

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

Karin Allik

NÄITLEMINE TEATRIS NO99 AASTATEL 2014–2018

Bakalaureusetöö

Juhendaja Hedi-Liis Toome, PhD

Tartu 2021

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. PROLOOG. LAVAKUNSTIKOOLI 26. LEND.....	5
1.1. 26. lennu õpingud lavakunstikoolis.....	5
1.2. 26. lennu diplomilavastused.....	7
2. NO99 LAVASTUSTE ÜLEVAADE JA ANALÜÜSI METOODIKA	9
2.1. Ülevaade NO99 tegevusest aastatel 2014–2018	9
2.2. NO99 lavastuste analüüsi metoodika.....	11
3. REPRESENTATSIOON JA PRESENTATSIOON: ROLLILOOME TEATRI NO99 LAVASTUSTES.....	14
3.1. Representatsioon > presentatsioon.....	14
3.2. Presentatsioon > representatsioon.....	24
3.3. Rolliloome analüüsi kokkuvõte ja arutelu.....	32
KOKKUVÕTE.....	36
KASUTATUD KIRJANDUS	39
Kasutatud lavastuste salvestused.....	43
ACTING IN THEATRE NO99 FROM 2014 TO 2018. SUMMARY.....	45

SISSEJUHATUS

Kuigi teater NO99 lõpetas tegevuse juba kolm aastat tagasi, leidub selle teatri loos veel küllaga lahtisi otsi, mida pole jõutud tagantjärele kirjeldada, mõtestada, analüüsida. Muuhulgas võib lahtiseks pidada teatri lõpuotsa ehk viimaseid tegutsemisaastaid, mida puudutav retseptsioon kujunes juba teatri tegutsemise ajal võrdlemisi ambivalentseks.

NO99 viimaste aastate loomingulisest arengust on räägitud nii taandarengu kui ka täiustumise võtmes. Kui esimeste argumendiks on näiteks teatri väidetav kaugenemine publikust, siis toovad teised välja abstraktse üldistusvõime kasvu. Ehkki käesoleva uurimistöö eesmärk ei ole anda hinnanguid ja valida poolt, siis teatava lähtekohana võib mandumise-täiustumise dialektikat käsitleda küll.

Nimelt analüüsib käesolev bakalaureusetöö näitlemist teatris NO99 alates 2014. aastal toimunud trupiuuendusest, mil teatriga liitusid seitse noort näitlejat lavakunstikooli 26. lennust. Kuivõrd 26. lennu juhendajana tegutses Tiit Ojasoo, NO99 pikaaegne kunstiline juht ja lavastaja, võib selle kursuse kooliteed käsitleda NO99 arengu juures mõjutegurina, täpsemalt uue põlvkonna pealekasvuna. Seega jälgibki uurimus teatri loomingulist tegevust eelkõige ajavahemikus 2014 kuni 2018, ent käsitleb ka Ojasoo kursuse diplomitöid, mis said alguse 2012. aastal.

Töö eesmärk on niisiis luua analüütiline ülevaade näitlemisest NO99 lavastustes mainitud perioodil, vastates ühtlasi järgmistele uurimisküsimustele: mis iseloomustas NO99 näitlejatöid aastatel 2014–2018 ning kas neis näitlejatöodes on võimalik välja tuua läbivat ja kindlasuunalist arengut. Juhul kui valitud perioodi näitlejatöodes on võimalik arengut välja tuua, püüan kirjeldada ka selle suunda.

Valik keskenduda tollase perioodi lavastustes just näitlejatele ja näitlemisele lähtub ühelt poolt isiklikust huvist, aga teisalt ka põhjusest, et teatri NO99 viimase tsükli alguspunktiks saab pidada just noorte näitlejate liitumist trupiga. See võimaldab omakorda arutleda noorte näitlejate potentsiaalse mõju üle teatri loomingulisele tegevusele. Ammendav mõjuanalüüs eeldaks mõistagi teatri varasemate

loomingu perioodide käsitlemistki ning seejärel tsüklite omavahelist kõrvutamist, kuid osalt võivad mõjuküsimust avada ka intervjuud teatri NO99 liikmetega ning lavastuste analüüs, mis on kasutusel praeguses uurimistöös.

