

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppekava

Birgit Landberg

**NELI AASTAT TEATRIKOOLIS : LAVASTADES ATMOSFÄÄRE**

Lõputöö

Juhendaja: Garmen Tabor, MA

Kaitsmisele lubatud: .....  
(juhendaja allkiri)

Viljandi 2015

## SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	3
1. MIS ON TEATER .....	5
1.1 Teatrimaja .....	6
1.2 Teatriruum.....	7
1.3 Lava.....	9
1.4 Teatrimajast välja .....	12
1.5 Lava- ja saaliruumi suhte muutumine .....	12
1.5.1 Leitud ruum .....	13
1.5.2 Keskkonnateater .....	15
2. STSENOGRAAFIA .....	17
2.1 Atmosfäär .....	18
2.1.1 Valgus atmosfääri loojana.....	19
2.1.2 Helid ja muusika atmosfääri loojana.....	20
2.1.3 Etenduspaik atmosfääri loojana .....	21
2.1.4 Lavakujundus ja kostüüm atmosfääri loojana.....	23
3. KAHEKSA LAVASTUST TEATRIKOOLIS 2011-2015 .....	25
3.1 Lavastuste kirjeldamine .....	25
3.1.1 „Sealtmaalt“ detsember 2011 / 1. kursus / 1. semester .....	26
3.1.2 „168841“ mai 2012 / 1. kursus / 2. semester.....	28
3.1.3 „Ühe elu mõistatus“ detsember 2012 / 2. kursus / 1. semester .....	30
3.1.4 „Kohvrüst kostab muusika“ juuni 2013 / 2. kursus / 2. semester .....	32
3.1.5 monolavastus „Birgit“ jaanuar 2014 / 3. kursus / 1. semester.....	33
3.1.6 diplomilavastus „Adamamängud“ märts 2014 / 3. kursus / 2. semester .....	34
3.1.7 diplomilavastus „Kaunitar ja Koletis“ detsember 2014 / 4. kursus / 1. semester ....	36
3.1.8 diplomilavastus „Ada ja Evald“ märts 2015 / 4. kursus / 2. semester.....	39
3.2 Teatritudengist lavastajaks .....	41
KOKKUVÕTE .....	50
KASUTATUD KIRJANDUS .....	52
SUMMARY .....	54

## SISSEJUHATUS

Käesolev lõputöö on edasiarendus seminariööle „Ruum praktilises lavastusprotsessis“. Aasta aega tagasi seminaritööd kirjutades tegelesin küsimusega, et kas ruum on midagi enam kui pelgalt füüsiline keskkond, milles teatrit „teha“. Jõudsin järeldusele, et ruumi ja tema eripärasid ei tasu kergekäeliselt kõrvale visata või peita. Ruum on võimas vahend tähendusloome protsessis, seega ka praktilises töös. Ta ei ole ainult käega katsutav ja füüsiline, vaid ta kannab endas midagi suuremat – atmosfääri. Samas, oli seminaritöö eesmärk saada aru ainult ruumi, kui füüsilise keskkonna rollist, siis atmosfäärist rääkides peatusin sellel väga põgusalt. Sellest tulenevalt, lisaks asjaolule, et mu kooli jooksul loodud töid võib nimetada lavastusteks, kus atmosfääri loomine on olnud väga oluline, lähtusin lõputöö teemat valides just atmosfääri ning tema rolli lavastusprotsessides üleüldiselt ja minu kooliaja kaheksas lavastuses.

Nelja aasta jooksul loodud lavastustest kõikides olen tegelenud otsinguga leidmaks ideaalsest atmosfääri. Ma küll lavastajana defineerin ennast läbi keskkonna ja atmosfääri, aga see on rohkem intuiitiivne kui teadlik. Siinkohal tunnen, et koolis omandatud kogemusele on vaja punkt panna ning selle jaoks üritan end läbi teooria mõtestada. Raamida enda loomingut teoreetilise taustaga, et sellest lähtuvalt uurida enda lavastusi ning neis eksisteerivad võtteid, mis korduvad või on olnud eelduseks uutele võimalustele. Kooliaeg võimaldab aega, et otsida nõ „enda nägu“, kuid nüüd, mil neli aastat on möödunud hetkest, mil ma üle TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia lävepaku astusin, on kätte jõudnud aeg, et näha, kas ma olen oma näo leidnud. Nelja aasta vältel olen ma end tihti avastanud katsetamas visuaalsuse ja ruumi eripärade ning nende sulandumisega oma töösse. Kuid vastust küsimusele, et kes on Birgit Landberg lavastajana ma veel ei ole leidnud. Ei ole ka otsinud. Nüüd, on selleks vajadus – et jätkata professionaalse lavastajana Eesti teatrimaastikul on vaja teada kust ma seni olen tulnud.

Lõputöös üritan leida vastuseid küsimustele: mis on teater üldiselt; mis on atmosfäär; millest ta koosneb; mis on teatriruum;; millega tegeleb stenograafia; kuidas mängib stenograafia rolli atmosfääri loomisel; kuidas sobituvad minu kooli jooksul loodud lavastused nendesse vastustesse; kuidas olen kooliajal arenenud; kuidas mu looming on muutunud ja kõige olulisem neist, kes olen mina lavastajana ehk milline on minu lavastajakäekiri (eeldusel, et see on olemas)?

Töö on jagatud kolmeks peatükiks. Esimene peatükk tegeleb mõistega teater laiemalt, loomaks baasi, millele järgnevad peatükid toetuda saaksid. Uurin, et mis on teater üldiselt, millest ta koosneb. Samuti uurin lähemalt suhet vaataja ja näitleja vahel ning seda, et kui palju saab nende vahelise piiriga mängida.

Teises peatükis liigun töö teemale lähemale ja vaatan lavastust kui visuaalsete märkide tervikut. Otsin vastuseid küsimusele, mis on atmosfäär ja millest ta koosneb? Loon baasi, millele järgnevas peatükis toetun.

Kolmandas peatükis analüüsin enda loomingut nelja kooliaasta vältel. Esitan analüüsi lähtekohad ja kirjeldan kaheksat lavastust, mis on nelja aasta jooksul ilmavalgust näinud. Antud peatüki teine pool on esseevormis arutelu selle üle, et kuidas ma olen jõudnud oma loomingus käesolevasse hetke. Kas ja kuidas olen lavastanud atmosfääre ning, mis on minu lavastajakäekiri? Leidmaks, et mis on see millesse mina teatritegemisel usun ja millest ma lähtun?

## 1.MIS ON TEATER

Mis on teater? Vastata võib ning saab mitut moodi lähtudes nii isiklikust tunnetusest kui ka eelnevalt omandatud teadmistest: võib tulla ajalugu pidi minevikust tänapäeva, et püüda mõtestada mõned tuhanded aastad tagasi toimunud „revolutsiooni“, kus koorist eraldus eeslaulja ning tekkis dialoog koori ja eeslaulja vahel, mida võib pidada üheks teatrit defineerivaks pidepunktiks - dialoog vaataja ja näitleja vahel, tegelik dialoog laval, lavastaja dialoog autoriga jne; võib küsijalt küsida, et kas nad Peter Brooki tsitaati ei tea, tuletades varmselt meelde, et ta on öelnud "Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga." (Brook 1972: 7); võib vastata Luule Epneri sõnadega, et teater on eelkõige koht, kus toimub etendus (Epner 1994, lk 84). Kõik eelpool toodud vastused mõtestavad teatrit väga sarnaselt ning püüdes neid omavahel kokku sulatada, näeme, et räägitakse samast asjast. Epneri vastuses olev mõiste „füüsiline ruum“ (koht) ei ole oma olemuselt midagi muud kui Brook'i „ükskõik missugune tühi ruum“. Samuti Epneri vastuse teine pool – etendus. Etendust võib mõista mitut moodi, aga olulisel kohal on ikkagi vaataja, teostaja ning dialoog nende vahel, sh ka mitteverbaalne dialoog ehk pelgalt tegevus – keegi läheb üle lava, mis vaataja poolt tähenduse saab. Kitsamaks lähenemiseks sobiks siia tuua Barthes'i teatrikäsitlus, mis on vastuseks samale küsimusele "Mis on teater? Ta leiab, et teater on omamoodi küberneetiline masin. Puhkeseisundis on ta varjatud eesriidega, ent kui eesriie avaneb, hakkab ta saatma teateid. Nende teadete eripära on selles, et neid antakse edasi sünkroonselt ja samas erinevas rütmis; igal etenduse hetkel saame infot korraga 6-7 allikast (dekoratsioon, kostüüm, valgustus, näitlejate asendid, žestid, miimika, kõne), ühed signaalid püsivad (nt dekoratsioon), teised vaid vilksatavad (kõne) (Epner 1998: 2). Teater edastab teateid, mida vaatajad kinni püüavad, et neile tähendus anda. Küberneetiline masin, millest Barthes räägib, on väga ilmekas termin, rääkimaks teatrist kui etendusest, mille ajal toimivad laval väga erinevad tasandid, süsteemid, ruumid jne, mis saadavad publikuni teateid ehk märke. Siinkohal jõuamegi teatrisemiootikani, mis uurib teatrit kui tähendusi genereerivat süsteemi. Peamiseks objektiks on teatrietendus, mida võib käsitleda märkidest koosneva tekstina (Epner 1998: 1). Võib loetleda väga palju erinevaid nt tekst, lavakujundus,

valguskujundus, muusikaline kujundus, kostüümid ja grimm, liikumine jne. Neid märgisüsteeme vaadeldes on näha, et kuigi helil, muusikal ja tekstil on suur roll, siis enamuses on pigem visuaalsed märgid: näitleja välimus, kostüüm, grimm, misanstseen, lavakujundus, ruum, publiku asetus jne. Pille Jänese järgi ongi teater eelkõige visuaalne kunst, sest juba sõna „teater“ tuleneb muinaskreeka sõnast „*theatron*“, millega tähistati „kohta, kus nähakse“. Me ei lähe teatrit kuulama, vaid vaatama ka tänapäeval. (Jänes 2007, lk 32) Oluline on näha. Siinkohal võib muidugi vaielda, et kas nägemine on esmane. Tuues näiteks Kaija M. Kalveti lavastuse „Pelleas ja Melisande“, kus vaatajatel oli nägemismeel täielikult ära võetud. Publik viidi silmaklappidega keskkonda, kus rõhuti teistele meeltele nagu haistmine, helid, kompimine jne. Käesolevas töös soovin läheneda teatri mõtestamisele visuaalse ehk nähtava kaudu, mistõttu keskendun kõigele sellele, mida saab silmadega vaadata ja kõrvadega kuulata. Nagu kirjutab Dennis Kennedy, siis visuaalne pool on teatri oluline osa, isegi kui see pole eriti meeldiv või luksuslik; on ju see, mida vaataja näeb, vähemalt sama tähtis kui see, mida ta kuuleb. (Kennedy 2001: 6) Nägemise üheks eelduseks on selle võimaldamine nähtavaks tegemise kaudu, mis võib olla nii näidendi, idee, sümboli lavale toomist kui erinevate situatsioonide, suhete kujutamist. Mati Unt on kirjutanud, et lapsest saati on teater tähendanud talle valgustatud karpi, mille sees toimub elu (M.Unt 2004: 52). Valgustatud karbi tähenduse võib anda nii lavale kui teatrimajale.

## 1.1 Teatrimaja

Kui mõelda sõnale teatrimaja, siis on sageli esimene pilt, mis silme ette tuleb, kõrge mäe otsas seisev kolossaalne kultuuritempel. Tänapäeval on see pilt küll hägusemaks muutunud ja teatrimajaks võib saada iga maja, kui tema eesmärgi vastavalt muuta. Pigem puudutab esmane pilt teatreid, mis on pikalt ühes hoones tegutsenud, muutnud hoone olemust, selliste teatrite puhul ei ole tegemist „lihtsalt maja või hoonega“, kus aeg-ajalt etendusi tehakse. Enamus Eesti teatrimajadest on ehitatud spetsiaalselt teatri tegemiseks. Voldemar Panso on ühes teleintervjuus öelnud, et teatrist ei jää etenduse lõppedes mitte midagi järele, teatrimaja küll jääb, aga see üksi ei tähenda mitte midagi. Teatritegevus, olgu see siis etendus, on justkui sisu, mis hoiab koos ideed teatrist. Samas, esindab see sama maja ka teist ideed pakkuda vaatajale võimalust teatrielamusele. Epneri järgi annab teater vaatajatele emotsionaalselt võimendatud ühiskogemusi ning mõjub kaasa inimese sotsialiseerimise protsessis, s.o. sotsiaalse kogemuse vahendamises ja ühtlustamises üle individuaalsete eristuste (Epner 1992: 78) Hooned ise on väga märgilised enamike teatrimajade esinduslikkus ja fassaadlikkus loob

teatava eelhäälestuse, annab vihjeid missugust repertuaari neis mängitakse ja kes on keskmine teatrikülastaja. Anneli Saro kirjutas magistritöös „Ruum ja vaatajad“, et teatrimaja on enamasti traditsiooniline etenduskoht, mis vastab ehituslikult ühiskonnas aktsepteeritud teatritüübile ning ka koht, millega käivad kaasa teatavad teatrikülastusega traditsioonid. (Saro 1997: 24)

Tuletame meelde eelnevalt esitatud definitsiooni, kus Luule Epneri järgi on teater eelkõige koht, kus toimub etendus. See on kõrge kultuuritähenduslikkusega, esteetiliselt väärtustatud ruum. (Epner 1994: 84) Järelikult teeb ühest majast teatri ainult asjaolu, et selles mängitakse etendusi. Samas, kui vaadata lause teist poolt, mis näeb ette kõrget kultuuritähenduslikkust ja esteetilisust, tekib teatav vastandus tänapäevaste alternatiivruumidega. Kaasaegsed teatrihooned ei kohandu justkui ühegi teooriaga. Pille Jänes kirjutab, et teatrihoone puhul vaadeldakse teatri ruumilist liigendust peamiselt füüsilisel tasandil (hoone, interjööri, etenduspaigad), aga ka selle seoseid linnaruumiga, kultuuriruumiga üldisemalt (Jänes 2007: 11). Võib järeldada, et tänapäevane teatrimaja on vägagi ainukordne oma kordumatuses. Ära ei ole kadunud äravahetamiseni sarnase planeeringuga (ideeliselt) suured nõ riigiteatrid, kus alati on läheduses mõni ilus park või tükike rohelist, mille foonil kõrguda, selge arusaam sellest, et kus on publiku koht, kus näitleja, jalutamiseks mõeldud suured fuajeed, kohvikud jne. Kuid sinna kõrvale on kerkimas teatrimajad, mis ei ole nii üks-üheselt toimivad. See muudab teatrikülastaja eelhäälestust väga olulisel määral, kui suured riigiteatrid on justkui turvalised ja usaldust tekitavad, siis väiksemaid alternatiivteatreid võidakse peljata just seetõttu, et reeglid vaatajatele ei ole enam väga selgelt mõistetavad.

## **1.2 Teatriruum**

Rääkides teatriruumist, on oluline avada mõiste „teatriruum“ tagamaad. Tähtis on mõista, kuidas on jõutud kaasaegse teatri ja ka teatriarhitektuuri juurde. Teatri hälliks peetakse Antiik-Kreekat. Tagasi vaadates näeb, et juba päris esimeses teatrihoones allus teatriruum tänapäeval sõnastatud arusaamadele. Juba siis oli olemas koht näitlejale ja vaatajatele. Luule Epneri järgi ongi teatriruumi peamine tunnus see, et seda konstitueerib jagunemine lavaks ja saaliks. Teatriruum ei ole mitte midagi muud kui ruum, mis on organiseeritud teataval viisil: inimesed, kelle osa on vaadata/kuulata, ja teine rühm inimesi, keda vaadatakse kuulatakse ning suhe (ka ruumiline) kahe inimrühma vahel. (Epner, 1994: 85) Antiik-Kreekas tekkinud teatritraditsioon ja –arhitektuur levis edasi Rooma. Kui Kreeka teatrihoone oli amfiteatri stiilis

ehitatud hoone, kus avatus skeene (lavakõrgenduse taha jääv ühekordne kolme uksega ehitis) taha jäävale looduslikule maastikule lisas õhulisust ja maalilisust, siis roomlased alustasid teatrihoonete kinnisemaks ehitamist: skeene muutus mitmekorruseliseks, varjates seeläbi tema taha jääva loodusliku tausta; orkestra muutus väiksemaks, mille läbi muutus olulisemaks osaks just lava. Tänapäevane teatriruum on kujunenud sellest lähtuvalt ning sõnaga teater käib kaasas pigem arusaam majast. Võib väita et kaasaegne teatripraktika on meid kaugendanud teatrist kui nähtusest, mis saab sündida ainult selleks ette nähtud ruumis. Mõiste „teater“ on asendumas mõistega teatriruum. Seda muutust selgitab ilmekalt oma magistritöös Anneli Saro. Ta kirjutab, et "teatriruum" on mõiste, mis tänapäeval tihti asendab mõistet "teater" ja võib asuda igas kohas, kus iganes teatrit tehakse (koolis, vabrikus vms.). Muutus sõnastuses märgistab ka transformatsiooni, mille on läbi teinud teatriarhitektuur frontaalse lava kasutuse vähenemisel ning traditsioonilisest teatrihoonest eemaldumisel (Saro 1997: 8) Oluline on, et kui teatriruumist räägitakse peamiselt läbi füüsiliselt kogetava, siis ei ole füüsiline ruum ainus, mis eksisteerib mõiste teatriruum sees. Selles võib korraga eksisteerida palju erinevaid ruume. Oluline on see, et antud ruumid ei ole võimelised eksisteerima üksinda või lavastusest väljapoole jäävatena.

Patrice Pavis pakub välja kuus kitsamat ruumi, mis võivad eksisteerida teatriruumi sees

1. Dramaatiline ruum - ruum, millest on juttu tekstis; abstraktne koht, mis luuakse vaataja/lugeja kujutluse abil.
2. Lavaruum - reaalne ruum, kus näitlejad mängivad, on nad siis tõesti laval või vaatajate seas.
3. Stsenograafiline ruum - ruum, kus vaatajad ja näitlejad viibivad etenduse ajal. Sellele on iseloomulik kahe ruumi (lava- ja publikuruumi) teatraalne seos.
4. Mänguruum - näitleja poolt etenduses loodud ruum, kus ta tegutseb ja liigub ning kus on tema koht teiste näitlejate suhtes.
5. Tekstiruum - teksti graafiline, foneetiline, retooriline ruum; partituuri ruum, kus on kirjas repliigid ja remargid.
6. Siseruum - lavaruum, kus püütakse esitada tegelase või lavastaja mõtteruumi, fantaasiat, nägemust. (Pavis 1991: 258-259)

Kuigi klassikalises teatrietenduses on enamasti kõik kuus ruumi esindatud, siis on oluline mainida, et tänapäeva teatriruum võib eksisteerida ka väiksemas koosseisus. Näiteks ei pea

tekstiruum ilmingimata esindatud olema. Eespool toodud kuue ruumi puhul on tegemist fiktiivsete ruumidega, mis ärkavad ellu meie tegevuse toimetel, muutudes seeläbi vaataja jaoks millekski kaugeks, eemalt vaadeldavaks, mitte teda ümbritsevaks. Luule Epneri järgi käsitletakse tavapäraselt teatrisemiootikas ruumi teatrisituatsiooni määratlejana, st. kui mõõdet, milles formeeritakse lava-saali (näitleja-vaataja) suhe, see suhe on aluseks teatrisituatsioonile omasele nõ kaksikloogikale, mis iseloomustab suhet kujutusliku e. fiktsionaalse maailma ja reaalse maailma vahel. (Jänes 2007: 10) Järelkult kehtib kord, kus vaataja esindab reaalselt maailma ja laval olev tegevus fiktsionaalset maailma. Küsimus on selles, kuidas ja kas neid maailmu ka ühendada saab. Kui vaadata asja kaugemalt, siis on võimalik teha väga üldine eristus Erika Fischer-Lichte järgi, kus ta jagab etenduste toimumise kohad kaheks nende algse otstarbe järgi:

1. kohad/ruumid, mis on ehitatud spetsiaalselt teatritegemiseks
2. kohad, mille esmafunktsioon on teine, kuid mida ajutiselt või järjepidevalt teatrina kasutatakse (Fischer-Lichte 1992: 97).

