

TARTU ÜLIKOOL
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Kultuuriteaduste instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Laura Maria Mäits

Tähenduse teke intermeedialises klassikalavastuses

Magistritöö

Juhendaja: Riina Oruaas, MA

Tartu 2022

Sisukord

SISSEJUHATUS.....	4
1. INTERMEEDIALISUS. TEOORIA, MÕISTESTIK JA KONTEKST	6
1.1 INTERMEEDIALISUSE LAI MÕISTE	6
1.2 ADAPTATSIOON JA INTERTEKSTUAALSUS	8
1.2.1 Intertekstuaalsus.....	8
1.2.2 Adaptatsioon.....	10
1.3 MULTI- JA INTERMEEDIA KÄSITLUS TEATRI KONTEKSTIS	12
1.4 MEEDIAVAHENDUS. VAHENDUSE ERINEVAD VORMID	14
1.4.1 Ekraan kui vahendaja	17
2. INTERMEEDIALINE TÄHENDUSLOOME.....	20
2.1 VAHELISUS. SÜNDMUS JA KEHA.....	20
2.2 PERFORMATIIVSUS INTERMEEDIALISUSES. PERFORMATIIVNE PÖÖRE.....	22
2.3 INTERMEEDIALINE AEG JA RUUM. RUUMILINE PÖÖRE.....	24
2.4 TEHNOLOOGIA KOHALOLU TÄHENDUSLOOMES.....	27
2.5 INTERMEEDIALISE LAVASTUSE ANALÜÜSIMISEKS	29
3. INTERMEEDIALISED KLASSIKAADAPTATSIOONID	32
3.1 AARON POSNERI "KRD LOLL LIND" UGALA TEATRI	32
3.1.1 Tšehhovi lavastamise traditsioon Eesti teatris	32
3.1.2 Intertekstuaalne aspekt. Näidendite „Kajakas“ ja „Krdi loll lind“ võrdlus	35
3.1.3 Intermedialisuse analüüs	37
3.1.3.1 Audiovisuaalsed elemendid – lavakujundus, kostüüm, heli, valgus.....	37
3.1.3.2 Performatiivsus kehalises kohalolus.....	40
3.2 FJODOR DOSTOJEVSKI "KURITÖÖ JA KARISTUS" EESTI DRAAMATEATRI	43
3.2.1 Dostojevski lavastamine Eesti teatris.....	43
3.2.2 Intertekstuaalne aspekt. Romaani ja dramatiseeringu võrdlus	45
3.2.3 Intermedialine analüüs	47
3.2.3.1 Audiovisuaalsed elemendid – lavakujundus, kostüüm, heli, valgus, video.....	47
3.2.3.2 Performatiivsus kehalises kohalolus.....	51
3.3 INTERMEEDIALISUS LAVASTUSTES "KRD LOLL LIND" JA "KURITÖÖ JA KARISTUS"	53
3.3.1 Dramaturgia	53
3.3.2 Etenduskeskkond.....	54
3.3.3 Etendaja	57

KOKKUVÕTE.....	59
KASUTATUD ALLIKAD	62
SUMMARY.....	67
LIHTLITSENTS LÕPUTÖÖ REPRODUTSEERIMISEKS JA ÜLDSUSELE KÄTTESAADAVAKS TEGEMISEKS	69

Sissejuhatus

Töö eesmärgiks on uurida intermeedialisust klassikaliste kirjandustekstide adaptatsioonide lavastustes. Seejuures pakun välja viisi, kuidas intermeedialist lavastust analüüsida. Intermeedialisus kui nähtus on oma arengus järjest laialivalguvam ning sageli on seda keeruline eristada, seetõttu olen oma töö fookuse asetanud kitsalt klassika-adaptatsioonide uurimisele.

Uurimuse teoreetilise pagasina toetun esmalt intertekstuaalsuse teooriatele, mis on käsitledes adaptatsioone olulised ning on ka esmaste intermeedialisuse teoreetiliste tekstide aluspõhjaks. Kirjandusteadlase Julia Kristeva intertekstuaalsuse struktuurne väljakirjutus ja Margherita Laera adaptatsioonide teatripärasuse uuringud aitavad intermeedialisusele läheneda juba tuttavate teatrimõistete kaudu. Intermeedialisuse enese teooriad pärinevad põhiliselt kahest mahukamast kogumikust, Freda Chapple'i ja Chiel Kattenbelti koostatud "Intermediality in Theater and Performance" (2006) ning Sarah Bay-Chengi, Chiel Kattenbelti, Andy Lavenderi ja Robin Nelsoni toimetatud "Mapping Intermediality in Performance" (2010). Mõlemad teosed sisaldavad esseid Rahvusvahelise Teatriuurimise Föderatsiooni (IFTR) uurimisrühma "Intermeedialisus teatris ja etenduskunstis" liikmetelt. Eestis on multimeedia haruna intermeedialisust käsitlenud Peeter Torop artiklites „Multimeedialisus" (2008) ning "Multimeediumlik "Kirsiaed"" (2010). Laiemalt multimeedia lavastustest on kirjutanud Anu Allas artiklis „Lõhutud lava" (1999) ja Riina Oruaas artiklis „Uus meedia teatris. Lava lõhkumisest uute lavamaailmade sünteesini" (2016)

Töö esmane idee tõukubki viimati nimetatud Peeter Toropi artiklis kirjeldatud kogemusest: "Multimeediumlikkus on selles lavastuses kontseptuaalne tegevuse, pildi ja sõna seotus ja just need kummastavad seosed, just ühe meediumi peegeldumine teises tekitab etenduse erilise atmosfääri." (Torop 2010) Ehk siis on töö fookuses kontseptuaalse sidusa terviku tekketingimuste ja koostoime, mida saab nimetada ka intermeedialisuseks, vaatlemine ning analüüsimine.

Sageli mõistetakse intermeedialisuse kohaloluna lavastustes situatsiooni, kus on kasutatud videokujundust. Eelnevas lõigus nimetatud tsitaat räägib "kummastavatest seostest" tegevust, pilti ja sõna kandva eri meediumite peegeldumises teineteises. Siit lähtuvalt on minu eesmärk otsida lisaks videokasutusele veel seoseid ja ilminguid, mida oleks võimalik käsitleda

intermeedialisena. Teoreetilist teadmist kasutan kahe klassikateksti lavastuse intermeedialises analüüsis. Esmalt Taago Tubina lavastus “Krdi loll lind” (Aaron Posneri adaptatsioon Anton Tšehhovi näidendist “Kajakas”, esietendunud aastal 2016) Ugala Teatris ning seejärel Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo lavastatud ning dramatiseeritud “Kuritöö ja karistus” (2020) Eesti Draamateatris.

Magistritöö esmane uurimisküsimus on: kuidas uurida intermeedialist lavastust? Töö paremaks fookustamiseks olen kitsendanud uurimisküsimuse: kuidas uurida intermeedialist klassika-adaptatsiooni teatris? Kitsendamise põhjuseks on soov esmalt kaardistada meediumlikud suhted teatris ning seda juba tuntud ja kehtestunud kogemuse taustal. Klassikakäsitluses tulevad meedia muutused ja arengud selgemalt esile vormiliste teisenduste ja uuenduste tõttu, samuti paistavad hästi silma teatri vormilised muutused. Küsimustele vastamiseks analüüsin kahte lavastust ning peamiselt keskendun etendusanalüüsi komponentidele dramaturgia ja etenduskeskkond, kuid käsitlen ka etendajat.

Töös analüüsin lavastuse eri elemente sidudes need intermeedialisuse mõistetega. Vaatluse all on erinevad meediumid, mis lavastuslikus protsessis koos toimivad ning millised on ja kuidas toimivad nende omavahelised dünaamikad. Meediumitena käsitlen lavastuse elemente ja elemendikogumikke: tekst, lavakujundus, kostüüm, heli- ja valguskujundus, põgusalt ka näitlejate mäng. Nimetatud elemendid olen kaardistanud performatiivse ja ruumilise pöörde läbi, mille kaudu intermeedialisus on laiemat väljendust leidnud. Põgusalt peatun ka näitleja kohalolul, kuid põhiliselt keskendun visuaalsetele ja tehnilistele aegruumiga seotud lavastuslikele elementidele.

Töö on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimene peatükk avab mõiste intermeedialisus tausta ja pärinemist. Samuti püüan määratleda ning defineerida meedia ja meediumiga seotud sõnavara. Töö esimene peatükk tegeleb liitsõna intermeedia teise poolega, teine avab eesliite inter- kaudu kommunikatiivseid suhteid teatri kontekstis. Kolmas peatükk on näitelavastuste etendusanalüüs. Kirjelduse kaudu määratlen vajalikud elemendid, mille kaudu on intermeedialist lavastust võimalik analüüsida, seejärel teostan kahe lavastuse võrdleva intermeedialise analüüsi.

1. Intermedialisus. Teooria, mõistestik ja kontekst

Meedium on vahendaja, vahelüli sõnumi ja selle vastuvõtja vahel. Selle protsessi käigus toimub kommunikatsioon, suhtlus. Mida rohkem on eriilmelisi meediume korraga töös, seda keerukam on protsess. Kogu protsessi analüüsimiseks, mis on ka teatrit käsitledes otstarbekam, tuleks meedia suhteid käsitleda tihedalt põimituna. Eesliide ‘inter-’ tähistab midagi asuvat/olevat/toimuvat millegi “vahel, seas, hulgas” (VSL). *Intermedialisus* on sõnum või selle tekkeprotsess kahe või enama meediumi vahel.

Esimene peatükk juhatab sisse intermedialisuse teooriad intertekstuaalsuse teoreetiliste aluste põhjal. Selgitamist leiavad intermedialisusega põlvnevad mõisted ning alus meediumlike kommunikatsioonide analüüsimiseks.

1.1 Intermedialisuse lai mõiste

Intermedialisuse paljutähenduslikkus mõiste olemusliku paratamatusena võib ühelt poolt hägustada oma kasutuseesmärgi, kuid teisalt iseloomustab hästi valitsevat ühiskondlikku ja kultuurikonteksti. Eri meediumite paljusus kommunikatiivsel tasandil mõjutab vastuvõtuvõimet ja suhtlusprotsessi. Teatrikeelega muutumine on otseses seoses ümbritseva keskkonnaga, seetõttu on teatri otsingulisuses loomulik katsetamine erinevate, esialgu võõrana tunduvate meediumitega. Uued meediumid tähendusloomeprotsessis muudavad ka kunstiteose vastuvõtu- ning analüüsi protsesse. Niisiis püüan avada intermedialisust kui erinevate meediumite kommunikatsiooniprotsessi, erinevaid tähendustasandeid ning võimalikke meetodikaid, mille abil sellist nähtust uurida.

Intermedialisuse mõistet hakati laiemalt kasutama 1990ndatel aastatel. Esmalt viitab intermedialisus erinevate kaasaegsete kommunikatsioonivahendite omavahelisele seotusele. Meediumid annavad edasi ja vahetavad informatsiooni ning on seejuures üksteisest nii otseselt kui kaudselt sõltuvad. Meediumid on omavahel viitavas suhtes ja seotud laiemas sotsiaalse ja kultuurilise keskkonnaga. Ühelt poolt väljendavad nad keskkonnas toimuvat, teisalt on selle koostisosad. (Jensen 2016: 1)

Intermeedialisus võib tähendada erinevaid aspekte ja suhteid seoses meediaga. Kommunikatsiooniuringud eristavad kolme selgemalt piiritletud lähenemist meediumite omavahelistele suhetele. Esiteks kommunikatsioon korraga mitme diskursuse kaudu, sh ka sensoorsed suhtlusviisid, näiteks muusika ja liikuv pilt. Teiseks erinevate materiaalsete esitusvahendite kombinatsioon, näiteks trüki-, elektroonilise ja digitaalse meedia platvormid. Kolmandaks meedia kui ühiskonna institutsioonide omavahelised suhted. Kõige selgema teoreetilise kontseptsioonina on intermeedialisuse mõistet kasutatud humanitaarteadustes, kogemuse ja esituse esteetilisi traditsioone käsitlevates diskursustes. (Jensen 2016: 1-2)

Sageli kasutatakse intermeedialisuse mõistestikku rõhutamaks kunstiteoste uuenduslikku või transgressiivset võimet, väljendamiseks sõnumit kahe või enama meediavormi vahel (samas). Teatrilavastuste puhul on intermeedialisuse kohalolu ilmselge, kui kunstilise väljendusena kasutatakse digitaalset meediat videoekraanide või projektsiooni näol. Mitme erineva meediumi esinemine laval ei ole tänapäeval enam midagi uuenduslikku, seetõttu pöörduvad mitmed intermeedialisust käsitlevad teoreetikud teiste kommunikatiivsete suhete juurde teatris. Oluliseks on saanud suhe esituse ja vastuvõtu vahel, mis tingimata ei tähenda video kui meediumi kohalolu lavaruumis. Käesolevas töös keskendungi eeskätt suhetele eri meediumite vahel lavastuse kontekstis. Meediumina ei käsitle ma siinkohal üksnes ekraani, vaid proovin seda kontseptsiooni laiendada ka teistele etendusanalüüsi objektidele. Näidetena analüüsin nii lavastust “Kuritöö ja karistus”, kus kasutatakse digitaalset meediat (ekraan, *live-video*), kui ka lavastust “Krdi loll lind”, kus intermeedialine iseloom avaldub teksti adaptatiivses ja lavastuslike võtete viitavas iseloomus.

Humanitaarteadused nimetavad traditsiooniliselt neid elemente “tekstideks”, mida intermeedialisuse kontekstis vaatlen antud töös meediumitena. Idee intermeedialisusest kasvas välja intertekstuaalsuse teooriatest, seega on intermeedialisuse lahtikodeerimiseks paslik kasutada esmalt intertekstuaalsuse teooriatega väljakujunenud ideid. Magistritöö fookus klassikaliste tekstide kaasaegsete lavastuste näol vajab intertekstuaalse tunnusest adaptatsiooni olemuse avamist. Käsitlen adaptatsioonide nii intertekstuaalset väljendust, kus omavahel seotud tekstid on loodud samas meediumis (proosateosest näidendiks; klassikalisest näidendist kaasajastatud näidendiks) kui ka adaptatsioonide intermeedialisust ehk info kandumist ühest meediumist teise.

1.2 Adaptatsioon ja intertekstuaalsus

Teatrilavastus on juba olemuslikult intermeedialine. Esmane meediumite vaheline ülekanne toimub teksti elustumisega lavastuslikus vormis. Magistritöö analüüsiobjektideks on lavastused, mille alusmaterjalideks on ühel juhul draamaklassikaks kujunenud näidendi adaptatsioon (Anton Tšehhovi “Kajakas” ja Aaron Posneri “Stupid Fucking Bird”), teisel juhul kirjandusklassika dramatiseering (Fjodor Dostojevski “Kuritöö ja karistus”, dramatiseerinud Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo). Nende näidete puhul on adaptiivne ja tekstiline meediumi vahetus üheks oluliseks intermeedialisuse avaldumise tunnuseks, seetõttu avan pisut laiemalt adaptatsiooniprotsessi ja intertekstuaalsust käsitlevaid teooriaid.

Intertekstuaalsus tegeleb tekstide, nii kirjalike kui semiootiliste, omavahelise seotuse ja sealt tulenevate tähenduste uurimisega. Tekstid on omavahel seotud ning iga uus tekst on tuletatud ja mõjutatud eelnevast. Adaptatsioon on varasema teksti teisendus, mugandus või ümberkirjutus, kusjuures on eelneva teksti mõju selgelt äratuntav, kuid uus tekst on varasemast eristatav ja autonoomne.

1.2.1 Intertekstuaalsus

Intertekstuaalsuse mõiste võttis 1966. aastal kasutusele Prantsuse keeleteadlane Julia Kristeva, kes näeb iga teksti ja sõna teiste sarnaste tekstide kokkupuutepunktina. Tekstid on kui tsitaatide kogumid, kus eelnev tekst on järgmise teisendus. (Kristeva 1980: 66) Juri Lotman laiendab teksti määratlust semiootiliselt kirjalikest tekstidest kaugemale. Nii on ka kirjalikust meediumist erinev kunstiteos, näiteks teatrilavastus, film, heliteos, maal jne eraldi vaadeldavad kunstiliste tekstidena (J. Lotman 2016: 369 – 384).

Kristeva ühendab oma teooriates Šveitsi keeleteadlase, semiootika aluspõhja looja Ferdinand de Saussure'i ning temalt mõjutusi saanud Vene kirjandusteadlase Mihhail Bahtini ideed tekstide omavahelisest seotusest. Saussure käsitles keelt kui kindlate märkide struktureeritud ja sisemiselt keerukat süsteemi. Tema keelemärgi mõiste moodustub tähistaja (*signifiant*) ja tähistatava (*signifié*) tervikliku seotuse kaudu. Tähistamisega (*signification*) ühendatakse mõiste ja heliline kujund, mitte asi ja nimi. (Org 2009: 648 – 651) See tähendab, et keelemärk ei ole midagi olemuslikult iseeneslikku, vaid seotud keskkonnaga, kus ta on

loodud. Tal ei ole kindlat määratletud tähendust. Sellest lähtuvalt tuleneb märgi tähendus sotsiaalsetest ja kultuurilistest kokkulepetest. Märki on võimalik tuvastada erinevussuhtes teiste märkidega: ta on see, mida teised märgid ei ole. (Org 2009: 651)

Bahtin viis Saussure'i ideed kirjandusteadusesse. Tema mõistest *tekstuaalne polüfoonia* võiks Saussure'i järgi nimetada ka tähistatavate mitmehäälsuseks. Bahtin ehitas oma teooria üles Dostojevski romaanide põhjal, kus leidus olulise eripärana iseseisvate, ühtesulandumata häälte ja teadvuste paljusus kui täisväärtuslike häälte polüfoonia. Dostojevski tegelastel ja sündmustel on igaühel võrdõiguslik teadvus koos oma maailmaga ning see teadvuste paljusus saab kokku mingi sündmuse ühtsuses, kuid need maailmad ei sulandu selles üheks. Tegelased ei ole üksnes autori sõna objektid, vaid iseenda sõna subjektid. (Bahtin 2021: 11) Bahtini jaoks on polüfooniline romaan läbinisti dialoogiline. Dialoogilisus ei ole siinkohal mõistetud kompositsiooniliste dialoogi repliikidevahelise suhtena, vaid see hõlmab romaani struktuuri kõiki elemente, mille vahel toimuvad dialoogilised suhted. Muuhulgas on dialoogilisust võimalik vaadelda universaalse nähtusena, mis läbib kogu inimkogemust, millel on mõte ja tähendus. (Samas: 63 – 64)

Bahtini dialoogilisus ja Kristeva intertekstuaalsus rõhutavad tekstide ja semiootiliste märkide seotust teiste omataolistega. Tekst ja märk ei oma tähendust iseenesest, vaid saavad selle seoses teiste märkide ja tekstidega. Konkreetne tekst ühes meediumis resoneerub nii kultuuriajalooliste kui ka kaasaja meedia, teiste žanrite tekstidega. (Jensen 2016: 2) Intertekstuaalne arusaam tekstidest kui lõputust üksteisega suhtlevast võrgustikust viib meid lähemale sarnase dünaamika kirjeldamisele ka intermeedialisuse puhul.

Tähenduse liikumist intertekstuaalsuses on võimalik eristada kahel tasandil. Horisontaalne tasand on traditsiooniline kirjandusteaduse käsitus intertekstuaalsusest, kus vaadeldakse tähenduse ülekandumist läbi ajaloolise aja. Tähendust kannavad siinkohal seotud sümbolid, varasemad tekstid samast žanrist, sarnase stiiliga tekstid, ka sarnased teemad. (Fiske 2001: 109 – 114) Vertikaalne tasand rõhutab meediasüsteemi eripära. Siin liiguvad teemad ja tähendused märksa lühema aja vältel ning on otseses seoses publiku kui vastuvõtja vahetu kohaloluga. (samas: 117 – 121) Selliselt on võimalik mõista inimest kui meediumit, kes omavahelise suhtluse kaudu seoses tekstiga loob tähendusi ning on seega kommunikatsiooni ja intermeedialisuse protsesside osalised. (Jensen 2016: 3)

Intertekstuaalsuse uuringud on käsitlenud tekstide liikumist eri meediumite, publikurühmade vahel mitme ajaperioodi vältel. Sotsiaalsele protsessile, mis sellise kommunikatsiooni käigus toimub, lähenetakse sageli teksti ja meediumi perspektiivist. Selliselt liigub tähendus meedia ja tekstide kaudu publiku ja kasutajateni. Digitaalne meedia hõlbustab protsesse, kus kasutajad tekstidega ja nende kaudu üksteisega suhtlevad. Digitaliseerumine teisendas seni varjatud implitsiitse intertekstuaalsuse laialt väljendatud hüpertekstuaalsuseks. Hüperlingid, seosed, mis ühendavad arvuti vahendatud tekste, võimaldavad kasutajatel võtta vastu ja muundada informatsiooni, mis varasemalt oleks jäänud saatja või vastuvõtja poolseteks juhuslikeks seosteks. (Jensen 2016: 4)

Kaasaegne kultuuriteooria ei saa üle ega ümber adaptatsioonidest. Need on postmodernse kultuuri iseloomulik tunnus, mida aitab lahti harutada intertekstuaalsuse teoreetiline taustsüsteem. Viiteline kultuur, mida paljuski toidab ja võimestab meediumite paljus ja nende kohene, kergesti ligipääsetav iseloom, muudab varasemate tekstide seostamise kaasajaga äärmiselt lihtsaks ning sageli ka vaevu märgatavaks. Teatritekstide kontekstis on adaptatsioonid igapäevane nähtus ning see on oluline ka antud töö kontekstis.