Bakalaureusetöö koosneb kolmest peatükist. Neist esimene annab ülevaate lavakunstkooli 26. lennu kooliteest ja diplomilavastustest, teine loob aga kokkuvõtte teatri NO99 tegevusest perioodil 2014–2018 ning juhatab sisse NO99 lavastuste analüüsi. Mõlemas peatükis on peamise allikana kasutusel kolm uurimuse jaoks salvestatud intervjuud NO99 endiste liikmetega – küsimustele vastasid lavastaja Tiit Ojasoo, dramaturg Laur Kaunissaare ja lavakunstkooli 26. lennu lõpetanud näitleja Helena Lotman. Lisaks kasutan teatri NO99 koduleheküljel avaldatud lavastuste tutvustusi ning ajakirjanduses ilmunud tekste, intervjuusid.

Töö teine pool keskendub valitud NO99 lavastuste analüüsile näitlemise seisukohast. Kolmanda peatüki fookuses on seega rollilooma vaatlus, mis toetub eelkõige Luule Epneri artiklile „Näitleja postdramaatilises teatris“ ning seostab rolle representatsiooni-presentatsiooni teljega. Analüüsis püüan leida rollilooma strateegiad, mis tol perioodil NO99s kasutust leidsid, ja seejärel arutleda, kas näitlejatöid tervikuna iseloomustas kindlasuunaline areng.

1. PROLOOG. LAVAKUNSTIKOOLI 26. LEND.

Järgnev peatükk annab ülevaate Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli 26. lennust, nende kooliajast ja diplomilavastustest. Nagu sissejuhatuses mainitud, juhendas 26. lendu teatri NO99 pikaajaline kunstiline juht ja lavastaja Tiit Ojasoo, mistõttu sündis suur osa kursuse diplomitöödest ka NO99 egiidi all. Kooli lõppedes liitusid mitu kursuse vilistlast ühtlasi NO99 trupiga, mõjutades seega olulisel määral teatri edasist arengut.

Just sel põhjusel ei saagi uurida teatri NO99 hilisema perioodi näitlejatöid, ilma vaatlemata enne 26. lendu. Kuna kursuse lõpetanud lavastaja ja dramaturg kooli järel aga NO99ga ei liitunud, jääb lavastaja- ja dramaturgiõppe vaatlus käesolevast peatükist kõrvale.

1.1. 26. lennu õpingud lavakunstkoolis

2010. aastal võeti lavakunstkooli 26. lendu vastu 21 üliõpilast: kaks lavastajatudengit, kaks dramaturgitudengit ja 17 näitleajatudengit (Normet 2011: 34). Juhendaja Tiit Ojasoo sõnul ei olnud tema eesmärk kursuse võtmisel tingimata leida uusi näitlejaid, kes liituksid kooli järel teatri NO99 trupiga. Esialgu lootis Ojasoo, et lennu vilistlased tegutsevad mõne aasta pärast kooli lõpetamist muudes teatrites-truppides ning seejärel ühineb osa neist NO99ga. Kuivõrd kursuse lõpetamise ajaks oli NO99s trupi uuenemine juba loomulikul teel alanud ning mitu seni koosseisulist näitlejat teatrist lahkunud, otsustati teha osale näitleajatudengitest siiski ettepanek trupiga liituda. (Ojasoo 2021)

Kursuse kokkupanemisel sai Ojasoo sõnutsi määravaks soov, et tudengid moodustaksid ühe ansambli ning et nende vahele tekiks tugev side ja usaldus. See pidi omakorda võimaldama neil tööolukorras teineteist toetada ja julgemini improviseerida. Samas jälgis Ojasoo tudengikandidaatide juures muidki omadusi: võimet luua enda peas kujutlus, mis nakatab ka vaatajat; suutlikkust võtta vastu kolleegide (sh lavastaja) märkusi ning oskust manipuleerida oma emotsioonidega. Ojasoo hinnangul mahtus valikuprintsiipidesse ka palju raskestisõnastatavaid kvaliteete, nagu kütkestavus ja andekus. (*Ibid.*)