Traditsiooniline etenduskoht on ühelt poolt teatriks ehitatud hoone, mis vastab antud ühiskonnas aktsepteeritud teatritüübile, ja teiselt poolt teatrikülastamise traditsioonidega koht. Ebatraditsiooniline etenduskoht või teatrikirjanduses kasutatav mõiste "leitud koht" on aga ruum, mida tavaliselt teatrina ei identifitseerita ega kasutata. Sellest tulenevalt saamegi rääkida teatrimajast, selle sõna kõige klassikalisemas mõttes kui ka teatriruumidest - teatrimajadest väljapoole jäävates etenduskohtades.

### **1.3 Lava**

Lava on korraga mänguplats, kus tegutsevad näitlejad ning loo tegevuspaik, keskkond, milles hargneb sündmustik (Epner 1994: 86) Juba Antiik-Kreeka amfiteatrites oli olemas ringikujuline orkestra, kus asus koor ja kõrgendusega lava, mille taga oli ühekorruseline skeene näitlejatele. Antud teatriruumi juures mängis Antiik-Kreekas ja Roomas olulist rolli ka skeene taha jääv looduslik keskkond, mis oma maalilisuses lisas etendusele väga palju juurde. Võib öelda, et juba siis nähti teatriruumil ja tema eripäradel suurt rolli. Teatri ehitamisel lähtuti eelkõige ümbritsevast loodukeskkonnast. Tüüpiliseks oli, et kaugemal asusid aimatavad mäed ja eespool lagedamad põllud ja metsad. Läbi aja on teatriehitus muutunud kinnisemaks, Kreeka teatritest eeskujul võtnud roomlased ehitasid varasemalt väga avatud teatriruumi kinnisemaks ja hiljem lisandus lavaruumile ka katus. Keskajal tekkisid

vankerlavadel esitavad etendused, mida hobustega mööda linna veeti. Igas peatuses esitati üks stseen lavastusest jne. Keskaja teatri eripäraks on see, et teatrimaja kui sellist ei eksisteerinud, põhiliselt esitati religioosseid müsteeriumeid enamasti kas kirikutes või nende ees linnaplatsidel. Juba siis oli selge, et teater ei pea piirduma üksnes eesmärgipäraselt ehitatud hoonega. Kuigi hilisem teatrikogemus liikus tagasi kinnisemate teatrihoonete juurde, siis on oluline keskajast kaasa võtta tõdemus, millest kirjutab ka Luule Epner - lava tähenduse võib saada iga mänguplats, asugu see turuväljakul, tänaval, keldris või tehasehoones, samuti ei pruugi saal olla kinnine ruum – saal on pigem „mittelava“ etenduse ruumi piirides. (Epner 1992: 24) Oluline on pigem see, kuidas teda kasutatakse, sest kunstnik koos lavastajaga vormib tühja ning neutraalse lava materiaalseks mängukeskkonnaks näitlejatele ja tähendusküllaseks kolmemõõtmeliseks „pildiks“ vaatajatele (Epner 1994: 87) Kui enamik teatrietendusi luuakse ikkagi itaalia tüüpi lavale (näiteks Draamateatri, Estonia jt), siis on selle kõrval võimalik veel eristada teisigi levinumaid variante. Ameerika teatriajaloolane Oscar. G. Brockett eristab nelja tüüpi lava (vt joon. 1) (Brockett 2000: 285-289):

#### 1. Itaalia tüüpi lava (ingl. proscenium-arch theatre)

Kõike tüüpilisem lavatüüp, kus eeslava taga on lavakaar ja tagalava. Selle lavatüübi puhul on publiku kohad eeslava ees suunaga lavale. Itaalia tüüpi lava eripära on see, et lava on ainult eestpoolt vaadatav ehk tegemist on nn frontaalse lavaga, kus publiku istekohad on ridadena teineteise taga. Enamasti eraldab lava kardin.

#### 2. Etteulatuv lava (ingl. the thrust stage)

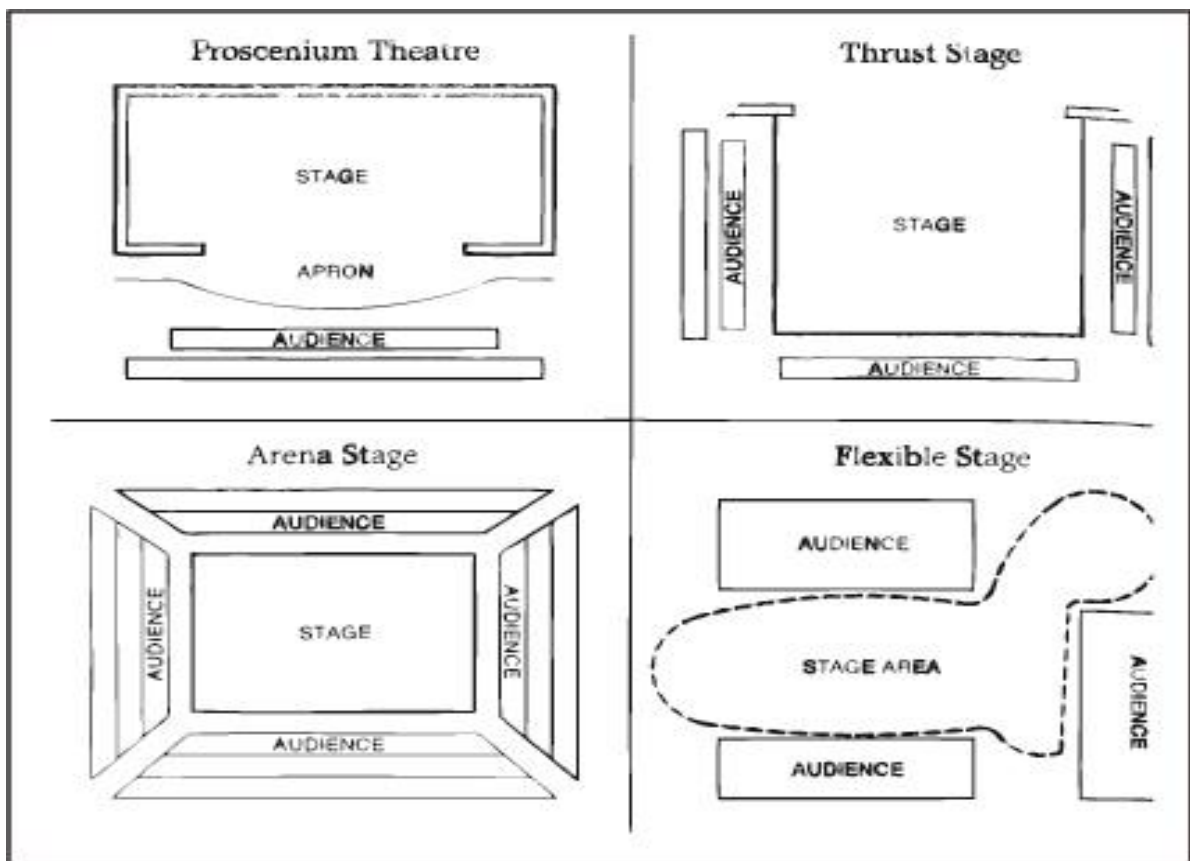
Etteulatava lava puhul on vaatajad enamasti paigutatud lava kolme külge, harva ka kahele poole. Siinkohal on loodud ruum, mis lähendab esitajaid ja vaatajaid luues intiimsema teatriruumi. Eestis on selle lavatüübi parim näide Linnahalli lava, kus publik istub kaarjalt ümber lavaraamist etteulatava ringikujulise lava.

#### 3. Areeni tüüpi lava (ingl. the arena stage)

Tüüpilise areeni tüüpi lava korral ei eksisteeri lava kui sellist ehk ei ole lavakõrgendust. Lavapinna moodustab vaba pind, mis jääb auditooriumi keskele. Selle lava eripäraks on see, et see seab lavastajatele ette väga kõrged kolmemõõtmelisuse nõuded: kogu tegevus tuleb planeerida nii, et see oleks neljast küljest võrdselt vaadeldav. Kardinate puudumise tõttu on lava kogu aeg vaatajatele paljastatud, mis muudab igasugused pildi vahetused väga avalikuks.

#### 4. Paindlik black-box tüüpi lava (ingl. flexible space)

Lava tüüp, mille puhul on tegemist avatud ruumiga, kus ruumi saab igatpidi kasutada. Publiku istekohad ei ole kindlalt paigas, võimaldades iga lavastuse juures erinevat ruumikasutust.



Joonis 1 Erinevad lavatüübid (Allikas: Brockett 2000: 284)

Enamasti nimetatakse paindlikku lava black - box lavaks, seetõttu tegelikkuses ei olegi ta midagi enam kui suur ruum nelja musta seinaga. Samas ei ole oluline, et tegemist oleks siseruumiga, ka väliruum käib selle mõiste alla. Oma olemusega lõhub paindlik lava piiri lava ja saali vahel. Lava ja saali lahutav piir pole läbimatu. Seda leiab ka Luule Epner kui ta kirjutab, et tänapäeva teatris taotletakse sageli näitlejate-vaatajate lähendamist ning viimaste kaasatõmbamist mängu sel moel, et etendus otsekui vallutab saali ruumi: mõned näitlejad istuvad saalis või liiguvad vaheajal publiku seas, vaatajatega suheldakse, provotseeritakse neid sekkuma, või siis alustatakse mängu saalis ja jätkatakse laval jne. Kuid niisugused võtted omandavad tähenduslikkuse üksnes lava ja saali eraldatuse tajumise taustal ning aktualiseerivad seeläbi piiri, mida püütakse ületada. (Epner 1992: 25)

## 1.4 Teatrimajast välja

20. sajandi teatri ruumikasutusele on olnud iseloomulik traditsioonilistest teatrihoonetest välja liikumine ning uute eriliste etenduspaikade otsimine ja etendusteks kohandamine (Fischer-Lichte 1992: 197) Senini on peamiseks lavatüübiks põhiliselt itaalia tüüpi lava, mida esineb igas riigis. 1920ndate keskel toimus suur murrang - kunstnikud hakkasid töötama selle nimel, et teatrist välja murda. Seeläbi võis teatriks muutuda mistahes ehitis: küün, vabrik, kirik jne. 20. sajandi teatri ja üldse kunsti põhisuundumiseks oligi igasuguste piiride ületamine - püüd uue ja üllatava poole. Siia kuuluvad ka sellised nähtused nagu teatrivormide diversiteet ning ruumieksperimendid. (Saro 1997: 43) Lühikese ajaga astuti suur samm teatrist väljapoole. Võib öelda, et kõigest mõnekümne aastaga muutus teatri nägu täielikult: alles jäid küll klassikalised teatriruumid, aga nende kõrvale tekkis suur hulk alternatiive, mis vajasisid täiesti teistmoodi lähenemist, seda nii loojate kui vaatajate jaoks. Mõistmaks 20. sajandi algusest toimunud muutust teatrist rääkimisel ja mõistmisel, on kohane panna see perspektiivi võrreldes varasemaga. Mõistmaks 20. sajandi alguses toimunud muutust teatrist rääkimisel ja mõistmisel, tuleb tekitada võrdlus 19. sajandil valitsenud arusaamadega. Anneli Saro toob välja üheksa vastandamisvõimalust (Saro 1997: 43-44)

1. Siseruum - välisruum.
2. Teatrimaja - leitud koht.
3. Teatritraditsiooniga koht - teatritraditsioonita koht.
4. Suur ruum - väike ruum.
5. Kõrgendatud lava - lava markeerimata.
6. Frontaalne lavastus - keskkonnateater.
7. Illusionistlik - anti-illusionistlik lavastus.
8. Vaatajad üksteise taga reas - vaatajad üksteisega silmitsi.
9. Tegelased/näitlejad ignoreerivad publikut - otsekontakt publikuga.

## 1.5 Lava- ja saaliruumi suhte muutumine

Kui vaadata praegust olukorda, siis teatrist väljapoole jäävate mängukohtade valiku määrab suuresti nende eripära ja uudsed võimalused. Tihti on valitud ruumides juba valmis lava koos kujundusega. Luues enda eripärast tingitud tähendusi (nt vanad mõisad, loodus), muutub oluliseks ka nõ lisandväärtus, mida leitud ruum pakub peale füüsilise vahelduse ja võimaluse. Uute suhete loomiseks publikuga võib eksperimenteerida ka lava- ja saaliruumi erinevate

figuratiivsete lahendustega: publik laval, näitlejad vaatajate seas, areenteater jt. Traditsioonilisest erinev publikupaigutus loob erilise etenduse ootuse, tekitab vaatajate ja lavaruumi ning näitlejate ja saali vahel uudse perspektiivi ning asetab nii osalejad kui kogu etenduse uude füüsilisse konteksti. (Saro 1997: 34) Jõuan tagasi eelnevalt esitatud väite juurde, et teatriks võib muutuda iga koht linnas, kus on piisavalt ruumi näitlejatele ja vaatajaile. Kohaspetsiifilises teatris on teatav võlu, millest räägib ka Iir Hermeliin vastates küsimusele, et kuidas ta suhtub kohaspetsiifilistesse lavastustesse. „Armastan kohaspetsiifilisi lavastusi. Enamasti hakkab valitud mängukoht endast töö käigus märku andma ja kaasa elama, käitub nagu nõudlik partner. Materjalile pealiskaudselt läheneda, petta ja valetada on keeruline. Selliste lavastuste kujundamine võtab tohutult palju rohkem energiat, aega ja mõttejõudu. Samas on ka tagasiside publikult vahetum, suurem ning soojem. Juba erilisse keskkonda etendusele saabudes on publiku meelestatus avatud, vaba ja valmis vastu võtma meie mängureegleid.“ (Küla, Pihlak, Unt A., Unt L. 2005: 41) Muidugi peitub alternatiivsetes mänguruumides väga kutsuv võlu, samas välistab alternatiivne ruum võimalused kordusteks, sest kahte peaaegu samasugust ja sama eesmärgiga ruumi, kui tegemist ei ole black-boxi või itaalia tüüpi lavaga, on peaaegu et võimatu leida. Pean silmas seda, et kohaspetsiifilise teatrietenduse korral peab lavastus kohanema vastavalt ruumile - soovitavalt mitte vastupidi. Vastupidine kohanemine muudaks teatrimajast väljapool leitud ruumide kasutamise mõttekuks – milleks sellisel juhul üldse alternatiive otsida? Kõik eelnev muudabki lavastused, mis on loodud alternatiivsetesse ruumidesse, ainukordseteks. Väljasõiduetendus on justkui välistatud. Luule Epner väidabki, et etenduse ruumisõltuvus võib ulatuda nii kaugele, et seda mõnes teises kohas mängida on mõeldamatu. (Epner 1994: 85)

### **1.5.1 Leitud ruum**

Pille Jänese järgi tähistab mõiste „leitud ruum“ eeskätt mängukohti väljaspool teatrihooneid tõstatades küsimuse, mil moel ja mil määral lülitub mingi reaalne ruum (nt mõisahoone, kunagine katlamaja, vana heinaküün) selles olemasolevate ja tekkivate tähendusväljadega lavastuse ruumilisse kontiinumisse. (Jänes 2007: 11) Seega ei ole leitud ruumiks midagi muud kui alternatiivsed pinnad, mis ei ole teatrimajaks ehitatud, vaid on kas ühe lavastuse või ajaperioodi tarbeks teatriruumiks kohandatud. Oluline on see, et iga ruum on sobiv, kui sinna mahuvad vaatajad ja näitlejad. Huvitavaks teeb leitud ruumid just Pille Jänese lause teine pool: kuidas ruumi on kasutatud lavastuse tervikut silmas pidades. Tundub justkui reeglita mängumaa, kus justkui ei ole kindlaid piire. Samas tuleks eristada neid ruume, mis on

täielikult muudetud, et teatriruumi moodi olla, ja neid, milles on arvestatud ka ruumi ennast, kui tähenduste loojat. Seega on iga leitud ruum küll leitud, aga seal toimuv tegevus ei pruugi esindada leitud ruumi printsiipe. Richard Schechneri järgi on leitud ruumi printsiibid järgmised:

1. ruumi elemendid – arhitektuur, leiduvad materjalid ja pinnad, akustika jne, on mõeldud avastamiseks ja kasutamiseks, mitte varjamiseks.
2. ruumi või ruumide paigutus on sageli juhuslik
3. lavakujunduse funktsioon, kui seda üldse kasutatakse, on ruumi mõista ja toetada, mitte ruumi muuta või temas omadusi varjata.
4. Vaatajatel on võimalus, ootamatult ja ettearvamatult, luua uusi ruumivõimalusi.  
(Schechner 1994: 35)

Sellest saabki järeldada, et tegemist on teatriruumiga, kus ruum ise on ka au sees. Ei taheta varjata selle olemust, vaid seda seotakse loodava teosega, muutes ruum materjaliga üheks tervikuks. Sealt edasi jõuab ka Jänes tõdemuseni, et leitud ruumi ja sündiva kunstiruumi vaherkord ning roll lavastustes on enamasti seotud valikutega, mis puudutavad lavastuse aluseks olevat teksti ja lavastusstiili. (Jänes 2007: 23) Järelikult eeldavad uued mängupinnad vabamat, avatumat ja eksperimenteerivat lähenemist. Leitud ruumi ei tasu valida ülepeakaela, sest on oht, et ruum ja tema poolt pakutav tähendus ei pruugi materjalile sobida. Tähtis ei ole ainult visuaalne, vaid ka konseptuaalne pool. Liina Unt leiab, et sobiva ruumi üles leidmine on mingil määral analoogiline protsess näidendi valikuga, koht on materjal: ei valita ainult „dekoratsiooni“, vaid ka tähendusi. (Unt 2003: 32) Oluline ongi aru saada ruumist ja tema pakutavast, tabada juba olemasolevat atmosfääri ja selle järgi valik langetada, sest leitud ruumi üks suur võludest on ka see, et ta ei ole nii kinnistunud traditsioonidega mängukoht, mis võimaldab avada vaatajatele harjumuspärasest hoopis teistsuguse maailma. Leitud kohad on interpreteerimisele rohkem avatud kui traditsioonilised paigad (Saro 1997: 23-24). Seda ka vaataja silmis, sest alternatiivsed mängupaigad annavad ka neile mõtteainet selle üle, et miks on mindud teist teed pidi ja ka nemad analüüsivad ruumi valikut püüdes leida sellele sisuline põhjendus. Seega on ka publiku roll juba eos suurem, millele lisandub veel väiksem eelootus, sest uute pindade puhul ollakse alati valmis teadmatuseks.

