

Tartu Ülikool  
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond  
Kultuuriteaduste instituut  
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Marten Liivik  
„AADAMA ÕUNAD“ – FILM JA LAVASTUS  
Bakalaureusetöö

Juhendaja: PhD Madli Pesti

Tartu 2018

## Sisukord

<b>Sissejuhatus</b> .....	3
<b>1. Filmi- ja teatrimeediumist</b> .....	6
<b>2. Filmi ja lavastuse võrdlus</b> .....	14
<b>2.1. Lugu, žanr ja teemad</b> .....	15
<b>2.2. Tegelaskond</b> .....	19
<b>2.3. Ruum ja rekvisiidid</b> .....	28
<b>Kokkuvõte</b> .....	34
<b>Summary</b> .....	37
<b>Kasutatud allikad</b> .....	39
<b>Kasutatud kirjandus</b> .....	39
<b>Muud allikad</b> .....	40
<b>Lisad</b> .....	41
<b>1. Märgisüsteemide tabel</b> .....	41
<b>2. Etenduse analüüsi küsimustik</b> .....	41
<b>3. Teatri ruumilised tasandid</b> .....	43

## Sissejuhatus

Kuidas sobitada film lavale? Kas järgida originaallugu või luua adaptatsioon? Millist mängukohta eelistada? Kuidas valida näitlejad? Need on peamised küsimused, mille üle lavastaja(d) ja kunstnik(ud) nähtavasti arutlevad. Et lavastus piisavalt tähelepanu köidaks, tuleks arvestada mitmeid aspekte. Üheks võimaluseks on lavastus tuua loodusse või mõnesse ehitisse keset looduskaunist kohta. Eestlane on valmis trotsima ilmastikuolusid ja pikki reise – peaasi, et teatrietendust näeks. Arvatavasti seisneb tõmbenumber ka näitlejavalikus – mida kuulsamad nimed, seda suurem huvi publikus tekib. Põnevust tekitab seegi, kui näitlejad on eri teatritest, sest sellisel juhul on huvitav jälgida kokkumängu sujuvust. Eelnevale lisaks võib otsustavaks saada algmaterjal, näiteks mõni kultusfilm, mida tahetakse lavale tuua. Auhinnatud filmil on suur mõju, mis tõstatab vaatajas küsimuse, kuidas film lavale sobib.

Taani tunnustatud režissööri Anders Thomas Jenseni 2005. aastal valminud film „Aadama õunad“ on võitnud hulgaliselt auhindu<sup>1</sup>. Näitlejatena teevad filmis kaasa Ulrich Thomsen (Adam Pedersen), Mads Mikkelsen (Ivan)<sup>2</sup>, Nicolas Bro (Gunnar), Ali Kazim (Khalid), Paprika Steen (Sarah), Ole Thestrup (Dr. Kolberg) jt. Jenseni filmid kategoriseeruvad enamasti mustade komöödiate alla: nali on segunenud draama ja kriminaalsusega, aga ka üleloomulike jõudude ja absurdiga. Neid kriteeriume täidab ka „Aadama õunad“.

Kui sain teada, et Naissaarel Omari küünis lavastavad Priit Võigemast ja Henrik Kalmet taanlase filmi, tundus idee huvitav. Kuna olin äsja filmi näinud ja see meeldis mulle väga, tekkis soov teada saada, milliste võtete ja vahenditega film „Aadama õunad“ lavale tuuakse. Sellest ajendatuna sai ka bakalaureusetöö teemaks valitud lavastuse ja filmi võrdlus. Kinoteatri 2016. aasta samanimelise lavastuse osatäitjateks on Märt Avandi (Ivan), Priit Pius (Aadam), Margus Prangel (Gunnar), Kait Kall (Khalid), Mari Abel (Sarah), Andrus Vaarik (dr. Kolberg), Tõnis Niinemets (Poul

---

<sup>1</sup> Taani filmiauhindade (Robert) jagamisel oli „Aadama õunad“ nomineeritud seitsmes kategoorias, millest võitis kolm. Ekraniseeringut on saanud edu ka välismaal. Peale selle on Jenseni lühifilme Oscaritele nomineeritud kolm korda: „*Ernst and Lyser*“ 1996. aastal, „*Wolfgang*“ 1997. ja „*Valgaften*“ 1998. aastal. Viimase eest võitis ta parima lühifilmi auhinna. (IMDb)

<sup>2</sup> Ulrich Thomsen ja Mads Mikkelsen olid nomineeritud Taani filmiauhindade jagamisel vastavalt parima näitleja ja parima kõrvalosa tiitlile, Bucheoni Rahvusvahelisel Fantaasiafilmide Festivalil said mõlemad mehed parima näitleja auhinna. (Cineuropa 2006)

Nordkap/Esben), Henrik Kalmet ja Karl-Andreas Kalmet. Kunstnik on Anneli Arusaar ja muusikaline kujundaja Veiko Tubin<sup>3</sup>.

Viimati võrreldi teatriteaduse osakonna lõputöodes filmi ja lavastust 2012. aastal<sup>4</sup>. Töö eesmärk on filmi ja teatri võrdlust aktualiseerida, kuna mõlema meediumi vaheline piir on hägustumas: üha enam kasutatakse teatris filmielemente, näiteks ekraane ja valgustust. Sellest johtuvalt huvitab mind teoreetilisest vaatepunktist, millised on mõlema meediumi sarnasused ja erinevused. Peale selle analüüsin võrdlevalt lavastust „Aadama õunad“ filmiga, otsides vastust peamistele küsimustele: missuguseid teemasid filmis ja lavastuses rõhutatakse ning kuidas mõjutab see teoste žanreid; millised on tegelaste vahelised konfliktid ning millistel printsiipidel on lavastuses rollid loodud; milliseid tähendusi kannab lavastuse ruum.

Etenduse analüüsimiseks võtan abiks semiootilise lähenemise, sest selle distsipliini tähelepanu keskpunkt on teatri- ja filmikunstis leiduvad märgid. Lavastus pakub ise välja semiootilise lähenemise oma tähenduskihtide ja interdistsiplinaarsete seostega. Peamiselt kasutan teoreetiliseks materjaliks Erika Fischer-Lichte artiklit „Etenduse analüüsi probleeme“ kogumikust „Valitud artikleid teatriuurimisest“ (2011). Tegelasakonna analüüsi puhul lähtun Luule Epneri 1994. aasta väljaandest „Draamateooria probleeme II“. Epner toob välja, kuidas vaadelda tegelast staatilisuse ja dünaamilisuse skaalal. Lavastuse ruumi tõlgendamiseks kasutan Gay McAuley teost „Space in Performance“ (2000). McAuley osutab teatri eri tasanditele, millele tuginedes lavastuse mänguruumi analüüsides.

Filmi eripärasid välja tuues toetun peamiselt Juri Lotmani teosele „Filmisemiootika“ (2004), Robert Stami käsitlusele „Filmitheooria sissejuhatus“ (2011) ja Jarmo Valkola kõitele „Filmi audiovisuaalne keel“ (2015). Neis kirjeldatakse filmile omaseid elemente, nagu liikuv kaamera, montaaž ja valgustus. Prantsuse teoreetikud Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet käsitlevad teoses

---

<sup>3</sup> „Aadama õunad“ oli nomineeritud aasta lavastuse auhinnale, meespeaosatäitja preemia laureaat oli näitleja Märt Avandi, kes sai muuhulgas auhinna pastor Ivani osa eest, naiskõrvalosatäitja preemia sai aga Mari Abel Sarah' rolli eest (Eesti Teatriliiit).

<sup>4</sup> Maria Kook kirjutas bakalaureusetöö teemal „Jaan Tätte näidendi „Ristumine peateega“ lavastuse ja filmi analüüs“, samuti uuris Ele Kalda linateost ja lavastust „Vihamees“ („Vihamees“ – film ja lavastus“).

„Filmiesthetika“ (2012) ruumitasandeid. Ekraniseeringu analüüsimisel lähtun taas Juri Lotmani teosest, kus ta toob välja montaaži, kaadrite ja näitlejatöö tõlgendusvõimalusi. Filmi- ja teatrisemiootikat on ülevaatlilikult käsitletud kogumikus „Semiootika“ (2018). Selles on välja välja toodud objektide kujutamise viisid (ikoon, indeks, sümbol), mida rakendan etenduse analüüsis.

Bakalaureusetöö koosneb kahest osast. Esimeses peatükis tutvustan võrdlevalt filmi- ja teatri meediumit, et osutada nende ühisosadele ja erinevustele. Kinoteatri lavastuses on efektne helide ja valgustuse kasutus. Seetõttu väidan, et filmi narratiivi on võimalik järgida tagasihoidliku lavakujundusega. Teine peatükk jaguneb omakorda kolmeks. Alguses keskendun süžeele ja temaatikale, sest nii film kui ka lavastus käsitlevad ühiskonna valupunkte. Süžeed on vajalik avada, kuna see juhatab sisse omakorda tegelaskonna analüüsi. Ühiskonnas levivaid pahesid peegeldatakse karakteritega, seepärast pean oluliseks lahata nende siseelu. Mõlema teose loomise vaheline aeg on 11 aastat, mistõttu on huvitav jälgida, kas tegelaste kaudu kujutatud probleemid on ühiskonnas muutunud. Sealsamas vaatlen, kuidas lavastuses on rollid loodud, sest näitlejad on olulised sõnumi edastajad. Peatüki viimane osa keskendub lavastuse ruumile, mida kõrvutan osaliselt filmiga. Tegevus on toodud Naissaarele, perifeeriasse, mis on aga samastatav filmis kujutatava kolkakülaga. Peale selle eritlen semiootilistest märgitüüpidest lähtudes lavastuse stsenograafiat. Fookusesse toon selle, kuidas on laval lahendatud filmi eriefektid. Lava-, heli- ja valguskujundust on oluline lahti mõtestada, kuna kogu ruumikontseptsioon toetab lugu. Töö lisades toon välja analüüsiks kasutatud Erika Fischer-Lichte (1992) märgisüsteemide tabeli, Patrice Pavis'i etenduse analüüsi küsimustiku (1996) ja Gay McAuley (2000) teatri ruumide tasandid.

## 1. Filmi- ja teatrimeediumist

Filmi- ja teatrikunsti on pidevalt kõrvutatud. Tehnoloogia areng 21. sajandil on hägustanud mõlema meediumi vahelisi piire: järjest rohkem kasutatakse laval filmile omaseid vahendeid, üritades seeläbi näidata teatrikunsti piiride avardamist. Ekslikult võidakse arvata, et fantastilis-allegoorilist filmi, nagu „Aadama õunu“ lavale tuues tuleks kasutada tehnilisi vahendeid, et seeläbi lugu võimendada. Arvan, et ekraniseeringut on võimalik laval elustada ka tehnoloogiat kasutamata. Selles peatükis võrdlen filmi ja teatrit kui kunstilisi meediumeid, näidates märksõnade abil mõlemale meediumile iseloomulikke tunnuseid. Märksõnu kasutan hiljem etenduse analüüsis (*vt peatükk 2.*), kus olulisemad neist on välja toodud rasvases kirjas

Kinos ja teatris käimine on levinud kultuuritarbimise viis. Sotsiaalteadlase Marju Lauristini järgi on film ja teater traditsioonilised kultuuri vahendajad. Ta toob välja, et nii filmil kui ka teatrietendusel on ühiseks tunnuseks **narratiivi** olemasolu, mille kaudu edastatakse ideid ja sõnumeid ja mida on seeläbi võimalik tõlgendada. (Lauristin 2012: 21) Kuna mõlemad meediumid kuuluvad massikultuuri, siis vaataja, kes jälgib filmi või teatrietendust, on võimeline nähtud elemente tõlgendada ja sellest omakorda terviklikku mõtet arendama. Samas tuleb tähele panna, et kõik filmid ja lavastused ei ole narratiivsed – nii on avangardfilmide või -lavastuse eesmärk lõhkuda piire, mistõttu klassikaline lugu ei ilmne.

**Teemakäsitus, tegelastevahelised suhted** ja nendega kaasnevad **konfliktid** on omased nii filmi- kui ka teatrikunstile. Idee saab alguse looja peas, ning lõpuks valmib sellest tervik. Balti Filmi- ja Meediakooli filmiajaloo ja -teooria dotsendi Jarmo Valkola sõnul on teatri kõrval ka film interdistsiplinaarne, sest filmis on teistest kunstivormidest laenatud elemente, nagu **näitlemine, valgustus, helid, kostüümid, tegevuspaik** (Valkola 2015: 36). Kuigi tervikuni viiv protsess on mõlema meediumi korral oluline ja mõnevõrra sarnane eelmainitud elementide poolest, jõutakse lõppeesmärgini siiski kinolinal ja teatrilavastuses omal viisil.

Milliseid erinevusi sarnasuste kõrval mõlema meediumi juures kohtub? New Yorgi Ülikooli filmiteaduse professor Robert Stam toob välja spetsiifilised kinokoodid, milleks on **kaamera liikumine**, või selle puudumine, ja **montaaž**. Stam lisab, et kõiki

filme tuleb monteerida, kuigi vahel tehakse neid toiminguid vähesel määral. (Stam 2011: 131) Valkola sõnul võimaldavad kaameratöö, monteerimine ja teised väljendusvahendid süžeege manipuleerida (Valkola 2015: 37). Semiootiku ja kultuuriteadlase Juri Lotmani järgi on filmi loomise eritunnuseks veel „eraldi episoodide filmimine sugugi mitte stsenaariumi kronoloogilises järjekorras, nii et näitleja ei mängi järjest seda, mida vaataja näeb“ (Lotman 2004: 152). Samuti toob Lotman välja, et filmile on omased stseenide kordusvõtted ehk duublid (*ibid.*).