Võrreldes varasemate kursustega, paistis 26. lennu jaoks kokku pandud õppekava silma just muudatustega lavalise liikumise õppes. Ära jäid näiteks erinevate rahvaste tantsud ja klassikaline ballett ning põhiliseks tantsuõppejõuks kujunes Kristina Paškevičius, kelle suhtumist kehasse ja liikumisse kirjeldab Ojasoo šamanistlikuna. Paškevičius juhitud liikumisõppe eesmärk oli panna noori näitlejaid nägema keha kui „elu impulsside lähtepunkti“, mitte kui pelka instrumenti liikumiseks, tantsimiseks. Nõnda arenesid liikumistunnid Ojasoo sõnul ka kooskõlas erialatundidega. Teisalt algasid esimesest semestrist peale ka kunstiajaloo tunnid kunstiteadlase ja NO99 pikaajalise dramaturgi Eero Epneriga, et mõtestada näitleja tööd kui kunsti, mitte kui käsitööd. (Lotman 2021; Ojasoo 2021)

Üldisema printsiibina läbis 26. lennu õpiaastaid maksimalism ehk nõue väljuda töösituatsioonist alati enda mugavustsoonist (*Ibid.*). Seetõttu eeldas Ojasoo juhendaja ja lavastajana näitlejatudengitelt ka igas proovis maksimaalset pingutust ja emotsionaalset võimsust – ühtegi nõudlikku stseeni (näiteks nutmist) ei jätud vahele, isegi kui näitleja oli varasemas proovis tõestanud, et saab sellega hakkama (Ojasoo 2021). Näitleja Helena Lotmani (2021) sõnul, kes kursusel õppis ja hiljem NO99 trupiga liitus, „kandus see maksimalism üle veel maailmavaatele ja teemaderingile“, mis kujunesid õpingute käigus avaraks, mitmekülgseks.

Sellel põhjal säilis 26. lennu õpingutes paljut, millega tegelesid varasemad lennudki. Töötati läbi Konstantin Stanislavski „Näitleja töö endaga“, prooviti loomaetüüde ja tehti harjutusi kujuteldavate esemetega, nagu teatrikoolis tavaks. (Ojasoo 2021) Näitlejaõpet toetasid kooliaastate jooksul lisaks kursusejuhendajale ka näitlejatöö õppejõud (ja praktiseerivad näitlejad) Priit Võigemast ja Kaie Mihkelson, kes tutvustasid tudengitele tehnikaid, millega töötada nii kaasaegsemas kui ka klassikalisemas teatris. (Lotman 2021)

2014. aasta kevadsuvel lõpetasid 26. lennus lavakunstikooli 15 näitlejat (Jaanika Arum, Markus Dvinjaninov, Marian Heinat, Linda Kolde, Rea Lest-Liik (end Lest), Jörgen Liik, Roman Maksimuk, Veiko Porkanen, Helena Lotman (end Pruuli), Jarmo Reha, Reimo Sagor, Simeoni Sundja, Kärt Tammjärv, Ragnar Uustal, Linda Vaher), üks lavastaja (Laura Jaanhold, end Mets) ja üks dramaturg (Andra Teede). (Lennud)

1.2. 26. lennu diplomilavastused

26. lennu lõpetamisele eelnesid viis diplomilavastust – neli NO99s ja üks Endla teatris – ning teleprojekt „NO56: NO99 kunstikool“¹. Neist esimesena jõudis lavale „NO63: Pedagoogiline poeem“², järgnesid „NO61: Detox“³, „NO59: samm lähemale“⁴, „NO57: Enesetapja“⁵ ja „Hüvastijätt juunis“⁶.