## 1.5.2 Keskkonnateater

Keskkonnateatrist rääkides keskendun peamiselt Richard Schechneri 1994. aastal ilmunud raamatule „Environmental theatre“, kus ta valgustab keskkonnateatri olemust ja põhimõtteid. Richard Schechner on ameerika lavastaja ja avangardteatri teoreetik, pikaajaline ajakirja “The Drama Review” peatoimetaja; New Yorgi Ülikooli Tischi Kunstide Kooli performance – kunsti professor; avaldanud hulganisti uurimusi performance’i, rituaali, happeningi ja teatriantropoloogia vallast. Mõiste keskkonnateater ongi tema poolt kasutusele võetud (põhjalik kontseptsioon ilmus raamatus “Environmental Theater” 1973), tuginedes praktilisele tööle teatritruppidega The New Orleans Group ja The Performance Group (Tubin 2002)

Schechneri järgi on esimene keskkonnateatri lavastuslik põhimõte luua ning kasutada tervet ja terviklikku ruumi. Kui vaadata keskkonda läbi teatri spektri, siis võib teda mõista kahel erineval viisil. Esiteks see, mida me saame ruumis teha või kuidas me saame ruumi kasutada. Teiseks on leitud ruumi eripärade tunnistamine. Esimesel juhul luuakse keskkond läbi ruumi kohandamise, teisel juhul astutakse ruumiga dialoogi lubades keskkonnal kõneleda lavastusprotsessides. Sellest lähtuvalt määratakse nõ kohandatud ruumis publiku paigutus kui ka käitumine, samas teisel juhul, kus ruum on sujuvalt lavastus osa, võib tekkida olukord, kus etendust kontrollib pigem publik. Sellest võib järeldada, et olles harjunud tavapärase teatrisituatsiooniga ja selle poolt ette antud piiridega, siis keskkonnas, mis ei ole kohandatud otseselt meile meenutama harjumuspärasest teatriruumi, võib olla meie roll pealtvaatajatena suurem ja me julgeme seda rolli ka meelsamini vastu võtta. Kui keskkonnateatris üldse kasutatakse lavakujundust ja dekoratsioone, siis peab olema keskkond lõpuni kasutatud, hõlmates kõike selle poolt pakutavaid võimalusi. Keskkonnateatris ei ole ruumide jagunemist või lavakujunduse eraldamist ruumist. Kui tehnikat, seadmeid, juhtmeid on näha, siis ainult seetõttu, et need peavad näha olema, isegi siis kui need on näiliselt jalus. Vaataja siseneb ruumi, kus keskkond on orgaanilisel teel muudetud lavastuse osaks, me ei pane lavastust lihtsalt ruumi nagu võib juhtuda leitud ruumis lavastades, vaid kasutame ruumi antust nii, et loome tervikliku keskkonna, kus materjal ja ruum on võrdses suhtes. Samas on võimalik kombineerida keskkonnateatri ja leitud ruumi printsiipe, sest igal ruumil on oma selge karakter ja tunnusjooned, millesse peab sisse elama, mida tajuma ja austama. Ühtlasi on mõnikord võimalik vaid väikeste muudatustega muuta leitud ruumi nii, et etendus muutub rohkem ruumi osaks – muutudes seeläbi keskkonnateatri lavastuseks. Olgu tegemist kas leitud

ruumi või keskkonnateatriga, ei ole vaatajate paigutus ruumis miski, mis tuleks varakult paika panna, kuna prooviperioodil, mille ajal lavastus saab ruumiga üheks, määrab ruum ise publikule sobivama koha. Scechner'i kuus keskkonnateatri aksioomi:

1. Etendus on üksteisega suhestuvate erinevate toimingute kooslus
2. Etendus kasutab kogu antud ruumi
3. Etendus võib aset leida kas totaalselt muudetud ruumis või nn. "leitud ruumis"
4. Fookus on paindlik ja muutuv
5. Kõik lavastuselemendid võivad kõneleda erinevas keeles
6. Tekst ei pruugi olla ei lavastuse lähtepunkt ega eesmärk. (Verbaalset teksti võib üldse mitte olla)

Mistahes etenduse puhul, mida mängitakse väljaspool institutsionaalse etendusasutuse ruume, ei ole automaatselt veel tegemist keskkonnateatri alla liigitatava nähtusega, ehk lühidalt: teater looduses või nn. "leitud" ruumis ei pruugi olla veel keskkonnateater, samas võib seda olla ikkagi teatrisaalis toimuv etendus (Tubin 2002). Oluline ongi selle juures see, mis moodi on ruum integreeritud lavastusse.

## 2. STSENOGRAAFIA

Seletamaks, mis on stenograafia, võib alustada mõiste avamise kaudu. Dennis Kennedy kirjeldab seda järgmiselt - teatrilavastuse nähtavat poolt kirjeldavatest ingliskeelsetest terminitest on mõiste „stenograafia“ sobivaim ja tähenduselt kõige laiem, hõlmates nii lavakujundust kui ka kostüümi, valgust, mängupindade organiseerimist, näitlejate liikumist lavaruumist ja kõike etendusega seotut, mida publik näeb, kaasa arvatud teatrimaja sisearhitektuuri – ühesõnaga, mänguruumi kõiki nähtavaid aspekte. Stsenograafiat võiks käsitada teksti pildilise vastena. (Kennedy 2001: 11) Mõistes stenograafiat kui pilti, siis saab väita, et ta tegeleb kõige sellega, mis on nähtav. Pille Jänese järgi ongi stsenograafia märgid visuaalsed ning ruumilised (Jänes 2007: 31) Võttes ülesandeks mõtestada ruumilisi märke, tuleb esiteks, tegeleda kahe põhiküsimusega: esiteks kuidas ruum funktsioneerib tähendusi loova süsteemina; teiseks, selgitada, mis on põhikategoriad, millega saab siduda ruumi poolt loodud tähendusi (Fischer-Lichte 1992: 93). Võttes arvesse käesoleva töö eesmärki - tegeleda visuaalsete märkidega teatris ning sooviga leida olulisemad ruumilised märgid, mis aitavad kaasa atmosfääri loomisele, - on mõistlik leida vastus teisele põhiküsimusele. Fischer-Lichte seletab ruumilisi märke muuhulgas läbi teatriruumi, lava, valguse, lavakujunduse ja muusika ning helide (Fischer-Lichte 1992: 93-128). Samas leidub palju erinevaid seisukohti sellest, mis on nõ teatrimärgid. Näiteks J.Lotman eristab kolm suhteliselt iseseisvat alaosüsteemi – näidendi sõnaline tekst, näitlejate ja režissööri poolt loodud mäng, lava-, heli- ja valguskujundus – ning rõhutab, et ühelgi kunstilise teksti liikidest ei ole üksikutel alatekstidel ühtaegu nii kõrget iseseisvuseastet ja integreeritust kui teatrietendusel (Lotman 1990: 205) Pille Jänese järgi on olulised punktid, millega stsenograaf peaks lavakujunduse ja ruumisuhete aspektist arvestama (Jänes 2007: 11):

1. Tegevuspaiga tähistamine
2. Realistlik (ikooniline) - tinglik (sümboolne, indeksiaalne)
3. Fiktionaalse maailma ajastuline ja geograafiline konkretiseerimine (hõlmab ka kostüümi ja esemeid)

#### 4. Atmosfäär (visuaalne üldmulje, värvid, materjalid; töötab koos valguse ja muusikaga)

Kõik eelnev moodustab nõ fiktsionaalse ruumi, mis Liina Undi järgi on lavastusega loodav (kontseptuaalne) aegruumiline tervik, mis väljendub osaliselt esemete ja lavaelementidena füüsilises ruumis (Unt 2015: 93). Antud kontseptuaalse aegruumilise terviku loomist võibki pidada stenograafia peamiseks ülesandeks. Antud aegruumilist tervikut võib teisiti nimetada ka atmosfääriks ja keskkonnaks (Kennedy 2001: 3).

### 2.1 Atmosfäär

Lavaatmosfääri loomise ülesanne pole muidugi midagi uut, sest näitleja pole kunagi saanud tegutseda vaakumis ning seega oli alati tarvis leida mingi alus tegevuse arenemisele (Schutting, R., Schutting, G. 1999: 267). Atmosfäär on maagiline miski, mis Lilja Blumenfeldi järgi, saab tekkida teatris vaid kõikide asjaolude õnnelikul kokkulangemisel ja koosmõjul – see on tõeline ime ja seda ei peagi iga päev juhtuma (Küla, Pihlak, Unt A., Unt L. 2005: 27). Kirjutades seminaritööd „Ruum praktilises lavastusprotsessis“ jõudsin järeldusele, et lisaks Pavisi poolt toodud kitsamatele ruumidele teatriruumide sees, siis võib nendele ruumidele lisada ka atmosfääri, kui sõnuseletamatult tajutava „miski“, mis neid erinevaid ruume koos hoiab ja rikastab. Taago Tubin mõistab seda „miskit“ kui „nähtamatut õhku“, atmosfääri ehk kunstiteose hingena (Tubin 2014). Kuidas luua õhku? Fischer-Lichte järgi on atmosfäär(id) midagi, mis ruumis inimeste ja asjade või ka inimeste ja inimeste vahele valgub. Need ei kuulu ainult objektide või inimeste juurde, mis näivad neid välja kiirgavat, ega ka nende juurde, kes ruumi sisenevad ja neid füüsiliselt tajuvad. Atmosfäär on teatriruumis tavaliselt esimene, mis vaatajaid haarab ja ergastab ning selle kaudu edasise taju ja retseptsiooni jaoks teatud eeldused loob. See „häälestab“ vaatajat teatud moel edasiseks, viies ta mingisse kindlasse meeleollu, millel on ilma igasuguse kahtluseta mõju tajule ja tähendusloome protsessile. (Fischer-Lichte 2011: 92). Millest koosneb atmosfäär, mis on tema peamised tekitajad?

Praktilises töös on see „miski“ vast kõige olulisem element mida tabada. Mitte ainult tabamise enda pärast, vaid teatriruumi, seeläbi ka elamuse rikastamiseks ja tervikuks sidumiseks. Soov atmosfääri enda kontrolli alla saada, et seda maksimaalselt ära kasutada, on praktilises protsessis suuresti sõltuv lavastajast. Teatriruum ei eelda atmosfääri olemasolu, vaid pakub pigem võimalust tähendusloome ja taju tugevdamiseks. Peamine on see, et atmosfäär on võimalus, kuid kui sellest mööda vaadata ja ta põhjendamatult tähelepanuta jätta, siis võib ta

vaataja jaoks lavastuse vastu võttu suunata sellise suunas, mis autori ideed toetada ei pruugi. Kuigi atmosfäär on teatriruumi väga tähtis element, siis ei pöörata sellele väga palju tähelepanu.

Keskendun atmosfääri mõtestamiseks järgnevalt eelkõige lavakujunduslikele elementidele nagu valguskujundus, heli, muusika, lavakujundus ja etenduspaik.

### **2.1.1 Valgus atmosfääri loojana**

Iir Hermeliin nimetab valgust kui kõige sujuvamaks ja efektiivsemaks viisiks lava ja selle atmosfääri muutmiseks (Küla, Pihlak, Unt A., Unt L. 2005: 41). Sama kinnitab ka Fischer-Lichte, kes näeb valgustust kui ühena tähtsamatest vahenditest, loomaks erinevaid lavalisi atmosfääre (Fischer-Lichte 1992: 113). Kindel on üks, et valguse olulisusest ei saa atmosfääri loomisel kõrvale vaadata. Luule Epner toob välja valguse kuus peamist funktsiooni:

1. Baasfunktsioon, praktiline funktsioon – teha laval toimuv nähtavaks.
2. Valgusega transformeeritakse, “vormitakse” lavaruumi.
3. Valgus (koos kujundusega) loob meeleolu. Valgustugevus ja värvid kuuluvad emotsionaalselt mõjuvaimate lavaatmosfääri loomise vahendite hulka. Kas stseeni mängitakse hämaruses või eredas valguses, ka valgus on punane, roheline või lilla – sellest oleneb stseeni emotsionaalne mõju.
4. Valgustusel ka mimeetiline funktsioon, mis eelmisega võib põimuda. Jäljendab mingeid reaalsuse valgustingimusi, sel alusel osutab tegevusajale: koiduvalgus, kuuvalgus, päikeseloojang, päev, öö.
5. Eelmistele funktsioonidele lisandudes või iseseisvalt tuleb esile ka sümboolne funktsioon. Valgus toimib sümbolina enamasti teiste ms-ga kombineeritult, neilt tuge saades. Nt punane valgus – surm, häving, kirg, revolutsioon (poliitilised konnotatsioonid) vm. vastavalt seosele tegevuse ja dialoogiga.
6. Valgustuse muutumine ka rütmistab etendust, analoogiliselt muusikaga. Etenduse visuaalsete rütmide loomises valgustus peamisi vahendeid. (Epner 1998: 27)

Valguse roll atmosfääri loomisel on väga selgelt mõistetav. Samas on oluline roll ka valguskujundusest väljapoole jääval valgusel ehk looduslikul valgusel. Vabaõhuetenduse kujundamisel tuleks seda eriti silmas pidada. Näiteks, päikeseloojumine on miski, mis ei allu meie kontrollile - me ei saa seda peatada või kiirendada. Etendus, mis algab loomulikus

päikesevalguse, s võib lõppeda kunstvalguses, tehnilisi vahendeid kasutades loodud valguskujunduses. Samamoodi leiab Jaanika Juhanson enda bakalaureusetöös kinnitades, et looduslikku valgust ei saa küll otseselt kujundada, kuid ka sellega arvestamine ning selle kasutamine on tähenduslik (Juhanson 2002: 61).

### **2.1.2 Helid ja muusika atmosfääri loojana**

Teatriruum ei koosne üksnes visuaalsetest märkidest, lisaks visuaalsele on olemas ka akustilised märgid. Kui kujutada laval metsa, siis ei koosne see üksnes puudest, marjadest, lilledest ja seentest, vaid ka puudekohinast, linnulaulust jne (Fischer-Lichte 1992: 116). Mis omakorda tähendab seda, et kui vaadata helikujundust eraldi, siis saab sama tähendust luua ka ilma puude ja seenteta. Seega on helikujundusel mitu erinevat toimimisvõimalust. Eelkõige peab mõistma, et heli võib olla kas loomulik või tehnilik ja lähtuvalt sellele selgeks teha, kas tegemist on teatrimärgiga. Fischer-Lichte jagab lavahelid kolmeks; esiteks, naturaalsed helid, mis viitavad looduslikele helidele nagu vihm, äike, tuul või loomsetele helidele nagu koerte haukumine või linnulaul; teiseks, masinate poolt tekitatavad helid nagu kella tiksumine, töötavad mootorid; kolmandaks, helid, mis tekivad konkreetse tegevuse tagajärjel, näiteks ukse paukumine, lauanõude kõlin kui lauda kaetakse (Fischer-Lichte 1992: 117). Siinkohal, tuleks märkide lugemisel silmas pidada, et heli võib laval tekkida ka tahtmatul - iga kõrvaga tajutav hääl ei ole veel ilmtingimata miski, millest tuleks suurt tähendust otsida. Enamasti on kergesti äratuntav soov rõhutada loomulikku heli, et seeläbi tähendusi edasi anda. Siinkohal võib näiteks tuua kingade kõpsumise, mida on heliliselt võimendatud, et luua kujutlust suurest ja kajavast ruumist. Mängu tuleb helikujundus, mis koosneb erinevate helide kombineerimisest, et nad toetaksid ja kannaksid edasi atmosfääri kui ka muusika kasutust. Luule Epneri järgi saab jagada helikujunduse tema funktsioonide alusel kolmeks (Epner 1998: 29-30):

1. Helikujunduse baasfunktsiooniks loomulike helide jäljendamine, so heli on loomuliku heli märk (plekikolin lava taga on müristamise märk, automürin automürina märk jne).
2. Helikujundus täiendab ja konkretiseerib lavakujundust. Visuaalne keskkond ei pea olema tumm. Helide võimele manada esile visuaalseid kujutlusi viitab mõiste helimaaling. Sellel põhineb ka lavataguse ruumi konkretiseerimine, lavaruumi "laiendamine" helide abil. Helisid kasutatakse antud juhul deiktilises funktsioonis.
3. Ka helid võivad evida sümboolseid tähendusi, mis enamasti tekivad konkreetse lavastuse siseseostes.

Oluline on mõista, et mitte ainult helid ei kujunda atmosfääri, vaid ka muusika. Kuidas lahutada üht teisest, sest muusika ja heli toimivad sama mehhanismi alusel – see, mis on kõrvaga kuulda. Epneri järgi saab eristada helisid muusikast väga lihtsalt: helides-mürades puudub esteetiline korrastatus, kuivõrd muusika oma olemuselt ongi esteetiliselt korrastatud märgisüsteem (Epner 1998: 29). Teatris saab muusikat vaadata põhimõtteliselt kui märgisüsteemi ühes suures teatri märgis. Siinkohal tuleb kindlasti eristada muusika päritolu. Üsna palju kasutatakse tänapäeval võtet, kus näitleja esindab laval ka muusiku rolli. Seetõttu ongi väga lihtne eristada kahte võimalikku varianti: muusika, mis tekib näitleja tegevuse tagajärjel ja muusika, mis esitatakse muud kanalit pidi – orkester, bänd või helitehnik, kes lava taga nuppu vajutab (Fischer-Lichte 1992: 124). Siinkohal saabki vaadelda muusikaliste märkide erinevaid funktsioone:

1. Muusika, imiteerib erinevate tehniliste võtetega erinevaid ruumilisi ja helilisi olekuid. Näiteks trillerdus, mis kõlab nagu linnulaul,
2. Muusika võib esitada tegevuspaika: näiteks, idamaade muusika viitab, et tegevus toimub pigem idamaades või hispaania kitarrimuusika viib meid mõtetes Hispaaniasse.
3. Muusika võib anda aimu tegevusajast: näiteks, kasutades barokiajastu muusikat võime vaatajale luua väga selge arusaama, et tegevus ei toimu tänapäevas.
4. Muusika võib viidata looduslikele protsessidele: näiteks muusika, mis tekitab tundeid tormist või revolutsioonist.
5. Muusika praktiline funktsioonid on võimalik muuta ka sümboliteks. Metsasarve hüüd tähistab jahti, orelimuusika religioosset teenistust jne. (Fischer-Lichte 1992: 126)

Kokkuvõtvalt saab väita, et muusika roll, atmosfääri loomisel, on väga oluline. Muusikast teatris on poeetiliselt rääkinud Patrice Pavis, kes on öelnud, et , et muusika mõjutab etenduse üldist vastuvõttu, teeb meid eriti tundlikuks, “ta on nagu meis ärkav hinge valgus” (Epner 1998: 29).

