellest, kuidas muusikalisus ulatub teatri erinevatesse kihtidesse ning kuidas see meetodina koordineerib, suunab ja harmoniseerib tervikut. Vaadeldes lavastust läbi muusikalisuse prisma, kerkib esile kahetasandiline ansamblilisus ja orienteeritus ühtsele häälestusele nii trupi mängulaadi kui helide loomise kontekstis. Samuti toob see fookusesse improvisatsioonilise katsetuslikkuse, mis tagab lavastusele elususe ja pingestatuse, võimaldab mikrotasandi detailidel varieeruda ning uudsust ja värskust igal mängukorral hoida. Agentsuse küsimus annab aga lavastusele sügavuse, ulatudes dramaturgia süvakihtidesse ning tuues esile elusa ja elutu ning reaalsuse ja illusooruse piirid ning paralleelsuse. Teisisõnu on muusikalisuse abil võimalik antud lavastuse puhul näha illusiooni loomise ja kehtestumise protsessi ning välja tuua erinevad tasandid, mida näitlejad oma mängu nüansseerimiseks kasutavad.

2.3. Muusika kui metafoor

Muusika kui metafoor on ühelt poolt kõige abstraktsem lähtekoht lavastuse analüüsiks, kuid teisalt võib just metafoorsuse kaudu näha kõige selgemaid seoseid muusika ja teatri

vahel. Juba puhtalt muusikast rääkimiseks kasutame me enamasti endalegi teadvustamata metafoore. Näiteks määratleme heli ruumilisi parameetreid kasutades kõrgeks või madalaks või tekstuursetl lähenedes pehmeks, kõvaks, teravaks, mahedaks jne. Samuti seostame muusikapalasid tavaliselt meeleolu või mõne emotsionaalse seisundiga, nagu näiteks rõõmu, kurbuse, mõtlikkuse, hirmu, ärevuse, rahu, ülevuse, pühalikkuse või mistahes muu emotsionaalse omadusega. Igaüks neist määratlustest kasutab seoste loomiseks ja helide kirjeldamiseks metafoorset lähenemist ehk teatud assotsiatsioonidel põhinevat tähenduseülekannet. (Posner jt. 2003 viidatud Roesner 2014: 20 kaudu) Seega on metafoorsus seotud muusika kirjeldamise ja sellele tähenduste andmisega, mis põhineb helide tajumisel ning subjektiivsel hinnangul või ühiskondlikul sotsiaalsel raamistikul, mille abil me helisid või muusikat tõlgendame.

Kuivõrd teater on referentsiaalne kunstivorm, toetudes paljuski assotsiatsioonidele ja tinglikele märgisüsteemidele, on metafoorsus ka teatri olemuslik osa. Teatris esineb metafoorsus ehk tähenduste ülekanne enamasti märkide kaudu. Teatrimärkide uurimiseks kasutatakse tavaliselt semiootilist lähenemist, mis jagab märgid kolmeks – sümbolid, mille seos tähistaja ja tähistatava vahel on tinglik, ikoonid ehk sarnasusseosel põhinevad märgid ja indeksid, kus tähistaja ja tähistatava seos on järelduspõhine. Lavastuses on enamasti mitmeid märgisüsteeme, mis koosnevad üksikmärkidest ja liitmärkidest. Üksikud märgid võivad teatud puhkudel küll esile tõusta, näiteks kui esineb mõni spetsiifiline žest, sõna, kujunduslik detail või ese, mis on tavapäratult või silmatorkavalt esitatud. Tavaliselt eksisteerivad üksikmärgid aga sümbioosis teiste märkidega ning moodustavad liitmärke. Liitmärgid ehk märgikooslused koosnevad erinevatesse või samasse märgisüsteemi kuuluvatest märkidest. Teatris ongi enamasti tajutavad liitmärgid, mis moodustuvad näiteks näitleja žestikuleerimise ja miimika või sõna ja kostüümi või grimmi ja kostüümi jne koosmõjul. (Fisher-Lichte 1992, viidatud Epner 2002: 111-112 kaudu)

Muusikat kasutatakse teatris kõige tavapärasemalt atmosfääri ja meeleolu looja ning emotsioonide edasikandja ja võimendajana ehk assotsiatsioonide tekitajana. Seetõttu saavutab muusika teatris isegi kahetasandilise metafoorsuse. Muusikale omistatakse mingi emotsionaalne, tunnetuslik või tähenduslik seos, mille põhjal see lavastuse idee, temaatika, tähenduse või atmosfääriga seostatakse ning selle kandmiseks lavastuses kasutatakse.

Niisiis määratakse muusikale kõigepealt teatud metafoorne omadus, mille põhjal valik langetatakse, ning seejärel asetatakse need helid uude konteksti ehk temaatilisse lavastustervikusse, mis loob neile uue tähenduste ja assotsiatsioonide kihi. Muusika metafoorsus hakkab seega sageli tööle justkui teatrimärgi analoogil märgi märgina. Näiteks avaldub märgi mitmetasandilisus juhul, kui laval on butafoorkroon, mis tähistab tegelikult päris krooni, mis omakorda tähistab tinglikult kuningat ja riigivalitsejat ehk võimupositsiooni (Posner jt. 2003, viidatud Roesner 2014: 20 kaudu). Selline mitmetasandiline metafoorsus avaldub ka muusika puhul, mis on juba eos metafoorne ning mis saavutab järgmiseid tähenustekihte teatri konteksti asetatult.

Eelnevalt on antud töö rõhu asetanud muusika kui meediumi mõjule ja tajumaailmade loomisele, kuid järgnev peatükk uurib Saro süsteemist lähtuvalt muusikat kui materjali, mis loob erinevaid visuaalseid ja auditiivseid kujundeid ning seeläbi metafoore. Metafoori abil luuakse enamasti tähenduslikke seoseid, mis seavad abstraktse kujutise, mõiste või nähtuse teatud konkreetsemasse vormi, kõrvutades või samastades seda millegi vähem abstraktsega. Näiteks rääkides elust, mis on olemuselt üsna abstraktne ja tervikuna hõlmamatu, lisatakse sellele juurde mingi konkreetne ja ajalist vormi pakkuv sõna, nagu (elu)ring või (elu)tee, mis viitab kujundlikult mingile ettekujutatavale nähtusele ning muudab elust rääkimise hoomatavamaks (Eesti keele käsiraamat 2007). Niisiis uuribki järgnev peatükk lavastuse peamise materjali ja kujundite kaudu tekkivaid tähenduslikkusega seotud aspekte.

2.3.1. Muusika kui materjal

Teatrikriitik Sven Karja nimetas lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” sõnade mitte-kasutamist *statementiks* ehk esteetiliseks valikuks, mis loob metafoorset tähendust. Lisaks Lagle lavastusele analüüsis ta artiklis “Afaatikute avastusretked” ka teisi 2022. aastal esietendunud Eesti lavastusi, kus oli laval rääkimise asemel valitud vaikimine. Nendeks oli Tartu Uue Teatri “Stereo”, Ugala Teatri “Kolm ahvi”, VAT Teatri “In memoriam Bellingshausen”, EMTA Lavakunstikooli, Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi “72

päeva” ning ka 2023. aastal Tartu Uues Teatris esietendunud “Mis saab siis, kui meid enam ei ole?”. Karja sõnul oli neis lavastustes sõnaline tekst justkui kohal, aga samas ka puudulik ehk sõnade kõrvale jätmisel oli kasutatud miinusvõtet, mis tõi esile sõnade kohapeal asuva vaikimise. Vaikimine on tema sõnul aga tugev tähenduslik metafoor, mis viitab kas alistumisele, taandumisele, protestile, vastuhakule, boikotile, eitusele või mõnele persooni raputanud sündmusega kaasnenud “hääletule karjele”. Asetades need lavastused võrdlusesse reaalse maailmaga, kus vaikimine on tavaliselt individuaalne nähtus, tuleb esile ka lavalise vaikimise kollektiivsus ehk see kehtib (antud näidete põhjal) kõigile fiktionaalses ruumis eksisteerijatele. Grupiviisiline tummus annab sõnde mitte-kasutamisel veelgi tugevama tähendusliku laengu, kuna vaikimine mõjub mitme inimese suust rõhutatuna. (Karja 2023: 70)