Teatris aga puudub montaaž, mis tähendab, et näitleja mängib järjest seda, mida vaataja näeb. Leian, et mängu on võimalik prooviprotsessi ajal varieerida. Kui tegemist ei ole just teleteatriga, näeb saalis olev publik laval toimuvat nii-öelda kolmemõõtmelisena, kuid **üheplaaniselt**. Jättes kõrvale selle, et tagareas istuv inimene ei näe etendust sama detailselt kui esirea vaataja, ning selle, et saali paremas ääres olija näeb toimuvat teise nurga alt, kui saali vasakus ääres istuja, võib öelda, et pilt on **staatiline** – ta ei kaugene ega lähene. Juri Lotmani sõnul on inimene laval peamine sõnumikandja. Kuuldavalt mõtlemine, hääletugevuse varieerimine ja selge artikulatsioon – see kõik on vajalik selleks, et terve saal kuuleks ja saaks aru, mida näitleja laval teeb. (Lotman 2004: 140–141) Tänapäeval on teatris (eriti tehnoloogilises teatris) suurenenud auditiivsete ja visuaalsete vahendite kasutamine, mille kaudu edastatakse loo sõnumit. Tehnika võib näitlejat toetada (näiteks lavalolijat suurel ekraanil kujutades näeb publik tema miimikat paremini), aga teda ka varjutada (võimas lavatehnika jätab tahaplaanile näitlejamängu).

Nii filmis kui ka teatris on üks olulisemaid märgisüsteeme seotud **näitlejamänguga**. Semiootik Katre Pärn (2018: 360) toob välja, et kinokunstile on omane markeerida tegelasi, kasutades nende esile tõstmiseks **erinevaid plaane**: detailseks kujutamiseks detailplaani, objekti kujutamiseks keskkonnas aga üldplaani. Juri Lotman märgib, et lisaks plaanidele kasutatakse näitlejamängu esiletoomiseks montaaži, kaadrite mõtestatud järjestust. Ta täpsustab: „Filmikunsti võime jagada inimese kuju [...] ja reastada need segmendid ajalises mõttes järjestikusse ahelasse muudab inimese välimuse jutustavaks tekstiks“ (Lotman 2004: 139). Nii on võimalik mõne detaili, nagu silmade, nina, suu, käte nähtavale toomiseks plaani suurendada või näidata seda ekraanil kauem. Ka Jarmo Valkola sõnul on monteerimise ja filmi suurema mõõtkava korral võimalik vaatajal keskenduda näitleja näoilmetele. Sellisel juhul saab inimene

ekraanil peene miimika abil tähendusi edasi anda (Valkola 2015: 36). Valkola lisab, et režissöör paneb vaatajat jälgima seda, millele parasjagu on tähelepanu vaja suunata (*ibid.* 42).

Samas väidab Valkola, et teatris saab visuaalselt mõtlev lavastaja publiku silma suunata, kui ta rakendab tehnilisi võtteid ja oskab kasutada lavaruumi (*ibid.* 17). Leian, et kuigi teatrietenduse ajal ei ole võimalik plaane suurendada ega vähendada, saab fokuseerimisel kasutada siiski **valgustust**: nii on võimalik punktvalgusega tõsta näitlejat esile ja seeläbi publiku tähelepanu koondada. Peale selle saavutatakse tähelepanu **misanstseneerimise** abil: lavastaja otsustab, kelle ta asetab keskele, äärde, ees- või tagalavale. Stseeni kese on enamasti seotud tähenduslikkusega ja see on mõeldud vaataja pilke püüdma. Samuti saab laval või selle taga toimuvat rõhutada helide abil: tänapäeval on võimalik arvutiga eelnevalt lindistada või luua hääli, mis on lavastuse tähendusloome seisukohast olulised.

Kuigi filmikunstis on näitleja üks peamisi sõnumi kandjaid, on režissööril võimalik tema mängu hilisema tehnilise töötamise abiga – plaanide suurendamine, montaaž, mäng kaadritega – veel rohkem võimendada. Teatris on lavastaja see, kes tegevust fokuseerib, kasutades selleks valgustust, helisid ja näitlejate asetust laval.

Ent tähendust on võimalik anda edasi ka rekvisiitide abil. Minu arvates on laval ja filmi võttestuubas objektide asetused ja valik oluline, kuna see loob tähendusliku fiktsionaalse maailma. Filmi ja teatrikunsti sarnasuseks on see, et lavastajal ja režissööril tuleb teha selge valik, mida kasutada ja esile tõsta ning mida kõrvale jätta. Mõlemas meediumis on tähenduste loomiseks oluline **märkide kombineerimine**, kuid see, kuidas neid esile tuuakse, on filmi- ja teatrikunstis erinev.

Katre Pärna järgi on **markeeritud** elemendid või sündmused filmi kompositsioonis olulised komponendid, mille seoste tuvastamine aitab tähendusi luua. Enamasti on tähistatud element millegi tavapärase vastand. Ta lisab, et tähendust luuakse montaaži abil kordustega, kus tuuakse detailid esile ja mis tekitavad tekstisest sidusust. Kordused töötavad mälu värskendamise põhimõttel ning see aitab vaatajal tähenduslikke elemente omavahel lõimida. (Pärn 2018: 360) Juri Lotman kirjutab: „Üks kaadri põhifunktsioone on tähenduse omamine. [---] Tähendust omavad ka palju

väiksemad üksused – detailid kaadris – ja suuremad – kaadrite järjestus“ (Lotman 2004: 46). Lisaks nendib Lotman, et kui plaane suurendada, siis seal kajastatav saab endale metafoori tähenduse, kuigi inimesele omased žestid ja miimika jäävad ikkagi filmi keskseteks tähenduse kandjateks (*ibid.* 74–75). Minu hinnangul on lisaks eelmainitule filmis olulised **eriefektid**. Nende abil on toodud võimendatult esile mingi nähtus (näiteks hetkega tekkinud äikesetorm või ootamatu plahvatus), mis on filmi tähendusloome seisukohast oluline.

Prantsuse teatriajaloolase ja -teoreetiku Anne Ubersfeldi sõnul on **teatrimärk dūnaamiline**: laval on võimalik märke (näiteks esemeid või lavakujundust) asendades kaotada nende objektilist täpsust. Teatri piiratud võimaluste tõttu on märgid justkui polüfunktsionaalsed, kuna elemendid võivad stseenide kaupa omandada eri tähendusi. Ka vead, nagu valguse valesse kohta suunamine või näitleja valede rekvisiitide kasutamine, võivad vaataja jaoks olla märgilised ning etenduse konteksti kuuluvad. (Ubersfeld 1999, viidatud Väli 2018: 338 kaudu) Leian, et ka hetkeline improvisatsioon on midagi sellist, mis tähendust võib kanda. Saksa teatriteoreetiku Erika Fischer-Lichte järgi on oluline tähele panna, milline on märkide omavaheline suhe ja kui palju mõni märk teise üle domineerib. Peale selle tuleb markeerida, millisel ajahetkel elementi kasutatakse. (Fischer-Lichte 2011: 87)

Semiootik Charles S. Peirce eristab objekti kujutamiseks kolme märki: indeks, ikoon ja sümbol. Peirce'i järgi on **ikoon** märk, mis on objekti omadustega sarnane. Icoon võib olla visuaalne (pildid, joonistused) aga ka kõlaline (lindude hääled). Ikooni kõrval eksisteerib **indeks**. Indeksi ja objekti vahel on viitesuhe, korrelatiivsus. (Kull 2018: 122–123) Sarnaselt ikooniga võib indeks olla nähtav (veri ja vägivald) või auditiivne (kirik ja kirikukell). Kolmas eristusvõimalus on **sümbol**, mis on objektiga kokkuleppeline, konventsionaalne, olles seotud tähenduslikkusega. (*ibid.*) Niisiis võib õun sümboliseerida paradiisi, haakrist jällegi negatiivsust.

Minu hinnangul on filmis oluliselt lihtsam mingit objekti või selle tähendust edasi anda, sest selles meediumis on tehnoloogial palju suurem osa kui teatril. Lavastuses peaks olema ruumikontseptsioon rohkem läbi mõeldud, kuna teatris on piiratud võimalused: tegevuspaiku ei ole võimalik muuta ja lavale ei ole võimalik tuua lõputult rekvisiite, mistõttu teatrimedium on tinglikum. Arvestada tuleb sellega, et mängu

tuleb juhuslikkus, olgu selleks siis improvisatsioon või viga, mida järgmisel etendusel ei pruugi juhtuda.

See viib omakorda **hetkelisuse** juurde. Film on muutumatu; filmi saab korduvalt uuesti vaadata ning tagasi ja edasi kerida. Prantsuse teatriteoreetiku Patrice Pavis' sõnul on film ja videosalvestis kõige täiuslikumad meediumid, kuna need aitavad vaatajal meeles hoida näitlejate tegevust ja kasutatavaid rekvisiite. Võimalik on keskenduda üksikutele detailidele ja nende kaudu tähendust otsida. (Pavis 2011: 114)

Seevastu teater on **kaduv** kunst – iga etendus on kordumatu. Erika Fischer-Lichte toob välja, et kuigi etendus jagab nii kirjanduse, maali, heliteose ja filmiga esteetilise teksti eripära, on ta siiski mainituist erinev, sest etendust iseloomustab hetkelisus (Fischer-Lichte 2011: 85). Näitleja ja vaataja koosviibimine viitab olevikulisusele, sest publikuta etendus ei toimu (*ibid.* 86). Seega ei ole ükski etendus aga eelnevaga identne: näitlejate miimikat, žeste, liikumisi laval ja kõnega seonduvat on võimatu kopeerida. Samuti on publiku käitumine ja vaataja meeleolu etenduseti erinev.

Kuigi teatrietendust saab salvestada ja seda hiljem vaadata korduvalt nagu filmi, on teater siiski olevikuline. Filmi saab edasi-tagasi kerida, teades, et ta jääb muutumatuks. Teatris võib publik kindel olla, et teist korda laval identset mängu ei näe. Etenduseti erinev publik on võibolla teisiti meelestatud, mistõttu ei pruugi korduv olla ka **atmosfäär**. Kinofilmi ja teatris etendust jälgides tunneb vaataja enda ümber mingit erilist meeleolu. Mõlema meediumi sarnasuseks on saal, kus kohtab teisigi vaatajaid. Juba see loob teatud õhustiku, mis oleneb paljuski inimeste meeleolust ja ümbritsevatest lõhnadest, valgusest (näiteks hämaras hubane atmosfäär) või helidest. Samas ei saa öelda, et need kaks meediumit omavad samasugust laetust, ergastatust.

Iseäralik õhustik on peamiselt seotud sellega, kas näitleja ja publik viibivad samas saalis või mitte. Fischer-Lichte kohaselt on atmosfäär teatud **ruum**, mis ergastab vaatajaid ja aitab kaasa tõlgendusprotsesside loomisel. Ta lisab, et vaataja, kes teatrisaali siseneb ja lavakujundust näeb, kujundab sellest omale esmamulje. Samas toob Fischer-Lichte välja, et etenduse jooksul võib atmosfäär muutuda, mis on enamasti seotud ruumi- ja lavakujunduse – dekoratsioonide, helide, valguse – ning näitlejatöö muutumisega. (Fischer-Lichte 2011: 92–93) Aastal 2008 ilmunud teoses

„The Transformative Power of Performance“ kirjutab Fischer-Lichte, et publiku ja lavalolija vahel toimub **kommunikatsioon**, milles vaataja reageerib näitleja tegevuse peale, näiteks naerab, nutab või plaksutab. (Fischer-Lichte 2008: 40) Leian, et etendaja-publiku sümbioos on oluline atmosfääri tekkimiseks ruumis. Vaataja suhestub laval toimuvaga, elades karakterile emotsionaalselt kaasa. Iga inimest mõjutab tema naaber, mis lõpuks võib viia ühisele emotsionaalsele seisundile (näiteks üks puhkeb nutma või naerma, andes impulsi omakorda järgmisele).

Filmil sellist atmosfääri teatriga võrreldes luua ei ole võimalik, kuna vaataja on teisel pool ekraani. Maurice Merleau-Ponty järgi võib filmikujutisi tuvastada viidete, tajude ja tehnoloogia abil, mis loob vaataja jaoks fenomenoloogilise kogemuse (Merleau-Ponty, 1962, viidatud Valkola 2015: 28 kaudu). Kuigi filmis on tehnoloogia abiga üritatud vaataja justkui fiktsiooni haarata, ei saa minu hinnangul vaataja tunda näitleja energilisust – nende vahel ei teki sidet eraldatuse, erinevates ruumides viibimise tõttu. Vaataja tunneb küll etendajale kaasa, kuid filminäitlejal ei ole võimalik saada publiku reaktsioonidest impulsse.

Filmi- ja lavaruum on seega vaatajate kohalolu poolest erinevad, kuid omavahel sarnased on nii filmi kui ka teatri **ruumiline piiratus**, millega lavastajal ja režissööril tuleb arvestada. Samas on teatriruum filmiga võrreldes oluliselt rohkem piiratud. Siiski saab mõlema meediumi juures rääkida ruumide **tasanditest**.

Prantsuse filmiteoreetikud Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet peavad filmi põhiomadusteks **kahemõõtmelisust** ehk tasapinnalisust ja **kaadriga piiritletust**, mille mõõtmed sõltuvad omakorda filmilindi ja -kanali suuruselt. Filmipildi osa, mida vaataja tajub kui reaalselt ruumi, nimetatakse **väljaks**, kaadritagust nähtamatut osa aga **välisväljaks**, kus paiknevad režissöör, stsenaarist ja muud filmitegijad. Nii nähtav kui nähtamatu osa moodustavad **filmiruumi** või **-lava**, mille ühtlustajaks on sageli välisväljalt kostuv heli. (Aumont jt 2012: 23–31) Jarmo Valkola sõnusti on ekraan üks suur vaateväli, mis lõpeb meelevaldselt, üritades haarata kolmemõõtmelisust (Valkola 2015: 337). Seda mõtet täiendavad Aumont jt, kes toovad välja, et ruumis liikumise tulemusena omandavad objektid kolmanda mõõtme, mis tekitavad reaalsuse illusiooni. (Aumont jt 2012: 157).