### **2.1.3 Etenduspaik atmosfääri loojana**

Keskendun siinkohal Pavis'i eristatud kitsamatest ruumidest teatriruumi sees mõistele „lavaruum“, füüsilise keskkonnale, kus toimub etendus, mis hõlmab endas mitte ainult lava, vaid füüsilist ruumi, kuhu siseneb vaataja, ning, mis loob teatavat eelhäälestust sellele kuidas vaataja etendust vastu võtab. Liina Unt mõistab reaalse ruumina teatriruumi olemasolevat arhitektuurset keha (Unt 2015: 93) Igasugune ruum sh ka teatrimaja ise tekitab vaatajates

teatavaid ootusi. Eriline ruum on kerge tekitama eelhäälestust, kus tekib ootus, et ruum on valitud lavastuse eesmärgi silmas pidades ning ta roll lavastuses on suurem kui ta füüsiline omadus. Näiteks, Noblessneri valukoda, kus esietendus Pärdi ja Wilsoni „Aadama passioon“. Etenduspaik on väga eriline ning loob ootuse, et lavastuses ei ole kasutatud standardset ruumikasutust. Tegelikult oli mõneti teine – tundus, et ruum oli valitud pigem teistel kaalutlustel. Kuigi koor oli paigutatud publikust kõrgemal asuvatesse avatud korrustele ning lavastuse teises pooles tõsteti üles tagumine foon, mis võimaldas näha ka ruumi tagaseina, siis tundub ikkagi, et silmas peeti pigem tema füüsilisi parameetreid: kui suurt lava sinna ehitada saab ning mitu istekohta saali pressib. Millest muidugi on kahju, sest siinkohal tundus ruum ja temas eneses leiduv atmosfäär kõrvalejätuna. Mis on huvitav, sest Rober Wilson kirjeldas antud ruumi olulisust lavastusprotsessis järgnevalt. Mõte Noblessneri valukotta etenduse loomisest oli väga huvitav, etenduse paik mõjutab mu loomeprotsessi vägagi. Tähtsad on nii inimesed selles keskkonnas kui selle ajalugu (Wilson 2015). Etenduspaik, kui füüsiline ruum, kus toimub etendus, on miski, mille olulisust ei tohiks väga kergelt kõrvale jätta. Liina Unt kirjeldab seda järgnevalt, et ruum on teose struktuuri üks osa. Teatris käsitletakse seda sageli ka teose ja selle vaatajate kokkupuuteväljana, kuivõrd ruum eksisteerib nii vaatajate igapäevareaalsuse kui kunstiteoses loodud fiktsionaalse reaalsusena, üksteist välistamata. Istudes pimendatud saalis, on vaataja tõenäoliselt teadlik oma kehalisest reaalsusest teatud ruumilises kontekstis, nt istmete pehmusest, naabri lõhnast, ruumi suuruselt ja temperatuurist. Samal ajal on vaataja teadlik lavaruumist ning võimeline seda kogema: selle koloriiti, füüsilisi ja emotsionaalseid parameetreid (nt avarus, kõledus) jne. Veelgi enam teravdub ruumi paralleelne eksistents kahes erinevas olekus jagatud keskkondade puhul, kus vaataja paikneb näitlejatega samas ruumis – puudub saali ja lava range eristus, näiteks leitud ruumis, vabaõhuteatri piiramata keskkonnas 3 või keskkonda lõimiva kujunduse puhul, mis ühendab teadlikult lavaja publikuruumi. (Unt 2015: 91) Oluline ongi vaadata ruumi kui terviklikku lavastust toetavat keskkonda, oluline on lähtuda tema poolt pakutavast esteetikast ja „hingest“. Epneri järgi on just üldine ruumimulje – kõle ja lage või hubane ja turvaline; tehnilik, pahaendeline, eksootiline vms. Visuaalne keskkond kui tervik, mis tekitab teatud muljeid ja emotsioone (Epner 1998: 26). Needsamad muljed ja emotsioonid loovadki atmosfääri kunstiteose ümber.

## 2.1.4 Lavakujundus ja kostüüm atmosfääri loojana

Pille Jänes ütleb, et lavakujundus on tekst, mis on struktureeritud peamiselt visuaalsetel, ruumilistel, ajalistel ja sisulistel alustel. See on paljudest alamtekstidest koosnev kolmemõõtmeline visuaalne tervik, millel on oma ajaline liigendus ja dünaamika ning mis kannab endas mõtestatud kunstilist sõnumit (Jänes 2007: 33). Seega on lavakujunduse rollist „atmosfääri loomisel, võimatu mööda vaadata. Põhjusel, et kõik, mis me laval näeme muutub märgiks, mida ignoreerides võib tekkida olukord, kus lavakujundus või selle puudumine ei kõla kokku lavastuse poolt taotletava tervikliku kogemusega ning elamuse rikastamise asemel kaugendab vaatajaid ja külvab asjatult segadust.

Siiski ei tähenda see seda, et ei või otsida uusi lahendusi ja väljendeid, sh lavastades materjali, milles on näitekirjanike poolt etteantud soovituslik lavaruum Lavakujundust võib vaadelda kui võimalust tõlgendamiseks, et luua kontseptuaalne tervik, mis kõnetab just konkreetset materjali, sest lavastaja ja kunstnik, kui autorid, loovad isiklikust kogemusest lähtudes. Seetõttu on võimalik, et „Romeo ja Julia“ on lavastus, mida on mängitud kõikides mõeldavates vormides ja kujundustes. Sellest on kirjutanud ka Luule Epner, kes väidab, et lavakujundus võib, ent ei pea järgima dramaturgilise teksti remarke, autori kirjeldusi. Lavaruum võib dramaturgisest ruumist oluliselt erineda. Silmatorkavad kõrvalekalded, ülekanded sootuks teistsugusesse keskkonda tekstiga võrreldes nõuavad mõtestamist – miks ei ole järgitud draamatekstis antud viiteid ruumile ja kujundusele (Epner 1998: 22).

Aleksandr Tairov nimetab kostüümi näitleja teiseks nahaks, tema lavakuju nähtavaks maskiks, mis peab näitlejaga nii täielikult kokku sulama, et muutub tema lahutamatuks osaks, nii nagu laulus ei saa välja jätta ühtki sõna ega asendada ühtki kriipsu, moonutamata tervikut (Schutting, R., Schutting, G. 1999: 283). Tegemist on võrdlemisi poetilise lähenemisega, kuid ei ole võimalik vaadata kõrvale kostüümi olulisest rollist näitlejatele või ka loodavale keskkonnale. Kostüümikujunduse funktsioonid on samad, mis lavakujundusel, sest ka kostüüm on visuaalne fiktsioon. Siiski, tema ainus funktsioon ei ole mitte ainult fiktsionaalse maailma ajastuline ja geograafiline konkretiseerimine, vaid samamoodi nagu lavakujundus töötab atmosfääri loojana, teeb seda ka kostüüm, mis visuaalselt loodavas keskkonnas, koos muusika ja valgusega, terviklikkust loob. Siinkohal on oluline, et kostüüm on miski, ilma milleta ei saa. Pannes näitleja lavale alasti, siis jah, võib öelda, et kostüümi ei ole ju. Samas, on, sest kõik, mis me lavale paneme või ei pane, muutuvad märgiks, samamoodi ka kostüüm.

Isegi siis kui sellega teadlikult ei tegeleta, puudub kostüümikujundus, ka siis iga riideese, mis lõpuks kasutusse läheb, muutub tagantjärei kostüümikujunduseks või esteetikaks.

Kostüümikujunduse funktsioonid ei erine ka valguskujundusest, sest samamoodi on võimalik kostüümikujunduses lähtuda tema sümboolsest või mimeetilisest funktsioonist. Kui kostüüm esindab lisaks tema baasfunktsioonile ka loodavat sümbolit või jäljendab kindlat ajastut. Sümboolse funktsiooni puhul toimib näiteks punane kleit, mis värvina valguskujunduses toetaks kirglikkust või hävingut, siis kostüümikujunduses oleks kleit see, mis loob vaatajate silmis tähendusi ja iseloomustab tegelast.

Kuivõrd teatrikriitika armastab jagada teatrit osadeks, rääkides eraldi lavastusest ja lavakujundusest, ning eelistades keskenduda esimesele, on lavakujunduse ja ruumi probleemikat sageli mõistetud kui teatrisündmuse (pooljuhuslikku) kõrvalprodukti, mitte kui teatrisündmuse ülesehituse olemuslikult integreeritud elementi. Sellega vaadatakse mööda visuaalsusest kui teatri ühest olulisemast omadusest ja kogu lavaruumiga seotud probleemikast (Jänes 2007: 33).

### **3. KAHEKSA LAVASTUST TEATRIKOOLIS 2011-2015**

Käesolev peatükk tegeleb nelja aasta jooksul teatrikoolis loodud lavastuse analüüsiga. Kajastan peaaegu igat lavastust, mis kooli jooksul lavastasin. Kõrvale olen jätnud ainult need lavastused, kus ma ei ole olnud ainuke lavastaja, sest usun, et enda lavastajakäekirja analüüsimisel ei ole võimalik eristada teiste lavastajate mõjutusi konkreetsete lavastuste loomisel. Lavastused, mida analüüsin on järgnevad: „Sealtmaalt“, „164881“, Ühe elu mõistatus“, Kohvrisk kostab muusika“, monolavastus „Birgit“, diplomilavastus „Adamamängud“, diplomilavastus „Kaunitar ja Koletis“ ning diplomilavastus „Ada ja Evald“. Eesmärk on leida põhilised arengusuunad ja stiilid, mida olen katsetanud. Ühtlasi uurida, kas on võimalik leida kõikides lavastustes ühisomadusi, mida võiks nimetada lavastuslikeks võteteks, mis minu käekirja nüansse tutvustaksid ja iseloomustaksid? Tegemist ei ole uute teatriteooriate loomisega, vaid protsesside, arengute ning muutuste kaardistamisega nelja aastasel teekonnal teatritudengist lavastajaks.

#### **3.1 Lavastuste kirjeldamine**

Lavastuste kirjeldamisel, et luua analüüsiks igale lavastustele ühine lähtekoht, kasutan eelkõige visuaalselt nähtavate teatrimärkide kirjeldamist. Lähtun esimeses kahes peatükis selgitatud mõistetest etenduspaik, kui füüsiline ruum, lava, lavakujundus ja kostüümikujundus, valguskujundus, muusikaline kujundus. Igat märki kirjeldan, erinevatele küsimustele lühidalt vastuseid andes, et mõista üldiselt suundi, protsesse ja eesmärke. Samuti nende märkide rolli lavastusprotsessis ning nende rolli Liina Undi poolt kasutatud mõiste „kontseptuaalne aegruumiline tervik“ loomisel. Järgnevalt esitan lähteküsimused, millest lähtuda, iga mõiste eraldi kirjeldamisel:

1. Taustast – mis oli lavastuse algimpulss; millel põhines: näidend, raamat, idee vms; lühike sisukokkuvõte.

2. Etenduspaik –missugune oli ruum; kas tegemist on teatrimajast väljapoole jääva ruumiga; millised oli etenduspaiga eripärad; kui suurt rolli ruum lavastusprotsessi mängis.
3. Lava – millist tüüpi oli lava; kuidas oli lava paigutatud; kui tugev oli lavapiir ehk suhe publiku ja näitlejate vahel; kui suurt rolli lavastusprotsessi mängi lava ja tema eripärade arvestamine.
4. Lavakujundus ja kostüümikujundus – kas oli kasutatud lavakujundust; kes lõi lavakujunduse; mis rolli mängis lavakujundus lavastusprotsessis; milliste võtetega loodi lavakujundus; kuidas toetas lavakujundus lavastuse tervikut; millised olid kostüümid; millised oli põhiliselt kasutuses olevad värvid.
5. Valguskujundus – kas oli kasutatud valguskujundust; kes lõi valguskujunduse; mis olid peamised valguskujunduse võtted; mida kasutati (funktsioonid); kui palju värvi kasutati kujunduses; missuguste vahenditega kujundus loodi (tehisvalgus, loomulik valgus jne); kui suurt rolli mängis valgus lavastusprotsessis.
6. Heli- ja muusikaline kujundus – kas oli kasutatud muusikalist kujundust; kes lõi muusikalise kujunduse; kas ruumi naturaalsed helid mängisid muusikalises kujunduses rolli; kui suur osa oli originaalmuusikal; näitlejad ja laulmine.

### **3.1.1 „Sealtmaalt“ detsember 2011 / 1. kursus / 1. semester**

1. Esimese kursuse sügissemestril saime ülesandeks lavastada kas õudukas või krimka. Otsustasin õuduka kasuks, ning kirjutasin näidendi Karen Orlau samanimelise novelli „Sealtmaalt“ ainetele, mille põhiline idee on, et armastus võidab alati ja ületab ka surma. Lavastus rääkis loo kahest lapsepõlve parimast sõbrast, poisist Etso ja tüdrukust Annike, kes on lubanud teineteisele, et nad jäävad alati kokku. Kuid saatusel on teine tahe ning kui Annike väiksenära upub, siis Etso keeldub sellega leppimast. Öösel salaja surnukuuri Annikest vaatama minnes avastab ta, et tüdruk ei ole surnud, vaid lihtsalt teistmoodi „elus“ ning alati kui Etso soovis oli Annike ta kõrval nagu varem. Mida suuremaks Etso saab, seda rohkem ta Annikesest kaugeneb ja ütleb endale, et see oli lapselik rumalus, salasoo, pettekujutelm, et Annike ikkagi elus oli. Kui ta oma sõbratari (Ann) oma lapsepõlve mängukohtadesse viib, siis järve ääres peesitades läheb Ann ujuma, et oma elu Annikesele anda, et viimane saaks Etsoga igaveseks kokku jääda.
2. Etenduspaigaks oli Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia must saal, mis asub kooli peahoones ning mis ruumina toimibki kohana, kus toimuvad etendused. Ruumi

funktsioone ei olnud antud lavastuse tarbeks muudetud: antud ruumi eripära on see, et sinna on sisseehitatud u 120. kohaline tribüün, mida on võimalik vastavalt lavastusele, kasutada publiku istekohtadena või mitte. Põhjusel, et ei valitud alternatiivset lähenemist, siis etenduspaik andis publikule kätte nende rolli – olla vaataja

3. Lava iseloomustab Brockett'i poolt esitatud lavatüüpidest paindlik lava ehk *black-box*. Lavastuses oli väga tugevalt neljas sein näitlejate ja vaatajate vahel ning seda piiri etenduse jooksul kordagi ei lõhutud. Lava eripäraks on ka see, et kuigi on tegemist *black-box*-iga, siis on see ehitatud nii, et jääks mulje, et tegemist on itaalia tüüpi lavaga. Frontaalse paigutusega publik ning lava piiri raamib nõ *proscenium arch* ehk moodustub eeslava.
4. Kasutuses oli väga minimaalne lavakujundus, mille kujundas ise. Enne proovide algust teadsin, et eeslaval vasakul saab olema valge vett täis vann, mis sümboliseeriks veekogu (järv) kui ka kirstu. Sellest ainsast lavakujunduslikust elemendist lähtuvalt, tekkisid misanstseenid. Lavakujunduse jaoks valget vanni ei olnud paraku kusagilt võtta ning see asendus metallist rekivisiitide kirstuga (2m pikk 60 cm kõrge, 1m lai) , mille katsin valge teibiga. Seeläbi muutus kujund kirstust veelgi tugevamaks, aga toimis ikkagi ka veekoguna. Kostüümide valimisel lähtusin pastelsetest värvidest, kasutuses oli beežid ja kreemikad ning hallid toonid. Lavastuslikult kasutasin kostüümi aja sümbolina: alguspunkt oli peategelaste lapsepõlv, ning kui üks lastest (tüdruk) ära uppus, siis temal jäi kostüüm samaks – väike lapselik kleidike, loomaks kujundit, et ta ei kasva suureks. Samal muutis Etso kasvades oma kostüümi: võttis ära traksid, keeras püksid alla ning pani selga pintsaku. Lavastus lõppes sellega, et Annike meelitas Anni järve, uputas ta ära ja pani selga Anni täiskasvanud naise kleidi – sümboliseerides nii tema transformatsiooni tüdrukust naiseks.
5. Selleks ajaks kui valgustajad prooviga liitusid olid suures osas valguspildid mu peas valmis ning stseenid vastavalt nendele piltidele loodud. Siinkohal võib öelda, et kuigi kasutasin abi Emil Kallase ja Imbi Türgi näol, siis selle lavastuse kontekstis oli nende ülesanne olla pigem teostaja kui kunstnik. Siinkohal on oluline välja tuua, et nende osa valguse temperatuuride ja tonaalsuste valimisel oli suur. Lavastuses kasutati värvidest külmi siniseid, soojasid kollaseid ning ka punast tooni. Nendega eristati vastandust: soe – kõik, mis toimub elavate tegelaste vahel versus külm – kus dialoogi või tegevuse üheks osapooleks on Annike. Punane toon toetas viimast stseeni, et see mõjuks veelgi

võikamana – toimis kontrastina stseenile, mis oli lahendatud kergemalt, et vältida tegelaste traagilist hukkumist (uputamisstseenis istusid Annika ja Ann vannis ning Annike tõstis järve meelitatud Annile pihkudega vett pähe, mille peale viimane aeglaselt sügavamale ja sügavamale vajuma hakkas). Võib öelda, et peale baasfunktsioonina kujundas valgus emotsioone ja transformeeris lava.

6. Muusikalise kujunduse tegin ise, kasutasin pigem müra, kui muusikat, mida otsisin internetist, siis kui lavastusprotsessis tekkis vajadus stseeni muusika abiga toetada. Muusikaline kujundus toetas lavastuse algset impulssi luua õudukas ehk ta oli suurim atmosfääri kujundaja. Püüdsin jääda selle kasutamisel nii minimaalseks kui võimalik ning selle tulemusel läks kasutusse 1 lugu Olafur Arnads'ilt ning katkeid Merzenilt, millele lisandusid erinevad mürad, mida internetist leidsin. Neid mürasid otsisin inglisekeelsete märksõnadega nagu *creepy sounds*, *scary sounds*, *uncomfortable sounds*. Originaalmuusikat lavastuse tarbeks ei loodud ning muusika allikas oli ainult väline. Laval tekkivatest naturaalistest helidest kasutasin vee liigutamise ning vees olemisega tekkivaid helisid.