Tiit Ojasoo sõnul pandi diplomilavastuste komplekt kokku, lähtudes soovist näidata tudengitele eri teatreid ja teatritegemise viise (Ojasoo 2021). Neist esimene, Ojasoo enda lavastatud „NO63: Pedagoogiline poeem“ põimis endas Konstantin Stanislavski ja haridustegelase Anton Makarenko ideid (NO63 kavaleht 2012). Lavastuse prooviprotsessi kuulus ka kolmenädalane „ellujäämislaager“, kus sõideti koos metsa ja elati ühes suures telgis, saamata teineteisest korrakski puhata (Ojasoo 2012: 13; Delta 2012). Nõnda kulmineerus „NO63: Pedagoogilise poeemiga“ mõneti ka püüdlus moodustada kursusest ühtset ansamblit (Ojasoo 2021).

Teose alusmaterjalina kasutati küll Anton Makarenko „Pedagoogilist poemi“, ent lavastus moodustus näitlejatudengite improvisatsiooni kaudu sündinud stseenidest. Eelkõige puudutasid stseenid armastust ja seksuaalsust, kuivõrd need olidki teemad, mis improviseerides esile tõusid ning milles noortel näitlejatel juba teatav elukogemus leidis. (Ojasoo 2021) Tudengite jaoks oli taas tegu lahkumisega mugavustsoonist ja liikumisega piirsituatsioonidesse, maksimalismi jõudmisega lavavormi (Lotman 2021).

Teise diplomitööna tuli lavale jaapani mütoloogiast tõukuv tantsulavastus „NO61: Detox“, lavastajateks-koreograafideks Kristina Paškevicius ja Krista Köster (samuti 26. lennu tantsuõppejõud). „NO61: Detoxit“ saab omakorda pidada kulminatsiooniks ideedele ja püüdlustele, mis läbisid kursuse liikumistunde. (NO61; Ojasoo 2021)

¹ Kuraator Eero Epner. Esilinastus 8. septembril 2013 ETVs. Kuna tegu on kunstiteemalistest lühiloengutest koosneva teleprojektiga, kus rolliloomega ei tegeletud, jääb „NO56: NO99 kunstikool“ käesolevast analüüsist kõrvale.

² Lavastaja Tiit Ojasoo. Esietendus Permis 13. oktoobril 2012, esietendus Tallinnas (teatris NO99) 20. oktoobril 2012.

³ Lavastajad Kristina Paškevicius ja Krista Köster. Esietendus 17. detsembril 2012 teatris NO99.

⁴ Lavastaja Mart Kangro. Esietendus 18. aprillil 2013 teatris NO99.

⁵ Lavastaja Tiit Ojasoo. Esietendus 12. oktoobril 2013 Vene teatri suures saalis.

⁶ Lavastaja Andres Noormets. Esietendus 17. jaanuaril 2014 Endla teatris. Kuna „Hüvastijätt juunis“ toodi välja Endla teatris, jääb ka see lavastus käesolevast analüüsist kõrvale.

Seejärel jagunes kursus kaheks: kursuse naispool liitus teatri NO99 lavastuse „Odüsseia“ (lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper) proovidega ning meespool alustas proove Mart Kangro lavastusega „NO59: samm lähemale“. Nii kunstiliselt kui ka tehniliselt nõudliku „Odüsseiaga“ ei jõutud siiski prooviprotsessi lõpuks soovitud tulemuseni, mistõttu lükati esietendust esmalt edasi ning jäeti seejärel üldse ära. (Ojasoo 2021; NO99 „Odüsseia“... 2013) 2013. aasta aprillikuus jõudis publiku ette aga „NO59: samm lähemale“, mis uuris inimestevahelist lähedust ning küsis, kas inimese loomulik seisund seisneb üksi- või koosolemises (NO59).