Semiootik Katre Väli leiab, et „teatri fiktsionaalse ruumi puhul saab eristada ka mitmeid tasandeid, osa nendest on nähtavad fiktsionaalse ruumi osad, teised on markeeritud teatud tegevuste või helidega nähtavas-kuuldavas fiktsionaalses või reaalses lavaruumis“ (Väli 2018: 343). Teatriuuriija Gay McAuley on eristanud viit teatri ruumilist tasandit (*vt lisa 3*), mis omakorda moodustavad harusid. Ta toob välja, et I tasand koosneb teatrist kui asutusest ja selle juurde kuuluvast ajaloost, arhitektuurist ja kogu kompleksist – **teatriruumist**. Teatriruum omakorda on jaotatud **publiku ruumiks** (koridorid, teatribaar, fuajee, istmereal), kus toimub üldine sotsialiseerumine ja nähtu tõlgendamine või selle üle arutamine; **etenduse ruumiks**, kus esitajad ja publik kohtuvad, et osaleda sündmuse ja elamuse loomises; **töötajate ruumiks** (lavatagune ala, grimmituba jne) ja **prooviruumiks**, kus lavastaja, kunstnikud ja näitlejad töötavad üheskoos lavastuse kui terviku loomise nimel ning kuhu pealtvaataja ei satu. Samas ei pruugita proovi teha tingimata seal, kus hiljem etendus toimub. (McAuley 1999: 24–27)

McAuley jaotab II tasandi **lavaruumiks**, millel on füüsilised omadused, nagu sügavus, kõrgus, laius ja seotus auditooriumiga; **esituse ruumiks**, kus toimub mistahes etendamine; ja **fiktsionaalseks ruumiks**, mis viitab näitlejate ja lavakujunduse abil loodud maailmale, väljamõeldisele, kujutatud kohale. Koha ja fiktsiooni tasand hõlmab **laval olevat fiktsionaalset kohta**, mis on loodud teatritehniliste vahenditega, ja **lavavälist fiktsionaalset kohta**, millest vaataja kuuleb, aga näha ei saa. Lisaks hõlmab fiktsioonitasand **määratletud ja määratlemata etenduse ruumi**: esimest on võimalik lavaruumis näha, teist saab ainult vihjetega – helide, valguse, sõnalise osaga – tajuda. (*ibid.* 29–32)

McAuley IV ja V tasand on vastavalt **tekstiruum** ja **temaatiline ruum**. Tekstiruum võtab enda alla nii draamatekstid kui ka nende lavale asetumise, näitlejate ja lavastaja tõlgenduse, kindla struktuuri. Temaatiline ruum hõlmab kõiki eelnevaid tasandeid, olles kontekstuaalne ruum, mis terviktähenduse paika paneb. (*Ibid.* 32–33)

Eelnevast johtuvalt järeldan, et mõlema meediumi sarnasus seisneb ruumitasandites. Lisaks on analüüsitavad kunstiliigid võimelised nähtamatut ala helide abil toetama. Ka ruumiline piiratus on mõnevõrra sarnane – lõputult ei ole võimalik kummagi meediumi korral näitlejaid või rekvisiite kasutada. Filmi ja teatri peamine erinevus on tingitud

aga sellest, et kui film on oma olemuselt kaheplaaneline, siis teater on seevastu kolmemõõtmeline. Filmis toimuva ja vaataja vahel eksisteerib murdumatu piir, kus näitleja ei kohtu auditooriumiga. Teatris on näitleja ja publik ühes ruumis, kuigi etendaja ja publiku ruum on eraldatud nähtamatu **neljanda seinaga**. Leidub hetki, mil vaataja võib olla tunnistajaks sellele, et neljas sein kui eraldaja langeb ja etendaja tuleb rahva sekka. Nii on tavaks osavõtuteatris, kus – nagu nimigi ütleb – vaataja on üks etendajatest (*spectator*).

\*

Filmi ja teatri peamine sarnasus seisneb selles, et mõlemas esineb narratiivsust, mis vahendab kultuurilisi sõnumeid. Küll aga ei ole kõik filmid ja lavastused narratiivsed: esineda võib ka narratiivita eksperimenteerimist. Lisaks on meediumite ühiseks omaduseks näitleja olemasolu, valgustus, helid, kostüümikasutus ja tegevuspaik. Tegevuspaiga juures on iseloomulik teatav rekvisiitide kasutus ja märkide kombineerimine, mille kaudu luuakse tähendusi. Samuti peavad nii režissöör kui ka lavastaja teadma, mida nad oma töös kasutada tahavad, sest filmi- ja lavaruum on piiratud. Mõlema meediumi peamine erinevus on tingitud filmi tasapinnalisusest ja teatri kolmemõõtmelisusest, mis tähendab, et film on oma olemuselt fotograafiline. Kuigi filmis mängitakse tehnoloogiavõtete, nagu helide, montaaži, liikuva kaamera ja erinevate plaanide suurendamise abil vaataja tajudega, siis teatris on tekitatud atmosfäär erilisem, sest publik viibib saalis koos näitlejaga. Lisaks ei ole võimalik teatris liikuvat kaamerat, plaane ega montaaži kasutada. Samuti on filmile omane korduvus, kuid teatrietendus on hetkeline ning ajas kaduv. Kerides filmi edasi või tagasi, saab vaataja keskenduda detailidele, ent teatris on iga etendus ainukordne.

## 2. Filmi ja lavastuse võrdlus

Selles peatükis annan ülevaate „Aadama õunte“ süžeesest ning käsitletavatest teemadest. Nagu eespool mainitud, siis rõhuasetus filmis ja lavastuses on mõnevõrra erinev. Süžeed on vajalik avada, sest see juhatab sisse järgmised alapeatükid. Alapeatükis 2.2. toon välja tegelastevahelised konfliktid, sest nende kaudu avavad „Aadama õunte“ autorid teoses olulise teemana ühiskondlikud kitsaskohad. Peale selle analüüsin näitlejate rolliloomet. Kuna Naissaarel etendati väheste vahenditega, tundub oluline vaadata, kuidas tegelaskuju lahendatakse. Alapeatükk 2.3. keskendub lavastuse kunstilisele ruumile, hõlmates heli-, valgus- ja lavakujundust. Ruumiteema avamine on oluline, sest mängupaiga erilisus, selle perifeersus sarnaneb filmis kujutatuga – kogu saart võib vaadelda lavastuse osana. Samuti luuakse rekvisiitide, heli- ning valguskujundusega erinevaid fiktsionaalseid ruume. Filmis esinevad ka tähenduslikud eriefektid, mistõttu vaatlen, kuidas need on lavastuses mängu toodud.

Analüüsimiseks võtan abiks semiootilise lähenemise. Luule Epneri järgi on semiootilisel lähenemisel fookuses teatrietenduse märgid ja nende tähendus, sest etendust saab käsitleda tekstina, millel eksisteerib kindel struktuur. Ta lisab, et parema ülevaate saamiseks oleks soovitatav jälgida mitut etendust, et selle põhjal lavastuse struktuuri paremini tabada. (Epner 2002: 109–111) Epneri sõnul tekib etenduse tähendus sise- ja välisseoste kaudu. Ta kirjutab: „Siseseosed on mitmelaadsed suhted etenduse enda elementide vahel,[...] kus üks element viitab teisele. [...] Välisseoste puhul saavad elemendid tähenduse mingeis etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad“. (samal 114–115) Selle bakalaureusetöö analüüs lähtub 6. augusti 2016. aasta salvestusest ja 2017. aasta 23. juuli etenduse külastusest. Kuna võtan vaatluse alla alatekstid (tegelaskond, ruumi- ja helikujundus) ja liitmärgid (käitumisakt, kostüümid), toetun käsitluses Patrice Pavis' küsimustikule (Pavis 1996, viidatud Epner 2002 kaudu, vt lisa 2).

Filmile on võimalik läheneda žanriliste tunnuste kaudu. Jarmo Valkola järgi on filmi vormi määramiseks mitmeid tunnused, nagu süžee, teemad, motiivid, stiilid, olukorrad ja näitlejad (Valkola 2015: 162). Peale selle saab filmi vaadelda ka intertekstuaalsusest lähtuvalt. Robert Stami käsitluses on intertekstuaalsus arusaam, mis lubab kunstnikul kasutada olemasolevaid diskursuseid vabalt, oma tahte järgi. Intertekstuaalsus asub

justkui dialoogi teiste valdkondadega, olgu selleks siis maalikunst või kirjandus. (Stam 2011: 216) Seega on film heterogeenne, milles „leidub filmikunstile nii mitteomaseid kui ka omaseid elemente“ (Aumont jt 2012: 200). Neid elemente nimetatakse spetsiifilisteks (kaamera liikumine, montaaž) ja mittespetsiifilisteks (plaani suurus) koodideks, mis omavahel suhestuvad (*ibid.* 204–205). Lotmani järgi on iga kujutis ekraanil tähenduslik märk, mis võib täituda omakorda sümbolistlike ja metafoorsete lisatähendustega, kui rakendada filmitehnilisi võtteid – valgustust, montaaži, mängu plaanidega, kordusi jne (Lotman 2004: 51–52). Nii on film pildiline jutustus, mis koosneb sõnalise ja kujutava sünteesist (*ibid.* 61).

\*

Etenduse ja filmianalüüs pakuvad lähenemisviise, mille valik sõltub kunstiliigi olemusest. Mõlemas meediumis võivad kesksel kohal olla mõni rekvisiit või muu tähenduslik element, mis moodustavad omavahel seoseid. Sellest tulenevalt saab analüüsis rakendada semiootilist lähenemist, mille tähelepanu on suunatud märkidele (ikoonile, indeksile ja sümbolile). Filmi käsitlemisel saab lähtuda žanrilistest tunnustest, intertekstuaalsetest seostest ja tehnoloogivõtetest. Nii võivad eriefektid luua mitmetähenduslikkust.

## 2.1. Lugu, žanr ja teemad

Adam saabub kolkakülasse, sest ta määrati kaheteistkümneks nädalaks rehabilitatsioonikeskusesse. Esimesena kohtub ta kirikuõpetaja Ivanit, kelle jaoks kurjust ei eksisteeri. Peale pastori on kirikus veel kaks tegelast: alkohoolikust endine tennisist, kleptomaan ja vägistamissüüdistust kandev Gunnar ning arablasest tanklaröövel Khalid, kes tahab kätte maksta Statoilile. Kirikus elab ka endine natsist vangivalvur Poul, kes vihkab kirikut ja tunneb 86-aastasena jätkuvalt süümepiinu, sest ta töötas teise maailmasõja ajal vangilaagris. Ivan näitab kirikusse jõudnud Adamile lopsakat õunapuud, mis aias kasvab ja mille üle pastor väga uhke on. Selle puu eest peab Adam hakkama hoolitsema. Peagi ilmub Ivani jutule alkohoolikust rase naine Sarah, kelle eesmärgiks on Sumatra tiigrite eest võidelda. Ta ei tea, kas teha aborti, kuid Ivan soovib lapse alles jätta, sest statistika ei loe – usk on kirikuisa jaoks tugevam kui tühine arvandmestik. Loo arenedes seab Adam kinnisideeks hävitada Ivani heatahtlikkus ja usk, kuid Ivani murdumise tagajärjeks on teiste tegelaste moraalne langus ja õunapuu hävimine. Peagi saab Adam aru, et tema tehtu on vale. Ta

küpsetab koogi ning viib selle ajuvähist tervenenu Ivanile haiglasse. Film lõppeb sellega, kuidas Ivan ja Adam lähevad kahele endisele vangile vastu. Adam jääb Ivani kõrval ainsana kirikusse, Khalid sõidab kodumaale ja Gunnar ning Sarah lähevad koos Sarah' imikuga Indoneesiasse.

Lavastuses räägitud lugu ei erine filmist kuigi palju: lavastajad järgivad põhiliselt narratiivi. Seepärast leiavad kriitikudki, et lavastajate omapoolne tõlgendus jäi väheseks. Nii arvab Heili Sibrits: „Samas oodanuks, et lavastajad [...] ei oleks piirdunud vaid filmi taaselustamisega teatri vahenditega, soovinuks näha rohkem nende enda rõhuasetusi ja tõlgendusi, nende tõde“. (Sibrits 2016) Ka Keiu Virro tõdeb, et temani ei jõudnud Võigemasti ja Kalmeti isiklik autoripositsioon. Ta lisab, et mõningaid sümbole on küll valgus- ja helikujundusega esile toodud, kuid pigem tundub lavastajatele oluline olevat huumor, mis teeb etenduse siiski tempokaks. Samas ei jäta liigne huumor Virro hinnangul ruumi teemade mõtestamiseks. (Virro 2016) Danzumehe arvates tahtsid Võigemast ja Kalmet esile tõsta näitlejatööd, kuigi lugu ise on muutmata, tuttav (Danzumees 2016). Madis Kolk toob välja selle, et lavastuses käsitletud teemad, nagu pagulus, usuküsimused ja neonatsism on jätkuvalt aktuaalsed ning ühiskonnakriitilised, mis võimaldabki lavastajatel ironiseerida (Kolk 2016). Ta lisab, et „just Aadama, Ivani ja doktori suhtes hargnevad lahti filmist üsna erinevad eluhoiakud, selgitades osalt ka lavastuse spetsiifilist koomikavõtit“ (samas). Nii on minu hinnangul filmiga võrreldes lavastuse Aadam mässumeelsem ja jõulisem, Ivan lapselikum ja doktor Kolberg muretum, kuid perversseid, seksuaalse alatooniga nalju rõhutavam.