### **3.1.2 „168841“ mai 2012 / 1. kursus / 2. semester**

1. Esimese kursuse kevadsemestri lavastajaülesanne oli luua lavastus, kus Akadeemia etenduskunsti osakonna eri õppekavade üliõpilased ning Drakadeemia dramaturgid moodustavad töörühmad, kes toimivad justkui üks miniteater. Ainus tingimus oli, et materjal peab olema uusdramaturgia, mis on kirjutatud etenduspaika silmas pidades. Erinevatest pakutud alternatiivsetest mängupindadest valisin Kiek in de Köki muuseumi Bastionikäigud. Lavastuse idee tõukus muuseumi töötajate poolt räägitud kummitusjutust, et käikude renoveerimise ajal olevat töömehed seal valges kleidis naise kummitust näinud. Sellest lähtuvalt rääkis lavastus neiu, kes elusalt, karistuseks selle eest, et ta oma isale vastu hakkas ja oma armastatuga (Rüütel) põgeneda püüdis, bastionikäikude müüri laoti. Jah, isa karistus oli julm: ta lasi Rüütli üles puua ning tappis oma tütre müürides ta elusalt bastionikäikude seina. Sellest ajast saadik on neiu hing neis käikudes ekselnud, aga tal on seal ka kaaslane – tema alateadvus, kes sunnib neiu päevast päeva elama süütundes, et tema pärast suri ta armastatu ning tuletades talle meelde neiu enda suremise agooniat. See kestis aastaid ja aastaid: 168841 päeva – iga päev sama kuni neiu oma süü on lunastanud, et „vabaks“ saada ja oma armsamaga surmas kohtuda, mis tal lõpuks ka õnnestub. Saada oma alateadvus enda kontrolli alla ning iseennast ületada.

2. Etendused toimusid bastionikäikude selles osas, mis ei olnud muuseumikülastajatele avatud, publik sisenes etenduspaika Harju mäe peal olevast tagauksest (mis oli trepp mäe sisse, kus oli suur metalluks). Kõik Schechneri poolt esitatud keskkonnateatri kuus tünust olid antud ruumi ja lavastuse sümbioosis põhimõtteliselt esindatud, samas ei julgeks võtta vastu ostust, et antud lavastust nimetada puhtalt keskkonnateatri lavastuseks, sest kuigi ruum oli alternatiivne, materjal valitud ruumist lähtuvalt, kasutasin ruumi tervikuna, midagi ei olnud lisatud või varjatud, siis publiku roll oli väga selgelt määratud, mis välistas nende võimalused etenduse ajal lavastuse kulgu mõjutada. Sellega eelistaks kasutada mõistet „leitud ruum“. Ruumi eripärad: tegemist oli poolteist meetrit laia ning u 30 meetrit pika tunneliga, püsiv temperatuur oli u +14, mis oli külmem kui välistemperatuur, ruumis oli väga palju niiskust (muutis tajutava õhu väga röskeks), seal elasid Euroopas haruldased koopaämblikud, kes olid u 5 cm pikad ja 2 cm laiad, ruumi akustiline eripära oli, et seal oli väga tugev kaja. Kõik need eripärad mõjutasid dramaturgiat, lava paigutust, muusikalist kujundust kui lavastusprotsessi. Viimast niipalju, et ei olnud mõeldav üheski teises ruumis proove teha, sest ilma reaalse tajuta kuidas nt temperatuur ja akustika näitlejatele mõjuvad, oli raske tegevusliine arendada.
3. Alternatiivne mängupaik seadis ka lavale omad piirid ja võimalused. Publiku jaoks panime tunneli parempoolsesse seinu 25 tooli umbes kolmekümne sentimeetriste vahedega. Seda tehes jäi lava ruumiks kitsas umbes meeter lai koridor publiku jalgade ja vasakpoolse seinu vahel, lisaks kasutasime tunneli mõlemat otsa, jättes lähima publikutoolini umbes meetrise vahemaa. Kõikidest istekohtadest ei olnud igat stseeni võimalik näha, aga seevastu oli kuulda. Kuigi publik oli näitlejatele väga lähedal ning tegevus toimus otseselt nende nina all, siis mängisid näitlejad ikkagi neljanda seinaga – publikut nende jaoks ruumis ei olnud.
4. Arvestades, et ruum oli väga kitsas ning ruumi eripärad lõid väga tugeva naturaalse atmosfääri, mida lavakujundusega toetama ei pidanud, siis ei toonud ma ruumi ühtegi lisaelementi. Kostüümikujunduses ei lähtunud ajastust, vaid tegelastest ja nende eripäradest: neiu kandis valget neutraalset kleiti, tema alateadvus (meessoost) oli palja ülakehaga ning jalas olid tal mustad retuusid (idee: alasti tõde on kõige valusam) . Ainult neiu armastatu (Rüütel) kostüüm viitas ajale, millal sündmused hargnema hakkasid: seisuse markeerimiseks oli tal seljas rõngassärki meenutav kudum ning jalas hallid püksid.

5. Põhjusel, et ruum esitas väga palju väljakutseid, siis oli valguskujundus enne valguskunstnike saabumist mu peas valmis. Emil Kallas ja Märt Sell lähtusid minupoolsetest ideedest ja ehtasid väga minimalistliku valguse. Ainult vasakpoolses lavaotsas, kus Rüütel paiknes, oli soe valgus. Ülejäänud valgus oli sinine ja külm, et luua illusiooni elutust keskkonnast, kus ei ela peale ämblike mitte kedagi. Peamine funktsioon oli luua emotsionaalset õhku ja valgustada pimedust ning aidata esile tõsta ruumi eripärasid. Tugev kontra näitlejatel tunneli ühest otsast – tunneli lõpus on valgus.
6. Ruumi akustika võimendas iga väiksema krabina, mis näitlejate liikumisega tekkisid, samuti tilkus kusagil vesi, mille asukohta me tuvastada ei suutnud, aga mille vaikne tilk-tilk lavastuse atmosfäärile kaasa töötas. Samuti helindasime lavaruumi ka näitlejate enda häältega, minimaalsed vokaalidel improviseeritud katked.

### **3.1.3 „Ühe elu mõistatus“ detsember 2012 / 2. kursus / 1. semester**

1. Teise kursuse esimene lavastajaülesanne oli luua lavastus tuginedes Tuglase novellidele. Dramatiseerin novelli „Ühe elu mõistatus“, millega sidusin mõtteid ja katkeid ka teistest tema kirjutatud novellidest ja lühivormidest. Idee tõukus visuaalsest pildis, kus ruum on täis tubakasuitsu, inimesed joovad absinti, meeleolu on melanhoolne ning raskemeelselt aeglane. Lavastus rääkis loo mehest, kes neljases lauas jutustab oma lugu. Ta räägib sellest, et kuidas ta väikese poisina armus mõisavalitseja tütrele ja kuidas ta teda viimast korda nägi kui nad lapsed olid. Kuid ta armastas seda last või mälestust temast, aga seisus lahutas nad ja ta ei hakanud teda kunagi otsima, kuni ühe päevani kuni ta relva puhastades kogemata päästikule vajutas ning see kuul, läbi mitmete takistuste lennates, just tema armastatu rinda maandus. Peategelane mõtiskleb, et kuidas on võimalik see kokkusattumus. Kas see on saatus? Kõik tegelased olid terve etenduse ajal laval ja kõik esindasid peategelase erinevaid võimalikke emotsioone, tundeid ja mälestusi. Teksti andsid ainult neli põhitegelast, kes neljases lauas istusid ja kellele peategelane oma kummalist kokkusattumus jutustas.
2. Vajaduse leida alternatiivne mängupaik tingis asjaolu, et idee vajab teostuseks midagi rohkemat kui black-box. Etenduspaigaks valisin Viljandis asuva klubi Rubiin ruumid. Valiku tegemisel lähtusin soovist leida koht, mis oma olemuselt oleks „valmis“. Ruumi esmane funktsioon kohviku „taolise“ asutusena aitas luua keskkonda, kus laudade taga istuvad tegelased oleksid justkui juhuslikult sinna „maailma“ sattunud. Etenduspaik oli

kulunud punastes toonides, kohapeal oli kulunuma väljanägemisega toolid ja tugitoolid, mida kasutasin lavakujunduses ja publiku istmetena.

3. Lava moodustus ruumi ühte seina diagonaalis ruumi suhtes võttes enda alla u 50 % ruumi üldpinnast, see tingis võimaluse kasutada nii eeslava kui tagalava. Vaatamata sellele oli lava üldpind väike, mis tõi publiku näitlejatele väga lähedale. Tekkis väga hubane ja intiimne keskkond. Publik istus toolidel suunaga lava poole ning nende roll oli olla pealtvaataja. Publiku ja lava vahelist piiri ei ületatud ning nende vahel oli neljas sein. Näitlejad paigutasin lavaruumis nii, et kõik oleksid publikule nähtavad. neli põhitegelast olid kesklaval, kõrvaltegelased Hing ja Aeg asusid lava vasakus servas, ülejäänud tegelased tagalaval või paremal servas.
4. Lavakujundus moodustus etenduspaigast leitud toolidest ja laudadest. Lisaks neile kasutasin lavakujunduses laua- ja põrandalampe, mis täitsid ka valguskujunduse rolli. Lavastusprotsessi alguses teadsin, millest lavakujundus koosneb (toolid, lauad, lambid), seega mõjutasid nad lavastusprotsessi sellega, et laval ei toimunud suuri liikumisi, vaid teksti anti suures osas istudes (arutelu kohvikulaua taga). Kostüümide valimisel ei lähtunud ühestki ajastust, vaid pigem üleüldisest muljest ja tonaalsusest, et ruumist selgemalt eristuda. Põhivärviks olid valge, beež, hall. Kõik lisategelased kandsid heledaid särke ja linaseid põlveni ulatuvaid kalifeesid. Kõik naissoost tegelased oli heledatest kleitides, rõhutamaks peategelase sisemist naiselikkust va üks neljast põhitegelasest, kes oli meestega samas stilistikas.
5. Valguskujunduse lõin lähtuvalt vajadusest juhtida fookust, kuid olulisem roll oli valgusel atmosfääri loomiseks. Valguskujunduses kasutasin erinevaid põranda- ja laulampe, mida näitlejad ise etenduse ajal sisse ja välja lülitasid. Valgus oli pigem hämar kui hele, sest lampidesse panime tavalised 60- vatised pirnid. Valgus oli tänu sellele väga loomulik ja hubane. Enne publiku saabumist täitsime ruumi tossuga, et luua suitsune ja unelev keskkond, samas sümboliseeris see ka peategelase Hinge, kes terve etenduse suitsetas. Valguskujundus rõhutas vaatajate emotsionaalset taju ja aitas transformeerida ruumi andes sellele sügavust, aga ka juhtides fookust kindlatele tegevustele või teksti mõtetele.
6. Muusikaline kujundus loodi Tuglase sõnadele Artjom Astrovi, Lauri Mäesepa ja Tõnis Kirsipu poolt. Lisaks kolmele laulule (sõnadega) olid muusikud kogu aeg laval näha ning nad olid osa etendusest. Muusikaline kujundus toetas atmosfääri raksemeelsust ja üleüldist

tonaalsust. Antud lavastuse puhul oli muusika väga tugev atmosfääri looja. Kui publik sisenes, siis muusika juba mängis, luues tunde, et antud „maailm“ on eksisteerinud pikalt enne nende saabumist. Etenduse lõpus näitlejad ei kummardanud, vaid sujuvalt algas kõik justkui uuesti – sama muusika, sama liikumine, sama maailm. Põhjusel, et näitlejad ei tulnud kummardama ehk ei väljunud rollist ning publiku väljumisel olid laval nagu nende sisenemisel, siis atmosfääri kordagi ei pidanud tekitama või lõhkuma, vaid see oli kogu aeg olemas.

### **3.1.4 „Kohvriskostab muusika“ juuni 2013 / 2. kursus / 2. semester**

1. Teise aasta kevadsemestri ülesandeks oli luua lastelavastus, mis mahuks kohvriskostab. Sellest lähtuvalt kirjutasin näidendi „Kohvriskostab muusika“, mis räägib loo kuningast, kes on teiste vastu väga halb, aga ta ise arvab, et kõikidele meeldib see, et ta neid kiusab ja nende üle nalja teeb. Lugu on tema rännakust, kus ta kohtub võlurit, kes enda mõnitamise eest teda karistada otsustab. Ta võlub kuninga väikeseks, et anda talle õppetund. Juhtub nii, et kuningas seeläbi kõiki kardab ja kohates kahte kõige hullemat tüdrukut mõistab, et ta on olnud väga halb kuningas. Võlur teeb ta suureks tagasi ja kõik on õnnelikud.
2. Ülesanne oli luua lavastus, mis oleks võimalik kohvriskostab mahutada, seega igasugune alternatiivne mängupind oli seeläbi võimalik ja ruum ei piiranud ega toetanud lavastusprotsessi.
3. Lavakujundus puudus. Kostüümikujundamisel kasutasin palju värve, laval oli neli näitlejat, kellest kolm vahetasid rolle. Seetõttu oli kostüümid väga lihtsad: teenritel olid värvilised põlvikud ja kaelas värvilisest paelast lips, võluril oli seljas suur punase voodriga ja kapuutsiga must keep, kaksikutel heledates pastelsetes toonides väikesed keebid. Ainult kuninga kostüüm oli konkreetne: peas kroon, seljas hall teravatipuliste õlgadega jakk, jalas türkiissinised sukapüksid ning värvilised kingad. Teostamiseks võlutrikk „kuningas muutus väikeseks“ oli tall vööga ümber paar samavärvilisi spetsiaalselt õmmeldud lühikesi pükse, millest moodustasid väikese kuninga jalad. Üldised värvid olidki heledad pastelsed roosad, helesinised, lillad ja hallid.
4. Valguskujundus puudus. Etenduse tarbeks panime põlema ühe prožektorit, et näitlejaid paremini näha oleks.

5. Muusikalise kujunduse lõime koos näitlejatega lavastusprotsessi käigus, kokku kirjutasime 5 erinevat laulu, mis kirjeldasid tegevusi ning seda, mis laval toimub või kes lavale tuli. Laval lauldi laulud otse ja kitarrist istus pilliga laval ning oli osa lavastusest, mitte ainult lavatagune kitarrihääl.

### **3.1.5 monolavastus „Birgit“ jaanuar 2014 / 3. kursus / 1. semester**

1. Kolmandal kursusel tuli nii lavastajatel kui näitlejatel lavastada iseennast, et luua monolavastus. Endanimelise monolavastusega uurisin seda, et kas minu arusaam iseendast erineb teiste arvamusest minust. Selle jaoks viisin läbi intervjuusid oma pere ja sõpradega, kellelt küsisin: „Kes on Birgit?“. Saadud vastused koondasin terviklikuks tekstiks, mis koosnes alapealkirjadest nagu keha, minu looming, sport ja mina, minu vead jne. Kõik saadud vastused viisin „mina“ - vormi, panin teiste sõnad enda suhu, et aru saada, kas neid öeldes tunnen ma end imelikult või äkki minu ja teiste arvamus kattub ja ma räägin teiste sõnadega nii nagu need oleksid minu enese sõnad.
2. Etenduspaiga otsingutel otsisin kohta, mis toetaks lavastuse sisu. Esietendus toimus Akadeemia kolmanda korrusel kus kaks koridori kokku jooksid. Tegemist oli „leitud ruumiga“, mille esmane funktsioon kohandati ümber teatriruumiks. Lisasime sinna publiku istekohad ja tekitasime lava. Samas, ruumi eripärasid ei varjatud, tegemist oli ikkagi koridoriga, mille seintes olid raamaturiulid, erinevad infotahvlid jms.
3. Lavapind moodustus kahe koridori kohtumispunkti, lava suurus oli u 2 ruutmeetrit. Publiku istekohad olid mõlemas koridoris, millega rõhutasin ideed, et ühte inimest võib iga inimene väga erinevalt näha. Neljas sein puudus, näitleja rääkis otse vaatajatele, ühtegi filtrit vahel ei olnud., muutes atmosfääri intiimseks ja soojaks. Lava ja tema omapära, et seda saab kahest erinevast kohast vaadata lõi mänguvõimaluse, kus üks osa publikust näeb näitlejat, sellal kui teised ainult kuulevad, lisaks pani ta ette, et väga suuri liikumisi ei teki.
4. Lavakujundused kasutasin ühte madalat kappi, ühte tooli nende esmastel eesmärkidel, et oleks, kus istuda ning koht, kuhu asjad panna. Kasutasin kahte vastanduvat kostüümi – musta ja valget kleiti. Proovisin ühe stseeni ajal selga erinevaid riideid, mis ma kapist võtsin, sümboliseerimaks iseenese otsinguid. Kostüümid palusin samuti enda sõpradel mulle tuua lähtudes mõttest, et mida Birgit kannab. Kõik asjad, mis toodi olid kas beežid, hallid või valged (va alguses seljas olnud must kleit, mille ma ise kaasa võtsin).

5. Valguskujunduses kasutasin kahte laualampi ja ühte põrandalampi, mida etenduse ajal vastavalt stseenile sisse välja lülitasin. Nende esmane funktsioon oli valgustada näitlejat, aga nendega lõin erinevaid pilte, kus kasutasin kontravalgust või valgust, mis tuli kapi seest – seda tehes jäi näitleja valgustamise funktsioon tahaplaanile ning esmaseks muutus visuaalsus ehk milliseid varje ja pilte ta loob. Näiteks kui ma rääkisin teemal suhted, siis istusin kapi ees, seljaga vaatajate poole ning ainus valgust tuli kapist. See toetas teksti intiimsust, et tegemist on millegagi, millest väga avalikult ei räägita. Tegemist oli tavaliste lampidega, milles 60- vatine hõõglamp, mis muutis valguse pehmeks., aga läbiv tonaalsus oli soojades toonides. Lavakujunduse esmase funktsiooni kõrval oli vast olulisim kujundada emotsioone ja luua kunstilisi visuaalseid pilte.
6. Muusikalises kujunduses kasutasin varasemalt salvestatud intervjuusid, mis illustreerisid tegevusi. Näiteks, kui räägiti, sellest kuidas mu keha liigub ning mis on tema eripärad, ning arutleti antud ülesannet – luua koreograafia, mis paneks mind liikuma nii nagu ma kõrvaltvaatajatele liikujana tundun - samal ajal sooritasin mina intervjuueeritava poolt loodud koreograafiat. Kogu heli tuli CD-makilt, mis oli kapi peal. Lisaks intervjuudele kasutasin muusikalises kujunduses ka nõ täitevheliseid, mis teksti tonaalsust toetasid nt kui rääkisin enda suhetest, siis taustaks oli väga vaikne vee tilkumine. Laval ma ei laulnud, aga liigutasin suud maki pealt tulevale laulule (saates „2takti ette“ esitatud laul), näitamaks, et ma ei ole see sama inimene, kes sel ajal.