Neljanda diplomilavastusena esietendus Vene teatri suures saalis „NO57: Enesetapja“, Nikolai Erdmani näidendil põhinev Tiit Ojasoo lavastus. Ojasoo sõnul lähtus see valik vajadusest töötada koos tudengitega mõne konkreetse näidendi kallal. Ühtlasi kutsuti lavastusprotsessi liikumisjuhiks koreograaf Jüri Nael, kes pani tudengid liikuma Meierholdi biomehaanilises võtmes ning muutis teose füüsiliselt väga nõudlikuks. (NO57; Ojasoo 2021)

Viimase diplomitööna tegid 26. lennu näitlejatudengid kaasa Andres Noormetsa lavastuses „Hüvastijätt juunis“, mis toodi välja Endla teatris. Ehkki lõpuks jagunesid kursuse lõpetanud näitlejad eelkõige Vanemuise ja NO99 trupi vahel, soovis esialgu suurt osa noortest oma truppi kutsuda hoopis Endla teater. Juhivahetusest tingitud segaduse tõttu jõudis 26. lennust Endlasse vaid lavastaja Laura Jaanhold. (Ojasoo 2021)

Pärast kooli lõpetamist suundusid NO99 teatrisse näitlejad Helena Lotman, Rea Lest, Jörgen Liik, Jarmo Reha, Simeoni Sundja ja Ragnar Uustal, samuti Linda Vaher, kes tegi aga kaasa vaid lavastuses „NO51: Mu naine vihastas“ ning lahkus peagi trupist. (Inimesed; Linda Vaher) Vanemuise trupiga liitusid Jaanika Arum, Linda Kolde, Kärt Tammjärv, Marian Heinat, Veiko Porkanen, Reimo Sagor ja Markus Dvinjaninov (Leipsig 2015: 16) ning Vene teatriga Roman Maksimuk (Roman Maksimuk).

2. NO99 LAVASTUSTE ÜLEVAADE JA ANALÜÜSI METOODIKA

Käesolevas peatükis annan lavastuste analüüsi sissejuhatuseks lühiülevaate NO99 tegevusest aastatel 2014 kuni 2018 ning kirjeldan hiljem järgneva analüüsi metoodikat. Ülevaates puudutan nii inimesi kui ka (loomingulisi) protsesse, kes ja mis seostusid NO99ga tol perioodil, toetudes teatri kodulehel ja „Teatrielu“ kogumikes ilmunud infole, samuti teatri liikmetega tehtud intervjuudele. Metoodika kirjelduses tutvustan lavastuste valimit ja selle valikukriteeriume, seejärel tutvustan lühidalt analüüsi ülesehitust.

2.1. Ülevaade NO99 tegevusest aastatel 2014–2018

Alates 2014. kuni 2018. aastani, mil teater oma tegevuse lõpetas, toodi NO99s välja 32 teatriteost, nende hulgas kaheksa aktsiooni, mida esitati ainult üksikutel kordadel (või ühel korral). Ühtlasi kuulub nende 32 sekka kaks pidulikku tähistest: teatripreemiate üleandmine „NO41: Eesti teatri aastaauhinnad 2016“ ja Eesti Vabariigi 100. aastapäeval ETVs linastunud film „NO31: Teekond“. (Lavastused)

Enim lavastasid teatris sel perioodil mõistagi pikaajased loomingulised juhid Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, tehes vastavalt kaasa 12 ja 11 teose lavastajana, seda nii koos kui ka eraldi. Olulisemateks külalislavastajateks võib pidada Juhan Ulfsakit, Lauri Laglet ja Anne Tärnpud, kes kõik lavastasid käsitletaval perioodil NO99s kaks korda. Võrdlemisi palju jõudis tol ajal teatrisse ka muid külalislavastajaid: lisaks eelmainitutele Vladislavs Nastavševs, Mart Kangro, Veiko Õunpuu, Mart Kampus, Jüri Nael ja Saša Pepeljajev. Samuti võrsus NO99 näitlejate hulgast aktsioonide autoreid: Jarmo Reha, Eva Koldits, Marika Vaarik ja Ragnar Uustal. Ühe lavastuse, täpsemalt „NO45: Kodumaa karjed“ tõi välja endine trupiliige Jaak Prints koostöös Eero Epneri, Hendrik Kaljujärve ja Kaarel Ojaga (NO45).