Millisesse žanri kuulub film? Linateos „Aadama õunad“ on groteskne – põimuvad nii liialdus, reaalsus, fantastika, traagika kui ka koomika. Jarmo Valkola järgi on komöödia määratletud kui näidend, film või mõni muu kunstiliik, mille valdavaks tooniks on huumor, mis paneb vaataja naerma. Ta lisab, et komöödias võib esineda ka hetki, mil tunneme tegelastele kaasa, kuid domineeriv on siiski lõbusus. (Valkola 2015: 163) Samas toob Valkola välja, et „õnnelik lõpp“ on komöödia iseloomustamiseks liiga ebamäärane. Tegelane, kes filmi lõpus ellu jääb, võib olla isegi kurb, kuid suhtub tulevikku positiivselt. Sel juhul [...] publik tunneb teatud empaatiat tegelaskuju vastu ekraanil ja raskuste suhtes, millesse see tegelaskuju on takerdunud“. (Ibid: 165) Ivani imeline tervenemine, Adami iseloomu muutus ja

kirikusse jäämine, Khalidi pääsemine kodumaale ja Sarah' ning Gunnari Indoneesiasse minek on kõik positiivse varjundiga. Samas on varem näidatud tegelasi üsna masendavast küljest, mis tekitab vaatajas kaastunnet. Lisaks kujutatakse õõvastavaid hetki, näiteks läbipekstud Ivanit, naerutekitavalt. Teatriteaduse professori Anneli Saro järgi on tragikomöödia ja must komöödia žanrid, milles on nii traagilisi kui ka koomilisi hetki (Saro 2007: 106). Jarmo Valkola järgi esinevad komöödiaühbriidid tavaliselt teiste žanritega koos, mis võimaldab filme klassifitseerida erinevatesse alajänaritesse (Valkola 2015: 167). Jenseni komöödiateg ühendavateks tunnusteks võib pidada vastuolulisi karaktereid, üllatuslikkust, absurdust, irooniat, vaimukaid dialooge ja vägivalda, mistõttu „Aadama õunad“ on **must komöödia**. Filmi on segatud nii traagikat, koomikat kui ka vapustavaid, aga absurdset õudseid hetki. Mida saab öelda lavastuse žanri kohta?

Anneli Saro leiab, et „kaasajal pole komöödiaga peaaegu mingeid piiranguid. Komöödia lõpp on tavaliselt siiski õnnelik“. (Saro 2007: 105) Lavastuse finaalis näeb vaataja, kuidas Adam ja Ivan istuvad pingil ja söövad neonatsi küpsetatud kooki, ent Gunnari, Sarah' ja Khalidi saatus jääb varjatuks. See on peamine erinevus filmi ja lavastuse vahel – Naissaarel toimunu lõpp jääb lahtiseks. Nii kirjutab Madis Kolk: „Jällegi ei saa me lavastusest sama konkreetset kui filmist teada, kas Adam jääb n-ö uuenenuna õunaaeda või jätkab oma otsinguid põhjuste ja tagajärgede maailmas. [---] Müsteeriumina on teatriversioon aga pigem Ivani muutumise lugu, milles kõneldakse tema enesegi usu tugevnemisest“. (Kolk 2016) Minu arvates tahavad lavastajad sellega näidata, et õelusest ja pahedest ei ole võimalik täielikult vabaneda. Inimese eluperioodis võib tulla ette helgemaid hetki, mis on seotud usu leidmisega, aga ka langusi, kus inimene ei usu endasse. Positiivsega koos eksisteerib negatiivne, sest tasakaal peab säilima. Ivaniga kõrvuti istudes näitaks lavastus justkui Aadama muutumist sallivamaks, kuid see ei tähenda, et ta oleks üdini hea. Konkreetse lõputa lavastus jätab seega sünye mulje. Saro järgi on tragöödiaga iseloomulik positiivse lahenduse puudumine ja tegelas(t)ele kannatuste tekitamine (Saro 2007: 103). Seega on minu hinnangul lavastuse žanr hägune, jäädes **tragikomöödia** ja **tragöödia** piirile.

Traagiliseks teeb lavastuse see, miks Adam Ivani usku murda tahab. Nii kirjutab Sibrits: „Kui filmis näidatakse suures plaanis Aadama võidurõõmu, siis Naissaarel Piusi mängitava tegelase võidujoovastust me ei näe. Miks Adam Ivani maailma

lammutab, seda samuti lavastuses selgelt välja ei öelda“ (Sibrits 2016). Mulle näib, nagu tahetaks siin kujutada maailmas eksisteerivat viha ja ängi, millel ei ole otsest põhjust. See, et inimene on tüütu – antud kontekstis Ivan –, ei anna veel põhjust peksmiseks ja hävitustööks.

Ka Khalidi saatus jääb lavastuses lahtiseks. Madis Kolk kirjutab: „Huvitav oleks teada, millest unistab kümne aasta pärast Khalid, saudi päritolu tanklaröövel, kes kogub raha kodumaale naasmiseks“ (Kolk 2016). Aktuaalne pagulasteema tundub mulle olevat midagi, millele otsest vastust ei olegi võimalik leida. Näiteks ütleb Märt Avandi mängitud Ivan jutlusel Kait Kalli Khalidile järgmist: „Demokraatia on kõnelenud“. See viide käib Euroopas ja mujal maailmas levinud pagulaspoliitika kohta. Seepärast näib lahendus olevat põhjendatud: kuigi Khalid jättis teistega jumalaga, ei saa kindel olla, kas ta ikka koju jõuab. Näha saab ainult seda, kuidas Khalid kirikust minema läheb.

Probleematikat kujutavad teiste seas ka Sarah ja Gunnar. Nende tulevik on veel hägusam, kuna mõlemad kaovad sõnagi lausumata: Gunnar ulatab Aadamale ainult sümboolse õuna – see on hea ja kurja tundmise puult võetud vili –, millest mees koogi küpsetab. Ka siin võib näha probleemikäsitlust: alkoholism, mida esindavad Gunnar ja Sarah, ja seksuaalkuriteod, mida esindab Gunnar, on ühiskonnas laialt levinud pahed, millele põhiliselt lahendust ei eksisteeri. Näiteks filmis sünnib Sarah’l laps, keda ei ole lavastusse sisse kirjutatud. See võiks tähendada seda, et alkohoolikust naine ei tohiks lapsi saada. Gunnari ja Sarah eraldumine näitab, et teemad jäävad lahtiseks ja ei leiagi lahendust. Peale Khalidi, Gunnari ja Sarah on hägusa tulevikuga ka Aadama neonatsidest sõbrad, kes kuulihaavades põgenevad, ent jäävad ellu. See viitab, et igasuguseid poliitilisi liikumisi, olgu siis rahumeelseid või äärmuslikke, ei ole võimalik ühiskonnast eemaldada, täpselt nagu pagulasprobleemi, alkoholismi ja seksuaalkuriteid.

\*

Nii filmi kui ka lavastuse narratiiv on enamjaolt sama, ent lavastuse lõpus puudub positiivsus, mis tingib mõlema meediumi žanrierinevuse: film kategoriseerub musta komöödia alla, lavastus asetub tragöödia ja tragikomöödia vahele. Nagu eespool mainitud, lahutab ekraniseeringu ja lavastuse loomist 11 aastat, ent mõlemas teoses käsitletud teemad (usk ja ideoloogia ning sellega kaasnev viha; pagulus; alkoholism ja

seksuaalkuriteod) on jätkuvalt aktuaalsed. Peatükis 1. välja toodud kultuuri ja sõnumite vahendamine on korrelatsioonis inimestega: mõlemas meediumis edastavad problemaatikat ja ideid värvikad tegelased, kes üritavad kolkas hakkama saada omale sobival viisil.

## 2.2. Tegelaskond

„Aadama õunad“ on vähese tegelaste arvuga film ja lavastus, kus sündmused toimuvad kolkaküla kirikus ja selle lähedal asuvas haiglas. Režissöör Jensenil on tema jaoks oluline tuua tegevus linnast välja mõnda eraldatud kohta, sest linnapildis on alati pisidetaile ja kõrvaltegelasi, nagu ettekandjad, sõbrad, sõprade sõbrad jne ning see ajab segadusse (Redvall 2010: 135). Selles peatükis vaatlen, milline on tegelaste olemus ning kuidas on rollid lavastuses loodud. Järgnev analüüs on süstematiseeritud tegelaste kaupa mõlema meediumi näitlejaid kõrvutades. Olgu öeldud, et filmi ja lavastuse tegelaste arv on mõnevõrra erinev: Ivani poja Cristofferi roll lahendati lavastuses nuku abil, samuti oli liikmete arvult väiksem neonatside kamp, sest ideoloogiat saab edasi anda ka mõne tegelasega.

Olen jaganud tegelased fiktsionaalsete paikade järgi kolme kategooriasse:

- kirikukommuun (Adam, Ivan, Khalid, Gunnar, Sarah, Poul)
- haiglatöötaja (doktor Kolberg)
- väljaspool kolkaküla tegutsevad isikud (neonatsid)

Luule Epneri järgi on tegelastel karakteriseerimisvahendeid kaks: mitteverbaalsed ja verbaalsed (Epner 1994). Priit Piusi ülbe kõnnakuga **Aadamat** näeb Naissaarel esimesena. Kiilakas mees kannab valget liibuvat särki, millel haakrist natsismi sümbolina rinnal. Seevastu filmis oli Adami paremal käel vastav tätoveering. Hiljem vahetab Adam valge särki pruuni pikavarrukalise pluusi vastu. Selles näen vihjet pruunsärklastele, kes olid natsionaalsotsialistliku partei rünnakrühmlased natsi-Saksamaal. Kiilaspäisus ja pruun särk omavad minu hinnangul indeksiaalset tähendust, viidates Piusi tegelaskujule kui (neo)natsile. Peale selle riputab mees seinale Hitleri pildi. Heili Sibrits kirjutab: „Hitler aitab Aadamal maailmaga leppida, annab talle jõudu, nagu paljudele teistele annab usk jumalasse.“ (Sibrits 2016) – pilt seinal on ainuke vahend, mis aitab Aadamale meelde tuletada, kes ta on. Kui doktor Kolberg, keda mängib Andrus Vaarik, seob sidemega Aadama kätt, lükkab ta selle

natside tervitusasendisse, mida Pius hoidma jääb. Sellist sümbolit filmis aga ei esinenud, kuid taaskord on see tegelaskuju tausta indikaator.

Keiu Virro leiab, et „Priit Pius on Aadama rollis Ivanile jõuline ja veenev vastandus. „Kurja kehastus” Adam rõhub ratsionaalsusele ja loogikale ning püüab kõrgustes hõljuva Ivani tagasi reaalsesse maailma tuua“. (Virro 2016) Heili Sibritsa sõnul „Adam on sihikindel mees, [...] ta näitab Ivanile tõtt – füüsilise jõu asemel muutuvad tema relvadeks sõnad“ (Sibrits 2016). Füüsiline vägivald on vahend, millega näidata kurjust ja viha. Kui filmis näeme Ulrich Thomsenit Mads Mikkelseni kallal jõudu kuritarvitamas, siis lavastuses taob Pius lauda ning seda on omakorda võimendatud heliga. Hetke pärast tõuseb verise grimmi Avandi põrandalt: vaatajana saan aru, et Piusi laua tagumine ja veri Avandi näol on seotud Ivani peksmise ja vägivallaga. Lisaks demonstreerib Pius füüsilisust sellega, kui ta end käte abil küüni teisele korrusele tõmbab. Kirikusse jõudes käitub Adam võõrkehana, kuna ta rikub sealset harmooniat. Epner osutab, et „mitteverbaalsusega on lähedalt seotud vaikus ja liikumatus kui omamoodi nulltasand, mittetegevus, mis võib kummatigi olla tähendusküllane“ (Epner 1994: 42) Ka teatriuuriija Gay McAuley käsitleb, et liikumatus on sama tähendusrikas kui liikumine (McAuley 1999: 106). Seda ilmestab Piusi seina ääres toolil istumine ja tegevuse distantsilt vaatamine, kohati teiste jõllitamine; nii ootab Adam hetke, millal kogukondlasi rünnata ja oma ideoloogia kehtestada. Kui teised tõusevad jutluse ajal püsti, jääb Pius toolile, et näidata Aadama ükskõiksust. Madis Kolk leiab, et selline distantseeritus viitab teatavale enesekaitsele (Kolk 2016).

Samas ei ole Adam minu hinnangul täielikult ükskõikne. Luule Epneri järgi jagunevad tegelased **staatilisteks** ja **dünaamilisteks**. Kui staatiline tegelane ei arene tegevuse jooksul, siis dünaamilise tegelase vaated ja sisepinged muutuvad. (Epner 1994: 38–39) Ühel hetkel haarab Pius Mari Abeli käest veinipudeli, mis näitab minu arvates siiski Aadama teatavat sallimatust alkoholi ja raseduse sobivuse suhtes. Peale selle päästab Adam Sarah’ Gunnari käest. Ka Ivani toimetamine haiglasse ja koogi küpsetamine osutavad sellele, kuidas Aadama karm olek järk-järgult taandub. Rahumeelse kirikuisa ja neonatsi kõrvuti istumine ja õunakoogi söömine ei oleks reaalne, kui neonats jätkuvalt põlglik oleks. Siinkohal kaob Jumala-Saatana vastandus, sest Pius ja Avandi istuvad ühel joonel.

Epneri (*ibid.* 41) sõnul karakteriseerib tegelast see, kuidas ja milliseid vahendeid ta kõnelemiseks valib. Piusi tegelane on enamjaolt vaikne, tema suust ei tule üleliia palju sõnu. Samuti ei näe teda etenduse vältel muigamas, mis eristab teda Thomseni kehastatud Adamist. Kui midagi öelda on vaja, ütleb Pius selle välja konkreetselt, jõuliselt ja enamjaolt ülbel. Tema arsenalis kuuluvad ka roppused, sõim ja rassistlikud solvangud, mida Margus Prangeli kehastatud Gunnarile ja Kait Kalli tegelaskuju Khalidile öelda. Nähes, et vägivald Ivani ei murra, võtab Adam kasutusele teised meetmed. Madis Kolgi järgi üritab Adam murda Ivani usu teoloogilise argumentatsiooni abil (Kolk 2016). Filmis istusid mehed kirikus altari lähedal, sest seal ollakse Jumalale justkui kõige ligemal, lavastuse stseenis on Märt Avandi ja Priit Pius aga laua taga. Et mõjuvana näida, jõllitab Piusi Adam vastasistuvat vagurat Ivanit. Pius lükkab piibli mööda lauda Avandile, tõuseb püsti ja sammub ülbe kõnnakuga taaskord vastase juurde. Ta asetab käed lauale ja seletab, et kõige taga on Jumal. See stseen sümboliseerib klassikalist ülekuulamist; Pius suudab välja mängida justkui Gestapo ohvitserile omased kõnemaneeerid ja võtted, millega ülekuulatavat hirmutada. Lauda tagudes ja Ivanilt silmsidet nõudes mõjub Piusi Adam karmikaelisena.