1.2.2 Adaptatsioon

Teatri ja adaptatsiooni suhet vaatlleb praktiliste näidete varal inglise draamauurija Margherita Laera intervjuukogumikus „Theatre and Adaptation“. Ta leiab, et adaptatsiooni mehhanismidel on mitmeplaaniline seos teatraalsusega. Kui adaptatsioon on varasema teksti teisendus, mugandus, ümberkirjutus, siis ka teater iseeneses tegeleb pidevalt möödunu juurde tagasipöördumisega, eelneva ümberkirjutamisega. Aja ja koha spetsiifilise väljendusena kujundab teater ümber uskumusi ning taaskasutab vanu elemente, tõstes need uutesse elusatesse kogemustesse. (Laera 2014: 1)

Teatri paradoksaalsus seisneb selles, et ta pidevalt kordab iseennast, viib läbi järjest samu akte ümberkirjutuse näol, justkui oleks ta lõputus korduste tsükklis. Pidev kordus seisneb aga pidevas kohanemises kaasaja ootamatute situatsioonidega. See hoiab teatri aktuaalse ja elusana ning muuhulgas on selliselt teatril võime ka muuta teda ümbritsevat maailma. Teatri ja maailm püüavad üksteise muutuvate tunnustega pidevalt kohaneda (adapteerida). Adaptatsiooniprotsess ise moodustub viisidest, mil moel teatripraktikud kasutavad eksisteerivaid kultuurilisi tekste, et luua performatiivseid väljendusi. Varasemad

adaptatsiooniteoreetilised uurimused on keskendunud peamiselt klassikaliste kirjandusteoste taaskasutamisele, Laera pakub aga adaptatsioonidele tunduvalt laiemat käsitlust. (Laera 2014: 1)

Adaptatsioon on mitmetahuline mõiste, mis ei hõlma ainult kirjutatud teksti ümberkirjutusi, vaid seda on võimalik kohandada kõikvõimalike lavastusprotsessi puudutavatele elementidele. Adaptatsiooniuuringutes tähistab mõiste mingi objekti, allika või stiimuli ümberpaigutamist teise keelde, meediumisse või kultuuri. Protsessi käigus toimub olemasoleva rekodeerimine mitmel erineval väljal. Intertekstuaalsusele toetudes võib adaptatsioon toimuda interlingvistilisel, interkultuurilisel, intersemiootilisel, intermeedialisel tasandil, aga ka ideoloogilisel, eetilisel, esteetilisel ja poliitilisel väljal. (Laera 2014: 4-5)

Lavalises vormis on adaptatsioone tihti keeruline tuvastada, kui ülekanded toimuvad erinevate meediumite, žanrite, kultuuride ja ajaliste perioodide vahel. Meediumite suhestumisel saab eristada intrameedialist ja intermeedialist suhet. Intrameedialised adaptatsioonid toimuvad kahe samast žanrist pärit teksti vahel, näiteks näidendi adapteerimine uueks näidendiks (Tšehhovi „Kajakas“, Posneri „Krdi loll lind“). Intermeedialised adaptatsioonid tõstavad algallika teise meediumisse, näiteks romaanist lavastuseks (Ojasoo/Semperi lavastus Dostojevski romaani „Kuritöö ja karistus“ põhjal) (Laera 2014: 5-6)

Intertekstuaalsuse ja adaptatsiooni teooriad on oluliseks taustsüsteemiks analüüsima lavastusi, mille alusmaterjaliks on kirjanduslikud tekstid. Kuivõrd klassikaliste tekstide juurde pöördutakse kaasaegses teatris ühel või teisel moel ikka ja jälle tagasi, tuleb luua seoseid ja panna tähele muutusi, mida sellised transpositsioonid endaga kaasa toovad. Minu valitud näitelavastuste adaptiivne iseloom määrab suuna, mille kaudu meediumlikke tähendusi lavastuses uurida. Mõistagi ei võrdu intermeedialine lavastus üksnes olemasoleva teose adapteerimisega. Postdramaatiline lavastus ei pruugi üldse tugineda konkreetsele tekstile. Selle lähtepunkt võib olla mõni üldisem teema või idee. Küll aga võib selline lavastus kasutada teisi visuaalseid, verbaalseid või lingvistilisi elemente, mis võimaldavad käsitleda lavastust intermeedialisena. Edaspidi avan põhjalikumalt eri meediumite vahelisi suhteid laiemalt, tõstan erinevad meediaga seotud mõisted antud töö konteksti ning loon baasi hilisemaks analüüsiks.

1.3 Multi- ja intermeedia käsitus teatri kontekstis

Peeter Torop kirjeldas oma kogemust kirjutades Hendrik Toompere lavastusest “Kirsiaed” (Eesti Draamateater, 2010) järgmiselt: “Multimeediumlikkus on selles lavastuses kontseptuaalne tegevuse, pildi ja sõna seotus ja just need kummastavad seosed, just ühe meediumi peegeldumine teises tekitab etenduse erilise atmosfääri.” (Torop 2010) Multimeediumlikkus Toropi järgi tähendab mitme eritüübilise meediumi koostoimimist ühe teksti sees (Torop 2008: 721). 1960ndatest kasutusele tulnud mõistet on sageli kasutatud elektroonilise meedia kontekstis, kuid see ei tähenda, et lavastus on multimeediumlik või intermeediline üksnes siis, kui selles kasutatakse ühe väljendusvahendina elektroonilisi ja/või digitaalseid meediume.

Olen selle Peeter Toropi tsitaadi võtnud tööd kirjutades teetähiseks, sest minu hinnangul iseloomustab tema kirjeldus lavastusest kokkuvõtvalt intermeedialisuse olemust teatris. Torop kirjutab „kontseptuaalsest tegevuse, pildi ja sõna seotusest“ ning „kummastavatest seostest“, mis nende elementide vahel tekivad. Lavastuse erinevad elemendid ja nende koostoime tekitavad erilise atmosfääri. Iga elementi võib võtta kui meediumit, mis konkreetssesse kontseptsiooni tõstetuna omandab tähenduse peegeldumise kaudu läbi teise eri- või samatüübilise meediumi.

Multimeedia esineb Toropi käsitluse järgi katusmõistena, mille kõrval ja all on võimalik eristada veel hüpermeediat, intermeediat ja transmeediat. Need mõisted tulevad kõne alla, rääkides uuest ja vanast meediast või ka digitaalsest ja analoogmeediast. (Torop 2008: 721) Mõistete tähendus on ülekantav tekstuaalsuse teooriatest, kus vastavalt räägitakse hüper-, inter- ja transtekstuaalsusest. Meediumikeskne lähenemine lähtub tehnilisest kultuuri ja meediakeskkonna arengust, mis omakorda on muundunud ja esiletõusnud tingituna ajaloolistest muutustest. Multimeedia teine käsitus hõlmab endas laiemat lähenemist tekstile kui semiootilises mõttes universaalsele ühikule, mille kaudu kirjeldada kommunikatsiooniprotsesse erinevates meediatüüpides. (samamoodi)

Teatrist rääkides on mõistlik kasutada multimeedia meediumikeskset ja kommunikatsiooniprotsesse uurivat lähenemist koos. Intermeedialise lavastuse puhul on olulised ühelt poolt tehnoloogiline meediumi käsitus, mille erinevatest arenguetappidest on

otseselt tulenenud teatrikeel ja selle muutumine, teisalt tekst kui lavastuse alus või oluline (kesk)punkt, nii kirjapanduna kui ka semiootilises tähenduses. On ju teater olemuslikult juba aegade algusest kokku pandud erinevatest väljendusvahenditest. Kunsti ja meedia ajaloos on eriilmelised distsipliinid pidevalt omavahel põimunud ja toiminud koos laialdastes kombinatsioonides (Nelson 2010: 15). Teatri erinevad väljendusvahendeid ehk lavalisi elemente võib sisuliselt vaadelda eri meediumitena, mille omavaheline põimumine ja koostoime lubab rääkida intermeedialisusest.

Multimeedia ja intermeedia eristamine on senistes käsitlustes olnud tinglik ning sageli ongi nende eristamine erinevate võtete põimituse tõttu keeruline. Teoreetiliselt kirjeldab Greg Giesekam multimeedialist olukorda laval juhuna kui videot on kasutatud ühe seadmena (ing k *apparatus*) teiste seas, mis toetavad ühtselt muidu traditsioonilise üleseehitusega lavastusi. Intermeedialise lavastuse puhul on näitlejate mäng otseselt mõne kasutatud meediavormi poolt mõjutatud ja juhitud. Praktiliste näidete analüüsis on sageli aga keeruline nii kindlat eristust luua, kuna mõlemad võttestikud on põimunud. Giesekam teeb ettepaneku asetada multimeedia ja intermeedia mõisted meediumikasutuse spektri eri otstesse. (Giesekam 2007: 8)

Intermeedia mõistet kasutas esimesena Dick Higgins 1965. aastal. Intermeedia on tema jaoks kahe või enama meediumi ühendamisel tekkiv implitsiitne tervik. Higgins selgitas mõistet läbi happeningi, nimetades seda kollaaži, muusika ja teatri vahele jäävaks seni kaardistamata alaks. Muuhulgas tõi ta näiteks muusikat ja skulptuuri ühendavad kunstnik Joe Jonesi isemängivad muusikariistad. Intermeedia mõistet on tihti segi aetud segameediaga (*mixed media*), mis tähendab erinevate materjalide ja tehnikate ühendamist. Segameediast võib rääkida näiteks ooperi puhul, kus erinevad vahendused (pilt ja sõna, misanstseen ja muusika) on üksteisest lahus. Intermeedia puhul on aga sõna ja pilt kontseptuaalselt põimunud. See ei ole range tähendusega mõiste või uus tehnoloogia, vaid püüab kirjeldada seda tüüpi nähtust arenenuna pika kultuuriloolise aja vältel. (Torop 2008: 723-724) Intermeedialine analüüs ei ole ka omaette meetod või teooria. Pigem tuleb intermeedialisuse puhul otsida iseloomulikke tunnuseid, mille kaudu tähendus tekib ja teiseneb.

Multimeediumlikkus Toropi sõnastuses ongi sõna, pildi ja tegevuse seotus. Multimeedia määrab erinevate elementide kohalolu ja iseloomu, intermeedialisus tegeleb nende omavaheliste seostega. Erinevad meediumid on väljendusvahendid, mis vahendavad sõnumit sõna, pildi ja tegevuse kaudu. Uute meediumite esiletulekuga ei ole vanad kuhugi kadunud, uued lähtuvad

endistest. Sellest vaatepunktist on põhjalikult kirjutanud Jay David Bolter ja Richard Grusin raamatus „Remediation“ (1999).

1.4 Meediavahendus. Vahenduse erinevad vormid

Enne veel kui vaadelda meediumite omavahelisi suhteid teatri ja kitsamal üksiku lavastuse siseselt, püüan luua arusaama meediasuhetest laiemalt. Intermeedialised suhted avalduvad erinevalt, vahenduste ja peegelduste kaudu. Remediatsioon (ing k *remediation*), ehk ka *taasvahendus*¹ on Bolteri ja Grusini käsitluses protsess, mille käigus meedium kujundab ümber iseenda eelkäija ja koos sellega ka kaasaegse meedia. Iga uus meedium lubab olla eelnevast vahetum, pakkudes autentsemat kogemust. Meedia püüab olla sama reaalne kui käegakatsutavamad kultuurilised artefaktid (filmid, fotod, arvutiprogrammid on sama reaalsed kui füüsilised objektid). Meedia tehnoloogiad moodustavad võrgustikke ja hübriide, mida saab väljendada ja kogeda füüsilisel, sotsiaalsel, esteetilisel ja majanduslikul väljal. Uue tehnoloogia tulek ei tähenda üksnes uue tarkvara ega esemete leiutamist, vaid seoses sellega uueneb ja teiseneb terve võrgustik. Uus tehnoloogia ei ole mitte ainult asi iseeneses, vaid ka selle kasutusvõimaluste summa. See, kuidas uut tehnoloogiat kasutatakse ja vastu võetakse, on sama oluline osa kui tema struktuurne ülesehitus. Niisiis võib öelda, et uus meedia ei ole tulnud olemasolevat kultuuri väljastpoolt muutma, vaid see kasvab välja kultuurilisest kontekstist ja selle muutustest. (Bolter, Grusin 1999: 21)

Taasvahenduse dünaamika töötab sarnaselt adaptatsioonile varasemalt loodud silmas pidades. See on protsess, mille käigus võetakse varasem tekst (semiootilises tähenduses) ja kujundatakse see ümber kaasaega täpsemini kõnetavamaks koosluseks. Bolter ja Grusin räägivad üksnes tehnoloogilistest ja masinlikest arengutest, kus meedia eesmärgiks on sarnaneda võimalikult täpselt füüsiliste objektidega. Näiteks hologramm, elulähedase graafilise lahendusega videomäng, kolmemõõtmeline kino pakuvad vaatajale uudsemat ja mõjuvat kogemust kui nende eelkäijad. (samas: 22) Klassikaks kujunenud tekstide uuesti esitamisel toimub samuti taasvahenduse protsess. Uue teose kontseptuaalsed erinevused on seotud

1 Siin ja edaspidi olen mõisted tõlkinud ise, kasutades masintõlkesõnastikku [IES]. **Taasvahenduse** võiks reesliitega tõlkida ka uuestivahendus või tagasivahendus, kuid Bolteri ja Grusini selgituse järgi kujuneb uus meedium välja juba olemasolevast, ehk toimub taasloomine. Uuestivahendus kõlab siinkohal veel kohmakamalt, tagasivahendus ei ole tähenduslikult õige, kuna vähemasti taotluslikult on selline arengusuund edasi liikuv, mitte tagasisuunaline.

kultuurilise konteksti muutustega ja ka selle taasvahenduse eesmärk on olla uuele publikule autentsem. See tähendab, et eemaldatakse vananenud konventsioonid selliselt, et algne teos on äratuntav ning kujundatakse see ümber uude vormi.

Rahvusvahelise Teatriuurimise Föderatsiooni teatri ja intermeedialisuse töörühma kogumik „Intermediality in Theatre and Performance“ (koost. Freda Chapple ja Chiel Kattenbelt, 2006) tõukub Bolteri ja Grusini ideedest meedia ja kommunikatsiooni kohta. Viimased käsitlevad meediakonteksti kultuurilisest ja ühiskondlikust vaatepunktist lähtuvalt ega käsitle eraldi teatrispetsiifikat. Chapple'i ja Kattenbelti toimetatud kogumikus kasutatakse Bolteri ja Grusini eeskujul mõisteid otsevahendus, hüpervahendus ja taasvahendus (ing k *immediacy/hypermediacy/remediation*) teatri ja etenduskunsti kontekstis.

Otsevahenduse² (ing k *immediacy*) eesmärgiks on panna vaatajat unustama meediumi kohalolu, justkui oleks neil ilma vahenduseta ligipääs objektile. Sellise läbipaistva vahendatuse puhul unustab vaataja meediumi kohalolu ning tajub objekti reaalse ja vahetuna. Hüpervahendus³ (ing k *hypermediacy*) jällegi proovib iga hinna eest endast vaatajale märku anda. Siinkohal on meedium ise sama oluline kui sõnum, mida ta edastab. Meedium ise mõjutab otseselt sisu, mida ta edasi kannab. Vastuvõtja jaoks muudab sõnumi kättesaadavamaks just see meedium, milles ta on edasi antud. Otsevahendus ja hüpervahendus on ühe mündi kaks poolt, mis töötavad tihti samaaegselt, et kutsuda esile autentset päris kogemust (Chapple, Kattenbelt 2006 : 14).

Sarnased vahendused toob teatri konteksti Philip Auslander, kes kasutab oma teoorias mõistet vahendatud⁴ (ing k *mediatized*), mis lähtub samuti Bolteri ja Grusini teooriast, kuid eelkõige teatrispetsiifikat silmas pidades. Auslanderi “Liveness: performance in a mediatized culture” (1999) räägib üldlevinud vastandusest otseesituse (ing k *live*) ehk siin ja praegu toimuva

2 Otsetõlkes tähendab *immediacy* vahetus, koheusus (IES), mis on sisuliselt ka õige, kuid kuna siinkohal kasutatakse neid mõisteid koos taasvahenduse (*remediation*) mõistega, siis vormilise järjepidevuse hoidmiseks sidusin need terminid vahenduse mõistega. Otsevahendus tähendab, et vahendus on mõeldud toimuma otse, justkui ilma vahendajata, vahetu kokkupuutena sõnumi ja selle vastuvõtja vahel.

3 *Hypermediacy* võiks lihtsamalt tõlkida ka kui liiasus, kuid siinses kontekstis mõjuks see liiga laialivalguvalt.

4 *Mediatized* olen siin kontekstis tõlkinud sõnaga ‘vahendatud’, kuid eestikeelses tähenduses on see liiga laialivalguv ja vajab lisaselgitust. ‘Vahendama’ tähendab midagi “edastama, edasi andma, edasi toimetama” (EKSS) ning see protsess võib toimuda nii inimestevahelise otsesuhtluse kaudu kui ka isikustamata subjektide ja tehnoloogiliste vahendite kaudu. Auslander peab silmas vahendatust, mis toimub läbi füüsilise filtri, näiteks ekraani kaudu. Küll aga on sellise vahendatuse puhul samamoodi oluline inimliku faktori kohalolu. Meedium iseeneses ei anna midagi edasi, vaid inimene sisestab infoimplusi, mis on mõeldud jõudma teise inimeseni.

vahetu kogemuse (etendus) ja vahendatud esituse (*mediatized*) ehk meediumite edastatud kogemuse vahel. (Chapple, Kattenbelt 2006 : 15)

Auslander vastandub levinud arusaamale otseesituse (ing k *live performance*) ülimuslikkusest ning suunab Ameerika näitel teatrit mõistma üksnes ühe elemendina paljudest vahendatustest kultuurilises süsteemis. Massimeedia domineerimine turu ja finantside üle määrab edukuse, vastandudes uskumusele, et otseesitusel on eriline kultuuriline ja poliitiline tähtsus tänu oma autentsele olemusele. Auslander kirjutas oma raamatu televisiooni kõrgaega silmas pidades, kus suured spordisündmused ja Broadway lavastused loodi eelkõige teletingimuste suurejoonelist vaatemängu silmas pidades. Ka väikesemõõdulised teatrilavastused said televisiooni ja teiste vahendatud kultuuriformaatide mudelitest mõjutatud. (Chapple, Kattenbelt 2006: 16)

Teisisõnu ei saa rääkida teatrist kui puhtakujulisest mõjutamata autentsest väljendusvormist. Teatris on põimunud nii kaasaja kultuurilised tõekspidamised kui kasutatavad meediumid, sageli ka ajaloolise referentsid parasjagu käsitletavate teemade kohta. Auslander vahendatuse loogikat saab siinkohal tõlgendada adaptatsiooni kaudu. Klassikalise materjali adaptatsioon kaasaegses teatris hõlmab endas sageli viiteid ja seoseid väljaspool valitsevatele meediumitele. Klassikaline materjal seostatakse kaasajaga vormiliste väljenduste kaudu. Seega saab intermeedialisusest rääkida ka juhul, kui algteose ideed kommenteerimiseks või väljendamiseks kasutatakse teisi kultuuriformaate.

Niisiis on teatri ja intermeedialisuse kontekstis oluline mõista uue meedia struktuuri ja selle keelelist eripära. Seda harutab lahti oma uurimuses “Uue meedia keel” 2012 (*The Language of New Media, 2001*) programmeerija ja uue meedia kunstnik Lev Manovich. Uue meedia elemendid on oma sisuliselt olemuselt samad vana meediaga (analoogmeedia), digitaliseerimise protsessi käigus ehitatakse sama sisu uuesti üles arvutipõhiste algoritmide kaudu, mida on lihtne muuta, ümber programmeerida, paljundada, taasluua. Digitaalse meedia objektid ei ole fikseeritud. (Chapple, Kattenbelt 2006: 17)

Uus meedia tähendab põhiliselt arvuti poolt loodud digitaalset meediat, mis antud töö kontekstis pole primaarne ja valitud näitelavastustes ka selle meediumit põhjalikult ei kasutata. Küll aga on oluline mõista dünaamikaid, mille najal uus meedia meie kultuurikogemust mõjutab. Lev Manovich analüüsib digitaalset meediat just kultuurilise lähenemise kaudu. Näeme taaskord taasvahendamise ideed, kus uus meedia ei ole midagi “uut”, vaid olemasolevad

kultuurilised esitusvormid kantakse üle uutesse meediumidesse. Ajaloost toob Manovich paralleeli 1920ndate kunstiavangardiga, kus uued vormid fotograafias, filmis ja arhitektuuris leiutati reaalsuse vaatlemiseks ja esitamiseks. Praegune meediakultuur on aga pigem “metameedia”, kus kasutatakse viimase 150 aasta visuaalmeedia toodangut uue keskkonna loomiseks. (Kelomees 2012: 9)

Adaptatsioonide taasvahenduslik olemus on siinkohal võtmetähtsusega. Varasema teksti teisendamine uueks, eriti juhul kui kaasneb ka meediumivahetus, on jällegi selgelt intermeedialine protsess. Vormilised otsingud on osa kultuurilisest arengust. Küsimus on, mille arvelt uued vormid ennast kehtestavad ja kas selles protsessis antakse ka midagi ära. Valitud näitelavastustes esineb lisaks adaptiivsusele veel vormilisi mänge, mis iseeneses ei kvalifitseeru “uutena”, pigem taasvahendavalt laenavad varasematelt kultuurivormidelt, luues omakorda konkreetse materjali kontekstis uusi seoseid. Lavastus “Krdi loll lind” toetub juba olemasolevale näidendile – tuntud teatriteksti adaptatsioonile. Vormiline kontseptsioon moodustub siin lavastusmeeskonna tõlgendustest ja valikutest, mida tekstist laval rõhutatakse ning milliseid seoseid luuakse. Põhjalikumalt vaatleme neid töö analüüsisosas.

Lavastuse “Kuritöö ja karistus” puhul toimub vorminihe juba adaptiivses meediumivahetuse – romaanist saab lavastus. Kontseptuaalne valik, mida 19. sajandi teise poole teosest tänastes oludes taasvahendada, lähtub lavastajate Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi enda nägemusest. Nad on ühtlasi ka materjali dramatiseerijad. Tandem Ojasoo–Semper on varasemalt tuntud vormilise mitmekülguse poolest. Nende lavastusi iseloomustab katsetamine erinevate teatrivormidega, milles põimuvad visuaalne pilt, ühtse näitlejaansambli tegevus ja juba olemasolev või spetsiaalselt loodud tekst ühtseks tervikuks. Sageli räägib see tervik kaasa mõnel ühiskondlikult olulisel teemal. Kultuurilised, visuaalsed ja teatraalsed elemendid ühendatakse taasvahenduse ja/või hüpervahenduse kaudu kontseptuaalseks mõjusaks tervikuks.

1.4.1 Ekraan kui vahendaja

Intermeedialisus on eksplitsiitselt äratuntav lavastustes, kus kasutatakse videoprojektsiooni. Siin töös püüan eelkõige tähelepanu pöörata muudele meediumlikele vahendustele laval, kuid kuna lavastuse “Kuritöö ja karistus” üheks läbivaks meediumiks on ekraanidele kuvatud videopilt, sobivad Lev Manovich'i ideed uuest meediast kasutamiseks ka siin.

Digitaalsete tehnoloogiate (näiteks videoprojektsioon) kasutamisel teatrilaval kohtuvad digitaliseeritud ja digitaliseerimata objektid, mis oma struktuurilt on erineva päritoluga. Niisiis muudavad digitaliseerimisprotsess ja selle tulemusel kasutatav(ad) objekt(id) lavaruumi. Intermeedialisus teatris sünnib niisiis vana ja uue meedia kokkupuutepunktis, muuhulgas on selles protsessis oluline vaataja vastuvõtt ja reageering kogetule. (Chapple, Kattenbelt 2006: 18) Manovich kasutab mõistet *kultuuriliides*, kirjeldades inimese, arvuti ja kultuuri omavahelist suhtlust ning kuidas arvuti meile kultuuriandmeid esitab. Uue meedia kontekstis hõlmab kultuuriliides veebilehtede, *online*-ajakirjade ja muuseumide, arvutimängude ja muude uue meedia kultuuriobjektide liideseid. Kultuuriliideste keel ehitub üles juba tuttavate kultuurivormide osistest. Erinevate vormide ja liideste omavaheline seotus on taasvahendusliku iseloomuga. Uue meedia kultuuriliideste keel kasutab filmikunstile ja trükisõnale eriomaseid mehhanisme, lisandub inimese ja arvuti vahelise liidese aspekt. 20. sajandi primaarne kultuurivorm filmikunst ja selle elemendid (liikuv kaamera, ruumikujutus, montaažitehnikad, jutustustavad ja vaatajakäitumine) on üle võetud 19. sajandi juhtivast kultuurivormidest, näiteks teatrist ja *laterna magica* slaididelt. (Manovich 2012: 105-107) Eelmise sajandi teises pooles leidsid filmikunsti elemendid tee tagasi teatrisse, kui hakati kasutama videoprojektsiooni ja ekraane, mis on laialdaselt kasutusel tänaseni.