### **3.1.6 diplomilavastus „Adamamängud“ märts 2014 / 3. kursus / 2. semester**

1. Tegemist on diplomilavastusega, kus mängivad ainult 10. lennu näitlejad. Lavastuse algne impulss pärineb Mary Shelley raamatust „Frankenstein“ – see lõi tõuke loomaks lavastust meestest ja nende demonitest, mis lõpuks formuleerus stseenidega, mis kujutasid seitset surmapattu. Küsimus oli, et kas tänapäeval on paradiisi; kas pärast surma on midagi; kas keelud on miski, mille järgi me oma elu elama peame või on nad justkui vangla, mis meie elu kontrollib. Mis saaks siis kui me laseks neil pattudel vohada, kui oleks „paradiis“ keset meie tüünet igapäeva, kus ei ole reegleid ega keelde. Üheks lavastuse algimpulsiks oli soov luua lavastus, kus oluliseks ei oleks sõna, vaid tegu. Esimestes proovides lasin näitlejatel, kes oli eranditult mehed kirjutada lühikesi kirjatöid teemadel nagu mina ja õgardlus, mina ja ahnus jne. Nende põhjal otsisime suundi kuidas neid ideid ja mõtteid tegevuslikus keeles edasi anda. Kokku tuli seitse etüüdi, mille iga alapealkirjaks sai üks surmapatt.

2. Põhjusel, et oli seitse etüüdi, tuli leida ruum(id), mis võimaldaksid publikul intiimsemas võtmes neid kogeda. See välistas juba valmis teatriruumi kasutamise ja viis alternatiivsemate ruumide otsingutele. Oluliseks märksõnaks oli leida ruum, milles oleks juba tajutav atmosfäär, et seda ei peaks kunstlikult juurde looma. Esietendus toimus Genialistide klubis üle maja laiali asuvates väikestes toapugerikes, kuhu mahtus korraga ainult 10 inimest. Publiku eelhäälestus, mis Genialistidesse teatrit vaatama tulles eeldab, et tükk toimub teise korruse suures saalis, muutus ukse peal koheselt kui nad aru said, et neid jagatakse kuude väikesesse gruppi. Selle hetkeni kuni nad saali jõudsid, kus Sander Rebane neid ees ootas ei olnud neil aimu, et mis sellest edasi saab. Erinevate ruumide kasutamine tingis selle, et iga tuba sai oma näo ja hingamise ning ruumide eriomadusi ei saanud ega tahetudki varjata: teha ilusamaks või koledamaks. Näitlejad teadsid, mis keskkonnas nad mängivad ja lasid keskkonnal end juhtida ja nad kohanesid sellega. Kõige otsesem näide sellele on kadeduse tuba, kus ruum määras selle, mida näitleja publikuga tegi. Näiteks Genialistides asus kadedus meeter korda meeter ruumis, kus oli hästi palju toole, mida publik pidi endale küsima. Samas, andes etendust Patarei vanglas muutus kadedus täielikult, teema oli isiklikum – tema suhe publikuga. Siinkohal võib väita, et „Adamamängud“ on keskkonnateatri lavastus, sest publik oli pandud avatud olukorda, mida toetas ruumide poolt antud eelhäälestus, keskkond oli tüki kujundaja, ruumide omadusi ei varjatud, kasutati maksimaalselt ruumis leiduvat atmosfääri ning varem valmis kirjutatud sõna osakaal lavastuses oli minimaalne.
3. Antud lavastuses on väga keeruline öelda, et kuidas kujunes lava. Igas erinevas toas oli vaatajate roll erinev. Samas, oli igas toas vaatajatele antud eelhäälestus, et kuigi on neile pandud tool, millel istuda või mitte, siis on näitlejad avatud publiku aktiivseks osalemiseks. Lava ja saali lahutav piir puudus täielikult ning etendus sõltus suuresti sellest, et kes ja missugused inimesed publikus olid. Oluliseks sai nende valmidus suhtluseks, avatus uutele võimalustele jms. Samuti lõi konkreetse lavaruumi puudumine keskkonna, kus vaatajal on kergem siseneda pakutavasse maailma ning selle kulgemisega kaasa minna.
4. Lavakujundus kui üks stilistiline tervik puudus. Määravaks sai keskkonna poolt ette antud tingimused. Genialistide klubis olid näitlejad peaaegu alasti, sest ruumides oli väga palav, samas kui Patareis olid neil joped seljas, sest keskkond oli väga külm. Kasutati ainult neid mööbliesemeid, mis ruumides olemas olid. Samuti kostüümide valik. Soov oli panna

näitlejad riidesse, et nad alasti ei oleks. Samuti tingis vajadus ka selle, et kostüüm oleks miski, mille saaks etenduse lõppedes ära visata kui see peaks katki minema või mustaks saama. Seega jäi üldine lavapilt võrdlemisi juhuslikult kulunud ja katkine, mis lõppkokkuvõttes toetas tervikliku atmosfääri tekkimist.

5. Valguskujunduses, mida tegelikkuses ei eksisteerinudki, mängis rolli ruumides leiduvad valgusallikad või kaasa võetud laua- või põrandalambid, et näitlejad pimedas ei mängiks. Märksõnaks oli, et mida vähem seda parem. Patarei vangla etendusel kasutasime ruumide loomulikku valgust (valgus, mis üldvalguse sisselülitamisel põlema läks või mis aknast sisse paistis) ja üksikuid lampe neis tubades, kus puudus elekter ning üldine valgustus. Ühtlasi kasutasime ka paari led-prožektorit, mis sähvisid erinevates toonides, et lõpulaul eristuks üldisemast toonist ja looks emotsionaalsemat sidet lõpulaulu pungilikumas versioonis lauldud mõttega, et paradisi on praegu – puhkus pärast surma.
6. Muusikaline kujundus oli vastavuses tubade sisuga. Enamik tube oli täielikus vaikuses, vaid äärmisel juhul kasutati kusagil muusikat: ahnuse toas video taustaks, või Jokkeri ruumis taustamuusikana. Muusikaline kujundus ei mänginud lavastuses rolli. Tekkis, siis kui kusagile oli midagi vaja, aga üldiselt seda ei kasutatud. Lõpulaul esitati näitlejate poolt, mida saatis üks näitleja elektrikitarriga ning ülejäänud kasutasid ruumi kui pinda, mida lüües saab tekitada heli.

### **3.1.7 diplomilavastus „Kaunitar ja Koletis“ detsember 2014 / 4. kursus / 1. semester**

1. Tegemist on minu professionaalse teatri diplomiga, mis näeb ette, et lavastus tuleb välja juba tegutseva teatriorganisatsiooni alt ja trupis on professionaalsed näitlejad. Minu ja antud materjali kokkusattumine oli juhuslik. Kalju Komissarov otsis kedagi, kes sooviks lavastada lastelavastust „Tulipunane lilleke“ Endla teatris. Mina olin see, kes härjal sarvist haaras. Lavastuse tekst on saanud inspiratsiooni nii etteantud raamatust, Disney filmist, erinevate rahvaste lugudest, mis räägivad teemadel ilu ja selle suhtelisus. Tähtis ei ole see, milline sa välja näed, vaid see, kes sa tegelikult oled. Lugu iseenesest on kõikidele teada. Rikas kaupmees sattudes võlgadesse, saab võimaluse enda elujärge parandada ning selleks peab ta minema kohtumisele, mis töötab ta virelemisele lõpu teha. Teele asudes lubab ta oma tütardele, et toob neile kingitused. Kui ahned õed ihkavad ainult kulda ja teemante, siis Bella soovib ainult punast roosi. Teel eksib kaupmees ära ja satub lossi, kus ta nopib Bellale kauni roosi, aga seal elab „Koletis“, kes tema varguse eest nõuab tasuks, kas

kaupmehe enda elu või ühe tema tütre seltskonda. Kuigi kõik keelavad Bellal lossi minna (ka tema naabripoiss Kaspar, kes Bellat enda tüdrukuks peab), läheb Bella siiski, sest tema meelest on see ainult tema süü, et selline asi juhtuda sai – tema ju seda roosi soovis. Lossis olles kohtub ta Koletisega, kes vaatamata sellele, et ta esmapilgul väga hirmus on osutub nõ kaunishingeks koledas kehas. Kui Bella isa haigeks jääb lubab Koletis ta koju, tingimusel, et viimane tagasi tuleb, sest vastasel juhul ta sureks. Bella lubab, aga Kasparil on teised plaanid, sest ahnus ning kadedus temas saavad võitu ja ta läheb Koletist tapma. Lugu lõppeb õnnelikult, Bella armastab Koletist, kes seepeale muutub kauniks printsiks. Kaspar saab oma karituse seeläbi, et tumedus tema hingest pääseb esile ning ta ise muutub koledaks, aga ka tema leiab oma õnne koos ühe Bella õega, kes ütleb, et ei ole tähtis milline Kaspar nüüd välja näeb, sest tema jaoks on ta ikka ilus. Eesmärk oli luua lastelavastus vanusele 6+. Prooviruumi sisenesin valmis näidendiga ehk tegemist oli sõnalavastusega.

2. Etendust mängiti Endla teatri suures saalis, mis tähendab, et tegemist oli teatrimajas toimuva etendusega. Ruum mõjutas lavastusprotsessi just seeläbi, et tegemist oli suure saaliga, kus on ka rõdu. Suurel laval mängides tuleb silmas pidada, et kõik oleks kosta ka viimastesse ridadesse, et väikesed märgid ja žestid ei pruugi kaugelt näha olla, et suur lava tahab tegevuste ja liikumistega täitmist. See loob lavastajale teistsuguse lähtekoha kui näiteks leitud ruumi puhul.
3. Endla teatri suure saali lava on klassikaline itaalia tüüpi lava, kus publik istub saalis neile määratud kohtadel ning vaatab, mis laval toimub. Enamus tegevust toimus läbi neljanda seinaga, ja siis kui Kaspar läbi saali Koletist tapma läks ja koperdas ning küsis lähimalt lapselt, et kas tema pani talle jala ette, lisaks lõpus, kui näitlejad pöörduvad laste poole küsimusega, et kes tahab koletis olla, et Bella ainsale vallalisele õele ka „peika“ leida.
4. Kunstnikuks oli Krista Tool, kellega koos töötasime välja lavakujunduse, mis oleks väga liikuv ja lavastuse osa, mitte eraldiseisev kaunistav objekt. Lavakujunduse põhiline osa oli tagumises osas olev sirm, mis koosnes kuuest eraldi liigutatavast osast. Nendega manipuleerides muutus lavakujundus vastavalt tegevuspaigale, stseeni sisule. Sirm oli ühelt poolt heleoranž ja kollane, mis tähistas kodu, teiselt pool tumepruun, mis tähistas lossi. Vastavalt sellele, kus toimus stseen pöörati ka publiku poole õige värv. Samuti aitas sirm luua atmosfääri, sest tema erinevaid osasid sai pöörlema panna, ning tema külgi sai liigutada ka keskmest ettepoole. Samuti transformeeris sirm ruumi, teda kasutati kuues

erinevas paigutuses, mis lähtusid stseenidest. Samuti liikusid sirmid ka tegevuse ajal või illustreerisid tegelaste siseelu. Näiteks, kui Koletis surema hakkab ning Kaunitar tema juurde jõuab, siis sirm lainetas justkui elus keha, kes Koletise kustumist tähistab. Kuid kui kaunitar sosistab, et ta armastab Koletist, siis sirm võttis fookust näitlejalt, kes pidi laval olles kostüümi vahetama (Koletisest printsiks saamiseks). Lisaks sirmile kasutasime lavakujunduses ka mööblit, aga minu tingimus oli see, et ta oleks funktsionaalne ja me ei kasutaks midagi rohkemat kui vaja. Lisaks sellele vahetusid lavapildid kiiresti ja mööbel pidi olema kergesti eemaldatav. Sellest lähtuvalt said kõik objektid alla rattad, mis võimaldas neid kasutada stseenidest erineval. Näiteks, kirstu, kus kleidid sees, kasutatakse nii kihlasõrmuse karbina kui kiiktooli ning ralliautona ja tugitool, millel isa haigena istub, muutub Kaspari käes võimaluseks Bella õdedega lõbusõitu teha.

Kostüümikujunduses said domineerivaks värvid. Kolm õde olid kõik isevärvi kleitides: oranž, lilla ja roosa. Kaspar oli sinises, isa hõbedates ja pruunides toonides ning Koletis hallides, tumedates toonides ja prints tumerohelises. Kostüümid lähtusid tegelaste omadustest: Bella oli tüdrukulikus roosas, tema õed oli edevalt kirevates ja läikivates kleitides, Kaspar, kes hindas välimust oli läikivsinises edevas kostüümis, isa oli rahulikuma tegumoega mantliga ning Koletis kandis tema koledust rõhutavat linasest riidest kleiditaolist pikka särki, mille peale käis jakk, mis ta suuremaks tegi kui ta tegelikult oli. Ühtlasi kandis koletis maski, mis oli tehtud švammitaoliselt materjalist, mis muutis ta pea suureks, nina oli kõver, kõrvad erinevas kohas ning juuksed suvaliselt langemas. Tema kostüüm määras ka selle kuidas ta rolli lahendab ja milliseid mänguvõtteid kasutab.

5. Valguskunstnik oli Märt Sell, kes lõi valguskujunduse olles vaadanud paari läbimängu. Ta lähtus samuti ideest, et kodus valitsevad soojad ja turvalised toonid ning lossis pigem külmad ja kõledad. Valgusega transformeerisime ruumi, valgustasime näitlejaid, rõhusime vaatajate vastuvõttu sellega, et mängisime hämarusega, et toetada näiteks isa ja Kaunitari jõudmist lossi, mis pidi tunduma ohtlik. Lisaks oli valgus liikuv aidates rütmistada lavastuse kulgu. Liikuv valgus koos liikuva sirmiga aitas luua kujundit sirmist kui elavast objektist. Valguskujunduses esinesid kõik Luule Epneri poolt kirjeldatud kuus valguse põhilist funktsiooni. Valgustuses kasutati teatriprožektoreid ning ruumilisuse loomiseks kasutati ka lavatossu.

6. Muusikaline kujundaja oli Sander Rebane. Valik langes klassikalisema kõlaga muusika kasuks, seda eelkõige soovist vältida ninnu-nännutamist lastelavastustes. Põhiliselt olid klaveripalad. Lisaks muusikale, mida esines väga palju – võiks öelda, et muusika roll oli selles lavastuses väga suur – kasutasime ka erinevaid helisid, et luua erinevaid keskkondi. Näiteks, kui isa lossi jõudis, siis kostusid erinevad koputused, nagingad jms. Üks võte, mida kasutasime oli ka see, et me võimendasime näitleja tekitatud loomulike helisid. Seda seeläbi, et teine vaatus algab tegevusliku stseeniga, kus söögilaud kaetakse, istutakse õhtust sööma, aga Koletis, kes seni on olnud hirmus tegelane, tuleb välja, et ei oska noa ja kahvliga süüa. Ta sõi ja matsutas ning rõhitis – seda võimendades äratasime vaatajates tema vastu sümpaatiat. Kasutasime ka ühte helimärki selleks, et rõhutada hetke kui Kaspar endale koletise needuse sai. Kostis vali heli, valgus sähvis, toss ja Kaspar oligi nõiutud.

### **3.1.8 diplomilavastus „Ada ja Evald“ märts 2015 / 4. kursus / 2. semester**

1. Musta Kasti (TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 10. lennu tudengitest moodustunud teater Tartus, Genialistide klubis) esimeseks sünnipäevaks loodud lavastus, mis tegeleb naiseks ja meheks olemise probleemiga läbi huumori ja laulude. Algseks ideeks oli, et on tegevusi ja olukordi, mis on ühele soole lubatud, aga teistele mitte või olukorrad, kus ühtesid koheldakse nagu seksobjekte, samal kui teised on lihtsalt töö. Oluline on, et sugu on ainult sotsiaalne kontseptsioon ning meie identiteeti ei tohiks määrata see, kas me oleme sündinud „xx“ või „xy“ kromosoomidega. Lavastus koosnes erinevatest etüüdidest ja muusikanumbritest, mis loodi ühiste arutelude ja koos mängimise tulemusena.
2. Etenduspaigaks oli Genialistide klubi ülemise korruse punane saal, kuid antud lavastust saaks mängida peaaegu igas ruumis, mida saab pimendada. Lavastus loodi ruumi nii, et ruumi ei muudetud ega varjatud. Ruum lavastusele erilisi pretensioone ei esitanud, samuti ka vastupidi – lavastus ei esitanud pretensioone ruumile. Tegemist oli sümbioosiga, ruumi võeti sellisena nagu oli ning mõlemad kohandusid teise järgi.
3. Lavaruumi tekitasime piki punase saali pikikülge, nii et publik istus mitte nende harjumuspärastel kohtadel. Mulle ei meeldinud mõte teha lavastust nõ black-box saalis nii nagu harjumuspäraselt, sest see tihti loob tugevat piiri lava ja vaatajate vahel mida selles lavastuses olla ei tohiks. Näitlejad suhtlevad publikuga, küsivad küsimusi, liiguvad publiku vahel kaasates neid tegevustesse, kõik see välistab neljanda seina ning ei lase

vaatajatel langeda nende mugavusstooni- ma lihtsalt olen siin vaatajana. Seda tehes muutsime lava pikaks, aga mitte sügavaks (6m pikk, 2 m sügav) See kujunes välja juhuste kokkulangemisel, mitte teadlikust taotlusest. Lavastusprotsessis ei mänginud lava ja tema eripärad rolli, sest õigesse ruumi jõudsime alles esietenduse päeval.

4. Lavakujundus puudus, vajaminevad rekvisiidid komplekteerisime etüüde tehes jooksvalt, ühe laua ja tooli otsisime Genialistide klubist samal päeval kui toimus esietendus. Kostüümidega rõhutasime sugusid: naised kandsid seelikuid ja nabakaid,, mehed pükse ja T-särke. Kostüümid, rekvisiidid ning mööbel ei lähtunud ühest kindlast stiilist ning nende roll oli olla olemas, et näitlejad saaksid neid kasutada sellena, mis nad on
5. Valguskujunduse tegi kaasüliõpilane Jari Matsi, kes lähtus valguse baasfunktsioonist, et näitlejat laval näha oleks, aga ka selleks, et kujundada meeleolu. Kui disko, siis sähvivad punane ja sinised „disko“ tuled. Samas, kui oli stseen, kus räägiti sellest, et teine peab aborti tegema, siis läbiv valgus oli ainult sellel, keda aborti tegema veendi. (alguses tüdruk poisile, et me peame seda tegema, siis poiss tüdrukule). Siinkohal oli valguskujundus lavastust toetav tervik, aga ainsaks lähtekohaks oli, et näitlejat oleks näha ja disko oleks disko. Lisaks esmasele funktsioonile ja mimeerivale (disko) ei olnud valgusele ühtegi teist ülesannet. Valguskujunduses ei püüdnud luua kindlat atmosfääri või anda publikule „kindlat“ emotsionaalset laetust.
6. Kasutasime originaalmuusikat ning muusikuid, kes laval olles muutusid lavastuse osaks. Instrumentidest oli kasutusel elektrikitarr, klaver ja *cajon*, mida võimendati läbi üldvõimenduse. Lisaks olid laval mikrofonid, mida kasutasid näitlejad erinevate helide tekitamiseks, et imiteerida näiteks masinate tööd või stseenides teksti andmiseks. Muusikute esmane roll oli laule saata, aga teine, sama oluline, oli toetada etüüdide sisu luues erinevaid emotsioone esindavaid helipilte. Näiteks, kui tegemist oli stseeniga, kus tegevus oli vastik (nt naine peksis meest), siis muusika märksõnaks oli, et helipilt peab olema rõõmus, helge. Muusikaline kujundus oli muusikute lavaline improvisatsioon etteantud märksõnadele. Põhiline ülesanne oli kujundada meeleolusid. Kõik laulud esitasid näitlejad stseenide ja etüüdide osana, mistõttu ei olnud heli illustreeriv, vaid ka ideelise sõnumiga.