Eelnevale kontrastiks on Märt Avandi tegelaskuju **Ivan**, kes on oma olemuselt üdini hea. Avandi kannab tumedat vesti ja selle all halli triiksärki, sarnane näeb välja ka Mads Mikkelsen. Jutluse ajaks ronib ta küüni teisele korrusele, kus ta räägib pühaliku häälega. Sel ajal on mehel seljas must kuub, millega Avandi loob pastori kuvandi. Enamasti kannab Avandi põlvpükse, pika säärega sokke ja sandaale, mis on viide poisile. Füüsiliste vahenditena jäävad silma kiire kõnnak ja aeg-ajalt sokkide üles tõmbamine, mis mõjub totrana, samas näitab see Ivani muretust. Peale selle ilmestab Ivani muretust Avandi vilistamine etenduse alguses ja lõpus. Oma tegelase rahumeelsuse näitamiseks hoiab Avandi käsi selja taga koos, mis tähendab, et ta on Piusi mängitud Aadamaga võrreldes vähem žestikuleerivam, vaoshoitum, alandlikum.

Suuliste vahenditega on lapselikku lihtsust annab Avandi edasi ütlusega, nagu „kopp-kopp, koppadi-kopp!“ ja küsimusega „kas pliit näpistas sind?“. Madis Kolgi järgi on Avandi koomikavõttena kasutanud rohket teksti ja sõnade voolavust (Kolk 2016). Peale selle tahab Avandi rohke jutustamisega näidata demagoogiaoskust. Keiu Virro

kirjutab: „Enamgi kui filmis, on lavastuses rõhk sellel, kui elegantselt valdab Ivan (tahtmatult?) demagoogiat. [...] Loogilised vastuolud on ületatavad ignoreerimise või lihtsa demagoogilise jänesehaagiga.“ (Virro 2016) Ivanile meeldib vaielda, põhjendades kõike teoloogiliste argumentidega. Kui ta tunneb, et teine osapool järele ei anna, nimetab pastor temaga vaidlema asumist ebaviisakaks. Ignorantsust väljendab Ivan sellega, et ta peab mistahes diskussioone mõttetuks.

Kõikjal headust nägeval Ivanil on kurjuse seletamiseks põhjendus olemas – saatan paneb kõiki aeg-ajalt proovile. Ta arvab, et kui keskenduda halva asemel headusele, paistavad asjad palju paremas valguses. Aadamaga kohtudes ei usu pastor, et neonats võiks õel olla, mis viitab naiivsusele. Märt Avandi ise on Tambet Kaugemale antud intervjuus kommenteerinud oma rolli loomist järgmiselt:

Eriti raskelt tuli „Aadama õunte“ Ivan: murdsin ennast tõsiselt ja olin päris hädas. [...] Ivan on suure murdmise, peavalu, higi ja visaduse tulemus, ma polnud pikka aega nii viisi loomepalangus vaevelnud. [---] „Aadama õunte“ Ivani puhul polnud ma kindel, kas suudan põhjendada selle mehe motiive ja mõttemaailma, miks ta on selline ja käitub niimoodi. (Avandi 2017)

Ivani käitumist põhjustab ajukasvaja, mis avastati seitse aastat tagasi. Kasvaja on peamine põhjus, miks Ivani mõttemaailm ainult headusest koosneb – vähk blokeerib halva. Nii filmis kui lavastuses viitab vähile kõrvast valguv veri, mis tekib siis, kui Ivani usku kõigutada. Selle tagajärjel positiivne Ivan murdub: Avandi kujutab seda taburetil istudes ja end vastu seinat toetades, tema kehahoiak on longus ja hääli tasane, ükskõikne. Kui Esbeni kamp Khalidile järele tuleb, näeb vaataja Avandit teiselt korruselt alla ruttamas. Ta teeb Ivani hetkelise viha ja närvilisuse näitamiseks kõva hääli.

Leian, et nii Ivan kui Adam on mõlemad **dünaamilised**, kuna nende tegelaskujud muutuvad: Ivan, kaotades oma usku, muutub ükskõiksemaks ümbritseva suhtes, teda ei huvita, mis saab Khalidist või Gunnarist. Samal ajal aga Adam muutub leebemaks, sallivamaks. Opositsioonipaar Ivan-Adam on teineteisest sõltuvad ja seega vastastikusel seoses. Ivani hingeline seisund mõjub ka teistele tegelaskujudele. Nähes, et Ivan on muutumas ükskõikseks, ei tunne Khalid ja Gunnar end hästi – stressis Khalid tulistab neonatse ja tahab kiiremas korras kodumaale minna, Gunnar on sidunud aga Sarah' kinni, et teda vägistada. See näitab, et pastoril on nii Khalidi kui ka Gunnari üle teatav võim. Ivan on kiriku südameks, tuumaks, mille hävimisel kannatavad teisedki.

Kait Kalli kehastatud tõsise olekuga **Khalid** on saudi päritolu tanklaröövel, kes kannab paljal kehal halle tunkesid ja kelle näos on habe. Teda näeb koos Gunnariga etenduse alguses, kui Ivan tutvustab Aadamale teisi kirikus viibijaid. Khalid jõllitab Aadamat esimesest hetkest alates, sest talle ei meeldi uus tulija. Kui endine tennisist ja praegune alkohoolik Gunnar on rahulik ja alalhoidlik, istudes kas pliidi või laua taga, siis Khalid on tegutseja. Kait Kalli näeb erinevalt Ali Kazimist pidevalt kuhugi liikumas, käes reha või mõni muu tööriist. Näiteks jutluse alguseks paneb Kall aktiivselt taburette paika. Tema liigutused on kiired, kohati äkilised, millega ta viitab Khalidi temperamentsusele ja emotsionaalsusele. Mehe energilisust sümboliseerib justkui see, et Khalid tegutseb kodumaale pääsemise nimel. Tanklaröövlit kujutab Kall suusamaskiga, suure kotiga, millesse raha panna, ja relvadest paugutamisega. Suusamask ja relvad mõjuvad koos kui indeksiaalsed märgid, vihjates seeläbi röövile ja terrorismile. Seda ilmestab ka Khalidi relvade vaba käsitlemine: linde tulistades satub ta ekstaasi (Kall hakkab karjuma ja relvaga vehkima, meenutades terroristi), natsikampa peletab ta samuti püstolilaskudega. Enne viimast röövi sihib ta Aadamat, mis näitab, et araablane on sügavas masenduses ja ei anna endale aru, mida ta teeb. Nähtavasti on tahetud sellega vaataja tähelepanu suunata üleüldisele pagulaspoliitikale, mille esindajaks on Khalid.

Kait Kalli kõnetempo on kiire ja hääletämber madal, kuigi Khalidi emotsionaalsuse näitamiseks näitleja aeg-ajalt röögib – näiteks siis, kui ta vaidleb Aadamaga teemal, kellele kuulub Statoil. Ka musti linde, kes õunapuud rüüstavad, peletab mees kisaga, karjudes „lenda koju, rumal lind!“ Arvan, et see käib samamoodi Khalidi kohta, kes vihkab välismaal olemist; teda võib võrdsustada võõra liigiga, nendesamade mustade lindudega, kes on lennanud tundmatule objektile. Ta ei tunne end hästi, sest tema eesmärk on minna koju, saada endale ilus maja, naine ja lapsed. Sisseränduri kehastamiseks kasutab Kall aktsenti, peale selle räägib endast kolmandas isikus. Aadamat kohtleb Khalid kirikus samuti nagu sisserändajat, võõrale territooriumile sisenejat: Kall nimetab Piusi tegelaskuju munapeaks, keeldudes temaga rääkimast. Tõnis Niinemetsa kehastatud Esbeni natsikamba liikmete iseloomustamiseks kasutab Kall nimepaari Vembu ja Tembu, Kalli tegelaskuju ristib Esben omakorda ahviks kui võõraks liigiks Euroopas. Heili Sibritsa (2016) sõnul „Khalidi ja Aadama omavahelist vihkamist Naissaarel ei näe, isegi alguses, mil nad peaksid teineteist hävitada

soovima“. Seda vihkamist ei kohta filmiski, kuid nii ekraniseeringu kui ka filmi puhul saab siiski öelda, et Aadam ja Khalid ei tolereeri teineteist. Ometi pöördub see sallivus enne Khalidi lahkumist: ta pole päris kindel, kas ta peaks jääma või lahkuma, ning et seda teada saada, küsib ta nõu Aadama käest. Minu hinnangul on Khalid **staatiline** tegelane: algusest peale on tal eesmärgiks saada rikkaks, et seejärel kodumaale naasta. Filmis lahkub Khalid autoga, lavastuses ruttab ta küünist kui esituse ruumist (Gay McAuley termin, vt *lisa 3*) välja ning tema edasine käekäik jääb vaatajale selgusetuks. Samuti ei selgu lavastusest Gunnari saatus.

Margus Prangeli turske **Gunnar** kannab valget särki, siniseid pükse ja valgeid tosse, manades silme ette endise sportlase. Filminäitlejat Nicolas Brod spordirõivastes ei näe, mistõttu leian, et lavastuses on endise atleedi nüanss paremini välja mängitud. Filmiga sarnaselt näeb publik Prangelit vähe liikumas: peamiselt istub ta pliidi taga, kus teda võib näha joomas. See ilmestab tegelaskuju rahumeelsust. Prangeli tegelaskuju ei ole nii koomiline, kui Avandi või Vaariku oma, ent Prangeli tegevus (näiteks suusamaski tagurpidi pähe panemine) ja mõni repliik panevad muigama. Ta segas vahele Kait Kalli ja Priit Piusi dialoogile, kus nad vaidlesid Statoili päritolu üle (Prangel: „Statoili ei ole ju enam!“). Öeldut aga ei olnud 2016. aasta salvestuselt kuulda, mis tähendab, et Prangel improviseeris. See ilmestab esimeses peatükis välja toodud teatrietenduse kordumatust. Enne viimast röövi valgustatakse ainult Prangelit, kes hoiab käes õuna ja imiteerib tenniselöögi algpositsiooni. Purjus Gunnarit mängides kannab ta valgeid spordipükse ja hoiab käes tennisereketit, mis vihjab tema sportlaskarjäärile. Ta tuigub ja laliseb, korrates samal ajal fraasi „see oli sees!“. Gunnari langus hakkas alates sellest hetkest, mil ta kaotas tennisematši. Leian, et mees igatseb minevikku taga, kuid endisi hiilgeaegu ei ole võimalik saavutada.

Niisamuti nagu Nicolas Bro kasutab Prangel rahulikku kõnemaneeeri; erinevalt Khalidist ja Aadamast ei tõsta Gunnar häält ega ole vägivaldne, kuigi tema paheline minevik justkui nõuaks seda. Samas julgeb Gunnar Aadamale hetkeks vastu hakata: Prangel ütleb Piusile äkkvihas „jätta rahule mind!“, ent seegi fraas on öeldud Piusist taganemisel. Sellest järeldan, et Gunnar on **dünaamiline** – eksisteerib rahumeelne Gunnar, kes kellelegi vastu ei hakka, ja äkiline Gunnar, kes oma tegude eest ei vastuta. Viimane jääb lõpuks domineerima. Joobes seisundis viib ta Sarah’gi oma tuppä, üritades teda ära kasutada. Kui filmis näeb vaataja Sarah’t kinniseotud kätega lebamas

voodil, siis etenduses toob Pius Mari Abeli Sarah' oma õlul vaatajani lavavälisest fiktsionaalsest kohast (*vt lisa 3*)

Nii nagu Khalid, on ka Gunnar Ivani mõju all. Teda näeb sageli koos Khalidiga, aga ka raseda alkohoolikust **Sarah**'ga. Jooming seob Gunnarit ja Sarah't, moodustades neist ühtse duo. Mari Abeli tegelaskuju Sarah on malbe häälega rase naine, kes tuleb Ivani juurde abordi asjus nõu küsima. Abel kannab valget kampsunit, tumedat seelikut ja pikema säärega saapaid. Ta istub Avandiga laua taha, räägib talle monotoonselt oma murest, aeg-ajalt nuttes ja kätega nägu kattes, kujutades niiviisi katkise hingega inimest.

Ivan, kes valetab Sarah'le oma puudega lapse seisundi kohta, soovitab Sarah'l jätta laps alles, sest statistika ei loe midagi – usk on tugevam. Nähes Ivani poega Cristofferi, satub naine meeleheitesse: Abel korrutab lauset „ütle, et see ei ole sinu poeg!“, karjub ja taob lauda, seejärel liigub seina äärde nutma. Paprika Steeniga võrreldes on Mari Abel kujutanud tegelast vähem hüsteeriliselt, tuimemalt. Alkohooliku kehastamiseks joob Abel robustselt pudelikaelast kinni hoides otse pudelist. Peagi tõuseb Abel toolilt ja liigub publiku ruumi taha (Gunnari tuba). Tema kõnnak on kergelt taaruv: siin esineb indeksiaalne seos purjus inimesega. Kui filmis läheb Sarah Gunnari ja lapsega Indoneesiasse, siis Naissaarel ei saa vaataja teada, mis Sarah'st saab. Seetõttu jääb minu hinnangul Mari Abeli Sarah **staatiliseks**, kuna ta ei leia lavastuses oma probleemidele lahendust.