Võrreldes nimetatuid lavastusi omavahel, väidan siiski Karjale vastupidiselt, et “Ainult jõed voolavad vabalt” ei kasuta miinusvõttelist verbaalset teksti, vaid teist meediumit ehk muusikat sõna asemel ja seda isegi justkui verbaalse teksti kombel. Näiteks “Kolmes ahvis” on selgelt näha, et tegelased on otsustanud või isegi keeldunud rääkimast mingi ühiselt üle elatud situatsiooni tõttu. “Stereos” on tegelased niivõrd kapseldunud ning eraldunud oma personaalsesse ruumi, et sõnade kasutamine on ebavajalik. Lavastuses “72 päeva” mõjub sõnade mitte kasutamine niinimetatud “vaikiva karjena”, mis staatilistest poosidest koosnevat pildilisteks stopkaadriteks tardunud esteetikat võimendab. “In memoriam Bellingshauseni” teadlastest tegelaste jaoks tunduvad aga sõnad üleliigsed, sest päevast päeva koos ühes isoleerituses elades kaotavad sõnad tähtsuse. Lavastuses “Mis saab siis, kui meid enam ei ole?” on sõnade mitte-kasutamine seotud ootamise ja leinatundega, mis on otseselt metafoor, sümboliseerides millegi või kellegi puudumist.

Asetades nende lavastuste kõrvale “Ainult jõed voolavad vabalt”, mõjub Lagle lavastus tunnetuslikult siiski pigem verbaalselt või vähemalt ei ole selles tajuda sõnade ärajäetust kui võtet, vaid kui lihtsalt loomulikku protsessi osa. Tegelikult ei puudu sellest verbaalne tekst täielikult. Nagu juba välja toodud, kuuleb lavastuses otseseid sõnalisi repliike ning laulusõnu, mis toimivad küll peamiselt rütmilise elemendina, kuid on sealjuures siiski ka kommunikatiivsed. Lisaks hakkab tekstisarnaselt tööle ka muusika ehk kogu partituur muutub dramaturgilisel tasandil peamiseks tähenduste ja emotsioonide edasi kandjaks.

Vaadeldes teksti ja muusikat kõrvuti kui materjali ehk teatud mittefüüsilist meediumit, mida kasutatakse kommunikatiivsel eesmärgil ning mis kerkib teiste meediumite seast esile ja tuletab enda olemasolu vastuvõtjale pidevalt meelde, saab rääkida uusmaterialismist.

Uusmaterialism on üsna keerukas interdistsiplinaarne, peamiselt sotsiaalteaduslik, poliitiline ja filosoofiline mõtteviis, millest hakati rääkima seoses postmodernismi, tehnoloogia ja massikommunikatsioonivahendite hüppelise arenguga viimasel sajandivahetusel (Nurk 2019). Üldjoontes on uusmaterialistliku teooria keskmises materjalid ja materiaalsus ehk asi ise. Hollandi kuraator ja kirjanik Niekolaas Lekkerkerk, kes kirjutas ühe uusmaterialismist rääkimisel oluliseks saanud essee "Posthuman Exhibitionism", väitis, et materjal ei ole enam ainult inimese loodud tähenduse ja kontseptsiooni kandja, vaid "autonoomne eneseküllane, enesele viitav agent, kes toimib ja kõneleb ise, ning kelle puhul on esil ontoloogiline aspekt". Inimesed ja objektid saavutavad selle teooria kohaselt samaväärse positsiooni ehk asjad ei eksisteeri inimeste jaoks, vaid inimestega koos. (Lekkerkerk, viidatud Nurk 2019 kaudu) Kunsti puhul oleme harjunud väärtustama kujutist, visuaali, emotsiooni, atmosfääri või mõnda muud tähendust või esteetilist naudingut pakkuvat tajulist nüanssi, mida kunstiteos loob. Selle kõrval jääb märkamatuks aga materjal, millest teos koosneb. Uusmaterialism viib aga tähelepanu just kunstiteose materjalile ning teadvustab kunsti vastuvõtjale pidevalt selle kohalolu. (Nurk 2019)

Vaadeldes Lagle lavastust kui kunstiteost uusmaterialistliku teooria valguses, mõjub muusika just taolise materjalina, millest kogu teos koosneb ning millest on võimatu mööda vaadata. Üks põhjustest, miks muusika sellise esiplaanil oleva materiaalsuse saavutab, on fakt, et see asendab sõna või õigemini asub justkui sõna kohapeal. Tavapäraselt mõjub verbaalne tekst teatris lihtsalt lavastusterviku ühe osana, mis kannab küll peamise tähenduse kommuniqueerimise ülesannet, kuid klassikaliselt ei tõuse teiste meediumite ees esile. Teiste meediumitega sulandumine toimub seetõttu, et verbaalne suhtlus on ka tavakommunikatsiooni põhiline osa ning mõjub seega iseenesestmõistetavalt. Teksti eripära hakatakse teatris teadvustama alles siis, kui selle esitus või vorm erineb tavapärasest kõneldud keele vormist. Muusika ning eriti improvisatsiooniline instrumentaalmuusika on seevastu dramaatilises teatris üsna tavapäratu suhtluskeel, mille abil ideed edasi anda. Niisiis peab vaataja seljuhul rakendama vastuvõtustrateegiat, mis

jätab otsese tähendusloome kõrvale ning aktiveerib tunnetuse ja tajude märkamist, mis esitativ muusika temas loob.

Kuidas on muusika aga materjal? Nagu juba eelnevalt kirjeldatud, on muusika ilma kirja pandud vormita abstraktne ehk sellel puudub käega katsutav füüsilisus. Kuivõrd materjal omab tavatähenduses justnimelt füüsilist vormi, siis uusmateriaalsus leiab, et materiaalsus esineb ka abstraktsel kujul. Üheks uusmaterialistliku teooria pidepunktiks on mateeria agentsus, mis omistab elutule materjalile teatud elususe ning tõstab selle inimagendiga võrdväärsele tasandile (Verstegen, Rothman 2015: 6). Antud lavastuses näeb seda kõige selgemalt alapeatükis 2.2.2 analüüsitud instrumentide agentsuse puhul, mil elutud muusikariistad ja teised tarbeesemed saavutavad tänu inimagentidele ehk etendajatele mingil tasandil agentsuse. Esemed astuvad inimkehadega dialoogi muusika abil, mis annab asjadele hääle ja seejuures (illusoorse) iseseisvuse. Muidugi on selle agentsuse tekitajaks inimene, kuid teisalt on seejuures oluline just helide ja muusika võimekus agentsuse illusiooni ka esemete puhul edasi kanda. Muusika muutubki seljuhul hääle, emotsiooni ja sõnumi kandjaks, mis asetab nii etendaja kui instrumendi helide tekitaja või vahendaja tasandile ning annab neile seeläbi samaväärse pinnase. Just tänu dialoogile etendajate ja esemete vahel, mis muusika loomisel tekib, muutub muusika materjaliks ehk vahendiks, mille abil nii etendajad kui agentsuse saavutanud instrumendid ennast väljendavad.