### 3.2 Teatritudengist lavastajaks

Teatritudeng sai minust kahekümne nelja aastaselts. Küsimus on, kas see elukogemus, mis mul selleks ajaks juba kogutud oli vormis ka minu arusaamu teatrist? Küsimus selleks, et aru saada, kust ma alustasin. Kooli astudes puudus mul varasem lavastajakogemus peaaegu, et täielikult. Sellega seotult julgen väita, et olin „uustulnukas“. Samas ei saa kõrvale jätta fakti, et ma ei olnud teatrikauge, mu kogemused olid kas vaataja rollis või näitlejana nii kooliteatris kui ka eriprojektides. Usun, et suurim mõjutada enne kooli, oli Saksamaa teatritrupi SHE SHE POP lavastus „Why don't you dance“. Külastades esmakordselt Rakvere Teatris toimunud teatrifestivali Baltoscandal, siis see on ainuke lavastus, mis mind siamaani lummab. Ta esindas endas kõike seda, millega ma praegu tegelen - otsing atmosfääri järele. Lavastus toimus Rakvere Teatri väikeses saalis, aga ruumi sisenedes ei olnud tegu selle sama saaliga: nad olid täitnud ruumi atmosfääriga (tollal ma muidugi niimoodi seda ei mõtestanud). Sinna oli loodud fiktiivne maailm, ruum, mis oli hoopis unine ja muusikaga täidetud tantsusaal, kus vaatajate roll „olla vaataja“ oli välistatud. Publikule istekohti ei olnud, üks rida toole sein ääres neile, kes ei jaksa tantsida, meie ülesanne publikuna oli panna endale selja peale tantsukaart ja asuda hoogsalt tantsupõrandale, kõik, kellega sa etenduse ajal tantsisid, said hiljem võimlause su sooritust kirjalikult tantsukaardil hinnata. Ruumi oli väga ootamatult muudetud, see lõhkus publiku sisenemisel igasuguse eelhäälestuse, mis tal võis olla tekkinud (Rakvere Teatri väike saal, black-box). Võrrelda seda lavastust ja minu edasist loomingut, kui ma kolm aastat hiljem teatrikooli astusin, siis saan öelda, et seeme „teistsuguste“ lavastuste loomiseks oli olemas. Tõenäoliselt ka soov luua atmosfääre, mis ka teisi samavõrdselt lummasid nagu „Why don't you dance“ mind lummas, et ma seitse aastat hiljem seda ikka meeles pean.

Esimene lavastus koolis oli „Sealtmaalt“. Kuigi lavastus oli väga terviklik ja tugeva atmosfääriga, siis tegelikkuses oli kogu lavastusprotsess ning visuaalsete lavapiltide loomine intuiitiivne. Varasema lavastajakogemuse puudumine lõi olukorra, kus tundsin, et tegemist on tõhetkega, kas kõik või mitte midagi. Esimene võimalus näha, kes mina lavastajana olen ja milline on minu esteetika ja maitse. Jättes kõrvale kõik emotsionaalsed kahtlused ja küsimuse, et kas ma olen lavastaja, mis antud protsessi vormisid, siis ma võin väita, et esimesest proovipäevast peale teadsin ma, millises atmosfääris antud lavastus olema saab. Küsimus oligi pigem selles, et kuidas ja milliste vahenditega seda luua. Tahtsin luua atmosfääri, mis oleks paksult vaatajate ümber, mis puudutaks mitte ainult emotsionaalselt ka füüsiliselt

(kananahk ning tunne, mis tekib kui vaadata midagi kurbilusat, aga samas hirmsast). Teadsin, et ma saan seda lisaks materjalile otsida mujalt, vahenditest millega luua kolmemõõtmeline aegruum. Intuitiivselt valisin lavakujunduse, panin vanni vee, lõin hämaraid valguspilte, leidsin muusika, mis aitas näitlejatel ilma sõnadeta eksisteerida. See esimene kogemus lavastajana andis mulle julgust minna enda rada pidi edasi, süüvida sügavamale oma otsingutes leidmaks atmosfääre kui lavastust toetavat tervikut. Veel ei teadnud ma midagi võimalusest otsida ruume, milles oleks atmosfäär juba eos olemas.

Sammud viisid mind Tallinnasse bastionikäikudesse, tekkis teadmine, et atmosfäär on miski, mida ei pea ilmtingimata kunstlikult looma, sest see „kunstlikus“ jätab võimaluse vaatajal sellest korraks välja kukkuda kui ta tähelepanu hetkeks hajub. Atmosfäär, mis ruumis valitseb on miski, mis on seal meie tahtest sõltumata. Tegemist ei ole teatriruumiga, kus on saal ja lava, vaid keskkonnaga, mis ümbritseb meid igast küljest, ka sellest, mis ukse taha jääb. Sellisel juhul algab „elamus“ täpselt sel hetkel, kui vaataja etenduspaika jõuab. Juba enne etenduse algust ta kohaneb ja tutvub keskkonnaga, mis tähendab, et kui ruumi enda atmosfäär on tugev, siis ei ole vaja anda aega vaatajatel harjumiseks etenduse alguses, et nad jõuaksid soovitud „seisundisse“, vaid hea ruumi korral on nad selleks ajaks juba seal kohal. Päriselt kohal. Etendus algas ju tegelikkuses juba siis, kui avati uks, mis viis mäe sees asuvasse käiku. Kõndides etenduspaiga poole, mis jäi õues valitsevast päikesepaistelisest soojast maikuust umbes kolme meetri sügavusele ja 40 meetri kaugusele. Mõõda kitsast pimedad, rõsket, jahedat ja ämblikega rikastatud pikka muldpõrandaga tunnelit hanereas kõndides kohanesid nad juba siis keskkonnaga. Ei olnud algust, vaid etendus oli juba alanud, sest näitleja ootas neid juba ees. Ei olnud lõppu, sest näitlejad ei kummardanud, vaid eksisteerisid edasi. Vähemalt senikaua kuni vaatajad tagasi õue jõudsid, sest ma tahtsin luua terviklikku maailma, mis jätaks võimaluse vaatajatel uskuda, et see „miski“, mida neil õnnestus näha, ei ole ühekordne, vaid eksisteeris enne ja eksisteerib edasi ka pärast.

Sealt viis tee mind juba valmis atmosfääride otsingutele. Mida rohkem ma kaugesin traditsioonilistest teatriruumidest, seda vähem tahtsin panna neisse leitud ruumidesse ka tehnikke ja võltse elemente. Nagu teatriprožektor bastionikäikudes, mis on seal ja teeb näo, et ta on seal kogu aeg olnud. Järgmise lavastuse „Ühe elu mõistatus“ valguskujunduse lahendasin ma tavaliste lampidega, mis nii tugevalt ei eristunu üldisest keskkonnast. Ei olnud vaja vedada kaableid, ei onud vaja tehnikuid, kes illusiooni oma olemasoluga rikuksid. Võtet võib samastada Jerzy Grotowski vaese teatri põhimõtetega, kus ka nemad loobusid

valguskujundusest, mis avas neile võimalusi kuidas kasutada liikumatut valgusallikat, varje, valguspunkte (Grotowsky 2002: 17). Kuid kõik see on hiljem omandatud teadmine, mitte kujunemisprotsessi toetanud võimalus. Samas, kõik on korduv, küsimus on selles, et me ise enda „asja“ juurde tee leiaks. Kuid ma olen Grotowskiga nõus, see loob uusi võimalusi, see loob hinge, kui kõik juhtub nüüd ja praegu. Lisaks, aitab see vältida üleküllust, kus valgust on kallatud pangest. Materjal ise ütleb, et kus kohas mida peaks näitama, ta ei ütle lihtsalt mismoodi ja kui palju.

Lavastustes on väga suur roll valgusel, seda pigem emotsioone toetavas funktsioonis. Samas ei ole enamik, mu lavastuste valguslahendusi, klassikalised – eelistan pigem loomulikku valgust kui tehnilikku. Loomuliku valguse all ma mõtlen ka neid valgusteid, mis ei ole loodud teatrivalgustiteks (näiteks laualambid või laelambid, mis ruumides endas olemas on). Nende kasutamine loob võimaluse eemaldada leitud ruumidest igasugused viited teatrile, mis kõik teenib eesmärki - luua püsivat ja kestvart fiktsionaalset maailma. Mind imponeerib sellise valguse juures paratamatus, et selline ta lihtsalt on, teda ei ole võimalik heledamaks või tumedamaks kruttida või kaugelt eemalt maha võtta. Valgus, koos keskkonna ja juba „valmis“ atmosfääriga, jätab mulle kui lavastajale võimaluse temaga mängida ja ta lavastusprotsessiga rohkem siduda.

Sama olulisel kohal, kui valgus, on muusika atmosfääri loojana minu loomingus. Minu esimene lavastus „168841“ ja professionaalse teatri diplom „Kaunitar ja Koletis“ ja mõneti ka minu monolavastus „Birgit“ on lavastused, mille puhul saab rääkida, et ma kasutasin väljastpoolt tulevat muusikalist kujundust. Ülejäänud lavastused on saanud tervikliku originaalmuusika, mida esitatakse etenduse käigus *live*-esituses. Mõlemal esitusviisil on omad plussid, aga ma hindan originaalmuusikat loomingus rohkem, seda seetõttu, et kui laval kasutatakse muusikat, mis on loodud antud lavastuse eesmärke silmas pidades, siis on ta ehedam, nii lavastuse osaks põimumisel kui ka tähenduse kandjana. Originaalmuusikat võib ka väliseid kanaleid pidi esitada, aga see jätab ära võimaluse sellel orgaaniliselt etenduse jooksul laval toimuvaga ühte rütmi ja vaimu langeda. Varem lindistatud muusika on väga kindlalt struktureeritud ning iga kord korratav, aga laval loodav muusika sõltub paljudest mõjutajatest nagu näitlejate mäng, publiku hulk, muusiku enesetunne. See kõik muudab ta elavaks – kõik juhtub siin ja praegu. Üks meedium saab seeläbi teise järgi kohanduda ja võibki tekkida eelnevas peatükis Lilja Blumenfeldi poolt kirjeldatud „maagia“. Atmosfäär, mis täidab kogu ruumi ja võimaldab kogeda vahetult kõikide meeltega. Kaugenedes

lindistatud muusikast, olen astunud sammu lähemale sellele, et luua lavastusi, mis oleksid elus.

Lisaks lavastaja olemisele defineerin ennast ka kui kunstnikku, seda nii valguskunstnikuna, kostüümikunstnikuna, lavakujunduse looja kui muusikalise kujundajana. Samas leian, et sõna „lavastaja“ esindab neid kõiki - moodustab üks tervik „looja“. See mõte võib tingitud olla ka olukorrast, kus meil koolis ei olnud erinevaid viisualide loojaid nii kerge enda lavastuste juurde leida ning tihti oli ainuke lahendus see ise ära teha. Samas ei oska ma lavastajana astuda sellest ka kõrvale, et keegi teine need rollid minu eest täidaks. Samamoodi nagu on lavastaja tervik kui „looja“, siis on ka lavastus tervik kui üks ühtne ruum. Minu kooliaasta lavastuste kaudu on võimalik analüüsida arenguid ka visuaalses kujunduses. Siinkohal tuletan meelde, et teater on eelkõige visuaalne, koht, kus nähakse.

Kui uurida põhjuseid, miks alternatiivsed mängupaigad mind imponeerivad, siis tuleks arvestada koolikeskkonda, milles mu õppeprotsess kulges. Nimelt, on meie kursusel neli lavastajat, lisaks on koolis veel tantsijaid, multimeedikuid, kõik pretendeerivad üheainsa musta saali kasutamisele. Impulss välja liikuda oli alguses puht praktiline. - teha teatrit seal, kus keegi ei sega. Mu esimene leitud ruumi lavastus „168441“ leidis tee alternatiivsesse mängupaika soovist leida keskkond, kus materjal istuks kui valatult. Lähtudes võimalikest etenduspaikadest, mille vahel me läbi miniteatri projekti valida saime, siis esmane alateadlik impulss oli siiski soov vähendada lavastusprotsessis pingeid, mis tekivad väheste prooviaegade või paljukasutatava ruumiga. Saanud Bastionikäikudes oma esimese kogemuse lavastada leitud ruumis, siis tundus tagasi minemine võimatu. Teise kursuse alguses, seistes silmitsi uue lavastusülesandega, sain ma aru, et ma ei taha lavastada black-boxis, vaid ma tahan otsida kohti, mis mind inspireeriks rohkem ja rohkem. Võrreldes oma esimese kursuse kahte lavastust, milles üks oli black-boxis, teine leitud mänguruumis, siis kergus ja tehniliste vahendite puudumine ning keskkond, mis ei ole musta värvi, on palju südamelähedasem.

Minu esimese kahe aasta loomingus oli visuaalsus väga tähtsal kohal – on siamaani, aga seda teistmoodi. Ma uskusin, et teater peab olema ilus. Vähemalt minu looming oli alati ilus ja esteetiliselt üpriski sarnast joont jälgides. Jõudsin küsimuse ette, et kas mul on kolmanda kursuse alguseks tekkinud juba teatav käekiri, mis mu edasist loomingut mõjutab? Kas see on hea, et see eksisteerib? Ainus, mis ma tundsin, oli pigem see, et ma olen väsinud sellest, igatsen uut, aga veel ei tea, mis see „uus“ on. Suvel loetud raamat „Frankenstein“ pani

minusse seemne, mis vaikselt edasi idanes aidates mul aru saada sellest, millest ma väsinud olin, sellest, mida ma kaasa tahan võtta ja uuest, millest ma oma loomingus puudust tundsin.

Kui ma kogusin materjale oma monolavastuse jaoks, siis oli üks küsimus, mida ma lähedastelt küsisin, et kes ma olen lavastajana? Vastused ütlesid sama, mida ma olin ka ise avastanud, et minu lavastused on väga visuaalsed, mis on väga ilus, aga samas kole, helge, aga samas sünge jne. Ma tundsin vahetult enne monolavastuse tegemist, et mul on tekkinud teatav käekiri – kasutasin palju alternatiivseid mängupindu, pastelseid toone, tavalisi hõõgpirniga lampe, vähe rekvisiite, suitsuseid keskkondi, hämaraid valguseid jne. Sain aru, et ma edasi enam nii ei saa. Mu monolavastus oli minu lavastajakäekirja mõttes pöördepunktiks, pärast mida ma loobusin teadlikult endale nii armsaks saanud värvidest, esteetikast ja visuaalsusest. Lavastus iseendale oli lavastus, kus kõik mu senised veendumused, olles varasemates kogemustes maksimumini lihvitud, viimase väljundi leidsid. Seal leidis väga palju viiteid minu varasematele töödele, nagu näiteks valguskujundus, kus kasutasin neid samu lampe, mida „Ühe elu mõistatuses“, samamoodi olid nad ka nüüd minu, kui näitleja poolt, kontrollitavad. Kasutasin oma lemmiktoone beež ja valge. Misanstseenid olid staatilised, milles liikumine oli aeglane ja pehme, seal ei olnud teravaid nurki või mustust. Kõik oli väga ilus ja puhas.

See hüvastijätt ei olnud raske või hirmutav, sest ma juba teadsin, mis mind ees ootab. Sõnastan ümber – ma teadsin kuhu ma tahan edasi minna ning millest on vaja loobuda, et seda saavutada. Usukumus, et lava peab olema ilus ja esteetiliselt kunstiline tervik, asendus mõttega, et vahet ei ole, milline on väline vorm, oluline on vaid mõte selle sees. Kui on olemas kandev idee, siis vorm tuleb ise kaasa ja kujundab välise enda tahte järgi.

Ja siis tulid „Adamamängud“. Kooliaja suurim suunamuutus, mis sai tekkida ainult tänu mu varasematele kogemustele ja otsingutele. Esimesse proovi minnes ma ei teadnud milline ta visuaalselt olema saab. Seni, oli mu esmaseks inspiratsiooniks olnud visuaalne pilt mu peas, mida ma „teostama“ hakkasin. Seekord teadsin eos küll nii ideed, kui ka seda, et ma ei taha kasutada sõnu, ilusaid hõljuvaid visuaale, tehnikku ja võltsi valgust jne, vaid seda, et kõik algab koostööst nii näitlejate kui ruumiga. Lähtusin mõttest, et räägime surmapattudest, ja võttest, kus publik ei ole üks ühtne mass, vaid väikesed eraldiseisvad grupid, kes toast tuppä käivad. Seega, lavastus „Adamamängud“ eristub minu varasemast loomingust läbi mitme aspekti. Ta on otsing nii vormi, sisu, prooviprotsessi, esteetilisuse (selle puudumise), näitleja mängustiili kui ka ruumi poolest. See on samm edasi eemaldades sellelt kihti kihi haaval kõik, mis tundub võlts või teatraalne. Tegemist ei ole kindlasti naturalismiga, vaid ilma erilisi

võtteid kasutamata fiktsiooni loomisega - minimeerides tehislikkust võimendamaks fiktsiooni, atmosfääri, aegruumilist tervikut. Kui ma sooviks seda teooriasse panna, siis tegemist on keskkonnateatri lavastusega, aga jällegi on see tagantjärele tarkus. Olen sammunud intuiitiivselt erinevate teatriteooriate radadel, aga olles mina ise, mitte püüdes ennast neile vastavalt kohandada.

Teades, et „Adamamängud“ saab olema erinev paljude vaatajate tavapärasest teatrikogemusest oli esietenduse päev raske emotsionaalselt raske. Mitte seetõttu, et ma kartsin, et mina ei meeldi inimestele, see oli pigem sarnane tundele, mis tekib kui sa teed terve päeva kooki, mille headuses oled sa veendunud, aga siis tuleb välja, et kellelegi see ei maitse. Jah, asi on maitstes. Seega esietenduse päev oli raske pigem seetõttu, et äkki see „maitse“ on midagi liiga võõrapärast, mis ei lase vaatajatel korralikult süüa hakata. Pärast etendust asendus hirm teadmise, et ka nii saab, võib ja peab teatrit tegema. Erni Kask kirjutas pärast etendusel käimist mulle sotsiaalmeedia vahendusel, et tema meelest peavadki noored teatrisse tulijad ennast just nii manifesteerima. Kuigi ma teadlikult ei mässa ühegi kehtiva „normi“ vastu, siis ma tunnen, et see manifest on väga subjektiivne, mitte üldistatav. Noor teatritegija peab olema enda nägu, mitte kordus või kollaaž varasemat. Siinkohal ei välista ma, et see nägu võib olla sarnane ka juba olemasolevaga, oluline on see viis kuidas sinna jõuda. Otsides vastuseid endast, mitte kohandades teiste vastuseid enda loominguga. Sellisel juhul on sarnasus varasemaga juhuslik ja inimlik kokkukõla teiste loojatega.