Ekraan kui filmikunstiga kaasas käiv kultuuriline element näitab taasvahenduse paradoksaalsust. Filmi tulek lubas publikule vaatamängulisemat ja mõjuvamat elamust, kui teater seda varasemalt pakkuda suutis. Kinokunstile aga heideti ette selle liigset vahendatust. Ekraan ei suutnud edasi anda siin ja praegu toimuvat vahetut kommunikatsiooni. Küll aga võimaldab kaamera või mõne muu digitaalse meediumi loodud pilt ületada teatrile iseloomulikke ruumilisi ja ajalisi piiranguid. Manovich nimetab tänast ühiskonda ekraaniühiskonnaks (Manovich 2012: 126). Klassikalise ekraani kui raami eelkäija on renessanssmaal. Raam eraldab kahte ruumi, mis eksisteerivad koos. Üks ruum on meie keha ruum, teine avaneb aknana teistsugusesse ruumi. Teine ruum on representatsiooniruum ja meie tavapärasest ruumist erinevate mõõtmetega. (samas) Roland Barthes'ile viidates avab Manovich ekraani representatsioonilise omaduse, mis ei tulene tingimata jäljendusest (nagu me seda mõistet teatris kasutame), vaid on tingitud subjekti (vaataja, lugeja, autor) ja ekraani omavahelisest suhtlemisest. (samas: 132) See tähendab, et ühelt poolt ekraan mõjutab vaataja

vaatevälja, teisalt avaldub representatsioon seal, millisele osale ekraanist vaataja parajasti keskendub.

Eelnevale toetudes saab intermeedialisust käsitleda eri meediumite kommunikatsiooniprotsessina. Multimeedia tähendab eri meediumite kogumit. See aitab tuvastada elemente, mida on võimalik käsitleda meediumitena. Intermeedialisuse mõistega saab selgitada protsesse, mis nende meediumite koostoimel juhtub. Niisiis on tingimuseks, et iga meedium on olukorda asetatud eesmärgiga võimestada edastatavat sõnumit koos teiste meediumitega. Teatri olemus on juba iseeneses intermeedialine. Lavastus koosneb erineva iseloomuga elementidest, mis on lavale seatud eesmärgipärasel koosluses konkreetse sõnumi edastamiseks.

Tehnoloogilistest arengutest tingituna on kaasaegsele teatrile iseloomulik meediumite paljusid laval. Tavapäraselt teises keskkonnas toimetav meedium asetatakse lavale, mille käigus teiseneb nii meedium ise ning muutub ka lavaruumi dünaamika. See on adaptatsiooniprotsess, kohandudes kultuuriliste, ühiskondlike ja tehniliste muutustega. Klassikalise teksti adapteerimine tähendab samuti selle kohandamist kaasaegsete oludega. Kohandumisvõime tõendab teose või kultuurivormi elujõulisust. Intermeedialist lavastust analüüvides tuleks tähelepanu pöörata, mil moel uued meediumid lavaruumi muudavad ning kuidas teisenevad senised väljendusvahendid ehk teisisõnu, millised muutused toimuvad taasvahenduse kui intermeedialise protsessi käigus.

2. Intermeedialine tähendusloome

Olen loonud intermeedialisuse taustsüsteemi, mis kirjeldab mõistet kui meediumite vahelist peegeldavat kommunikatsiooni. Intermeedialist dünaamikat väljendab idee taasvahendusest ehk juba olemasoleva teisendamist uude vormi. Järgnevalt selgitan põhjalikumalt, millistel alustel on võimalik intermeedialisuse olemasolu tuvastada ning kuidas loob kaasaegne teater soodsad tingimused intermeedialisuse avaldumiseks. Selleks kasutan intermeedialisuse teooriast pärit mõisteid kaasaegset teatrit iseloomustavate mõistetega.

Chapple ja Kattenbelt lähenevad intermeedialisusele kahe printsiibi kaudu. Esiteks teater on intermeedialisuse lava, mis hüpermeediumina koondab endas kõik kunstivormid ja meedia. Teiseks on intermeedialisus miski, mis tekib meediumite poolt loodu vahel, lisab mitmesuguseid perspektiive ja suunab tähendusloomet läbi publiku. (Chapple, Kattenbelt 2006: 20) Intermeedialisus on kaasaegse teatri ja etenduskunstiga kaasas käiv ja seda iseloomustav nähtus. Modulaarsus, interaktiivsus ja eneserefleksiooni protsess iseloomustavad kaasaegset teatrit ning intermeedialisust selle ühe kandjana. Tehnoloogilised muutused aga on saanud ühiskondlikus ja kultuurilises kogemuses üha tavalisemaks, mistõttu ei pea intermeedialisust seostama üksnes tehnoloogiaga, vaid keskne huviobjekt kandub rohkem etenduse ja selle tajumise vastastikusele toimele.

2.1 Vahelisus. Sündmus ja keha

Mõistmaks tähenduste teket intermeedialistes suhetes, tuleks peatuda arusaamisel vahelisusest ning temaga kaasnevatest mõistetest. Vahelisus intermeedialise mõistena on käibel ka Frida Chapple'i ja Chiel Kattenbelti kogumikus. Nad kasutavad ingliskeelset mõistet *in-between*, mis osutab intermeedia liminaalsele olemusele. Selle mõiste järgi leiab intermeedialine suhe aset juba olemasoleva vahel. Intermeedialisus leiab aset hägustunud piiridega alal, kus üksteise vahel ja sees ringlevad segunenuna ruumid, meedia ja reaalsused. (Chapple, Kattenbelt 2006: 12) Kui *in-between* avab meediumlike suhete toimumist kahe või enama meediumi vahel, siis hilisemate arengutena võtavad teoreetikud kasutusele veel ka *both-and* mõiste. Eestikeelne vaste võiks sellele olla *nii see kui ka teine*. Hilisemat mõistet peetakse vahelisusest täpsemaks, kuna lisaks

kahe (või enama) eri meediumi vahel toimuvale arvestab see ka meediumite eneste sarnasuste ja erinevustega. See tähendab, et meediumid on omavahel ühtaegu piisavalt erinevad, et mitte üksteisesse sulanduda ning piisavalt sarnased, et leida kokkupuutepunkte üksteisega suhestumisel. (Nelson 2010: 15) Niisiis loovad intermeedialise tähenduse eraldiseisvad meediumid, mis koostoimel säilitavad küll eriomase autonoomse tähenduse, kuid nende koostoimel moodustub mõlema sarnasuste alusel uus konteksti sobituv tähendus.

Vahelisuse loogikat iseloomustavad Chapple ja Kattenbelt risoomi mõiste kaudu. Nad toetuvad prantsuse filosoofide Deleuze'i ja Guattari teooriale. *Risoom* on miski, mis koosneb erinevatest materjalidest, mis esmapilgul koos ei moodusta arusaadavat loogikat. Iga materjal säilitab ainuomased elemendid ning iseseisvuse. Ainult elemente omavahel ühendades ja neid teistega koos vaadeldes saab nende mõtte selgemaks. Samas aga ei ole võimalik eemalt kogu risoomi struktuuri vaadelda, sest ka meie vastuvõttev taju on osa sellest. Me navigeerime erinevate meediumite vahel risoomi meelelises ruumis. Niisiis mõeldes kaasaegsele intermeedialisele teatrile, moodustavad risoomi eraldiseisvad lavastuslikud elemendid, mis aktiveeruvad ja omandavad tähenduse vastuvõtja kehalise ja meelelise tajukogemuse kaudu. (Chapple, Kattenbelt 2006: 19)

Vahelisust võib Deleuze'i eeskujul mõista kui välja, kus leiavad aset põhjuste ja tagajärgedega sündmused. Vahelisuse paradoksaalsus seisneb selles, et teda on keeruline identifitseerida, sest vaatamata oma lingvistilisele tähendusele ei asu vahelisus millegi vahel. Vahelisusest kõneldakse sageli kahe punkti (A ja B) kaudu, mille vahel ta aset leiab. See vahelisuse moodustav sündmus ei ole aga ei põhjus (A) ega tagajärg (B), vaid see, mis toimub nende kahe punkti vahel. Vahelisuse sündmus tuleneb eelnevast, samuti on temast mõjutatud järgnev. (Hermann 2009: 732-733) Sündmusest kõneldakse sageli olendikeskselt. See juhtub kellegagi. Sündmusele pöörab tähelepanu eelkõige see, keda see mõjutab. Tema jaoks on see isiklikult oluline. Sündmused aga juhtuvad pidevalt, olenemata sellest, kas keegi neid märkab või ei. Sündmus ei kuulu kellelegi, ent seda on võimalik kogeda kehalises olekus. Keha saab kogeda sündmust kahel viisil: kas ta näeb ennast punktina, millest tegevused lähtuvad, või kogeda ennast sündmuse osana ehk tegelasena. Keha omakorda on kollektiiv, mille moodustavad teised kehad, väiksemad kehasündmused. Kollektiiv võib iseeneses mitte toimida, kuid kehade koostoimel võib sündida ka midagi võimsat. Seejuures saavad kõik kollektiivi elemendid üksteise võimendamise kasu. (samas: 738-741)

Intermeedialises dünaamikas on keha meedium. Eelnevale toetudes võib lavastuslike elemente ja elemendikogumikke käsitleda eraldi meediumitena. Lavastuse elemendid moodustavad kirjeldatud risoomse struktuuri, mis on paigutatud kindlasse kontseptsiooni ning mis omavahelise suhtluse käigus loovad ja annavad edasi tähendust. Eelmises peatükis Bahtini polüfoonilisusest rääkides saab siin paralleeli tõmmata lavastuselementide polüfoonilisusele. Lavale toodud elemendid on omavahel dialoogis, kandes edasi tähendust. Eraldi vaadatuna on need elemendid üksikud objektid, kuid lavastuse kontekstis saavad neist subjektid, kelle teadvus sündmuse (lavastus) käigus liitub. Intermeedialise lavastuse eripära ongi see, et lavastuse elemendid ei sulandu selles protsessis ühte ega ka üks domineeri teise üle, vaid lavastusele tuleks läheneda tervikliku kogemuse kaudu.

2.2 Performatiivsus intermeedialisuses. Performatiivne pööre

Performatiivsuse mõiste on oluline iseloomustamaks kaasaegset teatrit. Performatiivse pöördega, millest kirjutab põhjalikult ka Erika Fischer-Lichte ("The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics", 2008), said alguse muutused senistes kunstiliikides ning tekkis ka uus vorm, tegevuskunst. Muutustega jagunesid ümber jõujooned esitatava, esitaja ja publiku vahel. Performatiivse pöördega tõusis esile aktiveeritud publiku olulisus ning etendus kui kommunikatsiooniakt esitaja ja publiku vahel. (Fischer-Lichte 2008: 18-19)

Performatiivne pööre on otseses seoses 21. sajandi alguses vallandunud massimeedia esiletõusuga ning Kattenbelt väidab, et digitaalsed tehnoloogiad on seda pööret intensiivistanud ja muutnud ulatuslikumaks. Samuti on performatiivne mõõde ulatuslikum tänu intermeedialistele suhtele digitaalses kultuuris (Kattenbelt 2006 : 29). Performatiivsus tõstab niisiis vaataja, ka kogeja (ing k *experiencer*) oma tajude ja kogemuslikkusega huviorbiiti. Kogemus sünnib esteetiliste ja tekstuaalsete vormide kaudu. Kattenbelt pakub välja, et performatiivses kultuuris on semiootiline ja fenomenoloogiline lähenemine tihedalt omavahel põimunud, mitte ajaloolises järjestuses. (Samas)

Teatri performatiivset situatsiooni iseloomustab tema esteetiline orienteeritus. See tähendab, et teater ei ole igasugune performatiivne situatsioon iseeneses, vaid see on seotud vastuvõtja taotlusega esteetilisele kogemusele. Tema kogemus on suunatud ning kogejana on ta ka ise performatiivse situatsiooni subjekt, muuhulgas ise ennast kõrvalt selles situatsioonis

jälgides. Teater on kui suunatud performatiivsus, mille spetsiifilisem vorm on esteetiline suundumus. (Kattenbelt 2006: 30-31)

Intermeedialisus teatris on meedia asetamine lavalisse konteksti ning selle protsessi käigus muutub meedia olemus, funktsioon ja selle tajuvõimalused (Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender, Nelson 2010: 27). Kui etenduskunstis ei ole lavaline olukord ja vaataja-etendaja suhe alati nii selgepiiriline, siis teatri puhul juba ajaloolise ruumipaigutusliku tava tõttu lava ja saal enamasti selgelt eristatavad. Seega ei ole performatiivsuse ja meedia domineerimise tõus teatris tajutav suurte vormistruktuuriliste muudatuste kaudu, vaid eelkõige sisulise suhtedünaamika muutumisena. See tähendab, et kehaliselt enamasti passiivne vaataja on suunatud aktiveerima oma tajulist vastuvõtuvõimet. Lavalt nähtav ei ole pelgalt üks-ühele mõistetav. Laval toimuvaga on sama oluline vaatajas kui kogejas toimuv, kes sünteesib endas juba olemasolevaid meediumlikke kogemusi. Vastuvõtu protsess on lavaliste elementidega võrdselt oluline ning see viitab intermeedialisele situatsioonile.

Jõuame lähemale tähenduse tekkimisele ning selle printsiipide muutusele läbi performatiivse pöörde. Fischer-Lichte sedastab, et uus esteetika ei allu varem valitsenud hermeneutilisele ja semiootilisele käsitlusele tähendusest. Semiootika eristab kindlalt subjekti ja objekti, tähistatavat ja tähistajat. Nagu aga nägime, siis uus esteetika ei tee selgepiirilisi eristusi. Fischer-Lichte pakub sellise nähtuse analüüsimiseks välja fenomenoloogilise vaatepunkti, mis ei lähtu niivõrd objekti enese tähendusest ja selle interpretatsioonist, vaid esteetilise taju kirjeldamisest nagu see esineb vaataja kehalises tajus. (Fischer-Lichte 2011: 91) Kattenbelt aga ei kiirusta semiootilist ja fenomenoloogilist lähenemist kui tähendust ja kogemust omavahel eristama. Ta pakub välja, et tähendus ei peitu eraldiseisvas objektis, vaid inimkogemuses (Kattenbelt 2006: 31). Ehk siis mis tahes kogemises, nt lavastust vaadates, ei ole oluline nähtavate elementide tähendus iseeneses, ka mitte konkreetselt see, millist tähendust see esitaja jaoks omab, vaid kõigi protsessis osalejate individuaalne kogemus, mis omakorda moodustub igäihe maailmanägemusest ja seni kogetust.

2.3 Intermeedialine aeg ja ruum. Ruumiline pööre

Ruumist kõneledes saab digitaalse meedia ja globaalsete suhtlusvõrgustike tekkega rääkida sarnaselt performatiivsele pöördele ka ruumilisest pöördest. Füüsilise ja virtuaalse ruumi segunemine võimaldab samaaegselt ühendada elemendid, mis muidu ei saaks füüsiliselt ühes ruumis viibida. Erinevate digitaalsete meediumite võimalustega katsetamine on loonud uue, intermeedialise lava. Kõige varasem lavadimensioonide avardaja oli Šveitsi arhitekt, lavavalguse ja -kujunduse teoreetik Adolphe Appia oma avatud, kineetilist ruumi loovate lavakujundustega. Uus lavaline ruum oli võrreldes varasemaga dünaamilisem, koos valguse, heli ja esitajate liikumisega moodustusid ajalised, rütmilised ruumid. Filmi kui uue meediumi kasutuselevõtt avardas ruumilist kogemust veelgi. (Wiens 2010: 91 – 92)

Mäng aja ja ruumiga on kujunenud teatri olulisemaks maailmade ja reaalsuste loomise viisiks. Tehnoloogiliste arengute tuules on teatrimaailmade loojad pidevates otsingutes leidmaks sobivaid vahendeid, et pakkuda võimalikult köitvat ja tunnetuslikult usutavat kogemust. Hüpermeediumlik kogum on ideaalis loodud koos toimima sidusalt terviku huvides, publiku tajudele orienteeritult. Liina Unt on kirjutanud: „Küsimus ei ole selles, mida tehnika teeb, vaid kuidas seda osatakse kasutada, veelgi enam aga selles, kuidas tehnika muudab meie oskust mõelda ja luua.“ (Unt 2016: 94)

Tehnoloogilised, eelkõige digitaalsed meediumid on suutelised hetkega manipuleerima ruumilise ja ajalise tajuga. Olgu selleks siis pelgalt keskkonna markeerimine või suurte kolme- neljadimensiooniliste maailmade ja reaalsuste loomine ning võimalus neid hetkega vahetada. Kui erinevad digitaalsed meediumid on saanud igapäevatoimingute osaks, muutes mõttemustreid ja tajukanaleid, siis ka neid teatrilavale tuues muutub ühelt poolt jutustamise viis, teisalt vastuvõtt ja ootus kohata juba kogetut.

Ajaloos tagasi vaadates oli teater struktuurilt ajalisel ja ruumiliselt rangelt määratletud. Erinevaid ajastuid ja voole iseloomustab tegevuse ajaline ja ruumiline kasutus. Kui traditsiooniliselt olid näidendid ja lavastused valdavalt ülesehitatud toimuma piiratud aja jooksul, lineaarselt kulgedes, siis 60ndatel ja 70ndatel esile tõusnud etenduskunst hakkas ulatuslikumalt tähelepanu pöörama võimalustele aja ja ruumiga manipuleerida. Michel Foucault on nimetanud postmodernset perioodi simultaansuse ajajärguks, mis viitab ajakasutuse

ja ajast mõtlemise muutumisele varasema rangelt lineaarsest käsitlest dūnaamilisemaks. Saame p  rduda tagasi Deleuze'i risoomi teooria juurde, mille järgi on võimalik aega tajuda fikseerimata kulgemises. (Bay-Cheng 2010: 85) Eri täpi meediumite simultaanne koostoime võimaldab mõjutada vaataja tajusid ning seetõttu saab etendus olla kogemuslikum ja elamuslikum. Audiovisuaalsete meediumite vaatem  ngulisus v oib ruumilise atmosf  ari kaudu aidata vaatajal lavastuse teemasse sisse elada.   ldised kultuurilised ning ühiskondlikud viited ja seosed kui mittef  sisilised meediumid aitavad nende äratundmisel luua lisat  hendusi lavastuse mõistmiseks. Tähendus tekib eritüübiliste meediumite liminaalses segunemises.

Etenduse situatsioon on ajaliselt ja ruumiliselt piiratud, st et ta on määratletud ajalise kestusega, enamasti kindla alguse ja lõpuga ja ta toimub fikseeritud ruumis. Digitaalse video aeg ja ruum on aga dünaamilisem ja võimaldab tekitada aegruumi nihkeid f  sisilisest kohalolust sõltumata. See omakorda esitab väljakutse näitlejale, kes muidu on etenduse dominant. Lisandunud meediumid esitavad väljakutse ka vaataja tähelepanule, mis saab dubleeritud.   helt poolt vaataja enda isiklik fookuseasetus, millist objekti ruumist ta parajasti vaatab. Samas ekraanile kuvatud materjali puhul on tema eest vaadatava suhtes juba otsus tehtud, seega selline vahend võimaldab suunata fookust olulisele detailile, mida soovitakse rõhutada. Video kasutamisega avaldub laval ka simultaansus. Simultaansus omakorda juhib tähelepanu f  sisilise ja meedia poolt vahendatud kohalolu suhtele. (Merx 2010: 71-72)

Järgnevalt toon välja mõned praktilised näited võimalikest ajalistest ja ruumilistest manipulatsioonidest, mis on loodud erinevate teatris kasutatavate meediumite koosmõjul. Saksa dramaturg ja esseist Heiner M  ller tõstab inimese subjektina keskmest kõrvale ning tegeleb aladega, kus aeg, ruum ja loogika ei funktsioneerigi tavapärases tähenduses. Niisiis ei taju subjekt ennast enam olemise keskmises olevana, vaid kujutuslikult taustmaastikul. Teatri suhe aega ja ruumi saab ümber mõtestatud ning selles kontseptsioonis püütakse aega materialiseerida esteetilise objektina. Selliste tehnikatega tegeleb näiteks Robert Wilson aegluubistatud liikumistega ja ulatuslike kordustega. Aja objektiseerimist väljendab ka Deleuze'i järgi aja-pildi teooria, kus pilt kutsub esile vaatajas isiklikke mälestusi, suunates teda sellega ise aega konstrueerima. (Bay-Cheng 2010: 89-90)

Hollandi teatriteadlane Sigrid Merx selgitab Guy Cassiers'i lavastusele toetudes intermeedialisust kui vahendit intensiivistamiseks vaataja kogemusi ja mälestusi, publikut stimuleerides ja aktiveerides. Intermeedialine suhe video ja teatri vahel annab võimalused uute

ajadimensioonide ehitamiseks ning võimaldab olla seega ajas ja ruumis paindlikum. Otsepilt ja kaamerakasutus, pildi kadreering ja digitaalne manipulatsioon ning montaaž on ühed võimalikud vahendid, mille kaudu on võimalik lavalist aega ja ruumi manipuleerida. (Merx 2010: 70)

Andy Lavender läheneb erinevate meediumite kasutamisele lavalise paigutamise seisukohalt. Ta kasutab Patrice Pavisi mõistet *mise en scène*. Ta seob lavalise situatsiooni vaataja meeleliste tajudega. Ta juhib tähelepanu, et projitseeritud pilt, kui ta on lavale toodud, ei ole enam puhtalt pilt ekraanil, vaid samamoodi lavastatud element nagu iga teine. Ekraanil toimuv ei ole eraldiseisev, vaid lahutamatus sisulises seoses etenduse seisundlikkusega. Seisundid, mida Lavender eristab, on otsesündmus iseenesest, etenduse hetke kordumatus, kolmemõõtmeline lavaline ruum ja teatraalne pilk. (Lavender 2010: 55)

Lavenderi kirjeldatud meediasuhted laval toovad meid *hüpermeedia* mõisteni. Hüpermeedialisust saab siinkohal vaadelda kui miskit, mis annab lavalisele sündmusele struktuuri ja tekstuuri. See võimaldab meil nähtut kogeda eraldi pildilisena, kahe ja kolmemõõtmelise ja samas kõiki tajusid hõlmava tervikuna. Uude keskkonda paigutatud meedia ei ole miski iseeneses, vaid nn lahtikodeeritud suhestatuses *mise en scène* 'iga Misanstseen on ühest küljest lavastatud paigutus, liikumine ja selle struktureeritus, kuid ta on ka pidevalt kulgev hetkeseisund, mis annab lavale toodud elementidele nende tiheda sisulise seostatuse, mis omab tähendust ainult sellel konkreetsetel aktiivsel ajahetkel, samuti seob omavahel elemendid ja publiku. (Lavender 2010: 63)

Hüpermeedialisus omandab oma efektiivsuse publiku fenomenoloogilise perspektiivi kaudu. Lavender kasutab samuti vahetust (ing k *immediacy*) selgitamaks meedia fenomenoloogilist iseloomu. Nimelt massimeedia mõjul inimesele saanud omaseks vajadus vahetu kogemuse järele, mida on võimalik digitaalsete meediumitega võimestada. See toimib kõige rohkem terve meelelise kaasatusena, mitte üksnes nägemismeelt aktiveerides. Meediumi funktsionaalsus sõltub sellest, kui palju ta suudab vaatajat mõjutada. Siinkohal jõuame tagasi kohaloluni, mis teatris on esitaja ja publiku suhtes kõige vahetum. (Lavender 2010: 64)

2.4 Tehnoloogia kohalolu tähendusloomes

Tulles tagasi lavastuse struktuursuse juurde, vaatleme, milliseid elemente kaasaegne teater kasutab, võimaldades luua ja vastu võtta tähendusi. Nagu eespool öeldud, nimetab Chiel Kattenbelt teatrit kaasaegses kontekstis intermeedialisuse lavaks, mis muuhulgas ei tähenda, üksnes tehnoloogiliste ja digitaalsete vahendite saabumist teatrilavale. Teater on säilitanud oma autonoomsuse, samavõrd kui on autonoomsed kõik teised meediumid, ka siis, kui nad esinevad teatris. (Kattenbelt 2006: 32)

Teatri eripäraks on tema toimumine siin ja praegu, kohalolus. See on kommunikatsioon esitaja ja vaataja vahel. Teater realiseerub nende omavahelise sotsiaalse kohtumise kaudu. Siinkohal ei ole niivõrd primaarne, kuidas ja milliste vahendite abil see kohtumine toimub, vaid protsess ise. Teater ise meediumina vahendab sõnumit. Kui eesliide inter- viitab millegi vahel, seas ja hulgas olemisele, saab öelda, et sellises protsessis tekib tähendus osalejate vahenduskogumike omavahelises ühenduses. (Kattenbelt 2006: 32-33)

Teatri kui meediumi erisus on veel ka see, et ta eksisteerib ka tehnoloogiliste vahenditeta. Teised meediumid, kino, raadio, televisioon, on kõik tehnoloogiapõhised ja ülesehituslikult toetuvad ühele elemendile. Kui nende vahel toimub põimumine, muutub üks vahend paratamatult teise sarnaseks. Teater kui mitte tehnoloogiapõhine meedium võib kaasata teisi meedime (projektsioon, digitaalne heli), kus nad säilitavad endale omase struktuuri, kuid uues ühenduses tekib juurde lisa tähenduskiht. (Kattenbelt 2006: 37)

Muuhulgas on teatril hüpermeediumina võimalus ühendada endas film, televisioon ja digitaalne video, mis selliselt saavad teatrimärkideks ning on sel moel märkide märgid. *Läbipaistvuse* mõiste meediateoorias annab selge eristuse teatri ja teiste meediate vahel. Teatri puhul näeme tema vahendajat ja vahendusprotsessi otse. Tehnoloogial baseeruv meedia püüab aga oma meedialisust varjata, just selleks, et tekiks illusioon, usutavus. (Kattenbelt 2006: 37-38) Siinkohal aga võib teater oma läbipaistvuses mõjuda reaalsemanagi. Vaatajana tead küll, et tegemist on representatiivse reaalsusega, kuid tajud kutsuvad esile reaktsiooni, mis tekitavad tunde reaalsusest.