Eesti maalikunsti maastikul uusmaterialismi suunda ekspluateeriv kunstnik Mihkel Ilus on agentse materjali esile tõusmise juures eelisena välja toonud, et see vabastab maalikunsti narratiivsusest, illusoorsusest ja kohati tähendustest ning esile pääseb teose mõju. Samuti aitab materjali esiplaanile toomine luua tugevamat füüsilist seost vastuvõtja ja kunsti vahel ning tekitada abstraktsemat tajukogemust, mis haarab kõiki meeli. Lisaks seob see kunsti ka ruumiga, kuhu see on paigutatud, ehk ruum ei ole pelgalt koht, kus kunsti esitatakse, vaid ruum ja kunstiteos loovad üksteisele ka lisaväärtust omavahel suhestudes. Uusmaterialistliku lähenemise kaudu on Ilusa sõnul võimalik ka teost dekonstrueerida ja osadeks lammutada ning mõnel uuel viisil taas kokku panna, mis viib osade taasliitja kunsti kogemise tuumale lähemale. Seeläbi saab katsetada kunsti piiridega ning küsida, kust maalt lõppeb kunst olemast kunst. (Lüüs 2017)

Kuigi Ilus rääkis maalikunstist, saab neid samu tähelepanekuid ka teatrikunsti juures rakendada. Nagu juba korduvalt rõhutatud, tõuseb “Ainult jõgedes...” kui dramaatilise teatri lavastuste kontekstis muusika teiste meediumite seast esile esiteks juba seetõttu, et sellele on viidatud enne saali jõudmist. Žanrimääratlus “Kontsert inimesest” suunab vastuvõtja ootushorisoni muusikalise teose suunas ning annab vihje, et lavastus võib kasutada tavapäratut kommunikatsioonimeediumit. Just instrumentaalne muusika aitab lavastust vabastada ka tähenduslikkusest ja narratiivsusest. Sõnatud heliteosed annavad võimaluse lavastusel mõjuda tajutasandil ning seeläbi tekitada Ilusa kirjeldatud abstraktset tajukogemusel tuginevat füüsilist sidet teose ja vastuvõtja vahel. Sellise sideme tekkimine tugineb kirjeldatud Erika Fischer-Lichte tonaalsuse ja rütmilise resoneerumise teoorial ehk muusikast tekkiv helide rütmiline võnkumine mõjutab inimkeha sisemist võnkumist ning võngete kohtumisel tekib vaatajal kehaline kogemus, mis muudab teatrikogemuse füüsiliselt lähedasemaks ja isiklikumaks. Niisiis tekib tänu kasutatavale kommunikatiivsele materjalile teose ja vastuvõtja vahel tugevam side.

Ka lavastuse ja ruumi vahel tekkiv side moodustus “Ainult jõgedes...” suuresti tänu muusikale. Nobeli saali avarus ja ruumikus rõhutasid tühjust, mis lavastuseks ehitatud tõstetud lavakonstruktsiooni ümbritses. Eriti oluliseks muutus ruum aga Tartus antud etenduste ajal, kui lavaruum oli tõstetud Nobeli saalile sarnanevasse tühja vanasse Kammivabrikusse. Sealne ideaalne avara ruumi akustika elavdas muusikat veelgi, tekitades kajasid ja helide kristalliseerumist, mistõttu jõudis muusika publikuni eriti selgelt ja teravalt. Nobeli saalis tekkis aga muusika ja ruumi sümbioos Roosmäe “Lascia ch'io pianga” solo ajal, kui saali laes olevad paneelid avanesid ning läbi katuse paistis muidu teatriks pimendatud *black boxi* tüüpi saali päevavalgus. Roosimägi seisis eeslaval valges triiksärgis, käed südamele astetud ning laulis suletud silmadega kõrget falsetti kasutades pühalikuna kõlavat Händeli aariat. Justkui jumaliku valgusvihuna ruumi laest langev naturaalne valgus toetas laval visuaali ja muusika koosmõjul vormuvat pühalikku kujundit, mistõttu meenutas see palvetamisele sarnast olukorda. Kuigi selle kujundi juures on keskseks agendiks etendaja, siis tervik hakkas mõjuma esitatava loo ja ruumi koosmõjul ehk materjali ja ruumi kohtumisel. Niinimetatud jumalik valgusvihk oli küll toetatud

tehisliku valgusega, kuid juba pelgalt laepaneelide avamine ning sellele vaatajate tähelepanu juhtimine, avardas kujundi sümboolset tähenduslikkust.

Luule Epneri (2023) sõnul on etendaja teatri puhul taandumatu agent ning rääkides antud juhul muusika kui esilekerkiva materjali võidukäigust, võib öelda, et näitlejad asuvad helide vahendajate ja loojate rollis. Nad on koostöös lavastajaga valinud lavastuse idee edasi andmiseks helidemaailma, mille kaudu nad ennast laval väljendavad. Näitlejate ülesanne on kahe tunni jooksul välja valitud tarbeesemete ning pillidega kasutusele võetud helilisest materiast sõnumeid formuleerida. Just helide vormimine ja kohati ka esemetest välja meelitamine toob esile muusika materjalisarnase olemuse. Näiteks aitab seda piltlikustada eelnevalt kirjeldatud stseen, kus Jörgen Liik lavastuse esimese loo ajal raseerija ja mikrofoniga heli tekitas. See nägi visuaalselt välja katsetuslik ja otsinguline, justkui üritaks Liik teatud hommikurutiiniga seotud kujundit loovat heli esemest katsetusmeetodil välja meelitada. Sarnaselt toimis ka näiteks Rasmus Kaljujärve solo klaasist pudeliga, kui ta täielikus vaikuses lauanoaga vastu klaaspudelit lõi, mille tulemusel kostis üle saali terav, kõrge klaasi kolksumise heli. Tegevuse mõõdetud rütmilisus ja intensiivne kontsentreeritud olemus rõhutasid selle komponeeritust, kuid samas meenutas klaasi pihta löömine igavusest või tähelepanu tõmbamise vajadusest tulenevat tegevust, mis on tavaliselt spontaanne ning kannab teatud katsetuslikku meelsust. Nendes näidetes olev helidega justkui mängimine ning kõlade otsimine annab muusikale ümberformuleeritava materjali olemuse, mis kannab kogu lavastust. Ka näitlejate pillide mängimisel ilmnev teatav ebakindlus, mis oli tingitud mõne puhul eelneva musitseerimise kogemuse puudumisest, töötas kaasa muusika otsingulise ja improvisatoorse olemusega, andes sellele võimaluse eksimise ning uue lahenduse leidmise tulemusel varieeruda ja muutuda. Kuigi etenduse käigus kõlavad lood olid eelnevalt paika pandud, siis mõjusid need tänu materjali paindlikkusele ja spontaansele loomule muutustele avatult, mis säilitas ühtlasi nende voolava iseloomu.

Nagu juba Liigi ja Kaljujärve stseenide kirjeldusest välja tuleb, kandis heli neis ka teatud kujundlikkust. Mõlema stseeni keskmeks oli puhtalt tekitatav heli, sest Liik oli fokuseeritud vaid sellele, et aeglaselt raseerijat mikrofonile lähemale liigutada ja heli tugevusega mängida ning Kaljujärv jälgis vaid rütmi, mis kristalliseerunud heli saalis

kajama pani. Kogu ülejäänud trupp oli nendeks mõlemaks hetkeks oma tegevustes tardunud ehk kogu lavategevuse fookus oli just neil helitekitajatel. Helimaterjal moodustas seega kandva kujundi, mida võiks nimetada isegi abstraktseks kujundiks ehk selliseks eneseküllaseks kujutiseks, mis ei otsi väliseid seoseid, vaid kehtestub iseseisvalt.

2.3.2. Abstraktne kujund

Eero Epneri (2011) sõnul on abstraktne kujund asi iseeneses: “See ei viita mitte millelegi, mis asub väljaspool seda. See ei sümboliseeri midagi. See ei kommenteeri ega illustreeri.” Tähtis on kujundi hetkelisus ehk see sünnib ühel konkreetsel ajahetkel isoleerituna ümbritsevast ning sellel ei ole eelneva ega järgnevaga põhjuslikku seost ehk puudub eel- ja järellugu. Erinevalt realistlikust kujundist, mis sünnib põhjus-tagajärg seoses ning mille ajendiks on näitleja/tegelase sisemine impulss, on abstraktne kujund iseseisev, psühholoogilisest impulsist mittesõltuv kontsentreeritud ja tihendatud hetk. Näiteks kirjeldab Epner stseeni Teater NO99 lavastusest “Kuidas seletada pilte surnud jänesele”, kus Rasmus Kaljupärv ripub seina vastu asetatud saelaua ülemises servas nii, et kõht on lauaotsa peal, käed ripuvad lauda mööda all. Epner toob samast lavastusest teisegi näite, kus samuti Kaljupärv tuleb lavale saelauaga, jääb seisma ja asetab laua oma kõrvale püsti. Seejärel astub ta laua peale ning see käib valju plaksatusega vastu maad ning ta kordab seda kolm korda. (Samas) Need tegevused loovad väga konkreetsete piiridega visuaalsed pildid, mis on esteetiliselt ja energiliselt tugevalt laetud, pakkudes vaatajale tavapäratu ja ootamatu kujundi.