Järgmiseks midagi täiesti erinevat minu senisest kogemustest. Diplomilavastus „Kaunitar ja Koletis“ Endla teatri suure saalis. Ma nimetan seda kõrvalepõikeks, astudes sammukese teises suunas kui ma senini läinud olin. Lavastuses domineeris vorm, teadmine, et tegemist on suure lava tükiga, mis mõjutab minu lavastajavalikuid suurel määral. Olles seni teinud lavastusi, kus saalis on maksimum 70 inimest, mis viib vaatajad näitlejatele juba puht füüsiliselt väga lähedale, siis mõte, et saalis on kohti 573 inimesele, kes kõik peavad kuulma ja nägema. Lisaks sellele võiks lavastus nendeni ka emotsionaalselt jõuda – sõltumata sellest, et rõdu viimane rida oli lavaservast kaugel. Kogemuse puudumine tõstas küsimuse, kas ma saan hakkama endale võetud ülesandega? Tõenäoliselt oli edu võti selles, et koostöös Krista Tooliga loodud lavakujundus, mida luues arvestasin tema võimaliku rolli ka stseenides kasutamiseks, töötas antud lavastuse kontekstis suurepäraselt. Ilma selleta oleks ma võinud hätta jääda, aga siinkohal ongi oluline, et nagu varasemates töödes, siis ka antud materjali lavastamisel lähtusin ma visuaalsest kontseptsioonist: proovidesse minnes omasin peas

eeldust, et kuidas sirm liigub, mismoodi ta toetab lavastust, kuidas näitleja teda kasutada saab jne. Küsimus oli selles, et kas see, mis mu peas on ka reaalsuses töötab. Samas, olin ma proovi minnes väga teadlik asjaolust, et kõik on muutuv, kuid üldiselt rakendasin kõik mõttes, millele lisandus omakorda sirmiga mängides leitud lahendused. Nõue, et lavakujundus „elaks“ mitte lihtsalt ei „oleks“, viis selleni, et lavastus tuli dünaamiline ja mänguline. Samuti aitas dünaamilisus luua atmosfääri. Lavakujundus muutus elusaks, seeläbi esindas ta endas muinasjutulisust ja salapära, mis koos valgusega ja muusikaga lõi ühtse nauditava visuaalse terviku.

Minu kooliaja viimane lavastus „Ada ja Evald“ peaks esindama seda, kuhu ma oma otsingutega olen hetkel jõudnud. Jääb mulje, et ma olen loobunud nii näidendist, kostüümikujundusest, muusikalisest kujundusest, uutest ruumidest vms. Antud lavastuses oli tähtsaim idee ja selle teostus näitlejate poolt. Samas on temas kõik need visuaalsed elemendid esitatud, algimpulss oli lihtsalt teine. Tervik moodustus mõttest – et vajadus tingib lahenduse. Tõenäoliselt on see parim näide, sellest kuidas mul on tekkinud usaldus enda kui looja vastu. Varem pidin ma prooviperioodi alguses kõike vastuseid ja lahendusi teadma, aga nagu „Adamamängudes“ siis ka nüüd, ei olnud see enam esmane. „Adamamängudest“ saadud kindlus, et ilma tugeva visuaalse kontseptsioonita saab luua atmosfääre, mis oma lihtsuses töötavad, julgesin „Ada ja Evaldis“ minna veel kaugemale. Otsustada protsessi käigus, mis lõppkokkuvõttes oli õige. Tervik, mis tekkis ei olnud estetiseeritud, vaid toores, aga seeläbi vahetu. Tänu sellele, et lavapiir puudus, siis kandus vaatajateni väga puhas elamus ja energia.

Vaadates lavakujunduse rolli minu lavastustes on näha, et mulle meeldib teatav minimaalsus ja esemete maksimaalne kasutamine. Mind teeb väga kurvaks kui ma teatris käies näen, et on ehitatud uhke lavakujundus, mis lihtsalt „on“ seal. Esiteks, on sellele raha raisatud, aga olulisim on see, et täpselt sama palju, kui ma ei usu etenduspaiga funktsiooni „olen ainult selle jaoks, et te saaks siin teatrit teha“, ei usu ma lavakujundusse, mis ütleb „olen lihtsalt ilus“. Kõige parem näide on mu neljandal kursusel loodud diplomilavastuse „Kaunitar ja Koletis“ lavakujundus. Etenduspaigaks oli ruum, mida tuli lavakujundusega transformeerida ning võimalus katsetada eelnevat mõtet, et lavakujundus ei pea olema staatiline miski, mis lihtsalt seal on. Leitud lahendus – sirm, mida sai manipuleerida, millest sai käed läbi panna, mille värvi sai muuta, millega sai stseenide sisu toetada – ilmestab minu kui lavastaja veendumust, et kui miski on lavale pandud, siis tuleb sealt ka maksimum välja võtta. Leidmaks sirmi maksimumi mängisin ma sellega, proovides ja katsetades, et mida üleüldse

teha saab. See on sama kui nukunäitleja uue nukuga tutvub temaga mängides ja lastel nukul öelda, et mida temaga teha saab.

Ülejäänud lavastustes on lavakujundus kas täielikult puudunud või kokku pandud vajaminevatest objektidest, mis on etenduspaikadest leitud. Võimaldades lavakujundusel muutuda etenduse osaks, mõjutades nii ka lavastusprotsessi. Mängides „Adamamänge“, „Adat ja Evaldit“ või „Ühe elu mõistatust“ ka teistes ruumides, siis iga kord oli lavapilt erinev, mis mõjutas nii visuaalset tervikut kui ka näitlejaid. See on väljakutse ja võib tekitada hirmu, et lavastus muutub liiga palju ning kaugeneb tõest, aga lastes lavastusest, kui filtrist läbi, lavakujundusest tingitud eripärad, siis tulemus oma olemuselt nii palju ei varieeru. Oluline on, et leitud mängupaigad oleksid enam-vähem sama hingamisega, siis ei saa ka lavakujundus seda lämmatada.

Kooliajal loodud kaheksast lavastusest on näitlejad etenduse lõpus kummardanud ainult pooltel juhtudel. Põhjusel, et ma usun atmosfääri jäävusse ja etendusse, kui tervikliku maailma. Lähtuvalt soovist seda maailma hoida, ma ei lase näitlejatel kummardada. Muidugi on see küsitav, aplaus on ju tänu näitlejatele ja näitlejate kummardus tänu publikule, aga siiski on sellest loobumine oluline. Aplaus tuleb nii või naa, lihtsalt näitleja ei tule tagasi, sest sel hetkel kui lavastus lõppeb ei ole ta näitleja, vaid tegelane, kes eksisteerib loodud fiktsionaalses maailmas. Seega, milleks kõigele „vesi peale tõmmata“ lastes näitlejal näitlejana tagasi tulla. Võtame arvesse, et atmosfäär ju ei lähe ära, et keskkond ei kao. See sõltub lavastusest muidugi, näiteks „Kaunitaris ja Koletises“ on väga loogiline, et näitleja kummardama tuleb, sest kui nad seda ei teeks, siis see oleks imelik. Teatrimajas, suurel laval – ja näitlejad ei tule kummardama, sest ma ei soovi maailma rikkuda. Antud keskkonnas on maailm nagunii juba eos kaheks lõigatud. Saalis on vaatajad, kes on tulnud teatrimajja etendusele, ja lavapiirist algab maailm, mis vaikselt tekkima hakkab. Vaataja teadlik, et see, mis laval ongi ainult laval ning kui ta teatrist lahkub, siis seda seal enam ei ole. Samuti „Ada ja Evald“, tegemist sellega, et mängiti vaatajatele teades, et nad on seal, rõhutades seda, et „hei!“ vaadake meid. Lõpulaul, mis lõppes suure räpinumbriga eeldas aplausi ja kummardust, sest seda mängiti vaatajatele. Samuti mängisid näitlejad väga palju asju enda pealt, nad ei pidanud olema kogu aeg rollis loomaks illusiooni kellestki teisest. Sellela ei olnud kummardama minnes kusagilt „rollist välja vaja tulla“.

Kõrvutades nelja aasta jooksul loodud lavastusi on märgata tendents, et enamus neist ei etendunud teatri jaoks loodud ruumides. Kaheksast lavastusest kolmes, „Sealtmaalt“,

„Kaunitar ja Koletis“ ning ka „Ada ja Evald“, on etenduspaigaks kas black-box või itaalia tüüpi lava, kõik ülejäänud on viinud mind teatrimajadest kaarega eemale. Lavastajana leian, et leitud ruumid on palju inspireerivamad kui tavalised mängukohad. Eelkõige seetõttu, et leitud ruum pakub mulle juba valmis atmosfääri, mitte pelgalt keskkonda, kus etendusi mängida. Ruumi eripärad ning selles peituvad saladused on „miski“, mis inspireerib mind nii visuaalselt kui ka kontekstuaalselt. Paraku on juba toimivad teatripinnad väga steriilsed või siis justkui ära kulutatud. Siinkohal oleks paslik metafoor tühjaks pigistatud sidrunist, mida uued kasutajad peavad uute sidrunitega täitma, et seda uuesti pigistada. Samas esitab alternatiivne mängupind ka teatava väljakutse – leida üles ta „hing“ ja panna ta kooskõlla ja harmooniasse enda lavastuslike ideedega, et luua aegruumiline tervik. Kui mõelda mu lõputöö pealkirja teisele osale „lavastades atmosfääre“, siis uute pindade kasutamine just seda võimaldabki. Mitte ainult lavastada näitlejaid, materjali või ideed, vaid ka keskkonda, kui lavastuse ühte osapoolt. Seega, ruum, minu lavastustes, on sama tähtis kui näitleja – vahest tähtsamgi, sest näitleja on liikuv ja paindlik, kuivõrd ruum on oma füüsilises fikseerituses on paigalseisev.

## KOKKUVÕTE

Lõputöös jõudsin järeldusele, et atmosfäär on teatavas mõttes õhk, mis lavastuse erinevaid osi aitab ühtseks tervikuks siduda. Teda võib nimetada kunstiteose hingeks, mis vaatajaid ümbritseb. Atmosfääri mõjutab vaatajate tajusid ja tähendusloome protsesse. Mida tugevam atmosfäär, seda vahetum kogemus, mis muudab atmosfääri emotsionaalselt tajutavaks. Ta on lavastusega loodav fiktsionaalne ruum, mis koosneb erinevatest elementidest. Stsenograafia peamise ülesandena võib nimetada kontseptuaalse terviku loomist, kus kõik erinevad lavaelemendid kokku saavad. Põhiline tegur on ruum, mis vastavalt oma eripäradele rikastatakse lavakujunduslike elementidega nagu muusikaline kujundus, lavakujundus, kostüümikujundus, valguskujundus.. Samas on ruume, mis pakuvad juba „valmis“ atmosfääre. Tänapäeval, rääkides teatrist, tulebki silmas pidada, et teater ei tähenda teatrimaja. Alternatiivsed pinnad pakuvad juba „valmis“ atmosfääre ja võimaldavad teistsugust teatrikogemust..

Teater on eelkõige visuaalne kunst, teatrit minnakse vaatama. Teatriruumi defineerib jagunemine kaheks – lavaks ja saaliks. Oluline on siinkohal, et lava saali piir ei ole ületamatu. Kui tavapärasel mõttes on lava koht, kus on näitleja, ja saal koht vaatajatele, siis lavapiiriga mängides ja kahe osapoole rolle teineteisele lähendades saab vaatajaid etendusse haarata hoopiski rohkemal määral. Tihti on teatrimajast väljapool leiduvad alternatiivsed mängupaigad need, mis soodustavad vaatajate harjumuspärasest rolli - olla vaataja - muutmist.

Mis on minu lavastajakäekiri? Eelkõige see, et mu looming ei ole korduv (vähemalt seni), minu käekirja ilmestab sobivalt sõna „otsing“, iga järgnev lavastus on filtreeritud, korrastatud ja täiustatud versioon varasemat. Mind iseloomustab minimalism maksimalismis. Soov leida viis tegemaks teatrit nii, et ma ei peaks tuhandest esemest, nagu heli, valguse jms lavastamist kokku laduma nagu puslet, vaid, et see pusle ennast ise ehitaks. Mulle meeldib luua tugevaid atmosfääre, selle otsingud on viinud mind teatrimajast välja, ruumidesse, mis on elus ja kannavad lavastustes tähtsamat rolli kui „lihtsalt olla üks ruum“,

kuhu me teatriga sisse marsime. Tõukuvaks jõuks peab olema idee, mis nagu lumepall mäest alla veeredes kõik vajaliku endaga kaasa haarab, et saada suuremaks – terviklikumaks. Neli aastat teatrikooli on andnud mulle kui lavastajale sihi, mida mööda edasi minna. Suundi, kus otsinguid jätkata.

Kokkuvõtvalt võin öelda, et olen intuiivselt lavastanud atmosfääre. Minu loomingus on vahenditena esindatud nii valgukujundus, muusikaline kujundus kui ka lava ja saali suhetega mängimine. Viies kokku teooria ja praktika, siis eneselegi üllatuseks sobitun ma teatavasse teoreetilisse raami. Samas ongi teater korduv – selles mõttes, et töövahendid on kõikidel samad. Kooli jooksul loodud lavastustes olen neid vahendeid kasutanud nii, et on tekkinud teatav käekiri, mis mu lavastustes kordub ning mis iseloomustab mu loomingut ka edaspidi.

## KASUTATUD KIRJANDUS

- Brockett, O. G.** 2000. *The essential theatre*. United States: Harcourt Brace Company.
- Brook, P.** 1972. *Tühi ruum*. Tallinn: Kirjastus „Perioodika“
- Epner, L.** 1998. Teatrisemiootika loengud. Käsikirjaline kursusematerjal.
- Epner, L.** 1992. *Draamateooria probleeme I*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Epner, L.** 1994. *Draamateooria probleeme II*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Fischer-Licht, E.** 1992. *The Semiotick of Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Grotowski, J.** 2002. *Tekstid aastatest 1965-1969*. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Juhanson, J.** 2002. „Elli”-ootika ehk  $\alpha$ -keskkonna otsinguil. Tartu: Tartu Ülikool. [bakalaureusetöö]. Tartu.
- Jänes, P.** 2007. *Tähenduse teke lavakujunduses*. Tartu: Tartu Ülikool. [magistritöö]. Tartu.
- Kennedy, D.** 2004. *Shakespeare ja stenograafia. XX. sajandi lavastuste ajalugu*. Tallinn: Eesti Raamatutrükikoda.
- Küla M.-L., Pihlak L., Unt A. & Unt L.** 2005. *Kunstnikuraamat I osa- Juturaamat*. Tallinn: Eesti Lavastuskunstnike Liit.
- Lotman, J.** 1990. *Kultuurisemiootika*. Tallinn
- Pavis, P.** 1991. *Slovarj teatra*. Moskva: Progress Moskva
- Saro, A.** 1997. *Ruum ja vaatajad Eesti teatris 1992-1997*. Tartu: Tartu Ülikool. [magistritöö]. Tartu.
- Schechner, R.** 1994. *Environmental teater*. United States: Applause Theatre & Cinema Book.
- Schutting, R. & Schutting, G.** 1999. *Teine teater. XX. Sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järeldõnaga*. Tartu: Trükikoda Greif.
- Tubin, T.** 2002. *Richard Schechneri keskkonnateatri teooria ja lavastus „Rehepapp“*. – Teater.Muusika.Kino, 8-9. Tallinn: SA Kultuurileht
- Tubin, T.** 2014. *Vastused seminaritöö „Ruum praktilises lavastusprotsessis küsimustikule*.
- Unt, L.** 2003. *Oma sõnade ja viisiga*. - Teater.Muusika.Kino, 10. Tallinn: SA Kultuurileht.

**Unt, L.** 2015. *Lavakujunduse nähtamatus olekust. Mängu esteetika lavaruumi loomisel.* -  
Methis, vol 11, nr 14, lk 89-101.

**Unt, M.** 2004. *Theatrum Mundi.* Tartu: Ilmamaa. Trükikoda Greif

**Wilson, R.** 2015. „*Aadama passioon*“ kavaleht. Tallinn

## **SUMMARY**

In my final paper „FOUR YEARS IN THEATER SCHOOL: DIRECTING THEATER SPACES“ I came to a conclusion that theatrical space, or in other words atmosphere, is in some sense air that binds different elements of the theatre performances into one. It can also be called the „soul of the artwork“, that surrounds the viewers. Atmosphere affects the senses and processes of creating meanings. This means that the stronger the atmosphere the stronger the experience. Atmosphere is something that affects us emotionally. It is a fictional space created by the performance that consists of different elements. The main task of scenography is to constitute a whole conceptual body, where all the elements of the space come together. The main element is the physical space that is enriched with scenographic elements like set design, musical design, light design, costume design etc. that create an integral whole paying attention to the traits of character that the space offers. At the same time, there are spaces that offer so called „ready made“ atmospheres. Speaking of theatre we have to keep in mind that theatre does not automatically mean that we talk about a „theater house“. Alternative locations offer those „ready made spaces“ and allow to experience a different kind of theatre.

Above all, theatre is a visual art, you „go to see“ the play. What defines the theatrical space is the separation between the stage and the audience. It is important to understand that separation between the stage and the audience is not something that can't be avoided. In conventional usage the stage is a place for the actors, and rest of the room is for the audience, but experimenting with the line between those two and bringing them together we can reach out to the viewers and connect them more with the performance. In many cases the alternative locations outside the regular stage help to redefine the role of the spectator and make it more than just an observer.

What is my language as a director? Foremost my work is not repetitive (at least until now). My style could be characterised by the word 'searching'. This means that each performance is

a somehow more filtered, more organised and perfected version of the earlier. I am characterised by minimalism while being a maximalist. I wish to find a way of making theatre that doesn't require building a puzzle that consists of thousands of objects, sound, light. I look for a puzzle that builds itself. I like creating powerful atmospheres. This takes me out from the traditional theatre building into spaces that seem to be alive and gain a stronger meaning in the production than an anonymous space that we march into as theatre producers. I believe that an idea should be a trigger that creates a snowball effect grabbing everything necessary with it to become stronger and more whole. Four years in theatre school have given me direction to move to and continue my search as a director.

As a conclusion I can say that I have intuitively produced atmospheres. In order to do that my work includes light design, music design as well as experimenting with the relationship between the stage and the audience. Combining theory and practice I am, somewhat surprisingly to myself, fitting into a certain theoretical framework. At the same time, theatre is repetitive – the tools for creation are the same for all. The productions I have made during my studies have enabled me to use those tools in a way that enabled me to develop my personal handwriting as a director. This repeats itself in my productions and will also characterise my work in the future.

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

Mina, **BIRGIT LANDBERG**,

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

**NELI AASTAT TEATRIKOOLIS : LAVASTADES ATMOSFÄÄRE**

mille juhendaja on **GARMEN TABOR**,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, 25.05.2015