Meediumite lisandumisega muutub ka kohalolu dünaamilisus. Iga meedium nõuab oma osa tähelepanust, seega on praktiku keeruline ülesanne, kas ja millisel määral digitaalset meediat kasutada. Digitaalne esineb laval enamasti projektsiooni, ekraanide kaudu. Nende kaudu

edastatav materjal võib olla kas eelsalvestatud, ülekantud või digitaalselt loodud, või läbi kaamerate laval toimuvat otse esitades. Siiski erineb ekraanilt nähtav digitaliseeritud kogemus struktuurilt ja dünaamikalt otse laval nähtust. Igapäevases elus on ekraanidel domineeriv roll, ka laval on nad inimesest sageli suuremad, intensiivsemad. Esitajal tuleb ekraaniga tähelepanu pärast võidelda. Seetõttu on oluline pöörata tähelepanu digitaalsete meediumite tasakaalule laval. (Fewster 2010: 24-26)

Lavastaja Russell Fewster jagab kohalolu meediumite osaluse kaudu kolme kategooriasse:

- 1) Esmalt klassikaline kohalolu. Määratletav ajas ja ruumis füüsiliste mõõtmete kaudu. Esitaja ja publik eksisteerivad koos ühes ajas ja ruumis samaaegselt. Traditsiooniline esitaja ajalis-ruumiline paigutus, mis eristab selgelt otseesitust ja kino.
- 2) Teiseks virtuaalne/digitaalne kohalolu. Meedia vahendatud projektsioonid esitajatest, sageli kõrvutatuna laval seisjatega.
- 3) Kolmandaks intermeedialine kohalolu. See on sisuliselt kahe eelneva tasandi ühendamine. Ideaaltingimustes ei domineeri üks teise üle, vaid mõlemad on võrdsel positsioonil tajutavad. (Fewster 2010: 63)

Fewster pakub välja, et viimasena kirjeldatud olukorra puhul toimub otseesitusena aktiivne mäng meediumite ja esitajate vahel. Sellise meediumite vahelise mänguna sünnib uus dünaamiline kooslus digitaalse ja laval toimuva vahel. Vaataja satub kognitiivsele vahealale, kus ta on mentaalselt aktiveeritud tajuma kahe erineva meediumi omavahelist suhtlust. Tegelik ja virtuaalne suhtlus peab toimima, vaatajat köitma, vastasel korral mõjub see võõristava ja arusaamatuna. (Samas)

Meediumite omavaheline seostatus avaldab mõju vaataja tajule. Kaasaegses käsitluses ei ole meediumi mõiste midagi neutraalset, vaid ta vormib vastuvõtja mõtet, sõnu, tundeid. Teatraalsed objektid, ehk teatrile vastuvõetavaks seatud elemendid on märgid, mis on loodud vastuvõetavana. Mida rohkem meediume on laval kasutatud, seda enam on semiootilisi tasandeid, mis omakorda välistab lavaliste elementide ja lavastusterviku ühetähenduslikkuse.

Intermeedialisuse performatiivne olemus seisneb ajalises ja ruumilises kommunikatsioonis. See on olukord, kus kogeja võtab vastu ja loob tähendusi vastavalt kogetu

positsioonile, iseenda varasematele kogemustele ning mil moel nende kogemuste tõttu see protsess teda mõjutab. Selline kogemine on protsess, kus ei ole kaasatud ainult nägemis- ja kuulmismeel, vaid kogu inimesele omane võimalik tajude pagas. Vastusena küsimusele, kuidas intermeedialist lavastust analüüsida, tuleks kõiki teatrielemente, elementide kogumit käsitleda eri meediumitena. Iga seesugune meedium koos teistega loob tähenduse. Intermeedialine ei pea olema üksnes lavastus, kus on ühe elemendina kasutatud videot. Olulisem on tuvastada atmosfääri teenistuses elemendid, mis hõlmavad nii visuaalset kui ka kontseptuaalset tervikut.

2.5 Intermeedialise lavastuse analüüsimiseks

Tähendusloome aluste mõistmiseks intermeedialises lavastuses tuleb teostada etendusanalüüs. Eelnevale toetudes seostan intermeedialisuse mõisted lavastuslike elementidega. Analüüsis keskendud kolmele lavastuse põhikomponendile: dramaturgia, etendaja ja ruum (Oruaas 2022). Kui intermeedialisus on eri meediumite omavaheline kommunikatsioon sõnumi/tähenduse edastamiseks, siis on intermeedialise etendusanalüüsi eesmärk, mil moel need komponendid koos toimivad ja suhtlevad. Teatriteaduses on etendusanalüüsis kasutatud enamasti teatrisemiootilist või -fenomenoloogilist lähenemist. Käesolevas analüüsis tuleks kasutada mõlemat: teatrisemiootika kaudu avaneb eri märkide ehk meediumite kommunikatsiooniprotsess, teatrifenomenoloogia on vajalik tervikliku kogemuse, kehalisuse ja performatiivsuse seostamiseks.

Teatrisemiootilises etendusanalüüsis kasutan Erika Fischer-Lichte väljapakutud mudelit. Semiootiline analüüs käsitleb lavastust kui teatriteksti, mis koosneb teatrimärkidest, mis omakorda moodustavad märgisüsteemid. Teatriteksti tähenduse analüüsimisel tuleb arvestada kolme semiootilise tasandiga, mis ühtlaselt vaadeldavad kolmes dimensioonis: süntaktiline, pragmaatiline ja semantiline. (Fischer-Lichte 2011: 86) Semantiline tasand tegeleb märgi ja objekti suhtega, andes märgile tähenduse. Süntaktilisel tasandil moodustuvad märkide omavahelised suhted ja reeglistik, mille alusel suhtlus toimub. Pragmaatiline tasand vaatleb märkide kasutamist konkreetsetes olukorras. (L. Epner 2022) Tasandite analüüs tähendab märgi uurimist süntagmaatilisel ja pragmaatilisel teljel. Semantilise dimensiooni süntagmaatilisel teljel toimetavad teatrimärkide põhitähendused, näiteks ruum, milles liigub näitleja A, tähistab

ruumi, milles liigub tegelane X. Paradigmaatiline telg seletab tähendusi, mille teatrimärgid on sisse toonud tekstivälise päritolu alusel. (Fischer-Lichte 2011: 90)

Semiootilise mudeli järgi tuleks intermeedialisuse avaldumist analüüsida tekstiväliste tingimuste kaudu. Märkide semantiseerimiseks on Fischer-Lichte järgi kaks võimalust: 1) Tekst põhineb kindla tähendusega teatrikoodil, mis on üheselt mõistetav nii etenduse loojatele kui vastuvõtjatele; 2) teatritekst ja märgid luuakse ümbritsevas kultuuris kehtivate koodide põhjal, märgid on tõlgendatavad ka väljaspool teatrit. (Samas) Märk on meediumina käsitletav teisel juhul. See tähendab, et meedium omab tähendust ka teatrikontekstist väljaspool, teatris omandab ta uue tähenduse kommunikatsioonis teiste märkidega.

Intermeedialine lavastus ei ole suletud fiktsionaalne süntaktiline kooslus, vaid oma tekstivälise tähendusega märkide tõttu on suhtleb ta teiste erilaadsete tekstidega. Intermeedialisele lavastusele on iseloomulik ka dominantide ja miinusvõtete puudumine. Dramaturgia, etenduskeskkond ja etendaja etendusanalüüsi põhikomponentidena on käsitletavad semiootiliste alatekstidena, mille liitmärgid võivad muuhulgas olla ka meediumid.

Dramaturgia intermeedialises teatris tähendab lavastuse struktuuri. Meediat kasutavates lavastustes nihkub struktuur sageli narratiivsest arvutiloogika sarnaseks. Samuti peetakse dramaturgia teisenemist kaasaegse teatri sõlmküsimuseks. Multimeedialavastustele on iseloomulik traditsiooniliste tekstide tõstmine pop- ja arvutikultuuri mõjutustega keelde. (Oruaas 2016: 108-109) Siinne analüüs keskendub n-ö vana ja uue kokkupuutepunktile. Lavastuste dramaturgiline struktuur on küllaltki traditsiooniline ega tegele ulatuslike vormiuuendustega. Enam kui sajandivanuste materjalide toomine kaasaega kätkeb endas aga nii mõndagi teisendust. Dramaturgiline tekst kui meedium vahendab nii originaalteoste kirjutamisega ning praegusesse aega tõstetuna üldinimlikke üldistusi.

Teine komponent, **etenduskeskkond**, saab meedia kohalolust samuti tugevalt mõjutatud. Erinevas keeles erinevat sõnumit edastavad meediumid lavaruumis killustavad lava (Oruaas 2016: 112). Killustumine leiab aset üldiselt olukorras, kui mõni tekstiväline meedium asub koosluses domineerima. Intermeedialisuse üheks tunnuseks on aga justnimelt eri meediumite süntees, mis koostoimel teiste teatrimärkidega loovad ühtset tähendust. Teatrivälised meediumid etenduskeskkonda paigutatuna liigutavad tähenduse ühest meediumist teise. Uues keskkonnas ja koosluses meediumid suhtlevad teiste märgisüsteemidega, mille käigus meediumi väline tähendus põimub uue keskkonna tähendusega.

Intermeedialisuse analüüsiks ei piisa üksnes semiootiliste tähenduste otsimisest. Visuaalsete ja akustiliste meediumite esinemisega etenduskeskkonnas on oluline osa ka atmosfääri mõistel. Fenomenoloogiline kogemuslik lähenemine võtab arvesse ka kirjeldamatut tähendust laval toimuva ja vastuvõtja vahel. Atmosfäär ei kuulu ainult inimeste ega objektide juurde, vaid see leiab aset inimeste, asjade ja teiste inimeste vahel. Vahelisus ja vahel paiknemine on eelnevast tuttavad intermeedialisust iseloomustavad mõisted. Atmosfäär on esmane publikut mõjutav element ning oluline komponent etendaja sõnumi edastamiseks.

Etendaja analüüsimisel tuleb samuti kasutada fenomenoloogilisi mõisteid nagu performatiivsus ja kohalolu. Lavaline tegevus aktiveerib vaataja taju ja kogemuslikkust, mis saab omakorda osaks lavastuselementide sünteesis. Performatiivsuses esiletõstetud kommunikatsiooniakt etendaja ja publiku vahel suunab tähelepanu esteetiliste tajumuslikkust rõhutavate vormide kasutamisele laval. Intensiivistatud kohalolu näitlejate mängus mõlema lavastuse puhul aitab tuvastada performatiivseid meediumlikke suhteid. Kohalolu töötab ühtviisi vahendusena nii etendaja kui meediumi, aga ka mõne lavastusliku elemendi, “Kuritöö ja karistuse” puhul ekraani kui meediumi, aga ka originaalteksti kui meediumi iseloomustajana. Taasvahenduslik metatasand võimaldab mõista üldistavamaid materjaliüleseid tähenduskihte. Metateatraalsus viitab tagasi erinevatele sarnastele kogemustele, mis meediumina annab lisatähenduse mõistmaks lavastuse tervikut.

3. Intermeedialised klassikaadaptatsioonid

Selle peatüki eesmärk on teostada lavastuste etendusanalüüs. Intermeedialisuse seisukohalt alustan lavastuste avamist intertekstuaalsest vaatenurgast ehk adaptatsiooni ja originaalteksti võrdlusest. Seejärel kirjeldan lahti lavastuse märgisüsteemid, mille kaudu intermeedialist väljendust otsida. Eelnevatest teooria peatükkidest käis mitmel korral olulise mõistena läbi performatiivsus ja kohalolu, seega analüüsin seda aspekti mõlema lavastuse puhul eraldi. Viimasena teostan võrdleva analüüsi intermeedialisuse avaldumisest kahes väga erinevas lavastuses.

3.1 Aaron Posneri “Krdi loll lind” Ugala Teatris

Lavastus “**Krdi loll lind**” esietendus Ugala teatris 2017. aastal ning põhineb Ameerika näitekirjaniku Aaron Posneri näidendil (“Stupid Fucking Bird” 2013, tõlkinud Erkki Sivonen). Materjali lavastas Taago Tubin, lavastusmeeskonda kuulusid veel kunstnik Liisa Soolepp, muusikaline kujundaja Lauri Lüdimois, valguskujundaja Mari-Riin Paavo, liikumisjuht Raido Mägi ning näitlejad Martin Mill, Merle Palmiste (Eesti Draamateater), Klaudia Tiitsmaa või Ilo-Ann Saarepera, Laura Kalle, Ringo Ramul, Janek Vadi, Andres Tabun. (Ugala Teater)

3.1.1 Tšehhovi lavastamise traditsioon Eesti teatris

Klassika juurde tagasi pöördumises ei ole midagi imekspandavat või iseäralikku. See on mõiste iseenesestmõistetav tunnus. Sagedased on aga ka klassika, näiteks Tšehhovi või Shakespeare’i tõlgendused ja mugandused (Veidemann 2014). Eestis on Tšehhovit lavastatud enamasti traditsiooniliselt. Eesti teatri lavastuste andmebaasi järgi on kõige enam lavastatud näidendit “Kolm õde”, järgnevad “Onu Vanja”, “Kajakas” ning “Ivanov”.

Perioodil 1986 – 2006 oli Anton Tšehhov Shakespeare’i ja Ibseni vahel 27 lavastusega üks mängitumaid välisautoreid Eesti teatris. Vene klassika käsitlemise traditsioonist saabki rääkida vaid Tšehhovi puhul, kelle teoste lavastustest huvituti ka 1990ndatel, mil eelneva riigikorra tõttu valitses teatav vastumeelsus vene kultuuri suhtes. Tšehhovi tõid publikule lähemale olulised ja tunnustatud lavastajad. Esmatutvust algas Maria Knebeli (“Ivanov”,

Draamateater 1971) ja Adolf Šapiro lavastustega (“Kirsiaed”, Noorsooteater 1971; “Kolm õde”, Draamateater 1973), mis lisaks Tšehhovi-tõlgenduse avardamisele uuendasid ka näitlejatehnilisi vahendeid psühholoogilise mängulaadi nüansseeritumaks esitamiseks. (Karja 2020: 139 - 141) Need lavastused olid uus väljendus Tšehhovi “vaimu ja poeesia vahendamiseks tänapäevale” (Krõmova 2010a: 155), kirjutab Natalja Krõmova. Eelnevalt oli valitsenud valdavalt Moskva Kunstiteatri traditsiooni kopeerivad lavastused, kuid neis 1970ndate lavastustes oli Tšehhov elav ja kaasaegne autor. (samas) Veel on eesti tšehhoviaana oluliseks lavastajaks Kaarin Raid, kelle lavastusi “Kirsiaed” (1993, Ugala), “Kajakas” (2001, Ugala, Viljandi Kultuurikolledži III lend) ja “Onu Vanja” (2002, Ugala) on Eesti teatriloo nimetatud ületamatuteks (Peegel 2014) “Onu Vanjas” ei mänginud näitlejad oma tegelaste siseelu teatraalselt nähtavale, kuid mõtlesid mõtteid siin ja praegu, tõeliselt ja otsustasid kohapeal, kuidas käituda, mida öelda. (Neimar 2002)

Oluline Tšehhovi tekstide lavastaja on veel ka Elmo Nüganen, kes esimestel aastatel pärast lavakunstikateedri lõpetamist lavastas nii “Kajaka” (1990, Ugala) kui ka “Ivanovi” (1992, Draamateater). Mõni aasta hiljem esietendus sündmuslik lavastus “Pianoola ehk Mehhaaniline klaver” (1995, Tallinna Linnateater). Siinkohal on tähelepanuväärne, et näidendi puhul on tegemist Tšehhovi töötlusega, adaptatsiooniga. Aleksandr Adabašjani ja Nikita Mihhalkovi “Pianoola” on töötlus Tšehhovi esimesest näidendist “Platonov”. Lavastuse õnnestumise aluseks on lavastaja orgaaniline mõttevabadus, mida saadab avatud ja tark lavastajaemotsionaalsus. Nüganeni põhifookus ei ole esmalt kontseptsioonil, vaid tema tugevuseks on näitlejate “haruldane koosmäng” (Krõmova 2010b: 222-223).

Hilisemate adaptatsioonide lavastusi on vähe või neid andmebaasi järgi keeruline tuvastada. Küll aga leidub kaasaegseid tõlgendusi, mis tuginevad Tšehhovi tekstile, kuid vastavalt lavastajate stiilile, katsetavad erinevate vormilahendustega. Üheks mitmekülgsemaks näiteks on Saša Pepeljajevi “Kirsiaed. Komöödia vaatustes” (2005, NO99 ja Lavakunstikool), “Kolm õde” (2004, Lavakunstikool), “3D õed” (2014, Vene teater), veel ka Kristian Smedsi “Kajakas” (2007, Von Krahli), Andres Noormetsa “3 õde” (2014, Rakvere Teater), peagi esietenduv „Kirsiaed“ (Ugala Teater) ning Ingomar Vihmari „Kolm õde“ Endla Teatris (2021) ja teatris Must Kast (2022). Järgnevalt kirjutan neist lavastustest pisut lähemalt, et mõista, millises vormis on adaptatsioone varem lavastatud.

Peamiselt tantsu ja liikumisega tegelev Pepeljajev on sageli oma lavastuste loomiseks kasutanud kirjanduslikke teoseid, enamasti romaane, harvem ka näidendeid. Tema arvates on kirjanduslikes tekstides lisaks süžeele mingi kvaliteet, mis ei ole edasiantav ja vastuvõetav üksnes lugemise loogika järgi. Pepeljajevile tundub, et Tšehhovi, Dostojevski ja Gogoli tekstide teine, kolmas, kümnes plaan avanevad mitte “mis?” vaid “kuidas?” kaudu. Tema jaoks on huvitavam ja sisukam see, mida nähakse, kui see, mida öeldakse. Oma lavastamise meetoditest rääkides ütleb Pepeljajev, et ta ei tegele kunagi puhta koreograafiaga. Erinevad tantsutehnikad on võimalikud keeled ning see, mida soovitakse öelda, moodustub tihti keelereeglite rikkumisest. Pepeljajev lisab, et tänapäeva kultuuris toimub millegi uue väljendamine juba tuntu kaudu, nii kirjanduses, meedias kui teatris, seega ei ole tants eesmärk omaette, vaid eesmärk on avastada oma “mille tõttu?”. (E. Epner 2005)

Lavastuses “3 öde” suunab Andres Noormets fookuse tekstile ja dialoogidele. Noormets sedastab, et “klassikasse kuuluvad tekstid on püsiva väärtusega ja alati kaasaegsed.” (Lilleorg 2014) Lavastuse “3 öde” kaasaegne tõlgendus väljendub autori poolt remarkides kirjeldatud olustiku eemaldamises. Teksti kaudu jõutakse tegevuste ja maailmani, mis tänases kontekstis võimalik on. Sajand teksti ja lavastuse loomise vahel on muutunud inimolemise väliseid vorme, kuid sisemine olemus muutub aeglasemalt, kui üldse. Noormetsa lavastuse väline kaasaegne vorm lähtub Tšehhovi 20. sajandi alguses kirjutatud tekstist, mis kõnetab ka tänast inimest. Lavastajana meeldib Noormetsale küll reegleid murda, kuid väärtuslikku muuta ei pea ta mõistlikuks. Niisiis keskendub ta materjalile, mis tekib prooviprotsessis osalevate inimeste vahel just selles ajas ja ruumis. Tšehhovi lugu räägib tänagi millestki väga olulisest ning kontakt teksti ja publiku vahel tekib läbi lavastuse tegijate filtri. (Samas)

Soome lavastaja Kristian Smedsi “Kajakas” on mitmeplaaniline ja metateatraalne lavastus. Metateatraalsus on oluline märksõna ka hilisemas lavastuse “Krdi loll lind” analüüsis. Smedsi lavastuse aluseks on põlvkondade temaatika, kokkutulemine, teater ja elu (Feldmanis 2007). Metateatraalseks teeb lavastuse osatäitjate valik, mis omakorda rõhutab lavastajale olulist isade ja laste probleemi. Lavastuses mängisid isad-pojad Juhan Ulfsak (Treplev) ja Lembit Ulfsak (Arkadina); Taavi Eelmaa (Medvedenko) ja Aleksander Eelmaa (Trigorin) ning Sorini rollis Helgi Sallo. Treplevi järveteatris kasutati teksti Shakespeare’i “Hamletist”, mille nimategelast Juhan Ulfsak äsja Saša Pepeljajevi lavastuses oli mänginud. Smedsi lavastus jätab kõrvale vana ja tolumuse teatri ning traditsioonist erinevad vormivõtted (publikuga suhtlemine

juba enne vaatuste algust, publiku poole pööratud peegel, tegelaste sugude ümberpööramine jne) muutsid lavastuse tunnetuslikult elusaks (Tõnson 2007).