Luule Epner on aga sarnase kujundilooma kirjeldamiseks kasutanud mõistet “performatiivne akt”, mis seob abstraktse kujundi tegevusliku performatiivsuse ning *performance*’i esteetikaga. Teooria kohaselt on performatiivne akt selline lavaline tegevus või olek, mis on mõeldud vahetuks tajumiseks, mitte tõlgendamiseks. “Oluline on performatiivne akt ise oma meelelisuses ja materiaalsuses” ehk fookus on suunatud konkreetsele esitushetkele, selle materiaalsele olemusele ning sooritusele selles hetkes. Performatiivne akt on mitteillustratiivne, tihti sõnatu tegevus, mis kannab *performance*’i

esteetikat ja mille funktsioon on fiktsionaalsuse murdmine ning reaalse maailma esiletoomine laval. Seeläbi tõuseb fookusesse etendaja kohalolu ja vaataja kogemus. (Epner 2012: 159-160)

Sageli seostatakse abstraktset kujundit absurdi esteetikaga, kuna mõlema puhul on kujundid selgelt ja üheselt tõlgendamatud. Tihti on nende mõlema puhul tähenduse otsimine ka täiesti ebavajalik ning olulisemaks muutub nähtu fenomenoloogiline tajumine. Eero Epneri sõnul on abstraktne kujund ja absurdi esteetika aga üsna vastandlikud, kuna absurd on eklektiline, irratsionaalne ja juhuslik, kuid abstraktne kujund kontseptuaalne, selge ja puhas. Lisaks on absurdi taotlus tähendusi eitada ning luua teadvuse vaba voolu tunne, kuid abstraktse kujundi abil püütakse luua reaalsuse tihendatud hetke, mis on teadlik seda ümbritsevast kontekstist ning võimaldab luua tähenduslikke seoseid, kuid ei manifesteeri neid. (Epner 2011)

Ühe olulise omadusena toob Eero Epner välja, et olenemata abstraktse kujundi avatusest ja kommunikatiivsusest, puudub sellel tavaliselt verbaalne pool. Keele kaudu hakkab kujund paratamatult tähendusi omandama ning muudab selle kommenteerivaks, mida aga abstraktne kujund tavaliselt ei taotle. Seega, kui keelt kasutatakse, siis on see taandatud abstraktsele, füüsiliselt tajutavale tasandile, näiteks häälightsustele. (Epner 2011) Sel viisil verbaalsuse abstrahheerimine peaaegu sunnib vastuvõtjat rakendama mõnda muud, tavapärasest erinevat vastuvõtustrateegiat, kuna vaataja peab nähtu analüüsimisele lähenema taju, mitte saadud verbaalse informatsiooni kaudu.

Lauri Lagle teatrikeeletinglikkus ning aimdustel, tajudel ja atmosfääriloomel tuginev olemus annab abstraktsete kujundite kehtestumiseks hea pinnase. Luule Epner (2016) on Lagle teatrikeelt kirjeldanud järgmiselt: “[see] on ennekõike kujundipõhine, kusjuures sõnalise teksti üle prevaleerivad visuaalsed, muusikalised ja/või (näitleja)mängulised kujundid, mis ei ole allutatud narratiivile, vaid kannavad iseseisvaid, sageli ambivalentseid või hämaraid tähendusi.” Tavapäraselt visuaalsusele rõhu asetav vorm sobitub ka Lagle lavastuste seisakulise ajaga, mis fokuseerib nüüdhetke tihendatust ja toob seeläbi esile kujundi enda. Näiteks kirjeldas Meelis Oidsalu (2015: 132) stseeni Lagle 2012. aastal Teatris NO99 esietendunud lavastusest “NO65 Suur õgimine”, kus Eva Klemets

prepareeris kana. Näitleja istus laval ning masseeris ja õlitas mitu minutit pühendunult ja hoolega tervet toorest kana. Mitte midagi muud laval samal ajal ei toimunud ehk kogu tähelepanu oli viidud ainult kana masseerivale näitlejale, kes vaikuses performatiivset akti esitas. Oidsalu sõnul ei olnud sellel stseenil “muud sümboolset tähendust ega ostust peale kana prepareerimise enda”. (Oidsalu 2015: 132) Sarnasele performatiivsele tegevusele osutas Luule Epner (2016) Lagle “Paradiisi” analüüsivas artiklis. Nimelt viitas ta sellele, et näitlejad värvisid laval toataimede lehti, mis katsid pea kogu ruumi. Tegevuse tavapäratus, kuid mitteillustratiivne esteetilisus tõid sellele tähelepanu ning esile tõusis rütmistatud värvimise akti kummalisus. (Epner 2016)

Lavastuses “Ainult jõed voolavad vabalt” esines samuti sarnaseid ambivalentseid kujundeid, mis mõjusid abstraktselt ning mingil määral eneseküllaselt. Näiteks stseenis, kus esitati lugu “Careless whisper”, mille ajal võttis Rea Lest sinise õhupalli, puhus selle täis ning hakkas seejärel mikrofoni ees õhupalli sissepuhumise ava venitades ja kõlava laulu viisi matkides inisevat häält välja laskma. Ühelt poolt ei kanna see tegevus mingisugust tähendust, olles vaid see, mis ta on ehk õhupalli venitamine ning seeläbi heli tekitamine. Teisalt on akti eesmärk antud kontekstis pillimängu jäljendamine ja heli tekitades ülejäänud ansambli loodud helipildiga kokkukõlamine. Kujund ei esine seega iseseisvalt, vaid teiste tegevuste taustal ning kui loo lõpuks muutub õhupalli venitamine omamoodi sooloks, sest ülejäänud trupp jääb Lesta mängu jälgima ning vaid hetkeliste akordidega toetama, siis täielikku iseseisvust see siiski ei saavuta, kuna kehtima jääb selle eesmärk esitada koos ülejäänud bändiga George Michaeli lugu. Sarnase kujundi loob ka Kaljujärvi, kui ta hullusesse kalduva mürarikka loo ajal väikse käsisaega praepanni saeb. Ta seisab lava etteotsa, päris lava äärele ning saeb rütmiliselt kogu muu pöörase heli või isegi mürafooni taustal, mida tema selja taga olev ansambel loob, järjepidevalt panni. Jällegi ei kerki tegevus kontsentreeritult fookusesse, kuna samal ajal toimub laval ka väga palju muud, mis ei lase kujundil piisavalt tugevalt mõjuda. Sellest olenemata on saagimise repetiitsuses ja kummastatuses tuntav intensiivsus, mis toob tähelepanu sellele mitte millelegi muule kui endale viitavale ja illustreerivate tähenduste vabale aktile.

Niisiis võiks öelda, et nendel performatiivsetel tegevustel on teatud abstraktse kujundi potentsiaal, mis väljendub tavapäratu, psühholoogilisest impulsist sõltumatu tegevuse

sihikindlas fokuseeritud esituses. Samas kõrvutades neid aga Eero Epneri kirjeldatud eneseküllaste kujunditega, ei saavuta need siiski puhast tihendatud hetkes eksisteerivat kristalliseerunud olemust, mis peaks mõjuma peaaegu installatiivselt ning kogu etendaja energiat sellesse hetke koondavalt. Lesta ja Kaljujärve loodud kujundid kompavad küll enesele viitava tegevuse piire, kuid nende voolavus, ülejäänud tervikuga kontakti otsimine ning heli tekitamise eesmärk ei lase kujundil lõpuni eneseküllaselt ja isoleeritult kehtestuda.