Kirikus kohtab ka endist natsi ja koonduslaagri valvurit **Pouli**, keda mängib Tõnis Niinemets. Pikkade, nägu varjavate valgete juuste jaoks kannab Niinemets parukat ja valget habet, seljas on tal tume pintsak, jalas tumedad luitunud püksid. Vanuri kujutamiseks toetub ta kepile, tema rüht on kõver ning samm aeglane. Ka tema hääletämber on vanainimesele vastav – kohati kriiskav ja kehva diktsiooniga. Heili Sibritsa arvates jäi Pouli rolli lahendus arusaamatuks, kuna pikad juuksed ja habe vihjavad läbimõttlemata lahendusele ja tegijate kiirustamisele (Sibrits 2016). Tegelase välimust muudetakse mitut moodi, kasutades selleks grimmi või parukat (Epner 1994: 42). Niisiis moodustavad pikad valged juuksed, habe, kepp ja kriiskav hääel indeksiaalsuse inimese vanusega. Haiglas, mida lavastuses kujutab Pouli ratastoolis olek, on vana nats vaikne, sest peab tehtu pärast sisemist võitlust. See näitab, et mees

ei ole jätkuvalt saanud üle kannatustest, mida ta juutidele II maailmasõja ajal vangilaagris valmistas. Kuigi vana Pouli näeb vähesel määral, võib siiski tunda tema teatavat mõju Aadamale. Haiglavisiidil tutvustab Aadam end Poulile nimepidi, mis näitab, et ta austab endist natsi. Nii on Aadam leidnud kolkast kellegi, kes on temaga sarnane.

Kirikust eraldi, haiglas tegutseb **doktor Kolberg**, keda mängib Andrus Vaarik. Teda kohtab esimest korda siis, kui Aadam kätt kõrvetab. Seljas valge kittel, selle all sinine pluus, jalas sinised püksid ja käes meditsiinivahenditega kohver esitab Vaarik haiglatöötaja stereotüübi. Tema tegelane on filmi-doktoriga võrreldes koomilisem, sest Vaariku suust mõjuvad naljad humoorikamalt: nii venitab ta osasid sõnu ning vahetab aeg-ajalt jutu tempot. Vaariku tegelaskuju itsitab sageli, samuti kuuleb publik teda südamest naermas. Naljad, mida Naissaarel Vaariku suust kuuleb, on peamiselt samad, mis filmis, kuid minu hinnangul perverssust rohkem rõhutavad. Heili Sibritsa arvates oli Vaariku lähenemine koomiline ja liialt lihtne (Sibrits 2016). Arvan, et doktori naeru ja huumori taga on mitu aspekti.

Doktor usub teadusesse, mis eristab teda kirikus tegutsejatest. Haigla ja kirik ei ole taandatavad samale tasemele; Kolberg näeb kirikus toimuvat distantsilt, mistõttu võib talle tunduda sealne elu humoorikas ja veider. Doktor ei poolda Ivani kui meditsiinilist imet. Arst annab lahkumisavalduse sisse, kui saab teada, et Ivan elab pähe lastud kuuli üle. Arsti lahkumise kohta kirjutab Madis Kolk: „Küll aga põgeneb kirikukülalt doktor, kes püüab sedapuhku pagemisega päästa omaenda teadususu riismed“ (Kolk 2016). Terve etenduse vältel käib sisuliselt duell uskliku Ivani ja realistide Aadama ning doktor Kolbergi vahel, kus kord on peal Ivan, siis jällegi teised. Ivanit kannatamas nähes muutub doktor rõõmsaks, ent kui ta viimast korda pastorit näeb, ei ole arst enam rõõmus: Vaariku olekut iseloomustab tõsidus ja pettumus. Ivan jääb ellu, mis tähendab, et usk sai võitu teaduse üle. See teadmine teeb doktorist **dünaamilise**, muutuva tegelase: ta tunnistab endale, et on kaotaja. Arsti enda sõnul eelistab ta paika, kus inimesed surevad, mitte ei jaluta ringi, kui kuul on peast läbi käinud. Siiski, doktor tänab Aadamat, et too üritas Ivanit mõistusele peksta. Selline tänuavaldus teeb doktor Kolbergist siiski õela mehe – Ivani surma korral oleks doktor jäänud võitjaks. Arsti pahelisust suurendavad veel tema perverssed seigad naisterahvastega, nagu Sarah’

rindade katsumine (publik kuuleb vihjamisi Abeli käest) või Ivani õe Katinkaga vahekorras olemine (Vaarik edastab juttu ise).

Pahelisi tegelasi on veelgi. Neonatside kamba juht **Esben**, keda mängib Tõnis Niinemets, kannab samuti valget särki nagu Adam, ainult et Esben ei ole kiilas. Seetõttu ei saa teda välimuse järgi neonatsiks pidada. Kui vana Poul oli hääbuv vanamees, siis Niinemetsa Esben on kontrastiks energiline ja nooruslik, kelle kehahoiak viitab uhkusele ja ülbusele, aga ka närvilisusele. Sisemine energia ja viha vallanduvad, kui Esben näeb Aadamat Khalidiga koos õunu korjamas. Niinemets hakkab ropendama ja karjuma, isegi hüsteeritsema, mis eristab teda filmi-Esbenist, kes jääb üllatavalt rahulikuks. Esbenile lisaks on kamba liikmeteks rumalavõitu **Holger**, keda kehastavad Henrik Kalmet või Karl-Andreas Kalmet (viimane mängis 2017. aasta 23. juuli etendusel), ja vaikiv **Jørgen** (6. augusti 2016. aasta etendusel Priit Võigemast). Mõlemad mehed kannavad musta jakki ja selle all valget särki. Jalas on neil sarnased tumedad püksid. Nad seisavad Niinemetsa taga, moodustades kolmnurga. Näiteks ei tohi Holger Esbenit ilma luba küsimata puudutada, mis viitab rangele hierarhiale. Adam on nähtavasti käsuahele Esbenile kõige lähedasem, kuna ta julgeb kambajuhti koju kamandada. Kalmetite Holgerit näeb etenduse jooksul mitu korda teisel korrusel hiilimas ja tugitalade taha peitmas, mis viitab sellele, et ta vaatleb tegevust distantsilt (filmis luuras neonats põõsa all). Holgeri tegelaskuju rumalust ja madalalaubalisust näitab see, kuidas ta Adamalt mitu korda küsib, ega viimane ometi kirikuõpetajat tappa ei taha. Lisaks ei tee Holger vahet pirni- ja õunapuul, mis ilmestab harimatust ja tähelepanematust ümbritseva maailma suhtes. Lavastuses ei ole Holgerit ega Jørgenit filmiga võrreldes sisuliselt muudetud. Neonatside kamp on aga tervikuna psühholoogiliselt muutumatu, mis tähendab taaskord, et natsi-ideoloogiat ei ole võimalik ühiskonnast eemaldada.

\*

Jagasin tegelased nii filmi kui ka lavastuse põhjal erinevatesse rühmadesse. Kiriku juurde kuuluvad Ivan, Adam, Khalid, Gunnar, Sarah ja Poul Nordkap, väljaspool seda aga eksisteerivad doktor Kolberg ja omakorda kolkast väljaspool neonatside kamp, eesotsas Esbeniga. Filmiga võrreldes on Priit Pius tegelast kujutanud tõsisema ja süngemana, et näidata neonatsi karmi olekut ja kivist südant. See võib olla ka põhjendatud, kuna Piusi tegelaskujus ei näe sellist muutust nagu filmis. Märt Avandi mõjub ekraniseeringule vastukaaluks humoorikamana ja naiivsemana, et rõhutada

veelgi rohkem tema usku headusesse. Andrus Vaarik loob rohke naeru ja sõnarõhkude abil samuti koomilise tegelase, kes lõpuks muutub tõsiseks, süngeks. Margus Prangeli mängitud Gunnar on filmiga võrreldes pea sama vaoshoitud, kuid veidi rohkem minevikku rõhutavam. Need nimetatud neli tegelast on dünaamilised, sest nende olemus muutub lavastuse käigus. Staatiliste tegelaste juurde kuuluvad näiteks Mari Abeli Sarah ja Kait Kalli tegelaskuju Khalid. Abel mängib Sarah't filmiga võrreldes vähem hüsteerilisemalt, sest juba tema tuim olek viitab sellele, et tegelase probleemid jäävad lahendusteta. Kait Kall loob tegelaskuju koomikale tuginedes. Muutumatud on ka natsikamba liikmed, keda kehastavad Tõnis Niinemets, Henrik või Karl-Andreas Kalmet ja Priit võigemast. Niinemetsa näeb kahes osas (Poul, Esben), mis mõjuvad eriti kontrastselt: Pouli tegelaskuju on rahumeelne, vanurile kohaselt aeglane, Esben aga jõuline, isegi hüperaktiivne. Kalmetid ja Võigemast jäävad aga filmiga kõrvutades muutumatuks. Peamiselt kasutatakse tegelaskujude loomiseks verbaalseid vahendeid, mõnedele (näiteks Kall ja Prangel) saab omistada ka rekvisiite (õun, pudelid, relvad).

### **2.3. Ruum ja rekvisiidid**

Suvelavastuse eripära seisneb sageli mängupaigas – mida erilisem koht, seda suurema tõenäosusega köidab. Seepärast pööran selles peatükis tähelepanu lavastuse kunstilisele ruumile, kõrvutades seda filmiga. Peamiselt vaatlen heli-, valgus-, lava- ja muusikalist kujundust ikoonist, indeksist ja sümbolist lähtudes. Analüüsil tuginen ka Gay McAuley teatri ruumide tasandite käsitlusele ja Erika Fischer-Lichte märgisüsteemide tabelile (täpsemalt ruumiga seotud märkidele). Kuna heli ja valgust on kasutatud kujunduselementidena, mille kaudu luuakse tähendusi, tundub nende vaatlemine oluline. Jensen on öelnud, et ta tahab teha filme, mis aitaksid jutustada lugu ka visuaalses keeles (Redvall 2010: 134). Seepärast on filmis kasutusel eriefektid (plahvatused, torm), mida antakse lavastuses edasi helide ja valgusega.

„Aadama õunte“ filmi alguses näidatakse üldplaanis metsi ja põlde ning looklevat küladeed, mis maalib idüllilise pildi. Paik tundub olevat eraldatud – kiriku ja bussipeatuse vaheline distants on piisavalt pikk, et seda on vaja läbida autoga. Lisaks ei näe kolkas ühtegi teist inimest peale Ivani ja Aadama liiklemas. Eesti teatrikunstnik Liina Unt kirjutab 2016. aasta kogumikus „Vaateid Eesti nüüdisteatrile“, et mängupaiga valik on oluline, kuna see võib esteetilise kogemuse kõrvalt luua ka

tähenduslikkust. (Unt 2016: 89) Nagu alguses mainitud, asub Omari küün ääremaal, mis tingib erilise atmosfääri: publik tuuakse saarele praamiga, mille järel matkatakse või sõidetakse mängupaika veoauto kastis. Seega võib vaataja tunda end praamile astudes juba temaatilises ruumis (Gay McAuley termin, *vt lisa 3*), sest reis ja saare keskkond on minu hinnangul tugevas seoses lavastuse kontseptsiooniga. Naissaarel mängimine võimaldab vaatajale jätta muljet, et küünist väljuvad tegelased jätkavad oma toimetusi hoonest kaugemal, määratlemata etenduse ruumis. Nii on indeksiaalsed Khalidi suusamask, relvad, kott ja Aadama käes olev mikrolaineahi, sest need tähistavad Statoilis vargil käimist. Tankla on lavaväline fiktsionaalne koht, millele vihjatakse sõnas ja tegevuses. Kui filmis tuleb Ivan Adamile autoga vastu, siis Omari küüni jõuab Märt Avandi tegelaskuju jalgrattaga, mis viitab samuti distantsile ja kaugusele.

Suurtest maakividest laotud Omari küün on esituse ruum, sest siin toimub mistahes etendamine: peamiselt kasutavad näitlejad rõdu, küüni keskel olevat põrandat ja istmeridade tagust ala. Keskmisest osast mõlemale poole jääb publiku ruum tõusva pingireana. Toolide kõrvalt saavad etendajad liikuda tribüünide taha, kuid nad ei tungi kordagi publiku ruumi – vaataja ja näitleja on eraldatud n-ö neljanda seinaga, mis siiski jagab mõlema ruumi vahelist energiat<sup>5</sup>. Peaukse vastasseinas on rõdu, mida saab kasutada jutlusepidamiseks, ja selle juures kohe uks, kust pääseb küünist välja. Kui aga Märt Avandi sellest uksest siseneb, tähistab see Aadama tuba, kirikukantslit ja Ivani enda tuba. Uks on siin ikoon: see on reaalne objekt, mis on seotud ruumi sisenemisega.

Küünist on loodud visuaalsete vahenditega tinglik kirik, mis kuulub fiktsionaalsesse ruumi. Visuaalsed märgid on näiteks seintel olevad ristid ja pastorirüüs Avandi seismine rõdu teisel korrusel, mis on omakorda viide kantlile kui laval olevale fiktsionaalsele kohale. Nii on prožektoriga valgustatud ristid (klassikaline Ladina rist ehk Kannatuse rist) minu hinnangul indeksid, sest need on tugevalt seotud jumalateenistuse ja seeläbi kirikuga, aga ka sümbolid – ristid on tuntud kui uue elu ja ülestõusmise märgid. Avandi riietuse ja teisel korrusel jutluse pidamine on antud kontekstis jällegi ikooniline, sest seos pastoriga on ilmselge. Ka auditiivsete

---

<sup>5</sup> Mitmel korral tuli näitlejatel 2017. aasta etendusel oodata, millal publik naermise lõpetab. Sellel võib olla kaks toimet: esiteks võib liigne naermine lõhkuda etenduse rütmi, samas annab publik näitlejale indu juurde.

märkidega, näiteks helide abil saab kirikut kujutada. Kui filmis näeb vaataja kirikukella torni, siis lavastuses tähistab seda stereotüüpne kirikukella heli, mis on ikooniline, kuna see sarnaneb reaalse kellaheliga.