Erinevad Tšehhovi kaasaegsed tõlgendused kannavad endas antud töö kontekstis olulisi intermeedialisi tunnuseid. Esmalt Pepeljajevi kirjeldatud kvaliteet, mis teksti puhul avaldub alles siis, kui see saab teatri kaudu nähtavaks, või õigemini kogetavaks. Teoste teisesed plaanid avanevad küsimuse “kuidas?” kaudu. Teatris on küsimusele “kuidas?” võimalik vastata teatrile omaseid väljendusvahendeid kasutades. Kui Pepeljajevi järgi on erinevad tantsutehnikad eri keeled, võib selle mõtte laiendada ka kõikvõimalikele elementidele, mille koostoimel sünnib lavastus. Need elemendid on lavastuse kontekstis igaüks omaette meedium, mis selles protsessis rikuvad enese keelereegleid. Lavastuse elemendid kui meediumid on pandud edastama mõtet ning selle kommunikatiivse protsessi käigus tekib tähendus.

Taago Tubina lavastus “Krdi loll lind” Aaron Posneri adaptatsioonis eemaldub sarnaselt Noormetsale Tšehhovi olustikust ja ajastust, romantismist, minevikus elamisest, kõigest, mida peetakse väliselt “tšehhovlikuks”. Lavastuse alapealkiri on “Tšehhovi “Kajakas” *unplugged*”, mis tähendab, et eemaldatud on nii olustikulised kui tekstilised filtrid. Alles on Tšehhovi sündmustik, kuid teemad ja narratiiv on teravdatud, tihendatud. Tubina lavastuse puhul on just Posneri tekst see võti, mis avab meie aja vaimu. (Sarv 2017)

Noormetsa lähenemine ühendab intermeedialiselt ühe lavastuse sees kaks erinevat aega. Tšehhovi tekst kui muutmata meedium omast ajast kohtub lavastuse valmimise aja ja temas tegutsevate näitlejatega. Lavastuse väline minimalistlik vorm tõstab kontrapunktina esiplaanile teksti ja selle tõukel konkreetses ajas ja ruumis sündiva tegevuse. Tubina lavastus ühendab endas Tšehhovi näidendi ja selle kaasaegse tõlgenduse adaptatsioonina kaudu. Posneri näidend toimib küll ka alusteksti tundmata, kuid lavastuslik mitmeplaanilisus on alusmaterjalile pidevalt tagasiviitav ja selle tundmine lisab tähenduse mõistmisele lisakihte.

3.1.2 Intertekstuaalne aspekt. Näidendite „Kajakas“ ja „Krdi loll lind“ võrdlus

Aaron Posner on ameerika näitekirjanik ja lavastaja. Suure osa tema loomingust kirjanikuna moodustavadki adaptatsioonid tuntud kirjanike (Mark Twain, Shakespeare, Anton Tšehhov) teostest. Tšehhovi näidenditest on ta adapteerinud kolm teksti, lisaks „Kajakale“ veel ka „Onu Vanja“ („Life Sucks: Or the Present Ridiculous“ 2015) ja „Kolm õde“ („No Sisters“ 2017). „Krdi loll lind“ („Stupid Fucking Bird“ 2013) esimese Tšehhovi adaptatsioonina on ilmselt

kõige n-ö autoritruum, edaspidised tööd märksa julgemad ja suuremate struktuuriliste muudatustega. Posner on kõik adapteeritud tekstide pealkirjad muutnud vastavalt oma näidendi fookusele. „Krdi loll lind“ viitab Tšehhovi näidendist teatrilukku kandunud kuulsale kajaka sümbolile. Ekspressiivne kergelt vulgaarne iseloomustus väljendab peategelase frustratsiooni, olles ka viide põlvkondade konfliktile.

Antud töö ei keskendu küll peajasjalikult adaptatsioonide analüüsimisele, see on vaid üks osa intermeedialisest tervikust, kuid kuna Taago Tubina lavastus on valdavalt Posneri tekstile truu, siis pean oluliseks peatuda pisut pikemalt ka konkreetse adaptatsiooni lahtimõtestamisel.

„Krdi loll lind“ järgib enamasti Tšehhovi tegevusliini. Lugu jookseb samasuguse lineaarsusega nagu alustekstiski, sündmused on valdavalt samad. Kaasaegse teatrikirjanikuna kasutab Posner postdramaatilisele teatrile omaseid võtteid. Autorikommentaaries teeb Posner otseseid ettepanekuid lavakujunduseks, näitlejate mängule, metateatraalsetele aspektidele. Samal ajal jätab aga kõik valikud lahtiseks. Võimalikku lavaruumi kirjeldab ta muuhulgas nii: „Teine vaatus seevastu on mõeldud toimuma võrdlemisi elulähedases köögis, kus on külmkapp, valamu jne. Või siis mitte. Mõte on selles, et see erineks mõnevõrra – või isegi oluliselt – esimesest ja kolmandast vaatusest. Või siis mitte...“ (Posner 2017: 2) Ehk siis lõppkokkuvõttes jätab ta kõik lavastusmeeskonna otsustada. Tema kommentaarid panevad paika vaid pidepunktid, kuidas Posner ise näidendit laval ette kujutab.

Kui sündmused on Posneril sarnased Tšehhovile, siis tegelaskonnas on mõned olulised muudatused. Adapteeritud versioonis on oluliselt vähem (7) tegelasi kui originaalnäidendis (13). Peamiselt seisneb see kõrvaltegelaste töömees Jakovi, Koka ja Toatüdruku eemaldamises. Üheks põhjuseks, mis autor sellise valiku on teinud, võivad olla ajastu konventsioonist tekkinud muudatused. Posneri tegelased tegutsevad tema kaasajal, nagu ka Tšehhovil, kuid tänapäevases kontekstis ei saa määratleda provintsiaadlikke samasuguselt nagu minevikus. Kõik selle, mis puudutab seisust ja varalist olukorda, on Posner praktiliselt eemaldanud. Niisiis ei näe me laval võimalikku mõisa abipersonali. Muidugi võib olla nende tegelaste eemaldamisel ka lihtsam praktiline põhjus. Nad ei ole olulised osalised näidendi sündmustes ega vii lugu edasi.

Kolmest Tšehhovi näidendi vanemast tegelasest (Sorin, Šamrajev, Dorn) on saanud koondtegelane Sorn. Posner keskendubki oma näidendis eelkõige noortele tegelastele, nendevahelisele armastusele, tugevatele tunnetele ja pettumusele. Sorn on tegelane, kes teadliku vana mehe muhedusega kõike eemalt jälgib ning õigel hetkel oma toetava sõna või õla annab.

Praktiliselt kõik tegelased on Posner ka ümbernimetanud: Arkadina on Emma, Maša on Mash (eesti k Maša), Treplev on Con (eesti k Koss, Konrad), Medvedenko on Dev (eesti k Semm), Niina on Nina (eesti k Niina) ja Trigoriin on Trigoriin või Tom. Tegelaste ümbernimetamine on ilmselt keelelisest eripärast tingitud. Seal, kus slaavipäraseid nimed tunduvad liiga võõrad, on need anglo-ameerika kultuuri jaoks suupärasemaks tehtud. Tõlkes jällegi on eesti vaatajat silmas pidades nimed slaavipärasemateks muudetud.

Tegelaste nimed ning ka keel, milles nad on pandud rääkima, on intensiivne ja eluline. Tänu sarnasusele tänapäevase kõnekeelele muutuvad ka tegelased iseeneses elavamaks, lugejal on kerge nendega samastuda. Posneri dialoog on tempokas: „Näitlejate suhtumine teksti ja üksteisesse peaks olema energiline ja impulsiivne“ (Posner 2017: 3), seega hõlbustab õnnestunud tekst lihtsamalt lavale tuua energeetiliselt laetud ja elusaid lavakujusid.

Posneri kasutatud postdramaatiline teatrikeel hõlmab endast ühe tunnuseks monoloogide kasutamist. Tegelaned astuvad justkui tegevustikust välja ja kõneleb otse publikule oma mõtteid ja tundeid. Tegelaned Dev/Semm pöörduvad stseenide vahetustes publiku poole ja kommenteerivad just toimunut ning jutustavad, mis edasi saab. Nii nagu Tšehhovi näidendis on metateatraalseid algeid, kasutab Posner seda ära ning arendab kaugemale. „Krdi loll lind“ on mitme tegelikkusega materjal. Ühest küljest on see näidend, milles on tegelased, kes elavad läbi näidendi sündmusi (samas). Teisalt on nad korraga ka tegelased näidendis. Veel omakorda näitlejad, kes ei unusta etendusituatsiooni ning teavad, et see on etendus ja on teadlikud publiku kohalolust (samas). Puhtal kujul võõritusefekti siin aga ei toimu, st näitleja jääb siiski enda tegelaskuju raamidesse, ta ei astu sealt välja.

3.1.3 Intermeedialisuse analüüs

Lavastuse analüüsi alustan kirjeldusega lavastuse audiovisuaalsest väljendusest. Esmalt otsin eri meediumide lavakujunduse kostüümi, heli- ja valguskujunduse elementide seast. Edasi pööran eraldi tähelepanu näitlejamängule ja lavastuslikule keelele kui võimalikule meediumile, mille suhtes teise meediumiga saame rääkida intermeedialisuse avaldumisest.

3.1.3.1 Audiovisuaalsed elemendid – lavakujundus, kostüüm, heli, valgus

Publiku sisenedes on nii lava kui saal on valgustatud, ruumi on loodud teatava nostalgilise alatooniga atmosfäär. Lava tagaseina katab täies ulatuses maalitud horisont, millel on kujutatud

sügisest mõisaparki järve ääres. Näeme kolletavaid puid, valgeid pilvi sinise taeva taustal ning nende peegeldust virvendaval järvepinnal. Lehed langevad. Terve lavapõrand on kaetud sügisesele kirjute lehtedega. Lava keskel on väike helepruun ümmargune laud, mille peal raamatule asetatud samovar. Lauda katab valge heegeldatud laudlina, mis ripub üle laua äärte. See kõik on välja valgustatud soojades, neutraalsetes, hubastes toonides. Taustaks mängib õrnalt kulgev meditatiivne *ambient*-muusika. Kõik see mõjub tuttavlikult, võiks öelda, et ka tšehhovlikult. Korra on laval kõik see, kuidas klassikalist Tšehhovi näidendi lavastust võiks ette kujutada. Siin on seda rõhutatud, et muuta sündmuslikumaks hilisem muutus, kui see maailm lõhutakse.

See on oluline lavastuslik viide teose algtekstile, sest näidendi autor on võimalikku lavaruumi kirjeldanud kui lihtsat ja praktilist, ilma kindla otstarbeta teatrilikku ruumi. Samas jätab ta vaba valiku lavastusmeeskonnale ruumi väljanägemise, dekoratsioonide ja rekvisiitide, muusika, valguse ja efektide osas. Niisiis on etenduse eelne ruumiline viide Tšehhovi kirjeldatud olustikule lavastuslik valik, mis annab eelhäälestuse lavastuse mõtestamiseks.

Edasi astub lavale tegelane Koss, Konrad (Martin Mill). Tal on seljas hall T-särk, millel on must ikooniline kujutis mehe näost: lühike üle pea kammitud soeng, millest üks salk kergelt laubale ulatub, pikad vuntsid ja tihe habe, kulmud ja ümmargused näpitsprillid. Tunneme kujutises ära Anton Tšehhovi. Koss seisab lava keskele laua taha ning jälgib publikut mõne hetke. Kui tähelepanu on temale koondunud, kõnetab ta publikut: “Etendus algab kohe, kui keegi ütleb: “Hakake juba pihta selle kuradi etendusega!”” Kui saalist need sõnad vastu kõlavad, tõstab Koss käe, lisab “Aitäh!” ning lavapildis toimub muutus. Valgus lülitub hetkega ümber eredale üheplaanilisele töövalgusele, saal on pime, endine rahulik meeleolu asendub intensiivse liikumisega. Laud viiakse lavalt, Koss lahkub ning lavale tulevad viis tegelast: Semm (Ringo Ramul), Maša (Laura Kalle) ja kolm statisti, lavameistrid ja inspitsient. Viimastel on seljas must T-särk valge Ugala Teatri kirja ja logoga, Semm kannab tumesiniseid teksapükse, musta T-särki, selle peal punaseruudulist lahtinööbitud särki, mille peal pruun nahkvest, helepruunid madalad saapad. Maša on mõistagi mustas: must pikk argine kleit, mustad sukkpüksid, valged sokid ja mustad kingad. Lava on täis aktiivset liikumist, lavapõrandalt riisutakse lehti kokku, samal ajal käib Semmi ja Maša dialoog.

Vestlus jõuab hetkeni, mil Semm räägib oma õnnetust armastusest Maša vastu. Selle peale lõpetab Maša endise tegevuse ning rebib otsustavalt maalitud fooni. Ka statistid lahkuvad.

Meile avaneb must, praktiliselt tühi lava. Maharebitud fooni tagant tulevad nähtavale mõned muusikainstrumendid, tossumasin, kolm lava taha viivat kahepoolset ust ning parema ukse kohal relva kujutisega keelumärk. Eelnev tuttavlik, mugav ja pehme illusioon lõhutakse ja paljastub teater ise kui meedium. Kõik see, mis muidu on tšehhovlikult nostalgilise maaidüllil varjus, saab nähtavaks. Keelumärk ukse kohal töötab samuti meediumliku vihjena „Tšehhovi püssile“.

Lavavahetused, nii vähe kui neid lavastused ongi, toimuvad kõik nähtavalt ja on osa lavastusest. Minimaalne dekoratsioon ja n-ö alasti lava välistab illusoorisuse. Nii nagu Posneri tekst on tõstetud välja alusteksti tšehhovlikust miljööst, ei püüta ka laval kujutada provintsiaadellikku mõisamaja. Ehkki mõned viited sellele siiski on. Pärast esimest stseeni tuuakse lavale aiamööbel: kuus pesakujulist ripptugitooli lava külgedele, kitsas piklik laud keskele lava sügavusse ning selle taha aiakiik. Lauale on asetatud kaks valgete küünaldega hõbedast kolmeharulist küünlajalga. Öiseid, intiimsema atmosfääriga stseene täidavad valgusega peamiselt ainult need kuus küünalt, mis on ühelt poolt lihtne ja mõjus atmosfääriline võte, teisalt annab tooni lavastuse ajatusele.

Lavastuse valguslahendused (valguskujundaja Mari-Riin Paavo) töötavad kaasa lavastusliku rütmi ja materjalist tuleneva tinglikkusega. Ka siin ei peideta midagi. Näeme lava külgedel kahes liinis läbivsuundadega valgusteid. Lisaks on kasutusel eeslava ramp ning madalad külgvalgused, mis rõhutavad vajalikes stseenides ebaloomuliku suunana parajasti laval valitsevat rõhuvust, samas ka intensiivistavad toimuvat. Valgus liigub dünaamiliselt varjulisuse ja nähtavuse piiril. On õrnu ja peenetundelisi atmosfääri toetavaid valguspilte. Seejärel kasutatakse tugevaid jõuliselt groteski rõhutavaid valguspunkte või kogu lava täitvat justkui kujundamata valguslahendust. Kogu valgusvisuaalne pilt kulgeb kaasa lavastusliku looga. See ei domineeri, ega suuna, vaid on õigel hetkel kohal, tugevamalt või vaevumärgatavalt, kuidas parajasti vaja.

Lihtsate vahenditega on loodud teater-teatris stseenis Kossi etendus. Teravas kontravalguspunktis Niina räägib mikrofoni, samal ajal mängib Koss kitarri. Eriefektidena kasutatud lavatoss ja häält moonutavad heliefektid rõhutavad tehnoloogiliste meediumite kohalolu, tõstes stseeni muust olustikust välja. Aaron Posner kommenteerib remargis, et Kossi ja Niina etendus peaks olema nii hea kui võimalik. Fantaasiarikas ja kirklik, aus viis publikut liigutada, mõjutada tema tajusid, tähelepanu ning liigutada energiat. Lisaks võiks seal olla ilu.

(Posner 2017) Lumivalgesse kleiti riidetatud Niina lööb kontravalguses ja tema ümber tiirlevas tossuvines justkui ebamaiselt helendama.

Kostüümivalikud on valdavalt tinglikud, kohatiste rõhuasetustega, nagu näiteks eelnevalt kirjeldatud stseenis Niina valge kleit. Läbivateks kostüümielementideks on mitme tegelase puhul T-särgid tema olemust või teemasid edastavate piltide või tekstidega. Alustuseks Kossi T-särk Tšehhovi kujutisega, mida võiks lugeda viitena loomekriisidele ja ootustele leida mõistmist. Samas teeb Posner ettepaneku lavale paigutada Tšehhovi portree. Selles lavastuses seda nii otseselt ei tehta, kuid Kossi särgi kaudu on ta jällegi kogu aeg laval. Märgilist T-särki kannab ka Trigorin (Janek Vadi). Tema särgil on kujutatud popkultuuris palju kajastust leidnud Andy Warholi teost Campbelli supipurgist. Samuti tuleb etenduse lõpus, kaks aastat hiljem, tagasi Niina, peamiselt musta riidetatuna, tema T-särgil asetseb kiri 'Just run'. Lisaks kannavad teatri logo ja nimega musti T-särke ka lavastuse alguses statistidena lavameistrid ning inspitsient. Särgile trükitud loosungid viitavad näidendi tekstile lavastuse lõpus, kus Niina läbielatud emotsioonide flegmaatilisuses edastab plakatlikke mäluseguseid lauseid ("Kui sa kedagi armastad, ära lase teda maha.", "Kajakad ei oska näidelda.") (Posner 2017: 78,79), mis tuleks ka tema arvates T-särgile trükkida. Plakatlikud hüüdlauseid, ikoonid, logod, kaubamärgid ja nende eksponeerimine tänavapildis, reklaamides, riidel on tänase kultuuri pärisosa. Siin toimivad kostüümid taasvahendavate meediumitena. Välismaailmast tuntud ikooniline märk kannab oma tähenduse edasi teatriteksti, kus tähendus omakorda teiseneb uue keskkonna tõttu.

Lavastuse performatiivsetele elementidele lisab kihistusi helikujundus. Laval asetsevad muusikainstrumendid, mida näitlejad ka mängivad. Maša tegelane avab publikule oma sisemaailma laulude kaudu, ennast nii digiklaveril kui kitarril saates. Laulu- ja tantsunumbrid tõendavad jällegi illusioonikihtide mahatõmbamist, ka erinevate tajukanalite kaudu publikule lähenemist.

3.1.3.2 Performatiivsus kehalises kohalolus

"Krdi loll lind" on performatiivne lavastus. Nii Tšehhovi Konstantin Treplev kui ka Posneri Koss tema järgi räägivad uute vormide olulisusest kunstis. Mõlemad püüdleval uute vormide võimalikkuse ja (häda)vajalikkuse tõestamise poole, vastandudes vanale. Performatiivse pöördega kaasnes suhtedünaamika muutumine esitaja ja publiku vahel. Ka Koss idealiseerib teatrit, mis oleks tõeline, mis puudutaks inimest, paneks teda püüdlema parema elu poole, mis

vapustaks, mis räägiks vaatajaga otse, selgelt ja ausalt. See on vaataja sisemuse aktiveerimisele orienteeritud teater.

Tekstile eelnevates märkustes kirjutab Posner võimaliku näitlejatöö kohta, et see peaks olema mõistagi väga-väga hea: “emotsionaalselt paigas, jõuliselt kirglik, sihiteadlik ja võrdlemisi elulähedane” (Posner 2017: 2). Posneri tegelased otsivad impulsiivselt võimalusi oma mõtete edastamiseks. Tihti öeldakse sõnad välja enne, kui nende üle on jõutud mõeldagi. (samas, lk 3) See toimub siin vastupidiselt Tšehhovile, kelle tegelased ei ütle kunagi otsesõnul välja, mida nad sisimas mõtlevad. Näitlejate mäng on Tubina lavastuses ekspressiivselt intensiivne nii väliselt kui ka sisemiselt. Seda soodustab ka autori poolt struktureeritud metateatraalne aspekt.

“Tegelased on “päris” inimesed, kes elavad läbi näidendi sündmusi” (Posner 2017: 3), ütleb Posner. Laval on korraga mitu tegelikkust. Näitlejad kui tegelased, kes on päris inimesed, samas on nad tegelased näidendis. Välja arvatud üksikud hetked, on praktiliselt kõik tegelased etenduse kestel laval, ka siis kui nad ei osale aktiivselt stseenis. Nad istuvad lava külgedel ripptoolides, jälgivad laval toimuvat, kuid ei omanda tegelasena informatsiooni. Samas ei ole nad ka näitlejad iseendana, ka siis kui nad ‘pealtvaatajana’ stseenis passiivselt osalevad.

Draamateksti klassikalise struktuuri tõttu on ka selles materjalis selgesti eristatavad tegelased, teemad, stseenid, siis näitlejamängu intensiivsus ja impulsiivne olemus nõuab kogu trupilt pühendunud kohalolu, et esitav vajaliku energiana publikuni jõuaks, et tal oleks võimalus vajalikul määral laval toimuvaga suhestuda. Veel näeb Posner ette, et näidendi läbivaks jooneks on armastus, mis on ehtne, tõeline, keeruline. Nii tugevaid tundmusi, nagu siin lavale tuuakse, on keeruline tõepäraselt ja usutavalt esitada, kui trupil puudub vastastikune usaldus, koosmeel, üksteise tunnetus. Tõenäoliselt vajab selline mäng enne iga etendust koos läbiviidud eelhäälestust.

See on intensiivne energiavahetus, mis näitlejate mängust publikusse kiirgab ning vaataja vastavasse meeleollu ja tundmusse viib. Võimalik, et see nõuab ka publikult valmisolekut, kuid isiklikust kogemusest saan kirjeldada spetsiifilist seisundit, mis praktiliselt igal vaatamiskorral tekkis. See on nagu iseäralik aja ja ruumi nihe. Olen etendussituatsioonist täielikult teadlik ning teadvustan ennast vaatajana ja näitlejaid laval tegutsemas. Tean, et nad on väljaspool seda aega ja ruumi teistsugused inimesed, käituvad hoopis teisiti, kui seda praegu näen. Ometi haarab nende mäng mind endasse. Kaotan füüsilise ajataju ja mõttevoolud, mis

läbisid mind enne etendust ja ootavad ees pärast. Kui see on 'praegu ja siin', nagu ütleb Niina Kossi etenduses, siis võiks see olla tõepoolest ideaalilähedane vaatajakogemus, millest Tšehhovi ja Posneri peategelased unistavad.