Teatri koosseis püsis seejuures stabiilsena. Dramaturgidena tegutsesid NO99s Eero Epner ja Laur Kaunissaare, näitlejaid kuulus truppi üheksa kuni kümme. Nagu öeldud, liitusid 2014. aastal teatriga Helena Lotman, Jörgen Liik, Rea Lest, Simeoni Sundja, Jarmo Reha ja Ragnar Uustal, ent juba varasemast kuulusid koosseisu näitlejad Eva Koldits (end

Klemets), Gert Raudsep, Marika Vaarik ja Rasmus Kaljujärv (Kroonika 2015: 305). Kuna 26. lennu vilistlaste liitumisega muutus trupp mõnevõrra suuremaks kui varem, avanes teatril võimalus teha senisest rohkem paralleelseid prooviprotsesse ja lavastusi, aga ka suure mastaabiga teoseid, nagu „NO46: Savisaar“⁷ (Kaunissaare 2021).

Teisalt võimaldas noorte näitlejate olemasolu trupis teha lavastusi, mida kandiski eelkõige nooruslik vaim. Näiteks „NO48: poh, yolo“⁸, kus tegid kaasa Ragnar Uustal, Helena Lotman, Jarmo Reha ja Simeoni Sundja, kasutas ära noorte näitlejate kogemusi teismeliseajast, et selgitada kooliõpilastele alkoholi tarbimise kahjulikkust (NO48 kavaleht 2014: 21-27). Lavastuse etendused toimusid klassiruumides üle Eesti (NO48) ning tuginesid näitlejate ja õpilaste vahetule suhtlusele. „NO36: Unistajad“⁹, mille trupp koosnes Rea Lestast, Jörgen Liigist ja Simeoni Sundjast (ning muusik Jakob Juhkamist), tegeles noorusega seevastu tumedama alatooniga kaudu. Fookuses oli korruga nii nooruslik määsumeelsus kui ka intensiivne otsing oma koha järele maailmas (NO36).

Samuti poleks „NO43: Kõnts“¹⁰ ilma noorte näitlejateta teoks saanud, sest lavastajad Ojasoo ja Semper vajasisid selleks truppi, kes on üksteisega väga lähedane ja pikalt koos tegutsenud. Kuivõrd 26. lennu vilistlased olid oma esimesest diplomilavastusest saati teinud koostööd Marika Vaarikuga ning esimese teatris veedetud hooaja jooksul saavutanud ühtse ansambli ka ülejäänud trupiga, oligi ülalmainitud eeldus täidetud. (Ojasoo 2021)

Rääkides NO99 loominguilisest arengust vahemikus 2014 kuni 2018, tõsis intervjuudes teatri endiste liikmetega esile tõdemus, et teatrikeel muutus tol perioodil abstraktsemaks ning fookus liikus poliitiliselt poeetilisele (Lotman 2021; Ojasoo 2021; Kaunissaare 2021). Soovi keskenduda senisest abstraktsematele ja poeetilistele teemadele väljendasid Ojasoo ja Semper teatavasti ka teatri tegutsemise ajal (Ojasoo ja Semper 2016). Siiski polnud NO99 tegevus kuigivõrd programmiline – ei koostatud manifesti või sõnastatud avalikke strateegiaid, eesmärke, vaid lähtuti loomingus suuresti intuitsioonist

⁷ Lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Esietendus 6. veebruaril 2015 Nordea kontserdimajas.

⁸ Lavastaja Tiit Ojasoo. Esietendus 14. oktoobril 2014 Tallinna Ühisgümnaasiumis. Lavastus sündis sotsiaalministeeriumi toel, etendused toimusid erinevates koolides (NO48).

⁹ Lavastaja Juhan Ulfsak. Esietendus 8. aprillil 2017 teatris NO99.

¹⁰ Lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Esietendus 17. oktoobril 2015 teatris NO99.