Mäng toimub küüni keskel – see on peamine esituse ruum, kuhu luuakse omakorda fiktsionaalsed kohad. Sinna on asetatud pliit, laud ja mõned taburetid – need on indeksiaalsed vahendid, millega viidatakse loo erinevatele tegevuspaikadele. Gay McAuley toob välja, et esemed laval saavad objektideks siis, kui neid katsutakse, vaadatakse või neist räägitakse (McAuley 1999: 176). Ta lisab, et mõned esemed võivad saada endale teise tähenduse, kuigi märgi ja tähistatava vahel ei toimu eristust (*ibid.* 178). Kui Margus Prangel või Kait Kall istuvad pliidi ääres, on tegemist köögiga. Avandi lauale pikali heitmine ja tema juures askeldav Andrus Vaariku meenutab aga haiglavoodile. Kui vaataja näeb Tõnis Niinemetsa Pouli ratastoolis istumas, tähistab see samuti haiglat. Rõdu all rippuv Hitleri pilt ja spordikott (kapi tähendus) kujutavad Aadama tuba, kui mees koti juures midagi toimetab.

Küüni sisse astudes püüab tähelepanu ornamentaalne lühter, mis küüni laest alla ripub. Lühter on seega reaalne valgustusvahend, aga samal ajal sümboliseerib puud. Täenduslik on ka selle paiknemine – lühter on otse etendajate ala kohal, mis viitab Piiblist tuntud paradiisiaia keskel kasvavale õunapuule. Kui tegelased vaatavad lühtrit ja selle kallal tegutsevad, viidatakse seeläbi kirikuaiale. Filmis näidatakse üldplaanis (objekti kujutatakse keskkonnas) suurte ümmarguste õuntega puud, mis sümboliseerib harmooniat. Naissaarel kujutatakse elujõulist õunapuud aga lühtri eredate lambipirnidega; mida rohkem puu kahjustada saab ja mida vähemaks õunu jääb, seda tuhmimaks valgus muutub. Ekraniseeringus näeb vaataja kaarnaid ja õnausse, kes puud järk-järgult laastavad. Naissaarel tuvastab publik vilju nokkivaid kaarnaid kraaksumise heli järgi, õnaussidele viitavad Piusi ja Kalli käes olevad voolikud ja kanistrid (viide mürgile). Kraaksumine on minu hinnangul indeksiaalne ja ikooniline – linnuhääle kuulmine tekitab peas seose, et tegemist on varesega (indeks), teisalt aga on kraaksumine onomatopoeetiline (ikoon).

Lõplikult hävib puu filmis tugeva eriefektidega võimendatud tormi tõttu: kirikus hakkavad ukсед automaatselt kinni-lahti minema ning puu ümber sähvib äike, mis lõpuks tabab puud. Efektiga näidatakse sedagi, kuidas pliit katki läheb: elektrisähvatus

suundub masinasse, mille järel tekib lühis. Lavastuses on see stseen lahendatud taaskord heli ja valguse abil. Vaataja tunneb tormi ära helide, pideva müristamise ja tugeva vihmaaju kooseksisteerimise kaudu, millele lisandub prožektorite sähvimine (äike). Seega on mainitud helid ja valgusemäng indeksiaalsed, sest kujutavad tormi. Pliidi hävimisele viitab elektrisärin ja etenduse ruumist üleüldine valguse kadumine, mis tähendab fiktsionaalses maailmas elektrikatkestust. Muidu pimedas küünis lähevad lühtris pirnid järk-järgult heledamaks; samal ajal kostub pingeline muusika, mis jääb äkitselt vait, kui valgus lühtris kaob. Seejärel kostub uus kõuekärgatus. Lühtris hakkavad pirnid vilkuma ja hetke pärast need kustuvad, mis omakorda kujutab puu lõplikku hävingut. Minu arvates on tormiga seotud helid ja valgusmäng indeksiaalsusele lisaks sümboolsed, sest need viitavad kurjuse domineerimisele, selle haripunktile.

Filmi lõpupoole näitab režissöör üldplaanis kirikut. Ehitise kohal on tumedad pilved, mille vahel särab päike – see pilt meenutab justkui pühalikku aupaistet. Lavastuses on see lahendatud eredalt valgustatud lühtriga ja kirikukellade heliga, mis kostuksid justkui kusagilt distantsilt. Mõlemad märgid võiksid sümboliseerida kirikus kui fiktsionaalses ruumis tekkinud harmooniat – see on märk, et kirikus jätkub tegevus. Valgustus on vajalik ka selleks, et muuta tegevuspaiku ja fiktsionaalseid aegu: nagu mainitud, saab riste valgustades näidata, et tegemist on kirikuga. Kui tulesid maha ja juurde keeratakse, mõistab vaataja, et näidata on tahetud ööd ja päeva. Heili Sibritsa (2016) sõnul mängitakse Naissaarel väheste vahenditega. Temaga sama meelt on Danzumees, kelle arvates kunstnikutöö on üsna nõrk, kuid valgus- ja helikujundus on see-eest efektsed. (Danzumees 2016) Eelnevast järeldan, et heli- ja valguskujundus on domineerivad märgid. Neile lisanduvad rekvisiidid, mis aitavad samuti tähendusi luua.

Nii filmis kui ka lavastuses on läbiv õuna motiiv. Õun sümboliseerib Eedeni aia keelatud vilja, mis on seotud Aadamaga. Samuti kujutab õun hea ja kurja vastandust – kirikuaias on õun paradiisi osa, Aadama käes muutub see aga patu allikaks. Samas on õun reaalses maailmas eksisteeriv objekt, mida kasutada söömiseks (Sarah sööb õunu) ja toidu valmistamiseks (kook) – seega on õun ikooni tähenduses. Indeksiaalseks muutub õun siis, kui reketit käes hoidev Margus Prangel kasutab õuna pallina, mis loob viiteseose tennisemänguga. Näide kujutab peatükis 1. käsitletud teatrimärgi polüfunktsionaalsust – üht rekvisiiti saab kasutada mitmel eesmärgil, mis muudab

teatri tinglikuks. Peale õuna loovad sümbolseid tähendusi veel Gunnari kass ja Ivani poeg. Filmis näeme kassi Gunnari süles magamas või puu otsas kräunumas, kusjuures kaarnaid ta minema ei peleta. Lavastuses kasutatakse mängukassi, mille Prangel asetab lühtrile – see sümboliseerib looma puu otsas. Kuna filmis on kass loid ja liikumatu, siis mänguasja kasutamine on põhjendatud – see on kasutu. Samuti on leidlik Ivani poja Cristofferi lahendus, mis tuuakse vaatajani samuti nuku kui liikumatu objekti abil. Kuna ekraniseeringus istus poiss ratastoolis, tundub mulle, et nukk on asjakohane. Seega on mängukass ja lapse nukk üheaegselt ikoonilised ja sümbolised märgid.

Minu silmis loob tähendust Veiko Tubina loodud muusikaline kujundus. Aadama teod, olgu selleks siis Ivani peksmine või õunapuud rüüstavad linnud, on põhjendatud muusikavalikuga. Süngedel hetkedel on lood saladuslikud, kohati kõhedusttekitavad, lootustandvamatel hetkedel aga helgemad. Põhipillina on kasutatud orelit, mis on enamasti otseselt seotud kirikuga. Kuigi muusika tuleb lindilt, loob orelimäng pühaliku atmosfääri. See on aga põhjendatud, sest lavastus ja film on religioosseid motiive (nimevalik, õun, kirik, usuteema) tulvil.

\*

Kuigi näitlejad annavad edasi loo sõnumit, pakub lavastuse heli-, valgus-, lava- ja muusikaline kujundus omajagu tõlgendusvõimalusi. Ehkki mäng toimub küünis, võib ümberkaudset loodust ja matka saarele arvestada lavastuse osaks, sest Naissaar toetab lugu tervikuna. Küünist on loodud tinglik kirik, kus tegelased mängivad hoone keskel, rõdul, kohati küünist väljaski. Lavavälist fiktsionaalset kohta antakse edasi suuliste (näiteks nimetatakse Statoili) ja visuaalsete (suusamask ja relvad viitavad tanklale, Ivani jalgratas mingile kaugemale kohale) vahenditega. Fiktsionaalseid kohti luuakse enamasti laua, taburettide ja pliidiga, sealjuures on eristada võimalik kööki, Aadama tuba, haiglat ja altarit. Oluline on, et tegelased eelmainitud esemete juures tegutseksid, sest alles siis on võimalik tegevuskohta tuvastada. Ka valguskujundust rakendatakse fiktsionaalse ruumi ja aja kujutamiseks: valgustatud rist tähendab kirikut, lühter kirikuaeda, hämar valgus õhtut/ööd ja hele päeva. Peale selle kujutatakse valgus- ja helikujundusega tormi: prožektorite vilkumine tähistab äikest, millele lisanduvad helidena kõuekärge ja tugev vihmababin. Rajust tingitud elektrikatkestust kujutavad pime etenduse ruum ja elektrisärina hää. Ka rekvisiitide abil on võimalik tähendusi luua: enim paistavad silma õunad, kass ja pojanukk. Eelmainitule lisaks ilmestab

muusikavalik loos valitsevat hetkeolukorda. Kuigi Naissaarel mängitakse väheste vahenditega, on stsenograafia tähendusrikas.

## Kokkuvõte

Bakalaureusetöös kirjeldasin ja analüüsisin võrdlevalt filmi ja teatrit kui meediumeid. Leidsin, et filmi ja teatri peamine sarnasus seisneb narratiivsuses ja sõnumite vahendamises. Peale selle on mõlema meediumi ühisosaks näitleja(d), valgustus, helid ja tegevuspaik. Samuti on nii filmile kui ka teatritele iseloomulikud tegevuspaigas kasutatavad rekvisiidid, mis on vajalikud tähenduse loomiseks. Kuna mänguruum on piiratud, tuleb režissööril ja lavastajal arvestada, milliste vahenditega sõnumit edastada. Filmi ja teatrietenduse analüüsimisel on kesksel kohal mõni rekvisiit või muu tähenduslik element, mis moodustab intertekstuaalseid seoseid.

Sarnasuste kõrval esineb ka erinevusi. Nii näeb vaataja filmi tasapinnaliselt, kuid teatrietendus on kolmemõõtmeline. Kui filmis mängitakse vaataja tajudega tehnoloogiavõtteid kasutades, siis teatris on tekitatud atmosfäär ehedam, sest publik viibib saalis enamasti koos näitlejaga. Eriline õhustik on seotud ka etenduse kordumatusega, mida ei saa öelda filmi kohta, sest vaatajani toodud filmi ei saa enam muuta. Teatrietenduses ja filmis saab uurida alatekste ja liitmärke, kuid filmis on võimalik analüüsida veel kinematograafilisi võtteid, näiteks montaažide ja plaanide sagedust ning nende kasutust.

Samuti otsisin vastust küsimusele, milline on mõlema meediumi žanr ning mil viisil erinevad filmi ja lavastuse teemad. Kuigi lavastajad on põhiliselt järginud filminarratiivi, ei ole lavastuse lõpp sama. Filmžanr on komöödia, milles ühinevad traagika, absurd ja õnnelik lõpp, kuid lavastuses jääb finaali lahtiseks ja süngeks, mistõttu leidsin, et tegemist on pigem tragöödiaga. Nii filmis kui ka lavastuses on läbivateks teemadeks ideoloogiaga kaasnev viha, usk, pagulus, alkoholism ja seksuaalkuriteod. Leidsin, et lavastusel puudub positiivne lõpp, kuna eelmainitud probleemid ei kao ühiskonnast.

Peale selle pöörasin tähelepanu näitlejamängule Naissaarel, kasutades Luule Epneri tegelase analüüsi käsitlust. Selgus, et tegelaskuju luuakse verbaalsete ja žestiliste vahenditega, vähesel määral kasutatakse grimmi. Analüüsi põhjal järeldasin, et karakterid on filmitegelastest erinevad: Priit Piusi kehastatav Adam on filmi-Adamist jõulisem, Märt Avandi Ivan filmi-pastorist lihtsameelsem ja Andrus Vaariku doktor

Kolberg koomilisem, aga pahelisem. Eelmainitud kolm tegelaskuju on dünaamilised, neile lisandub Margus Prangeli Gunnar. Kui filmis on Gunnar tuleviku suhtes positiivne, siis lavastuses jääb ta meelestatus negatiivseks. Ka Mari Abeli mängitud Sarah ei leia tulevikust kindlat tuge, mistõttu on tema tegelaskuju etenduse vältel muutumatu. Kait Kalli Khalid on samuti staatiline tegelane, sest tal on algusest peale eesmärk kodumaale naasta. Ideoloogiat sümboliseeriv natsikamp on staatiline juba seetõttu, et neid ei ole võimalik mõjutada, panna oma aadetest loobuma. Minevikus tehtud halvast ei suuda lahti öelda ka surev Poul. Kui filmis keskenduti Adami muutumisele, siis lavastus keskendus Ivani kujutamisele ja tema võitlusele usuga.

Lavastuse ruumi ja rekvisiitide analüüsimisel lähtusin semiootilistest märgitüüpidest (ikoon, indeks, sümbol), Gay McAuley teatri ruumilistest tasanditest ja Erika Fischer-Lichte ruumiga seotud märkidest. Selgus, et kui film toob vaatajani kolkakülas asetseva kiriku, siis Naissaare Omari küün paikneb keskkonnas, mis on lavastuse kontseptsioonist lähtudes oluline. Kuna publik istub kinnises ruumis, siis heli, valguse ja rekvisiitide abil tuuakse vaatajani filmist tuttavaid tegevuspaiku. Kuna laval ei ole kuigi palju esemeid, siis oluline osa näitlejatöö kõrval on ka heli-, valgus- ja muusikalisel kujundusel, sest nende kaudu luuakse tähendusi. Valgusega saab näidata erinevaid fiktsionaalseid ruume ja aegu, helide lisamisega aga filmis nähtud efektset tormi. Auditivselt kujutatakse ka linde. Rekvisiitidega, näiteks suusamaski ja relvadega, ning verbaalsete vihjetega tuuakse samuti esile lavaväliseid fiktsionaalseid ruume. Peale selle kostub tähenduslik orelimuusika, kuna see on seotud religioossusega.