Näitlejate mäng on võimendatud nende kehalise kohalolu poolt. Kehastunud tegelaseks esitavad nad küll kirjapandud teksti, kuid lavastusliku vormi tõttu ei ole näitleja ainult tegelane. Lavastuse alguses pikalt publikut piidlev Martin Mill Kossina loob juba suhte publikuga. Hilisemadki tegelaste monoloogid publikusse avardavad tegelase kehalisust. Näitlejad otsivad pilgu kaudu publikuga kontakti, nende sõnadel on konkreetne adressaat. Näitleja keha on füüsiliselt laetud. Žestid ja miimika ei ilmesta teksti, vaid need on tingitud teksti esitamise intensiivsusest. Füüsilised impulsid toimuvad laval siin ja praegu.

Etendaja ja vaataja suhtele viitavad ka tegelaste pidevad pöördumised otse publikusse, näiteks nii mõnigi kord suunab Koss mõne provokatiivse küsimuse otse saali. Saali valgus süttib, andes justkui võimaluse publikul ka vastata, ehkki sageli jäävad need küsimused vaid retooriliseks. Teater-teatris stseenis saavad Kossi etendust vaatama tulnud tegelastest ka pealtvaatajad. Nad istuvad toolidele publikutribüünil ning on osa metateatraalsest olukorrast. Samas ei ole antud lavastuse puhul tegemist puhtal kujul neljanda seina lõhkumisega. Pinevate stseenide puhul laval on publiku kohalolu ruumis tegelaste jaoks unustatud. Sellest järeldub, et lavastuse "Krdi loll lind" puhul on vaataja ja etendaja omavaheline suhe dünaamiline. Mõlemad on teineteise kohalolust täielikult teadlikud, kuid otsesuhtlus on minimaalne. Energiavahetus toimub aktiivselt, ent teiste teatrile omaste elementide kaudu. Elemendid oma meediumlikkuses suhtlevad omavahel ning selles protsessis kokkupuutepunktide vahel tekib tähendus, mis on igale osale lõpuni individuaalselt mõistetav.

3.2 Fjodor Dostojevski “Kuritöö ja karistus” Eesti Draamateatris

“Kuritöö ja karistus” esietendus Draamateatris 13. detsembril 2020. Lavastuse alusmaterjaliks on Fjodor Dostojevski samanimeline romaan (eesti keelde tõlkinud A. H. Tammsaare, 1929), mille dramatiseerisid, lavastasid ning millele lõid lavakujunduse Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Valgus- ja videokujundaja on Petri Tuhkanen ning helilooja Jakob Juhkam, kes mõlemad said töö eest Eesti teatri aastaauhinna 2021. Lavastuses mängivad Ursel Tilk, Hendrik Toompere, Priit Võigemast (Eesti teatri aastaauhind 2021 Porfiri Petrovitši rolli eest), Taavi Teplenkov, Hilje Murel, Marian Eplik või Mirtel Pohla, Uku Uusberg (Tallinna Linnateater), Helena Lotman ja Markus Luik. (Eesti Draamateater)

3.2.1 Dostojevski lavastamine Eesti teatris

Maailmaklassikasse kuuluva autorina on Fjodor Dostojevski Eesti teatripildis samuti oluline autor. Tema teoseid ei tooda lavale küll sellisel hulgal nagu Tšehhovit, kuid viimase kolmekümne aasta jooksul leiab teatrite repertuaarist Dostojevski teosel põhineva lavastuse vähemalt paariaastase vahega, sageli ka mitmel järjestikusel hooajal ning koguni mitmes teatris korraga. Eesti teatri lavastuste andmebaasist leiab Dostojevski autorlusega 31 kirjet. Kõige enam on lavale toodud neli klassiku romaani: “Idioot”, “Vennad Karamazovid”, “Valged ööd” ning “Kuritöö ja karistus”.

Varasemas eesti teatris, näiteks 1930ndatel, oli proosateoste dramatiseerimine sage nähtus, kuid enamasti leidsid tee lavale eesti autorite teosed. Üks esimesi tõlkekirjanduse lavastusi on aga “Kuritöö ja karistus” 1939. aastal Tallinna Töölisteatris Priit Põldroosi lavastuses. Tihedamalt näeme vene autoreid teatrilaval taas 1990ndate lõpust alates, kui lisaks Turgenevi “Isadele ja poegadele” ja Tolstoi romaanile “Sõda ja rahu” jõuab lavale mitu Dostojevski romaani (“Idioodi” ja “Kuritöö ja karistuse” uusversioonid; lisaks “Vennad Karamazovid”, “Alandatud ja solvatud” ning “Sortsid”) ja jutustuse “Valged ööd” dramatiseering (Karja 2020: 36, 38)

Nii nagu Tšehhovi puhul on ka Dostojevskit lavastatud nii traditsioonilises psühholoogilises vormis kui ka eksperimentaalses postdramaatilises laadis. Mahuka romaani teatri ajalise ja ruumilise piiratusse toomine märkimisväärselt suurem töö kui valmis näidendi tõlgendamine. Seetõttu on iga seesugune teatrisündmust kantud eelkõige lavastuslikust

kontseptsioonist ning ei saa rääkida väljakujunenud Dostojevski traditsioonist eesti teatris. Enamasti luuakse iga tõlgenduse jaoks ka uus dramatiseering, mis toetab lavastaja fookusasetust. Suurromaanide dramatiseerimisel tuleb paratamatult midagi välja jätta.

Kadri Herkül peab Hendrik Toompere lavastuse “Vennad Karamazovid” kitsaskohaks just instseneeringut. Lavastus esitab küll romaani süžeed, kuid selge fookus on puudu. Laval ei esitata ei ideetragöödiat ega ka psühholoogilist suhtedraamat. Küll aga on õnnestunud Pille Jänese minimalistlik kuid funktsionaalne lavakujundus, mis toetab teatraalseid pildivahetusi. (Herkül 2015) Ott Karulin tõdeb samuti, et romaani instseneering ei ole piisavalt selge kontseptsiooniga lavaversiooniks kirjutatud (Karulin 2015). Julge tõlgenduse poolest eristub Kristian Smedsi lavastus “12karamazovit” TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia VIII lennu lõpetanud näitlejatega. Smeds kasutab siin elemente Soome füüsilise teatri traditsioonist, segatud psüühilise ja sotsiaalse teatriga. Lavastaja harutab algsadeks lahti nii noored näitlejad kui klassikateose, millest koorub välja žanriliselt määratlematu sümbioos. Sarnaselt “Kajakale” on ka see väga eluline lavastus. (Kooli 2011)

Saša Pepeljajevi ja lavakunstikooli XXVII lennu lavastus “Idioot FM” on taaskord lavastajale kohaselt kõike muud kui psühholoogilise rõhuasetusega lavastus. Lavakooli ruumides etendatud lavastus toimus taaskord simultaanselt mitmes ruumis korraga. Lineaarne romaani faabula edasiandmine ei ole siin eesmärgiks. Erinevate ruumide vahel liikuv publik saab igaüks oma unikaalsest kogemusest lähtuvalt kokku panna oma loo. Olgugi, et tegemist ei ole traditsioonilise psühholoogilise realismiga, tegeleb Pepeljajev siin freudistliku psühhoanalüüsiga. Pepeljajev aktiveerib nii näitlejat kui publikut sihiga mitte esitada ühte kindlat selgepiirilist lugu, vaid ärgitab otsima oma seoseid. (Pajula, Roht 2015)

Romaanist “Kuritöö ja karistus” on taasiseseisvumisest alates loodud kolm lavaversiooni. Esmalt 1999. aastal Elmo Nüganeni Tallinna Linnateatri lavastus Indrek Sammuliga peaosas. Tuntud klassikatõlgendajana tõi Nüganen lavale seni Eestis peaaegu lavastamata Dostojevski romaani. Siin on lavastaja suutnud laval edasi anda autorile omase tumeda jõulise atmosfääri. Lavastust arvustanud Meelis Kapstas viitab huvitavale asjaolule, et enne Nüganeni lavastust näis, nagu postmodernistliku nihketa enam klassikalisi teoseid lavale ei tooda. Linnateatri “Kuritöö ja karistus” on aga lavastajale omaselt psühholoogilis-realistlikult mõjuv ilma kaasaegsete trikkideta. (Kapstas 1999) Pärast Elmo Nüganeni tõi “Kuritöö ja karistuse” lavale Vene Teater Igor Lõssovi lavastuses 2017. aastal. Mängupaigaks on teatri

väike saal, mis töötab kaasa lavastuse dramaturgilise kontseptsiooniga. Lavakujundusena (Izabella Kozinskaja) on loodud realistlik korter, mille kohal Porfiri Petrovitši kabinet. Väikesesse ruumi publiku lähedale paigutatud elulähedane ruum toetab näitlejate psühholoogilist ja realistlikku mängulaadi. Tegelaste sügav sisemaailm suunab neid täpsete emotsioonilülituste kaudu tegutsema, kusjuures käivitav impulss tuleb tegelase seest, mitte välistest teguritest. (Kolk 2017)

Ojasoo ja Semperi „Kuritöö ja karistus“ eristub eelnevatest lavastustest näitlejate mängulaadi poolest. Psühholoogilise laadi asemel on valitud ekspressiivne väljendus, mis annab tooni kogu lavastusele tervikuna. Romaani adaptatsioone eristab ka erinevate dramatiseeringute kasutamine, mis määravad suures osas lavastuse struktuuri.

3.2.2 Intertekstuaalne aspekt. Romaani ja dramatiseeringu võrdlus

Fjodor Dostojevski suurromaani “Kuritöö ja karistus” on nimetatud psühholoogiliseks, ideoloogiliseks, realistlikuks ja teatraalseks, veel ka kriminaalseks ja müstiliseks (M. Lotman 2019: 53). Maksimalistliku romaani tugev psühholoogiline ja filosoofiline, selge probleemipüstitusega sügav süžee on oma teatraalsuses vägagi lavakõlbulik. Pea 600-leheküljelise romaani mahutamine kolmetunnisesse teatriõhtusse näib aga võrdlemisi keeruline ülesanne. Teoses on palju paralleelselt kulgevaid süžeele, mis muuhulgas on kirjutatud koguni erinevates kirjandusžanrites. Siinkohal on aga Dostojevski romaani kavandades tulnud selle teatrivormi tõlgendamisel poolele tee vastu. Autori ruumikäsitus on teatraalselt piiritletud. Müürid ja vaheseinad meenutavad teatridekoratsioone, milles sobivas kohas naelaauk, kust läbi piiluda. (samas: 54-55)

Romaani neli põhilist süžeele. Esmalt Raskolnikovi kuritegu, teiseks kuriteo lahendamise duell Porfiri Petrovitšiga, kolmandaks melodramaatiline Sonja Marmeladova ja tema perekonna lugu ning neljandaks Raskolnikovi õe Avdotja ja mõisnik Svidrigailovi liin. (M. Lotman 2019: 53-55) Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo dramatiseeringus keskendutakse põhiliselt neile neljale pealiinile. Romaan koosneb kuuest suuremast osast (milles viis kuni kaheksa peatükki) ja epiloogist. Dramatiseering on jaotatud kuueteistkümneks osaks (või stseeniks, ehkki autorid seda terminit ei kasuta) ja kaheks vaatuseks.

Dramatiseering algab kohe teose põhiprobleemiga – kuriteoga, mõrvaga. Romaan jõuab liigkasuvõtja vanaeide mõrvani alles esimese osa seitsmendas peatükis. Sellele eelneb

Raskolnikovi eluolu tutvustus. Lugeja viiakse maailma sisse, peaausjalikult peategelase silme läbi. Tema esimene käik vanaeide juurde panti viima, kuriteo planeerimine, kohtumine Marmeladoviga, pikad meenutuslikud sisemonoloogid on dramatiseeringust välja jäetud või tõstetud hilisemaks. Teksti remärke on kahesuguseid, ühed seletavad lühidalt lahti tegelase liikumise ja tegevuse, ümbrust ei kirjeldata; teised on lühikesed lõigud romaanist, mis parasjagu kirjeldavad stseenis toimuvat, ümbrust ja olustikku. Samuti on remarkidesse märgitud kohad, kus astub mängu kaamera.

Tegelaskõne on valdavalt autori- ja tõlketruu. Esineb mõningaid väikese tähtsusega kärpeid ja mugandusi, kuid oluline on dialoogide tekstipuhas ümbertõstmine romaanist dramatiseeringusse. Veel on Dostojevskilt kaasa võetud ka pikemad tekstilõigud, mis kirjeldavad Raskolnikovi mõningaid olulisemaid sisemonoloogilisi mõtteid ja tegevusi. Need on mõeldud esitamiseks pealeloetud tekstina. Kirjaniku kolmandas isikus kirjaviis toimib kui jutustaja, kes kommenteerib kõnes seda, mida laval tegevusena näeme. Sellisel kujul jõuavad mõned romaanilõigud muudetud meediumi kujul (kirjalikust tekstist kõneks) lavale sõnastatud selliselt, nagu ta on kirja pandud.

Nii nagu on dramatiseeringust eemaldatud kõik lavastuskontseptsiooni jaoks üleliigsed tegevusliinid, on koondatud ka tegelaste arv üheksas põhitegelaseks: Rodion Romanovitš Raskolnikov – Ursel Tilk, Pulheria Aleksandrovna Raskolnikova (tema ema) – Hilje Murel, Avdotja Romanovna Raskolnikova (tema õde) – Marian Eplik või Mirtel Pohla, Porfiri Petrovitš (kohtu-uuriia) – Priit Võigemast, Arkadi Ivanovitš Svidrigailov – Hendrik Toompere, Marmeladov (titulaarnõunik) – Taavi Teplenkov, Sonja (tema tütar) – Helena Lotman, Razumihhin (üliõpilane), Mikolka (värviia) – Markus Luik. Lisanduvad veel mõned episoodilised tegelased, keda on mõeldud mängima juba laval olevad näitlejad.

Dramatiseering on loodud konkreetset lavastust silmas pidades, seega on teksti eesmärk eelkõige lavastusterviku struktuuri üleskirjutamine ja fikseerimine. Lavastajatel on nägemus, kuidas kirjapandut laval kujutatakse, niisiis on teksti põhiline fookus dialoogidel. Stseenid on lühikesed ja tegelaskõne kulgeb tempokalt. Kohati on sisse toodud käimasolevast dialoogist väljaastumisi, kas juba nimetatud *voiceover*’ite näol või on mõne romaanis episoodilise tegelase tekst antud öelda põhitegelastele. Nii esitab Marmeladov nii Nastasja kui kojamehe teksti, politseiiaoskonna ohvitseride tekst on jaotatud Mikolka, Marmeladovi ja Razumihhini vahel.

Tegelasnimedena on nende väljaastumine tähistatud vastavalt kas Politsei-Mikolka, Politsei-Marmeladov või Politsei-Razumihhin.

Teatrispetsiifikale omaselt on lavastajate ruuminägemus ühtne ilma suuremate muutusteta. Tegevuspaikade muutusi eriliselt ei rõhutata, see on aimata vaid tegelaste vaheldumise ja tekstiliste viidete kaudu. Ruumiühtsuse tingimustel ei kulge romaani ja dramatiseeringu aeg paralleelselt. Tegelaskonna koondamise tõttu on stseene ümber tõstetud, aeg ei liigu lineaarselt, nii eristuvad üldisest üksikud monoloogid, sageli mõeldud kaamerasse loetuna (Marmeladovi monoloogid Razumihhini peo stseenis (6)).

3.2.3 Intermeedialine analüüs

Lavastuse „Kuritöö ja karistus“ analüüsi viin läbi sarnaselt eelnevale analüüsile peatükis 3.1 ja selle alapeatükkides. Alustan kirjeldusega etenduskeskkonnast. Otsin eri meediume lavakujunduse kostüümi, heli- ja valguskujunduse elementide seast. Edasi pööran eraldi tähelepanu näitlejamängule ja lavastuslikule keelele kui võimalikule meediumile, mille suhtes teise meediumiga saame rääkida intermeedialisuse avaldumisest.

3.2.3.1 Audiovisuaalsed elemendid – lavakujundus, kostüüm, heli, valgus, video

Sarnaselt etendusele “Krdi loll lind” algab ka “Kuritöö ja karistus” publiku saali sisenedes. Lisaks publikualale paistab valgust ka lavaruumi selle tagaseinas olevate akende kaudu. Lavaruumi põrandale langevad pikad aknaruutude varjud. Laval on neljanda seinata läbilõikeline kolme toaga korter. Vasakul pool on kujutatud vannituba ja kööki, keskel elutuba koos taha avaneva uksega ning paremal magamistuba diivaniga. Aknast tulev valgus langeb ka seinäärsele diivanile, millel lebab liikumatu kuju. Raamistatud korteri läbilõike kohal asub horisontaalselt piklik ekraan, millele projitseeritakse pilti terve etenduse vältel. Publiku sisenedes on ekraanil digitaalkella numbrid, hiljem saame aru, et tegemist on kellale suunatud *live*-kaamerapildiga. Numbriosutid jooksevad üle kella seitsme hommikul, saalis kustub valgus, jääb ainult õrn kuma läbi aknaruutude.

Kustub pikk monotoonne äratuskella helin. Pimeduses süttib lamp öökapil ja õrnalt ka laevalgusti. Kuju diivanil on istuma tõusnud, köhib ja läkastab läbilõikavalt. Romaani lugenuna võime oletada, et tegemist on liigkasuvõtja vanaeidega. “Vanaeit köhis ja rögises alatasa,” (Dostojevski 2013 : 21) seisab originaaltekstis ning Hilje Mureli kehastuses asub tegelane oma

hommikutoimetusi tegema⁵. Hämaras läbi akna langevas valguses liigub ta aeglaselt longates esmalt vannituppa ja kööki, paneb põlema lambid seintel, tühjendab siibri ning liigub edasi elutuppa, süütab laelambi, paneb raadio mängima, hakkab suitsetama. Seejärel läheb liigub ta kööki ning hakkab muna praadima.

Aegamisi avaneb lavaruum. Vanaeide tegevus on lavastuse proloog atmosfääriliseks sisseelamiseks. Sellist perspektiivi romaanist ei leia. Seal kirjeldatakse kõike läbi Raskolnikovi pilgu, kuid see lühike lõik lavastuse alguses tutvustab Vanaeide läbi tema enda maailma. Läbilõikeline korter on sisustatud detailirohkelt ja täpselt. Kõik on pisut kulunud ja vanaldane, koloriidilt valdavalt kõle ja õõnes. Lavapildis näeme realistlikult sisustatud korterit, mis on esmalt Aljona Ivanovna elamine, hiljem saab mööbli ümberpaigutamisega Raskolnikovi omaks, ka politseijaoskond. Madli Pesti on arvustuses kirjeldanud lavakujundust kui “hüperrealistlikku nõukogudeaegset kommunaalkorterit”⁶ (Pesti 2020). Sisulise võõra pilgu perspektiivi lisab kaamerapilt, mis näitab laval toimuvat teistsugusest nurgast, millele publikul muidu ligipääsu ei oleks. Selline filmilik võte asetab kord vaatama toimuvat läbi tegelase pilgu, siis jälle eemaldub, jäädes siiski peategelase tegevust jälitama. Filmi kui meediumiga on arvestanud ka lavakujundus. Selle filmipaviljonilik dekoratiivne paigutus peab silmas kaamera asetust ja kadreeringut.

Lavaruum on selgelt piiritletud. Tegelased sisenevad ja väljuvad peamiselt tagaseinas paikneva välisukse kaudu. Lavapilt on terve lavastuse vältel sama, kohati paigutatakse ümber vaid mööblit, et rõhutada vajalikke tegevuspaiku. Vanaeide korterist Raskolnikovi omaks muutmisel tuuakse eeslavale diivan, mille vahele peidab peategelane varastatud esemed ning millel ta hiljem palavikus lebab. Parempoolses toas hakkab Mikolka valgeks värvima seina, millest saab hiljem kaamera jaoks politseijaoskonna tagasein. Publiku suhtes ristisuunal eristab parempoolset ja keskmist tuba klaasist lükanduks. Ka sein on klaasist akendega hõlbustamaks kaamerapildi läbipaistvust.

5 Remark tekstis: *Kell on seitse. Vanamutt ärkab diivanil. hommikumantel õlgadele, kooberdab toas ringi. valab öise kuse kraanikaussi, joob vett. paneb elutoas tuled põlema, raadio mängima, teeb suitsu. vahetab kanalit. lööb munad pannile.* (Ojasoo, Semper 2020: 1)

6 “Draamateatri suurel laval näeme hüperrealistlikku nõukogudeaegset kommunaalkorterit: määratud aknad, haiglakoridori värvi rohekassinistel seintel vee- ja hallituskahjustused. Estoplasti lambid. Seinavaip Kristuse ja lammastega.” (Pesti 2020)

Kostüümid ei eristu siin eraldi märgina. Need on iseloomulikud igale tegelasele, vastavalt tema iseloomulikule kujule ega kanna endas tähenduslikku üldistust. Raskolnikov kannab teksajakki ja teksapükse, Razumihhin värviliste elementidega dresse, Marmeladov kannab pikka lillakas-sinist vanunud ja katkist vatimantlit, mille all määrdunud heledad püksid, Porfiri Petrovitšil on seljas hall ülikond musta lipsu ja valge särgiga, Raskolnikovi ema ja õde kannavad vastavalt rohelises ja tumelillas värvigammas kostüümi. Sonja Marmeladova eristub tegelasena nii mängumaneerilt kui ka valges puhvjopes, pikkades kõrgete kotsadega valgetes saabastes ja hõbedaselt läikivas miniseelikus kostüümis, mida aktsenteerib 1980ndate stiilis mahuline vahvililoki soeng ja pikad kunstripsmed. Svidrigailov kannab kollast jopet ja laiuid valgeid dressipükse, pikka võidunud juustega parukat. Kostüümidel ei ole siinkohal eraldi meediumlikku väljendust nagu lavastuses “Krdi loll lind” (T-särgid), vaid koos lavakujundusliku tervikuga on eesmärk luua võimalikult realistlik ja detailirohke olustik, mis töötaks vastusena näitlejate mängule.

Helikujunduses (Jakob Juhkam) on aga kasutatud hulgaliselt popkultuurilisi vihjeid. Algab see juba proloogis, kui vanaeit otsib sobivat raadiojaama. Ta jääb pidama esmalt Kraftwerki palal “The Model” (1978), teeb suitsu ning vaatab liikumatus poosis kaamerasse. Seejärel vahetab ta taas jaama ning mängima hakkab ansambli Talking Heads lugu “Psycho Killer” (1977). See oleks justkui Raskolnikovi tunnuslaul. 1970ndate lõpu rokk-muusika üürgbab valjult seksioonkapil oleva maki kõlaritest, kuniks kostab läbilõikavalt pealetükkiv uksekell. Vanaeit avab ukse ja sisse tormab üliõpilane Raskolnikov (Ursel Tilk). Razumihhini peo jätkustseenis mängib Porfiri kitarril ansambli Radiohead hittlugu “Creep”. Räägitakse Raskolnikovi artiklist ja “haruldasest” inimesest, üliinimesest. Loo sõnad väljendavad oma koha leidmist ja seltskonda mitte sobitumist. Nii heitleb Raskolnikovgi iseenda mõistusega järjest süvenevas palavikus.