Teisalt on “Ainult jõgedes...” ka vähemalt kaks stseeni, mida võiks selgepiirilisemalt abstraktseteks kujunditeks nimetada. Esimene neist on juba mitmeid kordi mainitud tualettpoti stseen, mille lõpuosas üritavad Liik ja Vaarik aeroobikapalli tualettpotti suruda. Tegevus kasvab välja Liigi potil esitatud trummisoolost, mis on küll valitud instrumendi tõttu kummaline, kuid tugineb referentsiaalselt siiski trummimängul ja ei hakka seega abstraktse, ainult iseendale viitava kujundina tööle. Palli potti toppimisel kaob aga referentsiaalne seos, sest see ei illustreeri otseselt midagi ning kuigi üleminek ühelt tegevuselt teisele on sujuv ning stseen jääb samaks, siis seos eelneva tegevusega on vaid tegevuspaiga ja rekvisiitide põhine. Pingutust nõudev surumine mõjub koomiliselt ja leidlikult, kuid ei vaja seejuures tähenduslikku seletust. Selle vahetu mõju just sellena, mis ta on, on piisav, et tõsta esile etendajate sooritus ning tekitada mõjuv kujund, mille vaatamine avardab tavapäraste tuttavlike seoste ja tajude tekkimise piire.

Kirjeldatud stseenile järgneb kohe ka teine abstraktsust kandev kujund, kui Vaarik läheb lava keskele ning hakkab endale diivanilaua asuvast klaaskausist komme suhu toppima. Ta teeb seda aeglaselt, komm kommi haaval mitu minutit järjest ning vaatab kogu aja otse publikusse. Kogu ülejäänud lavategevus on peatunud, mistõttu püsib fookus Vaarikul. Jällegi lasub tähelepanu ainult sellele, mida etendaja teeb, ning kuivõrd kommisöömine on tavapärane tegevus, ei mõju see antud kontekstis semiotiseeruvalt, vaid tähendusliku seose vabalt, sest see ei astu seosesse ei eelneva ega järgneva tegevusega. Niisiis mõjubki kommisöömise akt just selles hetkes kõige olulisemalt ning pakub publikule vaatamiseks mõneks minutiks visuaalset installatiivset kujundit, mille käigus tuleb esile etendaja kohalolu.

Kuidas see kõik aga metafoorsusega seostub? Kuigi abstraktse kujundi eesmärgiks ei ole luua otseseid sümbolseid tähendusi ning seoseid iseendast väljapoole, siis on selle üheks põhiomaduseks siiski avatus, mis võimaldab tulenevalt vastuvõtja interpretatsioonist mitmeid erinevaid tähendusi ja seoseid luua (Epner 2011). Seega annavad kirjeldatud kujundid võimaluse tõlgenduste loomiseks ning avavad lavastuse vaataja jaoks erinevate seoste leidmiseks. Näiteks kui lähtuda lavastuse üldisest päevaringi temaatikast, võib tualettpoti stseeni seostada igapäevarutiini kuuluva enesekergendusega. Vaariku kommisöömine meenutas aga igavusest või meeleheitest tekkivat tühjuse või masendushetke, mil isutu lahmiv söömine asendab mingit muud kehalist või hingelist vajadust. Teisalt võisid need kujundid aga mõnele teisele vaatajale hoopis teisiti mõjuda ning seetõttu muid tähendusi luua.

Näidete põhjal selgub, et muusikaliselt ülesehitatud struktuuris on abstraktsel kujundil keeruline kehtestuda. Musitseerimisega kaasnev teatud voolav jätkuvus ning teiste ümbritsevate helidega kooskõla otsiv olemus, hägustab kujundi piire, mistõttu ei mõju see piisavalt konkreetset ning sellel puudub kindla hetkega seotud fookus. “Ainult jõgede...” puhul tekivad kujundid ka enamasti ülejäänud ansamblimänguga (mõlemas tähenduses) kooskõla otsides, mistõttu ei tule esile kujundi isoleeritus ümbritsevast tegevusest. Teisalt tõuseb aga teatud abstraktse kujundi esteetikat kandvate muusikaliste kujundite juures esile nende materia. Kuivõrd nende stseenide eesmärk ongi tavapäratute esemetega heli tekitamine, siis ilma helita need kujundid ei sünniks, niisiis saab helist kogu tegevuse fookuspunkt. Selgemalt joonistuvad aga antud lavastuse abstraktsed kujundid välja siis, kui nende eesmärgiks ei ole heli tekitamine. Sel juhul saavutavad nad konkreetsuse ja piiritletuse, mõjudes nüüdhetke energiat ja etendaja kohalolu maksimaalselt fokuseerivalt.

Metafoorsus väljendub niisiis muusika materiaalses olemuses tänu selle sõna asendavale funktsioonile. Muusika on vahendiks, mille abil lavastuses kogu infot edastatakse ning materjalina on see juba eos metafoorne, kuna oleme harjunud muusikat vastuvõttes sellele tähendusi omistama. Seetõttu loovad laval kostuvad helid kas teadlikult või alateadlikult vastuvõtjas tajupõhiseid seoseid, mis aitavad lavategevusega kontakti saavutada. Lisaks

vaataja isiklikul tasandil tekkinud üksikute lugude või helide seostele, tekib metafoorsus ka terviku tasandil ehk erinevate esemete tekitatud helid loovad kujundeid, mis kannavad edasi lavastuse põhiideed. Abstraktne kujund on ühelt poolt aga justkui metafoori miinusvõte. Selles on teatud kujundlikkus, kuid see ei väljendu seoseid otsivas tähenduses, vaid esteetilisuses või leidlikus visuaalsuses. Abstraktne kujund loob seega justkui metafoorile omase konkreetset piiritletud visuaalse pildi, kuid ei täida seda sümboliseeriva sisuga, vaid jätab kujundi sisu avatuks erinevatele tõlgendustele või mitte-tõlgendustele. Tänu abstraktsuse avatusele võib kujundile omistada pea lõputul hulgal tähendusi. Seoste leidmise piiriks on vaid vastuvõtja kujutlusvõime. Seega peab paika Saro süsteemi pakutud lähenemine muusikale kui metafoorile materjali ja abstraktse kujundi kaudu. Kuigi Saro ettekanne materiaalsuse ja abstraktsuse nähtustesse süüvida ei jõudnud, siis antud analüüs kinnitab, et muusikalise kaudu on võimalik luua lavastusele metakiht, mis avab selle erinevateks tõlgendusteks.

David Roesner huvitus oma teoorias sellest, kuidas teatripraktikud näevad ja kasutavad muusikat metafoorina teatrit luues. Kas nad kasutavad seda piltlikustamiseks ja kirjeldamiseks proovi- või õppeprotsessis, näiteks nagu Mihhail Tšehhov, kes palus oma õpilastel kuulata ja tajuda igapäeva atmosfääre nii, nagu nad kuulaksid muusikat. Või kasutaksid seda lavastuse vormilise kompositsiooni, improvisatsiooni ja etendamise lähtekohana, pidades silmas näiteks kontrapunkti (ehk vähemalt kahe samal ajal kõlava iseseisva meloodia) teooria, polüfoonia, orkestri, muusikalise teema, variatsiooni, rütmilise mõtlemise või mõne muu muusikalise parameetri omapärasid. (Roesner 2014: 20) Analüüsi põhjal saab öelda, et Lagle kasutas muusikat kui metafoori nii komponeerimise, improviseerimise kui etendamise pidepunktina. “Ainult jõed voolavad vabalt” järgib kompositsioonilt bändi või kohati orkestri formaati, kus on olemas nii juhtpositsioonil asuv taktinäitaja kui soolodeks ja taustaks kategoriseeruvad audiitiivsed ja visuaalsed struktuurid, mis loovad pillimängule rütmi, vormi ning dünaamilisuse. Improvisatsioonile ei ole aga lavastuses lähenetud niivõrd metafoori kaudu, vaid üsna otseselt, kuna enamus partituuri sündiski improvisatsioonist. Teisalt esitatakse laval siiski kindlaksmääratud palasid, mis varieeruvad vaid mikrotasandil tulenevalt näitlejate kohaolule orienteeritud mängulaadist ja sellega kaasnevast konkreetse etendusolukorra tunnetamisest. Samas

annab just see variatiivsus kogu patrituurile näilise improvisatsioonilisuse. Etendamise pidepunktina saab metafoorsust vaadelda aga kogu terviku tasandil. Kogu lavastuse teema, mida võib tõlgendada kui isoleeritud inimese koduse päevaringi kujutamist, esitatakse metafoorselt ringlaval läbi estetiseeritud tegevuste, mis viitab tähendusele vaid kaudselt. Samuti kujutatakse seda läbi voolava kulgemise, mis sümboliseerib aja möödumist ja eluvoolu.