Filmi ja teatri meediumite teemat on vajalik aktualiseerida ja seda on huvitav jälgida ning teoreetiliselt mõtestada, sest tehnoloogia on meediumite vahelist piiri muutmas häägusemaks: järjest rohkem laenab teater filmikunsti elemente, muutudes erinevate meediumite suhtes avatumaks. See aga ei tähenda, et teatri olemus kaoks. Lavastuses mängitakse küll väheste vahenditega, ent helide, valgustuse, muusika ja mängupaigaga on lugu edasi antud. „Aadama õunad“ ilmestab seda, et eriefektide rohketele filmi on võimalik lavale tuua ka vähese tehnikaga. Kuna suvelavastused on Eestis populaarsed, siis saaks käesolevat bakalaureusetööd kasutada viimaste aastate Eesti suvelavastuste ruumipoeetika uurimiseks. Võimalik oleks jälgida seda, kas ja kuidas ruum lugu

elustab, seda toetab. Sellest johtuvalt saaks näidata, kuidas looduslikke või tehislikke objekte oleks võimalik kultuuriürituste heaks tööle panna.

## Summary

### „Adam’s Apples“ – film and staging

The purpose of this thesis was to describe film and theatre as mediums and to analyze them comparatively. The main similarity between film and theatre is the mediation of narratives and message, but also the presence of actor(s), lighting, sound and the scene. The characteristics of film and theatre are also the requisites used at the scene which are important for creating a meaning. It is important which exact tools are used to deliver a message, because the playroom is limited. A requisite or other meaningful element of intertextual reference is at the core of analyzing a film or a theatrical performance.

The difference between film and theatre is that a viewer sees a film on a flat screen but a theatrical performance is three-dimensional. Also, in a film the viewer’s senses are manipulated by technology, whereas in theatre the created atmosphere is more genuine, because most of the time the audience is in the same room with the actor. Due to the uniqueness of a theatrical performance the created atmosphere is special while the released film cannot be altered and is the same each time. In the case of theatrical performance subtext and compound signs are mostly analyzed, but in film there are also cinematographic elements, such as the montage and shots which can be analyzed.

In this thesis, I proposed the answer to a question: what is the genre of both the film and the staging and in which ways are the subjects of them different? The directors followed the original narrative, however, the ending of the play is altered. The genre of the film is a black comedy combined by tragic, absurdity and a happy ending. In the staged play the final is left undecided and dark which brings me to a conclusion that the genre of the staging is a tragedy. The main subjects of both the film and the staging are faith and ideology accompanied by anger, exile, alcoholism and sexual offences. In my opinion, the staging has a non-happy ending because these issues cannot be eliminated from the society.

I analyzed the acting in the play at Naissaare, using Luule Epner’s method of character analysis. The conclusion is that the characters are created with gestures and verbal

tools, with only little use of theatrical makeup. I found that the characters portrayed in the play are somewhat different compared to the characters in the screening.

I also analyzed the room of the staging and the requisites, basing on the semiotic sign types (icon, index, symbol), the spatial levels of theatre by Gay McAuley and the room signs by Erika Fischer-Lichte. While the film takes us to a province church, the performance is set up in the environment corresponding to the concept of the staging, at the Omari barn in Naissaare. The recognizable scenes are delivered with the sound, lighting and requisites because the audience is sitting in a closed room. A number of fictional rooms are created with lighting. The striking storm seen in the film and the ravens were created with the sound system. Requisites create external fictive rooms. The musical design also creates meaning because the organ represents religiosity.

It is important to actualize the comparison between film and theatrical staging. The development of technology is making the line thinner between the mediums, and theatre is taking elements from film more often. To maintain the essence of theatre, the amount of usage of the elements of film should be given a second thought. Little amount of tools is used in theatre, but in the other hand the sound, lighting and scene deliver the narrative well enough. The staged performance by Kinoteater shows that a film with a lot of special effects can be brought to stage with a minimal amount of tools. Summer performances are quite popular in Estonia and that is why this thesis could be used for researching the room poetics of the summer performances of recent years in Estonia. It is also possible to research if and in which ways the room vitalizes and supports the performance. Consequently, it could be shown how several natural or artificial objects can be used in favour of cultural happenings.

## Kasutatud allikad

### Kasutatud kirjandus

**Aumont Jacques; Bergala, Alain; Michel, Marie; Vernet, Marc** 2012. Filmiesteetika. Tallinn: Varrak.

**Avandi, Märt** 2017. Pole vahet, mida ja kuidas näitleja mängib, aga tähtis on, et ta teeks seda huvitavalt. Intervjuu Tambet Kaugemale. – *Sirp*, 31. märts.

**Epner, Luule** 1994. Draamateooria probleeme. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.

**Epner, Luule** 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Teatri ja teaduse vahel. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 109–125.

**Fischer-Lichte, Erika** 2008. *The Transformative Power of Performance*. New York/London: Routledge.

**Fischer-Lichte, Erika** 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – Valitud artikleid teatriuurimusest. Koost. Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 69–100.

**Kolk, Madis** 2016. Iobi uued ilmutused. – *Sirp*, 19. august.

**Kull, Kalevi** 2018. Charles S. Peirce. – *Semiootika*. Toim: Silvi Salupere, Kalevi Kull. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 122–123.

**Lauristin, Marju** 2012. Eestlaste kultuurisuhte muutused liikumisel siirdeühiskonnast võrguühiskonda. – *Nullindate kultuur I. Teise laine tulemine*. Koost. Aili Aareleid-Tart. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastuse trükikoda, lk 13–43.

**Lotman, Juri** 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.

**McAuley, Gay** 1999. *Space in Performance*. University of Michigan Press.

**Pärn, Katre** 2018. Filmisemiootika. – *Semiootika*. Toim: Silvi Salupere, Kalevi Kull. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 348–368.

**Pavis, Patrice** 2011. Analüüsivahendid. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 103–125.

**Redvall, Eva Novrup** 2010. Anders Thomas Jensen. – *The Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema*. Bristol: The Mill, Chicago: The University of Chicago Press, lk 133–135.

**Saro, Anneli** 2007. Draama poeetika. – *Poeetika*. Koost. Arne Merilai, Anneli Saro, Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 103, 105–106.

**Sibrits, Heili** 2016. Kelle tõde ja usk on õigem? – *Postimees*, 11. august.

**Stam, Robert** 2011. *Filmiteooria sissejuhatus*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

**Unt, Liina** 2016. Kuidas mõelda ruumist. – *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Koost. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 88–89.

**Valkola, Jarmo** 2015. *Filmi audiovisuaalne keel*. Tallinn: Varrak.

**Virro, Keiu** 2016. „Aadama õunad“ hea ja kurja tundmise puust. – *Eesti Päevaleht*, 01. august.

**Väli, Katre** 2018. Teatri- ja etendusesemiootika. – *Semiootika*. Toim: Silvi Salupere, Kalevi Kull. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 332–345.

## **Muud allikad**

**Cineuropa** 2006, <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusarticle&l=en&tid=1231&did=64595> (vaadatud 23.01.2018).

**Danzumees** 2016. Aadama õunad – Kinoteater. Blogi sissekanne 13.08., <http://danzumees.blogspot.com/2016/08/aadama-ounad-kinoteater.html> (vaadatud 30.11.2017).

**Eesti Teatriliit** 2016, <http://www.teatriliit.ee/auhinnad/laureaadid-aastate-jargi/laureaadid-2017> (vaadatud 19.05.2018).

**IMDb** = **International Movie Database** *i.a.*, <http://www.imdb.com/name/nm0421314/bio> (vaadatud 23.01.2018).

## Lisad

### 1. Märkisüsteemide tabel

1. Helid	akustilised	põgusad	ruumiga seotud
2. Muusika			näitlejaga seotud
3. Lingvistilised märgid			
4. Paralingvistilised märgid			
5. Miimika	visuaalsed	püsivad	
6. Žestid			
7. Prokseemika			
8. Mask, grimm			
9. Juuksed			
10. Kostüüm			
11. Lavakontseptsioon	ruumiga seotud		
12. Lavakujundus			
13. Esemed			
14. Valguskujundus			

Erika Fischer-Lichte teatri märkisüsteemide tüpoloogia (Erika Fischer-Lichte 1992, viidatud Väli 2018: 340 kaudu)

### 2. Etenduse analüüsi küsimustik

- Lavastuse üldjooned
  - Kuidas püsivad koos lavastuse elemendid (lavaliste süsteemide seosed)?
  - Lavastuse sidusus või selle puudumine: millele lavastus tugineb?
  - Lavastuse koht kultuurilises ja esteetilises kontekstis.
  - Mis lavastuses häirib: millised on tugevad, nõrgad, igavad kohad? Kuidas lavastus paigutub nüüdisaegsesse teatripilti?
- Stsenograafia
  - Ruunitüübid: linnaruum, arhitektuuriline ruum, lavaruum, žestide ruum jm.
  - Publiku ruumi ja mänguruumi suhe.
  - Ruumi struktureerimise printsiibid:
    - lavaruumi ja selle hõivamise dramaturgiline funktsioon;
    - lava ja lavavälise ruumi suhe;
    - seos kasutatud ruumi ja lavale seatud draamateksti fiktsionaalsuse vahel;
    - näidatava ja varjatu vahekord;
    - kuidas stsenograafia muutub? Millele muutused tuginevad?
  - Värvide, vormide ja materjalide süsteemid, nende konnotatsioonid.

3. Valgustus  
Olemus, seos fiktsiooniga, etendusega, näitlejaga.  
Mõju etenduse vastuvõtule.
4. Rekvisiidid  
Olemus, funktsioon, materjal, suhe ruumi ja kehaga, nende kasutamise süsteem.
5. Kostüümid, grimm, maskid  
Funktsioon, süsteem, suhe kehaga.
6. Näitlejatöö
  - a) Näitlejate välimuse kirjeldus (kehaplastika, miimika, grimm); muutused välimuses.
  - b) Näitlejate eeldatav kinesteesia, kuidas vaataja seda tajub.
  - c) Tegelaste loomine; näitleja/roll.
  - d) Näitleja ja trupi suhe: ümberpaiknemised, suhted tervikuga, trajektoorid.
  - e) Teksti ja keha suhe.
  - f) Hää: omadused, mõju, suhe lavakõne ja lauluga.
  - g) Näitleja staatus: minevik, positsioon teatris jm.
7. Muusika, müra ja vaikuse funktsioon
  - a) Olemus ja tunnusjooned: seos faabula ja lavakõnega.
  - b) Millal need avalduvad? Milline on nende mõju etendusele kui tervikule?
8. Etenduse rütm
  - a) Märgisüsteemide rütm (repliikide vahetus, valgustus, kostüümid, žestid jm). Tegelik kestus ja kogetud kestus suhe.
  - b) Etenduse üldine rütm: pidev või katkendlik, rütmimuutused, seos režiiga.
9. Faabula lugemise viis lavastuses
  - a) Mis lugu jutustatakse? Resümeerige. Kas lavastus räägib sama mis tekst?
  - b) Millised on dramaturgilised valikud? Kas lugemine on sidus või mitte?
  - c) Millised on teksti mitmetimõistetavused, millised lahendusi lavastus pakub?
  - d) Faabula struktuur.
  - e) Kuidas näitleja ja lava faabulat üles ehitavad?
  - f) Milline on draamateksti žanr uuritava lavastuse järgi?
  - g) Muud lavastamise võimalused.
10. Tekst lavastuses
  - a) Lavaversiooni valik: millised on muudatused?
  - b) Tõlke eripära (kui on tegu tõlkega). Tõlge, adaptatsioon, ümberkirjutus või originaaltekst?
  - c) Milline osakaal on lavastuses draamatekstil?
  - d) Teksti ja pildilisuse, kuuldava ja nähtava suhe.

11. Vaataja
- a) Millisesse teatriinstitutsiooni kuulub vaadeldav lavastus?
  - b) Millised on ootused (tekst, lavastaja, näitlejad)?
  - c) Milliseid eeltingimusi on vaja etenduse hindamiseks?
  - d) Kuidas reageeris publik?
  - e) Vaataja roll tähenduse loomisel. Kas esitatu soodustab ühest või mitmeti mõistmist?
12. Kuidas etendust jäädvustada (pildistada, filmida)? Kuidas seda meeles hoida? Mida ei saa üles tähendada?
13. Mida ei saa tähendustada?
- a) Mis ei omandanud lavastuse mõistmisel tähendust?
  - b) Mis ei ole taandatav märgile ja tähendusele? Miks?
14. Kokkuvõte
- a) Millised eriprobleeme tuleks uurida?
  - b) Muud märkused ja kategooriad uuritava lavastuse ja küsimustiku tarbeks.
- (Pavis 2011: 109–111)

### **3. Teatri ruumilised tasandid**

#### **I Sotsiaalne reaalsus**

Teatriruum

    Publiku ruum

        Etenduse ruum

    Töötajate ruum

Prooviruum

#### **II Füüsilise ja fiktsionaalse ruumi suhe**

Lavaruum

Esituse ruum

Fiktsionaalne ruum

#### **III Koht ja fiktsioon**

Laval olev fiktsionaalne koht

Lavaväline fiktsionaalne koht

    Määratletud etenduse ruum

    Määratlemata etenduse ruum

#### **IV Tekstiruum**

## **V Temaatile ruum**

Guy McAuley (2000: 25)

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

Mina,

MARTEN LIIVIK,

(autori nimi)

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

„,Aadama õunad“ – film ja lavastus“

*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on

MADLI PESTI,

*(juhendaja nimi)*

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

Tartu, 23.05.2018 *(kuupäev)*