Heliline taust saadab tegevust praktiliselt terve lavastuse vältel, kohati tugevamalt esile tõustes, siis tasase *ambient*’ina atmosfääri luues. Helikujundus liigub dünaamiliselt koos stseenide vahelduva iseloomuga. Raskolnikovi palavikuline viirastuv reaalsus jõuab vaataja tajumisse läbi sugestiivse helitausta ning hämaruse ja valguse piiril mängleva valguskujundusega.

Lavastuse valguskujunduse (Petri Tuhkanen) dikteerib suuresti *live*-kaamera kasutus videokujundusena (Petri Tuhkanen, režii Semper ja Ojasoo). Filmiliku videopildi toetamiseks

on valguskujunduses kasutatud palju kohtvalgusteid, st lae-, põrand- ja seinalampe lavakujunduse osana. Kaamera tingib paljuski valguse tugevust, varjulisust ja koloriiti. Seetõttu on siin vähesel määral kasutatud statsionaarseid lavavalgusteid ning domineerivam on filmivalgusele omane kohtvalgustite ja dekoratsiooni külge kinnitatud erivalgustite kasutus. Valguse koloriit on peamiselt külmvalge ja toetab lavapildi haiglast rohekat üldtooni. Tugevaid värve on kasutatud Raskolnikovi nihestatud reaalsuse stseenides. Lava värvub punaseks, kui peategelane otsib oma riidetelt vereplekke. Esialgu väikeste täppidena näivatest pritsmetest saavad palavikulises viirastuses suured punased laigud, mida on võimatu maha pesta. Politseinike sisenedes täitub lava puna-rohe-siniselt vilkuva kontravalgusega. Nihestatud ja tinglikku liikumisega stseeni toetab ka valguskujundus oma ekspressiivsuses.

Lavastuse kujunduslik ja kontseptsiooniline läbiv element on ekraan lavakonstruktsiooni kohal. Kasutatakse nii eelsalvestatud materjali kui ka kaamera otsepilti. Kaamerapilt ei vahenda meediumina uut informatsiooni. Ta toetab ja avardab juba olemasolevat ruumi, mida publik näeb klassikaliselt horisontaalselt. Lavaruumis liikuv kaamera võimaldab rõhutada detaile ja lisada publikule tegelase perspektiivi. Tihti hoiavad näitlejad kaamerat, läbi mille näeme ümbrust justkui läbi tema silmade. Mõnevõrra aitab see tihendada sündmustikku, ent sageli muutub ekraan üldplaanis domineerivaks ning keeruline on tähelepanu jagada võrdselt füüsiliselt laval oleva näitleja ja ekraanikujutise vahel. Teisalt süvendab kaamera kui meediumi kasutus Raskolnikovi süütunde väljendust. Kord on pilt, mida näeb oma pilguga peategelane, siis jällegi piilub kaamera eemalt peategelast. Iga pisemgi detail võib jääda kaadrisse, kunagi ei tea, kas ja kes sind jälgib, ennast ja oma tegusid ei ole võimalik peita. Suures plaanis silmad (Sonja) väljendavad pidevat jälgimise all olemist.

Videopilt seab esimese ja teise vaatuse alguses fookusesse seinal rippuva vaiba, millel kujutatud Jeesust karjusena lammaste keskel. Sageli risti läbi lava suunatud kaameraplaan lisab lavapildile kihilisust. See võimaldab näha rohkem ja detailsemalt kui muidu distantsilt saalis istudes. Valdavale otsepildile lisaks on kasutatud ka eelsalvestatud materjali, mis on ühelt poolt tehniliselt praktiline valik, teisalt võimaldab järeltöödeldud materjal rõhutada sisuliselt vajalikku teadvuse nihestust. Vahetult pärast tapatööd liigub Raskolnikov kummalises afektis mööda korterit ringi, püüdes jälgi peita. Ekraanile kuvatud pilt imiteerib tegelase liikumist ruumis, kaamera on asetunud Raskolnikovi kohale. Videopilt on aeglustatud ja kergelt udustatud, väljendades peategelase segast pilku äsjases vapustuses.

Videokasutus lavastuses võimaldab hõlpsalt liikuda lavaruumist välja. Seda võimalust kasutatakse ka siin. Romaanis soovib Sonja Raskolnikovil minna linna inimeste keskele, suudelda maad ja tunnistada üles oma mõrvatöö. Nii teeb Raskolnikov ka laval. Etenduse lõpus liigub lavakonstruktsioon taha, peategelast näeme aga liikuvat teatrimajast välja tänavale, kus ta ütleb oma viimased sõnad: “Mina tapsin!”. See on mõnevõrra metateatraalne efekt, kus rõhutatakse veelgi lavastuskontseptsiooni tinglikkust.

Lavastuse keskkonda on nii valguse kui kaamera liikumisega lisatud filmist kui välisest meediumist tuttavaid vormivõtteid. Kaamera kasutus kihistab publiku jaoks võimalikke vaadeldavaid perspektiive. Publikul on võimalik näha läbi Raskolnikovi selliselt, nagu see muidu teatris distantse ja vormilise piiratuse tõttu pole võimalik. Lavaruumi läbilõikeline üldplaan hoiab publiku jaoks tegevustikku peo peal. Läbi neljanda seina „akna“ on võimalik näha muidu suletud ruumi. Nii saab olla igaüks mõistja või kohtumõistja Raskolnikovi kuritöös.

3.2.3.2 Performatiivsus kehalises kohalolus

“Kuritöö ja karistus” on samuti performatiivne lavastus, nagu seda on “Krdi loll lind”. Siin avaldub see ka kehalise kohalolu mõiste kaudu, kuid “Kuritöö ja karistuse” näitlejate kehaline kohalolu väljendub lavastusvõttest tulenevalt erinevalt.

Eelmises peatükis kirjutasin, et lavapildi realistlikkus on kontrapunktiks etendajate ebarealistlikkusele. Näitlejate mängulaad tõstab lavastuskontseptsiooni keskmesse tinglikkuse. “Lavastuse stiil tervikuna on ekspressiivselt tinglik ning näitlejate tegutsemise ajendiks on psühhofüüsiline impulss,” (Pesti 2020) kirjutab Madli Pesti ning sedastab veel, et lavastus on eesti teatri kontekstis tavalisest palju intensiivsem ja näitlemisstiil rõhutatult füüsiline (samas). Vaadates tagasi Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi eesti teatripildi uuendusele läbi NO99 lavastuste, siis ka nende lavastuste märksõnadeks olid intensiivsus ja füüsilisus. “Kuritöö ja karistuse” puhul on oluline aspekt näitlejamängu kõrval autoritruudus romaanile. Dostojevski tekst A. H. Tammsaare tõlkes kõlab selgelt romaanilikult, seda ei ole mugandatud (nagu nt Tšehhovi “Kajaka” teksti on mugandatud) ent ometi ei mõju see võõristavalt. Tõenäoliselt ongi see tänu tinglikele võtetele. Sellest lavastusest ei saa ja ei peagi otsima illusoorust.

Näitleja psühhofüüsiline laetus niisiis nõuabki talt pingestatud kohalolu. Tema tegelase impulsid ei lähtu partneri öeldud tekstist ja tema enda mõtetest. Näitlejate mängulaad on ekspressiivne. Esmalt teksti edastatakse kiirelt ja valjusti. Dialoog tegelaste vahel toimub kui

tempokas pingpongi-mäng. Sõnad on rõhutatult ekspressiivsed. Teistest tegelastest eristuvad Marmeladovid, eelkõige Sonja. Tema rabavalt ekspressiivne väljanägemine on tugevaks tasakaaluks teksti edastamisele ja lavalisele olekule. Sonja Marmeladova (Helena Lotman) häälel on tasane ja monotoonne, seda võimendab põsemikrofon. Ebaloosulikul venitatud sõnad ja kummalised rõhud, ühetooniline kõne tõstavad tegelase juba viirastuslikust maailmast veel väljapoole. Tema sisenedes teised tegelased justkui tarduvad, valgustid laes ja seintel võbelevad ja teda saadab kummastav helifoon. Ta on kui väljastpoolt saabuv jõud, mis suunab Raskolnikovi kuritegu üles tunnistama.

Ekspressiivselt väljendavad end teisedki tegelased. Razumihhini (Uku Uusberg) kehaliselt aktiivne ja kõneliselt intensiivne maneer eristub oma lõbususe poolest. Marmeladov (Taavi Teplenkov) sarnaneb Sonjale. Tema kõnegi on pisut aeglasem ja üheplaaniisem, ent kurvatooniline. Mikolka (Markus Luik) üliekspressiivsus väljendub eelkõige tema süütuse tõendamise stseenis, kus ta meeleheitlikult ja valjult teksti esitab, sekka väljendusrikaste poosidega öeldut ilmestab. Porfiri Petrovitš (Priit Võigemast) on tasakaalukas ja enesekindel kohtu-uuriia. Ta elavneb järjest rohkem, kui ta Raskolnikovi süüle jälile jõuab. Lavastuse keskseks konfliktiks on pikk ja pinev kassi-hiire mäng Porfiri ja Raskolnikovi vahel teises vaatuses. Ülevoolava eneseväljendusega kehastub Võigemast Porfirina ümber Aljona Ivanovnaks, tõestades nõnda Raskolnikovi süüd.

Näitlejate intensiivset mängu võimendab videopilt, mis võimaldab grimasse näha suures plaanis, kuid füüsiline ja hääleline jõud mõjub võimsalt, kohati ka väsitavalt ning jõuab näib et kadudeta ka saali rõdu viimasesse ritta. Psühhofüüsiline mängulaad nõuab näitlejatehniliselt maksimaalset kohalolu. Edasiviivad impulsid ei tule siin omavahelistest repliigivahetustest, mis aitaksid vastavalt energiavoole ümber häälestuda. Kõik näitlejad peavad olema stseenis samasuguse kontsentreeritusega, vastasel korral paistab ansamblist väljalangemine koheselt silma. Siin ei ole ruumi mängitsemiseks, vaid kõik peab olema kokkulepitult täpne.

Hendrik Toompere on intervjuus öelnud, et kui tavapärane lavastuse protsess algab liikumisega seestpoolt väljapoole, siis “Kuritöö ja karistuse” puhul liikus kõik väljapoolt sissepoole. Eesmärgiks oli tegelase põlemine ning selleks otsiti oma tegelase väljendamiseks kujundlikke kehalisi liikumisi. (Kruus 2021)

Siinkohal saabki näitlejate mängulaadi, mis siinkohal on tinglik, vaadelda eraldi meediumina. Sellel on väga konkreetne kontseptuaalne väljendus. Lavastuse puhul ei ole esikohal tekst, vaid Dostojevski romaan on vahendiks esitamaks lavastajate ideed.

3.3 Intermeedialisus lavastustes “Krdi loll lind” ja “Kuritöö ja karistus”

Kui intermeedialise lavastuse analüüsimiseks lähtuda meediumi definitsioonist, mis kirjeldab seda kui sõnumi vahendajat, siis käsitlen eelpool kirjeldatud lavastuslikke elemente kui meediume. Need elemendid või elemendikogumid toimivad meediumina, kui nad on lavakeskkonda asetatud lisaks praktilisele funktsioonile ka eesmärgiga luua vajalikku tähendust valitud sõnumi edastamiseks. Sõnumivahenduse käigus toimub kommunikatsioon ehk suhtlus saatja (lavastusmeeskond) ja vastuvõtja (publik) vahel. Edaspidi vaatlen seda vahenduslikku protsessi lavastuselementide ja nende võimalike tähenduste kaudu alapeatükis 2.5 väljatoodud aspektide kaudu.

3.3.1 Dramaturgia

Mõlema lavastuse struktuur kulgeb üldjoontes narratiivselt ja traditsiooniliselt. Lavastuste aluseks on kindla struktuuriga draamatekst. Tekstid on aga loodud erineva adaptatsiooniprotsessi kaudu. Lavastuse „Krdi loll lind“ teksti võib pidada dekonstruktsiooniks. Siin on võetud klassikaks kujunenud näidend ning muganduste, teisenduste ja asenduste kaudu loodud uus eraldiseisev teatritekst. Aaron Posneri „Stupid Fucking Bird“ on iseseisev tekst, kuid ta jääb seotuks ka algtekstiga. See tekst omandab selgema ja kihilisema tähenduse, kui ollakse teadlik originaaltekstist. Eesti teatri publik on Tšehhovi loominguga hästi kursis, seega on teadliku vaataja vastuvõttu kaasatud varasem teadmine algtekstist ja võimalikest varasematest lavastustest. Selle tähenduskihi lisab algtekst meediumina olemasolevale tekstile ja lavastusele. Ugala lavastuse puhul kasutati reklaamartiklis ka viidet varasemale „Kajaka“ lavastusele (Ugala, 1990, lav Elmo Nüganen), kus toona Niinat kehastanud Merle Palmiste astub nüüd üles Emma (Arkadina) rollis.

Teksti põhiline aspekt on tema dialoogilisus, nõnda nagu kirjeldab seda Bahtin (ptk 1.2.1). Ühel tasandil toimub autori loodud dialoog tegelaste vahel otsekõnes, teisalt dialoog tegelase väljaöeldud sõnade ja tegelike mõtete vahel, adaptatsiooni puhul ka algteksti ja uue teksti vahel. Kultuurilised viited on igaüks oma tähendusväljaga teadvused, mis lisavad

omakorda konkreetsele tekstile tähendusi. Need teadvused ei sulandu siingi ühte, nagu kirjeldas Bahtin Dostojevski tegelaste puhul, vaid säilitades oma tähenduse, moodustavad teiste teadvustega suhtluses uues tekstis uue tähenduse.

„Kuritöö ja karistus“ dramatiseering on algtekstiga tugevamas ja otsesemas seoses. Siinkohal ei ole teisendatud ega ümbernimetatud tegelasi või situatsioone, vaid romaan on tõstetud esmalt draama- ja sealt lavalisse vormi. Romaani dramatiseerimisel on Ojasoo ja Semper silmas pidanud konkreetset lavalist situatsiooni. Võib eeldada, et dramatiseeringuga koos sündis ka nägemus lavakujundusest ja kasutatavast meediast. Ojasoo/Semperi tekst on seotud konkreetse lavastusega ning seda ei saa eraldisesvana vaadelda. Niisiis on siin tekst, valitud lõigud romaanist, tegevuste järjestus ja fookuseasetus loodud kindlat kontseptsiooni edastama.

Lavastuse „Kuritöö ja karistus“ puhul on polüfoonilises dialoogis tekst, tõlgendus Dostojevski romaanist, lavakujundus, muusikaline kujundus, videopildi režii ja näitlejate tegevuslik väljendus, omaette kihistusena lisanduvad valguskujundus ja helilooming. Lavastuses „Krdi loll lind“ on omavahel dialoogis Posneri ja Tšehhovi tekst, lavastaja tõlgendus ja nägemus Posneri tekstist ja kaudselt viide ka Tšehhovile, sünteesi lisanduvad lavakujundus, muusikaline kujundus ja valguskujundus.

Dramaturgilise struktuuri intermeedialisus seisneb selle seotuses väliste tekstidega. Ilmselgelt äratuntav on see juhul, kui kirjutatud tekst tõstetakse visuaalsesse meediumi. „Kuritöö ja karistus“ säilitab oma seotuse algteosega jõudes läbi helilise meediumi lavale. Lavastuse „Krdi loll lind“ tekst ise on küll Posneri oma, kuid teadlik vaataja võib pidevalt paralleele tõmmata Tšehhovi kirjutatuga. Nii nagu Posner on dialoogis Tšehhoviga, on ka lavastuse struktuuri pikitud vihjeid, kommentaare, vastulauseid algtekstile ning selle autorile. Tõlgenduste ja tähenduste paljususe, mis varasemate sarnaste kultuuritekstide kaudu on konkreetse materjali kandunud, annab tunnistust dramaturgia intermeedialisest olemusest.

3.3.2 Etenduskeskkond

Etenduskeskkonna moodustavad audiovisuaalsed elemendid, mille kaudu toimub intermeedialise lavamaailma süntees. Lavapilt, nii heliline kui visuaalne, on kontseptuaalses seoses nii teksti kui tegevusega. Nagu eespool Toropi järgi kirjeldatud tekib etenduskeskkonda

paigutatud meediumite omavahelises peegelduses lavastusele iseloomulik atmosfäär. Mõjusalt loodud atmosfäär võimendab publiku taju ja vastuvõtukogemust.

Etenduskeskkonna atmosfäär vahendab tekstis leiduvat sõnumit mittelingvistiliste vahenditega, mida vaataja saab kogeda ja tajuda. Intermeedialise lavamaailma puhul võiksid kõik sinna paigutatud elemendid toimida ühtses tervikus. See tähendab, et ühe elemendi eemaldamisel kannatab lavastuslik kontseptsioon. Samuti ei domineeri üks või teine meedium/element lavastustervikus, vaid nad suhtlevad sümbioosis ühte sulamata. Kui valguskujunduse puhul kõneldakse sageli, et hea kujundus on selline, mida esmapilgul ei märgata, siis tähendab ka intermeedialine tervik kindla dominandita sünteesi ühtse terviku teenistuses. See on risoomne struktuur, mille vahel peegeldub sõnum ja tähendus tagasi publikusse.

Kahe vaatluse all oleva lavastuse keskkond on üles ehitatud erineva meediasituatsioonina. Olen varem kirjutanud, et sageli mõistetakse automaatselt intermeedialise lavastusena multimeedia vahendi, ekraani kohalolu lavaruumis. Juhul kui ekraan ei domineeri teiste elementide üle laval ning on nendega sümbioosis, võiks sellist olukorda nimetada totaalseks intermeedialisuseks. Ent intermeedialine saab olla ka lavastus, kus ekraani ei kasutata.

Ekraanita „Krdi loll lind“ on intermeedialine eeskätt dramaturgiliste viidete poolest. Lavastuse keskkond on kaasaegsele performatiivsele teatrile omaselt minimalistlik. Lavale on paigutatud üksikud praktilist ja sisulist funktsiooni täitvad mööbliesemed. Lavaruum on läbipaistev ja tehniline. Lavastaja Taago Tubin on nimetanud lavastust *unplugged* Tšehhoviks. Seda väljendit saab laiendada ka etenduskeskkonnale. Ugala teatri väike saal on praktiliselt terve lavastuse vältel „alasti“. Nähtavalt on eksponeeritud tehnilised seadmed, projektorid. Minimalistliku esteetikaga üldpildist eristuvad üksikud rõhutatud elemendid. Muidu monokroomne lavapilt on lavastuse alguses täidetud maalitud järvevaatega fooniga. Oma totaalsuses muutub ta tähenduslikuks meediumiks juba publiku sisenedes, enne näitleja astumist lavale.

„Kuritöö ja karistuse“ etenduskeskkond on kontseptuaalselt täidlasem. Realistlik ja detailne lavakujundus tekitab atmosfääri loova mõju ning on samas tingitud romaani tegevuspaikadest. Laval on kujutatud Raskolnikovi korter, kus toimub põhiline tegevustik, samuti on korteri olustik oluline liigkasuvõtja vanaeide eluaseme ja seal toimuva esitamiseks.

Lavaruumi detailsus on oluline ka kaamerapildi võimendamiseks ekraanil. Video abil tuuakse esile vajalikke elemente kujundusest, näiteks suures plaanis kujutatud tapeedimuster, mida on detailselt kirjeldatud ka romaanis. Dekoratsioon meediumina kannab endas ka sisulist tähendust väljendades peategelase paranoilisust. Tal ei ole kuhugi peituda, kõik on nähtaval. Seinad kostavad läbi ning on peaaegu et läbipaistvadki.

Kostüüm on mõlema lavastuse puhul tähendusliku iseloomuga ja vaadeldavad meediumina. „Kuritöö ja karistus“ puhul on tegelaste kostüümid ühtsed ning väljendavad nende sotsiaalset kuuluvust, ametit või iseloomulikku olemust. Lavastuses „Krdi loll lind“ kostüümivalik on lavastuskontseptsioonile omaselt tinglikum. Eri meediumina töötavad siin valitud tegelaste T-särgile kujutatud ikooniline kujutis, tekst või popkultuurist tuntud pilt. Selliselt võib kostüüm esineda praktilise elemendina, kuid kui ollakse teadlik kujutatu varasemast tähendusest, annab see meediumina edasi lisatähendust.

Valguskujunduse praktiline ülesanne on teha tegevustik nähtavaks. Näitlejavalguse praktilisusele lisaks on valgusel sageli ka esteetiline ülesanne. Meediumina saab valgust käsitleda juhul, kui ta kannab lavastuse kontekstis tähendust. „Kuritöös ja karistuses“ ehitab valguskujundus suurel määral üles õudu tekitava, rusuva atmosfääri. Minimalistlik, kuid samas detailidele rõhuv valgus töötab kaasa ka videopildiga. Hämarus ja toonide valik on tingitud ka kaamera eripäradest, nii on ühe meediumi iseloom tingitud teisest. „Krdi lolli linnu“ valguskujundus on lavastusele iseloomulikult paljastav ja läbipaistev. Teatraalne ja tehniline lahendus toob ka valguse iseeneses nähtavale, valgusallikad on osa lavaruumist. Teisalt külmad, kohati rohekad toonid rõhutavad valitsevat rusuvust pilti intensiivistades, vajadusel pehmendades. Dünaamiline voolavus loob tunnetusliku atmosfääri koos näitlejate mänguga.

„Kuritöö ja karistus“ filmilik kaamerarežii ja näitleja mängu otse vahendav pilt on intermeedialine sümbioos. Ekraan täiendab lavapilti, võimendab vaatajakogemust ja näitlejate mängu. Väikesed detailsed nüansid, mis muidu jääkside märkamata, seatakse ekraani abil fookusesse. Videokasutus võimaldab ka lavaruumi laiendada teatrisaalist väljapoole. Nii jõuab vaataja romaani lõpu eeskujul ja kaamera vahendusel linnatänavale. Montaaži abil on loodud illusioon, justkui toimuks see stseen samuti reaalselt, ehkki on tõenäoliselt tegemist eelsalvestatud videolõiguga. Sisuliselt on videomontaaži abil hästi väljendatus Raskolnikovi hullumine, kus kaamera liigub aegluubis justkui tegelasena mööda ruumi.

Lavastuses „Krdi loll lind“ võib mõtteliselt ekraanina käsitleda lavastuse alguses lava tagaseinale riputatud suurt maalitud horisonti. See on illusoorne pilt teisest ajast ja ruumist, mis mõjub just tänu oma suurusele ja realistlikule kujutlusele. Samas on selge pildi kunstlik olemus, millega töötavad kaasa kunstlehed lavapõrandal. See on kui meediumlik ekraan nostalgilisse mugavusse, kus tegelastel on hea vastutusevabalt tegutseda. Kui Tšehhovi tegelaste tegelikud tunded jäid välja ütlemata, siis Posneri tekstis rebitakse maha kõik tekid, mille alla mugavalt varjuda. Lavastuses kasutatud maalitud horisont eemaldab fiktsionaalsuse kihi ning toob vaataja lähemale siin ja praegu toimuvale kogemusele.