KOKKUVÕTE

Juba teatri algusaegadest peale on muusikal olnud teatris oluline roll kommenteerija ning atmosfääri ja emotsiooni edasikandjana. Nüüdisteatris on muusika kohati saavutanud pea katkematu auditiivse tausta looja rolli, mis saadab nii narratiivseid kui abstraktsema sisuga lavastusi. Saksa teadlane David Roesner (2014: 20) püstitas oma teoses “Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making” küsimuse, kas muusika eesmärk on teatris tekitada immersiiivset kogemust, tähenduslikule keelekasutusele eelnevat tajukogemust, puhast emotsiooni või luua komponeeritud dramaturgilist ja ajalist struktuuri. Antud töö eesmärk oli vaadelda, kuidas muusika ja sellest tulenevad muusikalised nüansid teatrit mõjutavad ning kuidas teatri ja muusika sümbioosis tekkivas hübriidlavastuses kaks erinevat kunstiliik põimuvad. Analüüsi lähtekohaks oli Lauri Lagle 2022. aastal Von Krahli Teatri ja Ekspeditsiooni koostöös sündinud lavastus “Ainult jõed voolavad vabalt”.

Magistritöö tugines David Roesneri tesoselt inspireeritud teatriteaduse professori Anneli Saro kolme M-i süsteemil, mis vaatles muusikat teatris kui mudelit, meetodi ja metafoori. Selline lähenemine andis võimaluse analüüsida nii lavastuse vastuvõtuprintsiipe ehk lavastuse vaatamisel tajutavaid esteetikaide, lavastuse loomiseks kasutatud metoodilisi võtteid kui ka metatasandil tekkivaid kujundeid. Niisiis oli võimalik muusikalisi nüansse märgata alates lavastuse pealmisest tasandist kuni süvakihtideni välja, mis tõestas teatri ja muusika täielikku läbipõimumist.

Esimene peatükk avas erinevate kunstide vahelist hübriidsust uuriva kunstidevahelisuse uuringute tagamaid ning defineeris muusikalisusest rääkimiseks vajaminevaid mõisteid, nagu muusika, muusikalisus ja musikaalsus. Teine peatükk seletas täpsemalt Roesneri

mudeli, meetodi ja metafoori printsiipi ning tõi välja Saro detailsema süsteemi, mis lähtub mudeli analüüsil numbrilisest ülesehitusest, meetodi puhul ansamblist ja instrumentide agentsusest ja metafoori kontekstis materjalist ning abstraktsest kujundist. Mudeli käsitlesele lisasin analüüsitava lavastuse olemusest tulenevalt ka aegruumi analüüsi, mis aitas muusikat mudelina mõtestada.

Lavastuse numbriline ülesehitus kommenteerib nii kontserdi kui teatri tavapärasest esitusvormi, mille tüüposade ja raamistike koosesinemisel mõlemad võimenduvad. Nii teatrietenduse stseeniline struktuur kui kontserdi sarnane, erinevatest muusikapaladest koosnev ülesehitus jagab terviku väiksemateks osadeks ning teeb esitatava jälgimise lihtsamaks. Kuigi numbrilise ülesehituse puhul ei ole terviku erinevad osad omavahel põhjus-tagajärg seoses, ühendab neid teematika, mis jätab erinevate seoste tekkimiseks rohkem võimalusi. Teatrietenduse ja kontserdi formaadi sümbioos toob esile ka vormi ja sisu suhte. Näiteks tekitavad muusikasündmuse tuttavad vormivõtted, nagu nii-öelda kõige tähtsama isiku (*frontmani*, solisti või dirigendi) viimasena lavale saabumine, publiku tervitamine ja sündmuse lõpu teadustamine või lisaloo mängimine dissonantsi dramaatilise teatri konventsiooniga, mis tavapäraselt oma struktuuri ei kommenteeri. See viis tähelepanu lavastuse olemusele, mis on pealtnäha justkui muusikasündmus, kuid sisuliselt siiski temaatilist sõnumit kandev teatrilavastus, mis tekitas dissonantsi ning teadvustas vaatajale kahe konventsiooni vastuvõtturežiimi erinevust. Kontserdi formaat toetas aga lavastuse postdramaatilisele teatrile omast killustunud struktuuri, mis kaleidoskoopdramaturgia ehk autonoomsetest, omaette subjektiivseid tajukogemusi loovatest stseenidest terviku moodustas.

Ka “Ainult jõgede...” aegruum viitab struktuurilistele nüanssidele, mis annavad lavastusele voolava ja samas paradoksaalselt katkendliku olemuse. Aja kulgemises ning ruumi- ja sõnakasutuses väljenduv rütmilisus esineb nii visuaalselt kui auditiiivselt. Visuaalne rütm struktureerib ühelt poolt misantseenide, valguse ja ajalise ööpäevaringi kujutamise kaudu lavategevust, mis kulges vastupäeva, liikudes kellaosutite kombel ringlaval edasi. Teisalt andis lavastusele auditiiitse rütmi esitatud muusika žanrirohkusest tulenev dünaamika ja laulusõnade lihtsakoeline, kohati mantralaadne repetiitsus, mis tagas tervikule taotletud voolavuse. Kõige prominentsem ruumi, tegevust ja helimaastikku

rütmistav ning peamiselt katkestav element oli pöördlava, mida kasutati lavastuse temaatilist suunda, rütmi, atmosfääri ja lavategevust muutva vahendina ning samas ka autentsuse ja argisuse välja toomiseks. Emotsioonide ja päevaringi osade vahetust markeeriv lavapööramine tõi fookuse näitlejate füüsilisele tegevusele, mille estetiseerimata toorus ja funktsionaalsus rõhutas nende argist olekut ja seeläbi autentset kohalolu.

Muusikast kui loomemeetodist lähtuvast analüüsist selgus, et elusad agendid ehk etendajad loovad lavastuses kahekihilise ansamblilisuse. Ühelt poolt moodustasid kaheksa näitlejat ansambli kui muusikalise koosluse, kes mängis reaalajas pille ja pidi seetõttu jälgima üksteise rütmi ja tempot, mõtlema tekkivate helide kooskõlale ja seeläbi teineteisega häälestuma. See omakorda lõi sünergia, mis tekitas näitlejate kohalolu rõhutavast mängulaadist tingitud ühtse võnkumise. Näitlejate ühele lainele jõudmine toob teise kihina esile ansambli kui ühtset mängulaadi taotleva trupi, mis on esmalt silma jääva muusikalise ansambli toimimise aluseks. Sünergia, mis moodustus näitlejate kohalolu ja pillimängu sünkroniseerimisel mõlema ansamblikihi tasandil, jõudis muusika võnkumise kombel ka vaatajani. Kuivõrd ansambli moodustamise fookus lasus aga helide tekitamise protsessil, mitte lõpptulemusena kõlaval muusikal, oli näitlejate lavalise oleku eesmärk soorituse esiletõstmine ja sellest tulenevalt autentsust rõhutav rollilahendus. Muusika oli seejuures aga siduvaks vahendiks, mille pinnalt ansambli sümbioos ja harmoonia tekkis.

Elutute agentide puhul selgus, et agentsuse saavutamine toimus lavastuses inimtegevuse kaudu. Samas moodustus illusioon esemete näilisest iseseisvast initsiatiivist tänu nende ebatavalisele välimusele ja kasutamisele. Elususe ehk liikuvuse ja hääle saavutasid esemed tänu helile, mida nendega tekitati. Seega on ilma muusikalisusega antud lavastuse kontekstis elutu materia agentsuse saavutamine võimatu. Lisaks esemetele saavutas agentsuse ka heli ise, mis lõi illusoorseid kujundeid visuaalist lahutatult. Nimelt tekkisid laval rikkalikku illusiooni kujutavad helimaastikud, mille loomisel viidi tähelepanu visuaalse esteetika asemel auditiivsele ehk kujundeid sai tajuda vaid oma kujutlusvõime rakendamisel. Kuivõrd heli on aga abstraktne nähtus, millel ei ole käega katsutavat vormi, saab väita, et elusus laieneb ka konkreetse materiata nähtustele. Järelikult annab muusika kui loomemeetod elutule ja otsese materiaalsusega nähtustele võimaluse agentsus saavutada. Samuti koordineerib, suunab ja harmoniseerib muusikalisusest lähtumine kogu

tervikut, kuna ansambli mõju avaldumiseks mõlemal tasandil pidi trupp lähtuma muusika koos esitamisest.

Muusika kui metafoor väljendus Lagle lavastuses peamiseks väljendusvahendiks valitud materjali, tekkivate visuaalsete kujundite ja käsitletud teema kaudu. Muusika materjali sarnane olemus tuli esile tänu elusatele ja elututele agentidele, kes kasutasid enda väljendamiseks heli. Helide moonutamine, võimendamine, ebaharilike instrumentidega kummastamine ning nende esitamisele improvisatoorse ja otsingulise mängulisusega lähenemine andis muusikale ümbervomitava materjalilaadse loomuse. Lisaks sellele tõusis muusika peamise väljendusvahendi ning auditiiitse ruumi täitjana teiste meediumite seast esile, mistõttu saab seda uusmaterjalistliku vaatenurga kontekstis materjaliks nimetada. Teine metafoori loov aspekt oli kujundlikkus. Analüüsist selgus, et “Ainult jõgedes...” moodustuvad abstraktsuse potentsiaali kandvad kujundid nii muusikalistes numbrites kui nendest väljaspool. Esimeste puhul ei kehtestunud kujundid aga lõplikult, kuna nende eesmärk oli teiste helidega kooskõla otsimine, mis ei pakkunud kujundile piisavat isoleeritust, et see saaks iseseisva ja kindlalt piiritletud eneseküllase abstraktse kujundina esile tõusta. Teisalt kehtestasid aga heli tekitamise eesmärgita abstraktsed kujundid, mis ei otsinud seoseid end ümbritseva tervikuga, kuid olid avatud mitmete erinevate tähenduste ja seoste loomiseks.

Vastates püstitatud uurimisküsimustele, saab tõdeda, et lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” muusikalisus väljendub pea igas lavastuse kihis. Magistritöös selgus, et muusikalisusest lähtub nii lavastuse vormi ja sisu struktuur, väljendusvahendi ja selle esitamise meetodi valik, teemale lähenemine juba prooviprotsessi tasandil, metakihina tekkiva illusiooni loomine kui kujundi- ja tähendusloome. Kõigi nende aspektide analüüsimise aluseks valitud Roesneri ja Saro süsteem sobis antud lavastuse muusikalisuse uurimiseks, pakkudes võimalust analüüsida vastavalt lavastuse struktuuri, sisu ja metakihti. Analüüsist selgus, et muusika võib teatris kanda kõiki Roesneri välja pakutud eesmärke ehk tekitada immersiiivset ja tähendustele avatud tajukogemust, puhast emotsiooni ning struktureerida lavastuse dramaturgiat, aega ja ruumi.

Teatri ja muusika sümbioosis tekkiva hübriidlavastuse esteetiline väärtus avaldub peamiselt kunstiliikide piiride avarumises. Teisisõnu saab vaataja selliselt teatri ja muusika ristumisel ja põimumisel näha mõlema kunstiliigi omapärasid ning seda, kuidas need teineteist võimendavad või vastuollu satuvad. Muusika edasikanduv katkematus andis stseenilise ülesehitusega teatriskruktuurile voolavuse ning kandis potentsiaali vaatataid rütmilise võnkumisega ka kehaliselt etendusse kaasata. Teatriraami kehtima jäämine pakkus aga võimalust tajuda pealtnäha tuttavlikku kontserdi esitamise vormi teise külje pealt, esitades seda hoopis performatiivse tegevuse, kujundite ja temaatilise tervikidee kaudu. Seejuures on oluline vaataja avatus erinevate konventsioonide, tajumaailmade ja tähenduste kohtumise suhtes ning võimekus vaadata harjumuspärastest teatri ja muusika esitamise viisidest kaugemale.

Väidan, et magistritöös kasutatud meetod on universaalne ning seda saab rakendada ka teiste kunstifenomenide analüüsis. Mudeli, meetodi ja metafoori süsteem pakub laiapõhjalist lähtekohta nii teiste lavastuste analüüsiks muusikalisest vaatepunktist kui ükskõik millise teise kunstidevahelise hübriidvormi käsitlemiseks.

KASUTATUD ALLIKAD

Ainult jõed voolavad vabalt, Von Krahli Teatri kodulehekül, <https://www.vonkrahli.ee/lavastus/ainult-joed-voolavad-vabalt> Vaadatud 30.07.2023.

Allik, Karin 2023. Epifenomen nimega ansamblimäng. *Teater.Muusika.Kino*, <https://www.temuki.ee/archives/8811> Vaadatud 12.01.2024.

Arula, Arthur 2024. Intervjuu Lisanna Annusele 13.04. Autori valduses.

Bouko, Catherine 2009. The Musicality of Postdramatic Theatre: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics, *GRAMMA*, vol. 17, 25–35.

Brecht, Bertolt 1972. Vaseost. Tallinn: Eesti Raamat.

Eesti keele käsiraamat 2007. Leksikoloogia https://www.eki.ee/books/ekk09/index.php?link=L_45 Vaadatud 11.05.2024.

Eesti keele seletav sõnaraamat 2009. <https://www.eki.ee/dict/ekss/> Vaadatud 23.11.2023.

Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühendus. Ühenduse koduleht, <https://teatriuurijad.ee/eesti-teatriuurijate-ja-kriitikute-uhenduse-aastakonverents-muusikat-eater-ja-muusika-teatris/> Vaadatud 20.05.2024.

Eesti õigekeelsussõnaraamat 2018. <https://www.eki.ee/dict/qs2018/index.cgi?C03=1&Q=meetod> Vaadatud 11.02.2024.

Epner, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. *Sirp*, 13.10. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/realistlik-ja-abstraktne-kujund-teatris/>

- Epner, Eero 2020. "Sa oled täna ilusam kui homme" kavaleht. https://admin.vonkrah.ee/wp-content/uploads/2021/10/saoled_kava.pdf Vaadatud 26.04.2024.
- Epner, Eero 2021. Lauri Lagle – jahedates toonides pastelne lavastaja. *Postimees*, 12.02. <https://www.postimees.ee/7178115/lauri-lagle-jahedates-toonides-pastelne-lavastaja>
- Epner, Luule 2012. Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris: kolm vaadet. *Teatrielu* 2012, 144-163.
- Epner, Luule 2014. What do actors do in contemporary theatre? *Nordic Theatre Studies*, vol 26, no 1, 20-30.
- Epner, Luule 2016. Kaks tundi "Paradiisis". *Teater.Muusika.Kino*, <https://www.temuki.ee/archives/1421> Vaadatud 22.04.2024.
- Epner, Luule 2023. Kunstide kohtumisi teatrilaval. *Teatrielu* 2022. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, 41-66.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika 2016. Introduction: From Comparative Arts to Interart Studies. *Paragrana*, 25/ 2, 12-26, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/para-2016-0026/html>
- Goffman, Erving 1974. Frame analysis: An essay on the organization of experience. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodwin, Noel. Theatre music. *Encyclopaedia Britannica* kodulehekül, <https://www.britannica.com/art/theatre-music> Vaadatud 20.05.2024.
- Haridussõnastik. <https://www.eki.ee/dict/haridus/index.cgi?Q=agentsus> Vaadatud 31.01.2024.