Multimeedia lavastuste puhul kasutatakse ekraani sageli eelmisest punktist lähtuvalt meediakriitilise sõnumi rõhutamiseks. Ekraan võib olla kui inimtegevuse peegeldus. Ugala lavastuses puudub küll video, lavastuses kasutatud pöördumised publikusse on vastastikuse peegeldamise iseloomuga. Aktiviseeritud suhtlus publikuga, ehkki mitte osalusteater, osundab performatiivsele kommunikatsioonile etendaja ja publiku vahel.

3.3.3 Etendaja

Näitleja intermeedialist väljendust saame selgitada Fewsteri kirjeldatud kohalolu mõiste kaudu (2.4). „Kuritöö ja karistuse“ kohalolu avaldub intermeedialisel tasandil virtuaalse ja klassikalise kohalolu kategooria ühinemises. Teatriruumis on esindatud traditsiooniline füüsiline paigutus etendaja ja vaataja vahel. Virtuaalne kohalolu avaldub läbi kaamerapildi ja ekraani. Kaamera saab käsitleda siin kui digitaalset etendajat. Ta on füüsiliselt lavaruumis nähtav ent ekraani kui teise omataolise 'võõra' kui traditsiooniliselt lavale mitte kuuluva elemendina aktsepteeritakse tema kohalolu.

Lavastuses „Krdi loll lind“ puudub küll digitaalse meedia kohalolu, kuid virtuaalsena, või siin täpsem välise meediumi kohaloluna võib mõista kostüümilisi ja dekoratiivseid viiteid varasematele tekstidele. Selline intermeedialine kohalolu nõuab publikult presenteeritud elementide välise tähenduse mõistmist. Vastasel korral ei osata seda tähenduslikult tõlgendada. Meedium, tema vorm ning sõnum, mida ta esitab, vormib vaataja kogemust ja taju. Etendaja kõrval võrdselt eksisteerivad meediumid aitavad luua vajalikku atmosfääri, et näitleja väljendusvahendid suudaksid vajalikul määral mõjusalt tähendust edastada.

Mõlema lavastuse puhul näeme postdramaatilises kehtastuses tegelasi. Näitlejad kehtastavad küll konkreetseid tegelasi, kuid mõlema näite puhul ei saa rääkida puhtalt

realistlikust näitlemisest. Ekspressiivne väljendus mõlema materjali puhul rõhutab performatiivset kommunikatsiooni etendaja ja publiku vahel. Publiku aktiveeritud vastuvõtuvõime, tema teadmised ja kogemused võimaldavad mõista meediumite kaudu lavastusse pikitud tähendusi. Etendaja väljenduslikkus saab selliselt omaette meediumiks. Lisaks tegelasele, keda näitleja kehastab, ei püüta realistliku näitlemise taha etendajat peita.

Kokkuvõte

Töö eesmärgiks on käsitleda intermeedialisi tähendusvõimalusi teatris. Valitud näitelavastuste järgi kitsendasin teemafookust klassikaliste kirjandustekstide adaptatsioonide uurimisele. Selliselt keskendub töö kaasaegse teatri vormilistele muudatustele ning sellele, mil moel muudab intermeedialine lavastus tähenduse tekke protsessi.

Erinevate meediumite, väljendusvahendite paljususe ja vormiline katsetamine laval võib killustada lavaruumi. Selline olukord juhtub sageli lavastustes, kus üks meedium väljendusvahendina domineerib teiste üle. Nii saab tihti multimeedia lavastuste dominandiks kas ekraan või mõni muu tehniline väljendus, mis muutub kaalukamaks kui näitleja või tekst. Intermeedialises lavastuses ühte kindlat dominantit tuvastada ei saa. Kõik lavastuse elemendid töötavad ühtses tervikus, moodustades lavastust kooshoidva võrgustiku.

Töö peamine uurimisküsimus on: kuidas uurida intermeedialist lavastust? Sellele küsimusele vastamiseks tuleb esmalt selgitada intermeedialisuse mõistet, seda eelkõige antud töö fookust silmas pidades. Mõiste avamisega tegelevad töö kaks esimest peatükki. Esimene keskendub liitsõna teisele poolele ja loob konteksti meedia mõistega seonduva kaudu. Intertekstuaalsuse ja adaptatsiooni uuringud on senises teoorias põhjalikumad käsitlemaks ühe teksti põlvnemist teisest, seega on töö aluspõhi laotud just selle distsipliini mõistete ja teooriate kaudu. Mihhail Bahtini dialoogilisus ja Julia Kristeva intertekstuaalsus rõhutavad eri tekstide omavahelist seotust. Ei tekst ega märk oma tähendust iseenesest, vaid see omandatakse seoses teiste märkide ja tekstidega. Siinne intermeedialisuse käsitus keskendub samuti eri meediumite vahelisele võrgustikule ning seal tekkivatele tähendustele. Adaptatsiooni protsessis võib ühe teksti teisenemisel uueks vahetuda ka meedium.

Meedia suhete selgitamiseks liigun edasi multimeedia ja intermeedia mõistete erisuste ja sarnasuste käsitlemisele. Peeter Toropi artiklitele toetudes esineb multimeedia katusmõistena, mille all eristatakse intermeediat, hüpermeediat ja transmeediat. Multimeedia mõiste all käsitletakse meedia tehnika- ja kultuurikeskonna arengut, teine käsitus uurib semiootilise teksti kommunikatsiooniprotsessi erinevates meediatingimustes. Teatri puhul tuleb vaadelda nii meediumi tehnoloogilist ülesehitust kui selle suhtlusprotsessi teiste lavastuslike elementidega.

Eri meediumite omavahelist kommunikatsiooni uurides tõuseb esile *taasvahenduse* mõiste. Taasvahendusliku protsessi käigus võetakse varasem tekst ning kujundatakse see ümber kaasaja vajadusi silmas pidades enam kõnetavaks. Kaasaegse teatri vormilised katsetused püüavadki tehniliste ja kultuuriliste muutustega kaasas käia. Klassikalise teksti kaasaegne lavastus tähendab enamasti üldinimlike puudutavate teemade käsitlemist uuenenud vormis. Nii on kas võetud tuntud teatritekst ja see teisendatud ja mugandatud kaasaegsesse keelde või kasutatakse teose ideede väljendamiseks varasemalt teatriväliselt tuntud meediume.

Töö teine peatükk tegeleb intermeedia esimese poolega ehk sellega, mis toimub meediumite vahel. Oluliseks mõisteks on siin inglise keelne *both-and* ehk *nii see kui ka teine*. See tähendab, et terviku teenistusse lülitatud meediumid on ühelt poolt vaadeldavad eraldi (ekraan kui kino, ekraan kui massimeedia), kuid teatrikontekstis omandavad need lisatähenduse just koos teiste meediumitega suheldes. Lavaruumi elementide kui meediumite teisenemise tähendust on võimalik seletada 21. sajandi alguse performatiivse ja ruumilise pöörde kaudu. Tehnoloogilised ja ühiskondlikud arengud suunasid tähelepanu pöörama esitaja ja publiku vahelisele kommunikatsioonile. Publiku tajude ja kogemuste mõjutamiseks kasutatakse eri väljendusvahendeid, mis põimuvad seni traditsioonilise teatrivormiga.

Kolmas peatükk on etendusanalüüs kahele lavastusele, kus intermeedialisus avaldub erineval moel. Kirjelduste najal avanevad võimalikud tähendused laval kasutatud meediumite omavahelistele suhetele. Ugala Teatri „Krdi loll lind“ meediumid avanevad algteksti tugeva muganduse kaudu. Anton Tšehhovi näidendist „Kajakas“ on Aaron Posner kirjutanud kaasajastatud versiooni „Stupid Fucking Bird“. Lavastuses segunevad tähendused algteosest tuttava süžee suhe kaasajaga, kultuurilised viited kostüümis, seotuna teiste audiovisuaalsete meediumitega loovad publiku tajudele ja kogemusele rõhuva terviku. Eesti Draamateatri „Kuritöö ja karistus“ on sümbioos, kus meediumitena toimivad koos romaan, teater ja film. Lavastusliku võttena kasutatud ekraan võimendab lavategevust ning annab publikule uue kogemusliku perspektiivi läbi tegelase pilgu. Kummagi lavastuse puhul ei saa eristada domineerivat meediumit ja elementi. Tervik omandab tähenduse eri meediumite ühise võrgustiku kaudu. Lisaks semiootilisele tähenduse omistamisele on lavastuse analüüsimisel oluline arvestada ka vaataja tajumuslikku kogemust.

Käesolev töö on kitsendatud vaade intermeedialisusele ning ei ava kõiki võimalusi, mida selle nähtuse kaudu on võimalik kogeda ja kirjeldada. Üldistavat teadmist Eesti teatri kontekstis

on samuti keeruline teha eestikeelsete käsitluste vähesuse tõttu. Probleemi laiemaks uurimiseks oleks hea teostada põhjalik ja ülevaatlik käsitlus meediumlikest arengutest eesti teatris, mida on alustanud Riina Oruaas artiklis „Uus meedia teatris. Lava lõhkumisest uute lavamaailmade sünteesini“ (2016). Muuhulgas vajaks senisest põhjalikumat uuringut ka viimase aja nähtusena esile kerkinud voogteater, millele on võimalik rakendada ka siin töös käsitletud teoreetilist alust.

Kasutatud allikad

- Bahtin, Mihhail** 2021. *Dostojevski poeetika probleemid*. Tlk Aare Pilv ja Enn Siimer. Tartu: Ilmamaa.
- Bay-Cheng, Sarah** 2010. Temporality. Mapping Intermediality in Performance. Toim. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson. Amsterdam University Press, 85 – 90.
- Bolter, Jay David; Richard Grusin** 1999. Remediation. Understanding New Media. Cambridge, London. MIT Press
- Chapple, Freda; Chiel Kattenbelt** 2006. Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, New York: Rodopi. 11 - 25.
- Dostojevski, Fjodor** 2013. *Kuritöö ja karistus*. Tõlkinud Anton Hansen Tammsaare.
- Eesti Draamateater**. Lavastus „Kuritöö ja karistus“. *Eesti Draamateatri veebileht*. <https://www.draamateater.ee/lavastus/kuritoo-ja-karistus> (vaadatud 31.07.2022)
- EKSS**. *Eesti keele seletav sõnaraamat*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. <http://www.eki.ee/dict/ekss/>
- Epner, Eero** 2005. Saša Pepeljajev Eestis tagasi. “Kirsiaiaga”. *Eesti Päevaleht*, 24.09. <https://epl.delfi.ee/artikkel/51020042/sa-353-a-pepeljajev-eestis-tagasi-8220-kirsiaiaga-8221> (vaadatud 14.04.2022)
- Epner, Luule** 2022. Teatrisemiootika. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Koostanud Anneli Saro, Riina Oruaas, Madli Pesti, Luule Epner, Hedi-Liis Toome. Kõrgkooliõpik. Tartu Ülikool. <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/book/teatrisemiootika> (vaadatud 10.08.2022)
- Feldmanis, Andris** 2007. Isad ja pojad kohtuvad Kristian Smedsi lavastatud “Kajakas”. *Eesti Päevaleht*, 05.03. <https://epl.delfi.ee/artikkel/51078087/isad-ja-pojad-kohtuvad-kristian-smedsi-lavastatud-kajakas> (vaadatud 30.05.2022)

- Fewster, Russell** 2010. Instance: The Lost Babylon (Adelaide Fringe Festival 2006). *Mapping Intermediality in Performance*. Toim. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson. Amsterdam University Press, 63 - 68.
- Fiske, John** 2001. Intertextuality. *Television Culture*. Routledge. Taylor & Francis e-Library, lk 108 – 126.
- Fischer-Lichte, Erika** 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge. Taylor & Francis e-Library, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika** 2011. Etenduse analüüsi probleeme. *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Epner, Luule (koost. ja toim.). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. 71 - 100.
- Gieseckam, Greg** 2007. *Staging the Screen: the Use of Film and Video in Theatre*. Baskingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Herkül, Kadi** 2015. Arvustus. Lummav lurjus Fjodor Karamazov. *ERR*, 24.03. <https://kultuur.err.ee/305417/arvustus-lummav-lurjus-fjodor-karamazov>
- Hermann, Eik** 2009. Gilles Deleuze. 20. sajandi mõttevoolud (Toimetanud Epp Annus). Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 727 - 754.
- IES.** *Inglise-eesti masintõlkesõnastik*. Tallinn: Eesti Keele Instituut. <http://www.eki.ee/dict/ies/ies.html>
- Jensen, Klaus Bruhn** 2016. Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (Toimetanud K. B. Jensen, E. W. Rothenbuhler, J. D. Pooley and R. T. Craig). Kättesaadav: <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170> (vaadatud 31.03.2022)
- Kapstas, Meelis** 1999. Sammuli võitlus Simmuliga. *Eesti Päevaleht*, 21.04. <https://epl.delfi.ee/artikkel/50771335/sammuli-voitlus-simmuliga> (vaadatud: 31.05.2022)
- Karja, Sven** 2020. *Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986 - 2006*. Doktoritöö. Tartu Ülikooli humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, kultuuriteaduste instituut, kirjanduse ja teatriteaduse osakond
- Karulin, Ott** 2015. Barnaby ja Morse'iga välitöödel. *Sirp*, 24.04. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/barnaby-ja-morseiga-valitoodel/>
- Kattenbelt, Chiel** 2006. Theater as the art of the performer and the stage of intermediality. *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam, New York: Rodopi. 29 - 39.
- Kelomees, Raivo** 2012. Uue meedia keelest kultuurianalüütikani. *Uue meedia keel* (Lev Manovich) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia. 9 - 12.

- Kolk, Madis** 2017. Teenäitaja põrgu seitsmendas ringis. *Sirp*, 07.04. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/teenaitaja-porgu-seitsmendas-ringis/>
- Kooli, Rain** 2011. Rain Kooli: Kristian Smedsi “12karamazovit” — peegli ees näeme, raisk! *Delfi*, 01.11.
<https://www.delfi.ee/artikkel/60842033/rain-kooli-kristian-smedsi-12karamazovit-pegli-ees-naeme-raisk> (vaadatud: 31.05.2022)
- Kristeva, Julia** 1980. Word, Dialogue, Novel. – Julia Kristeva. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. New York: Columbia University Press, 65–91.
- Kruus, Kairi** 2021. Põlevad tegelased. *Eesti Draamateatri ajaleht*, sügis 2021.
<https://www.draamateater.ee/lavastus/kuritoo-ja-karistus> (vaadatud 05.06.2022)
- Krõmova, Natalja** 2010a. Külaliskriitiku arvamus: “Kirsiaed” ja “Kolm õde”. *Kas te armastate teatrit?* Koostanud ja tõlkinud Lea Tormis. Toimetanud Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit. 155 - 162.
- Krõmova, Natalja** 2010b. “Nüganeni “Pianoola” on suursündmus”. *Kas te armastate teatrit?* Koostanud ja tõlkinud Lea Tormis. Toimetanud Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit. 221 - 225.
- Lavender, Andy** 2010. Mise en scène, hypermediacy and the sensorium. *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam, New York: Rodopi. 55 – 65.
- Lilleorg, Tõnu** 2014. Andres Noormets näidendist “3 õde”: parim kaasaegne dramaturgia. *ERR*,
<https://kultuur.err.ee/303381/andres-noormets-naidendist-3-ode-parim-kaasaegne-dramaturgia> (vaadatud 14.04.2022)
- Lotman, Juri** 2016. Aju – tekst – kultuur – tehisintellekt. Tlk Inta Soms. – Juri Lotman. *Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur*. Tlk Pärt Lias, Inta Soms ja Rein Veidemann. Tallinn: Tänapäev, 369–384.
- Lotman, Mihhail** 2019. Vene realistlik proosa. Fjodor Dostojevski. *Maailmakirjandus. Lääne kirjandus realismist tänapäevani*. Koostanud Jüri Talvet. Tartu: Tartu Ülikool, 50 - 60.
- Manovich, Lev** 2012. *Uue meedia keel*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Merx, Sigrid** 2010. Swann’s way: video and theatre as an intermedial performance. *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam, New York: Rodopi, 67 – 81.

- Neimar, Reet** 2002. Kaarin Raidi nõidus. *Sirp*, nr 39, 18.10. <https://dea.digar.ee/page/sirp/2002/10/18/8>
- Nelson, Robin** 2010. Prospective Mapping. *Mapping Intermediality in Performance*. Toim. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson. Amsterdam University Press, 13 – 23.
- Ojasoo, Tiit; Ene-Liis Semper** 2020. *Kuritöö ja karistus*. Tekstiraamat. Tallinn: Eesti Draamateater
- Org, Andrus** 2009. Ferdinand de Saussure, strukturalism ja semiootika. 20. sajandi mõttevoolud (Toimetanud Epp Annus). Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 647 – 669.
- Oruaas, Riina** 2016. Uus meedia teatris. Lava lõhkumisest uute lavamaailmade sünteesini. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 111 – 124.
- Oruaas, Riina** 2022. Etendusanalüüs. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Koostanud Anneli Saro, Riina Oruaas, Madli Pesti, Luule Epner, Hedi-Liis Toome. Kõrgkooliõpik. Tartu Ülikool. <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/book/teatrisemiootika> (vaadatud 10.08.2022)
- Pajula, Ele; Roht Eva-Liisa** 2015. Resoneeruv “Idioot”. *Sirp*, 08.05. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/resoneeruv-idioot/> (vaadatud 30.05.2022)
- Peegel, Mari** 2014. Kaarin Raid - lavastaja, kes armastas ja mõistis Tšehhovit. *Eesti Päevaleht*, 31.07. <https://epl.delfi.ee/artikkel/69451057/kaarin-raid-lavastaja-kes-armastas-ja-moistis-tsehhovit> (vaadatud 30.05.2022)
- Pesti, Madli** 2020. Palavikuline ja painalik „Kuritöö ja karistus“. *Postimees*, 15.12. <https://leht.postimees.ee/7134217/palavikuline-ja-painajalik-kuritoo-ja-karistus> (vaadatud 4.06.2022)
- Posner, Aaron** 2016. *Stupid Fucking Bird*. New York: Agency for the Performing Arts.
- Posner, Aaron** 2017. *Krdi loll lind*. Tlk Erkki Sivonen. Tekstiraamat. Viljandi: Ugala Teater.
- Sarv, Tiina** 2017. Taago Tubin: mulle tundub, et Anton Pavlovitšile võiks see meeldida. *Sakala*. <https://sakala.postimees.ee/4263931/taago-tubin-mulle-tundub-et-anton-pavlovitsile-voiks-see-meeldida> (vaadatud 14.04.2022)
- Torop, Peeter** 2008. Multimeedialisus. *Keel ja Kirjandus*, 8/9, 721-734
- Torop, Peeter** 2010. Multimeediumlik “Kirsiaed”. *Teater. Muusika. Kino.*, 8/9, 40–52
- Tõnson, Margit** 2007. Avangardist, armastusega. *Eesti Päevaleht*, 22.03. <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/69099957/avangardist-armastusega> (vaadatud 30.05.2022)

- Ugala Teater.** Lavastus „Krdi loll lind“. *Ugala Teatri veebileht*.
<https://www.ugala.ee/lavastus/krdi-loll-lind/> (vaadatud 30.07.2022)
- Unt, Liina** 2016. Kuidas mõelda ruumist. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 78 – 100.
- Veidemann, Rein** 2014. Palavikuline Tšehhov. *Postimees*, 04.06, 129 (7120).
<https://leht.postimees.ee/2815982/palavikuline-tsehhov> (vaadatud 13.04.2022)
- VSL.** *Võõrsõnade leksikon*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. <https://www.eki.ee/dict/vsl/>
- Wiens, Birgit** 2010. Spatiality. *Mapping Intermediality in Performance*. Toim. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson. Amsterdam University Press, 91 – 96.

Summary

Thesis named „The intermediality of the creation of meaning in a classic performance“ explains intermedial relations between different mediums in a context of a performance.

The aim of the work is to investigate the manifestations of intermediality in the productions of adaptations of classical literary texts. Intermediality as a phenomenon is more and more diffuse in its development and it is often difficult to distinguish it, therefore I have focused my work narrowly on the study of classic adaptations.

The primary idea of the work is driven by the experience described in a research paper by Peeter Torop: "In this production, multimedia is the conceptual connection of action, image and word, and it is these astonishing connections, it is the reflection of one medium in another that created the special atmosphere of the performance." (Torop 2010) In other words, the focus of the work is the observation and analysis of the conditions for the creation and interaction of a conceptually coherent whole, which could also be called intermediality.

The presence of intermediality is often understood as a situation where video design has been used in productions. The quote mentioned in the previous paragraph talks about the "astonishing connections" in the reflection of different media that carry action, image and word in each other. Based on this, my goal is to look for connections and manifestations in addition to the use of video, which could be treated as intermedia. I use the theoretical knowledge in the intermedial analysis of the production of two classical texts. First, Taago Tubin's production "Krdi loll lind" (Aaron Posner's adaptation of Anton Chekhov's play "The Seagull", premiered in 2016) at the Ugala Theater. Second production is Fyodor Dostoevsky's "Crime and Punishment" (2020) directed and dramatized by Ene-Liis Semper and Tiit Ojasoo at the Estonian Drama Theater.

The primary research question of the master's thesis is: how to study intermedial production? In order to better focus the work, I have narrowed down the research question: how to study the intermedia classic adaptation in the theater? The reason for the narrowing is the desire to first map media relations in the theater and this against the background of already known and established experience. In the approach to classics, the changes and developments of the media come out more clearly due to formal transformations and innovations, as well as

the formal changes of the theater stand out. To answer the questions, I perform a performance analysis of two productions and mainly focus on dramaturgy and performance space, and also consider the performer.

Theories of intermediality itself derive mainly from two larger collections, *Intermediality in Theater and Performance* (2006) by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt and *Mapping Intermediality in Performance* (2010) edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender and Robin Nelson). Both works contain essays by members of the International Federation of Theater Research (IFTR) research group "Intermediality in Theater and Performing Arts".

I am doing a performance analysis of two productions where intermediality manifests itself in different ways. On the basis of the descriptions, the possible meanings for the interrelationships of the media used on the stage are revealed. The media of Ugala Teater's "Krdi loll lind" open through a strong adaptation of the original text. Aaron Posner has written a modernized version of Anton Chekhov's play „The Seagull“, „Stupid Fucking Bird“. In the production, the meanings of the plot familiar from the original work are mixed with the modern one, cultural references in the costume, connected with other audiovisual media create a whole that emphasizes the audience's perceptions and experience. "Crime and Punishment" by the Estonian Drama Theater is a symbiosis where novel, theater and film work together as media. The screen used as a theatrical shot amplifies the stage action and gives the audience a new experiential perspective through the character's eyes. In both productions, the dominant medium and element cannot be distinguished. The whole acquires meaning through the common network of different media. In addition to the semiotic attribution of meaning, it is also important to consider the perceptual experience of the viewer when analyzing the performance.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Laura Maria Mäits,

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

Tähenduse teke intermeedialises klassikalavastuses,

mille juhendaja on Riina Oruaas,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Laura Maria Mäits

15.08.2022