- Heile, Björn 2006. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music & Letters*, Vol.87, nr. 1, 72–81. <http://www.jstor.org/stable/3526415>
- Kaljujärvi, Hendrik 2023. Praegu ei ole ühiskondlikku nõudlust kunsti järele, mida tehakse vere ja pisaratega. Intervjuu Kaja Kannule. *Teater.Muusika.Kino*, <https://www.temuki.ee/archives/7457>
- Karja, Sven 2023. Afaatikute avastusretked. *Teatrielu 2022*. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 67-79.
- Lagle, Lauri 2022. Ekspeditsioonil kogetud impulsside kokteilid. Intervjuu Eero Epnerile, *Sirp*, 09.09. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/ekspeditsioonil-kogetud-impulsside-kokteilid/>
- Lehmann, Hans-Thies 2006. Postdramatic Theatre. Oxon, New York: Routledge.
- Lüüs, Urmas 2017. Arvustus ja vestlus. Algosadeks lammutatud maalikunst. *ERR*, 17.07. <https://kultuur.err.ee/607847/arvustus-ja-vestlus-algosadeks-lammutatud-maalikunst>
- Mellena-Bartkevica, Lauma 2022. Contemporary Music(AI) Theatre In Latvia: Problem Of Definitions And Formats. *Culture Crossroads*, Vol. 21, 44-55. [10.55877/cc.vol21.270](https://doi.org/10.55877/cc.vol21.270)
- Nurk, Kaire 2019. Uusmaterialism – diagnoosimisel. *Kunst.ee* <http://ajakirikunst.ee/?c=kuntee-numbrid&l=et&t=uusmaterialism--diagnoosimisel&id=2166> Vaadatud 04.05.2024.
- Oidsalu, Meelis 2015. Lapsmaadleja lavastajaprotree. *Teatrielu 2014*. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 128-136.
- Pappel, Kristel 2023. Muusikateatri essents “Macbethis”. *Muusika*, 09.03. <https://erso.ee/2023/03/muusikateatri-essents-macbethis/>
- Pavis, Patrice 1998. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.

- Poehlmann, E. 2017. Aristotle on Music and Theatre (Politics VIII 6. 1340 b 20–1342 b 34; Poetics). Toim. A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros, *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin, Boston: De Gruyter, 317-346.
<https://doi.org/10.1515/9783110519785-020>
- Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. London, New York: Routledge.
- Saro, Anneli 2021. Poetics and Perception of Interartistic Performance / Kunstidevahelise etenduse poeetika ja tajus. *Methis. Studia humaniora Estonica* vol. 22, nr. 27/28, 134-154.
<https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18446>
- Saro, Anneli 2023. Eesti Teatriuurijate ja Kriitikute Ühenduse konverentsi ettekande helisalvestus. Erakasutuses.
- Saro, Anneli 2023b. 72 päeva analüüsis üht lavastust. *Teatrielu 2022*. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 79-101.
- Schechner, Richard 2004. *Performance Theory*. New York, London: Routledge.
- Schechner, Richard 2020. *Sissejuhatus etendusuuringutesse*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris.
https://www.ema.edu.ee/oppematerjalid/muusikaseminarid/artiklid/Teos_ja_stiil.pdf
Vaadatud 13.04.2024.
- Uhde, Folkert 2021. Concert Design: Form Follows Function. *Classical concert studies: a companion to contemporary*. Koost. Martin Tröndle. New York, Oxon: Routledge, 107-126.
- Vaarik, Marika 2023. Eesti Teatrifestivali Draama etendusejärgse vestlusring, 4.09. Helisalvestis autori valduses.

Verstegen, Ian; Rothman, Roger 2015. Introduction. *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*. Koost. Verstegen, Ian; Rothman, Roger. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 1-6.

Viilup, Kaspar 2022. Galerii: Lauri Lagle lavastuse "Ainult jõed voolavad vabalt" loomelaager. *ERR*, 18.08.
<https://kultuur.err.ee/1608688636/galerii-lauri-lagle-lavastuse-ainult-joed-voolavad-vabalt-loomelaager>

Võõrsõnade leksikon 2012. <https://www.eki.ee/dict/vsl/index.cgi?Q=improvisatsioon>
Vaadatud 23.01.2024.

MUSIC AS MODEL, METHOD AND METAPHOR IN LAURI LAGLE'S PERFORMANCE "ONLY RIVERS FLOW FREELY". SUMMARY

Music has almost always existed in the theater in various forms. On the one hand it is predominantly present in specific genres such as opera, operetta, ballet or musical. On the other hand music is mixed with other media, either forming a symbiosis, creating a background or providing a basis for interdisciplinary dialogue. In recent years music has achieved the role of creating an almost continuous auditory background in theater, accompanying both narrative and more abstract productions. However, the aim of this thesis is to analyze how theater and music form a symbiosis on theater stage and how it impacts the form, content and meta level of a theater production.

The master's thesis analyzes Lauri Lagle's production "Only Rivers Flow Freely," which premiered in August 2022 at the Nobel Hall in Noblessner, Tallinn as a collaboration between Von Krahle Theatre and Ekspeditsioon. The production had the subtitle "A concert about human" and was performed by Marika Vaarik, Jörgen Liik, Rea Lest, Rasmus Kaljujärv, Katariina Tamm, Sander Roosimägi, Mari Abel and Simeoni Sundja. The two hour long performance consisted mainly of music, therefore the production resembled at first glance a concert in its format. The eight actors were playing live music with traditional instruments such as drums, saxophone, piano, guitars and violins as well as making sounds with many different everyday objects like a watering can, pan, razor, balloon, dust mop, toilet and so on.

The thesis is based on theater researcher and professor Anneli Saro's three M system, inspired by German theater theorist David Roesner's book, which examined music in theater as a model, method, and metaphor. Through this approach it was possible to analyze the aesthetics of the performance which is connected to the principles of reception,

the methodological techniques used to create the production, and the images that emerge on a meta-level. Thus, it was possible to notice musical nuances from the surface level to the deeper layers of the production, demonstrating the complete interweaving of theater and music.

Three research questions were posed at the beginning of the thesis. Firstly the paper sought the answer to how is the musicality of Lauri Lagle's production "Only Rivers Flow Freely" expressed. Secondly, how can the musicality of this specific production be analyzed? And lastly, which aesthetic experiences does this musically composed production create?

To answer these questions, the thesis analyzed the concert-like structure and space-time of the production to describe music as an aesthetic model. The concept of ensemble and agency of musical instruments was analyzed in regards to music as a method. Music's metaphorical side in theater was however studied through materiality and abstract figures. The study revealed that musicality influences the structure of both the form and content of the production, the choice of expressive means and the method of presentation, the approach to the main theme of the production from rehearsal process level, the creation of an illusion as a meta-layer and the creation of imagery and meaning. The method chosen for the analysis was suitable for examining the musicality of this production, offering the opportunity to analyze the structure, content, and meta-layer of the production.

In his book "Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making" David Roesner posed the question of whether the purpose of music in theater is to create an immersive experience, pre-linguistic contemplation, pure emotion or to establish a composed dramaturgical and temporal architecture. It appeared that music can serve all of these purposes in theater and the hybrid form that emerges in the symbiosis of those two artforms expands and challenges the typical structures of both of them, creating new aesthetic experiences for the audience.

The theoretical method used for this paper is in nature universal and can be applied for analyzing other art phenomena. The system of model, method, and metaphor provides a broad-based approach for analyzing other theater productions from a musical perspective, as well as for examining any other interdisciplinary hybrid forms.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Lisanna Annus,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Muusika kui mudel, meetod ja metafoor Lauri Lagle lavastuse “Ainult jõed voolavad vabalt” näitel”, mille juhendajad on Hedi-Liis Toome ja Anneli Saro reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 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.

Lisanna Annus

27.05.2024