(mida trupiliikmed tunnevad, et tahavad parajasti teha; mis on nende jaoks parajasti huvitav). Pea ainsaks kriteeriumiks jäi, et ennast ei tohi korrata ning iga lavastusega tuleb teha midagi teistmoodi kui varem. (Kaunissaare 2021)

Samas hakkas koos teemade komplitseerumise ja meelelahutusest loobumisega vähenema menu (kodumaise) publiku hulgas¹¹. Lavateosed nõudsid endisest suuremat süvenemist ja sisekaemust ega pakkunud publikule välja nii atraktiivseid teemasid, kui seda olid teinud NO99 poliitilise teatri perioodi lavastused. Lisaks trupiliikmete suurest koormusest tingitud väsimus ja sellest omakorda põhjustatud esteetiline umbejooksmine – teatri endiste liikmete hinnangul oli põhjuseid palju, miks kontakt publikuga aegamisi nõrgemaks jäi. Välismaine publik tuli NO99 loomingulise arenguga ometi hoogsamalt kaasa, gastrolle mängiti näiteks Pariisis või Roomas täissaalidele. (Lotman 2021; Ojasoo 2021; Kaunissaare 2021; Ojasoo ja Semper 2018)

Teater NO99 lõpetas oma tegevuse 31. oktoobril 2018. Trupiliikmete ühisavalduses selgitati lõpetamist asjaoluga, et teater ei suuda enam tegutseda nende ideaalide vääriliselt, millele tuginedes NO99 2005. aastal sündis. Viimaseks lavastuseks jäi Tiit Ojasoo „NO30: Kihnu Jõnn“¹², viimaseks etenduseks Ojasoo ja Semper „NO43: Kõnts“ Moskvas. (Me lõpetame)

2.2. NO99 lavastuste analüüsi metoodika

Vastamaks käesoleva töö uurimisküsimustele, mis iseloomustas näitlemist NO99s aastatel 2014–2018 ning milline areng seejuures toimus, analüüsitakse järgmistes peatükkides üheksateistkümmet teatri NO99 lavastust.

Neist neli on lavakunstkooli 26. lennu diplomilavastused: „NO63: Pedagoogiline poem“, „NO61: Detox“, „NO59: samm lähemale“ ja „NO57: Enesetapja“. Ehkki nende lavastuse esietendused jäid varasemasse perioodi, täpsemalt vahemikku 2012 kuni 2013,

¹¹ Kui 2015. aastal külastati teatrit NO99 ligikaudu 46 000 korda, siis 2018. aastal langes see arv 19 000 lähedale. Osalt tingis väiksema külastajate arvu ka etenduste vähesus 2018. aasta sügisel, mil teater tegevuse lõpetas, kuid samas oli madalam ka üldine külastuste arv etenduse kohta.

Vt Kroonika 2016. Koost. Tiia Sippol. *Teatrielu 2015*. Koost. Ott Karulin ja Leenu Nigu. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 245-463; Kroonika 2019. Koost. Tiia Sippol. *Teatrielu 2018*. Koost. Madli Pesti ja Marie Pullerits. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 357-597.

¹² Lavastaja Tiit Ojasoo. Esietendus 7. septembril 2018 teatris NO99.

on diplomitööd analüüsi kaasatud, sest 26. lennu (viimaseid) kooliaastaid pidada teatavaks üleminekuperioodiks NO99 teatrile, kui hakkas peale kasvama uus põlvkond.

Ülejäänud 15 analüüsitava lavastust esietendusid teatris NO99 vahemikus 2014 kuni 2018. Tegu ei ole koguülevaatega tolle perioodi lavateostest NO99s, kuna valimisse kuulusid esiteks lavastused alates 26. lennu vilistlaste liitumisest teatriga, mis toimus alles 2014. aasta kevadsuvel. Nimelt võib sellest ajast alates hakata arvestama n-ö uut tsükli teatri tegevuses. Samuti jäid valimist kõrvale aktsioonid, kuna need jõudsid tunduvalt väiksema publikuni kui mängukavva kuulunud lavastused, ning ühe korra esitatud tähisteosed, mis olid lavastatud telesaate või filmi kujul.

Lisaks ei käsitleta edasises analüüsis lavastusi, kus ei teinud kaasa ükski uus trupiliige ehk 26. lennu vilistlane. Ühelt poolt kuuluvad selliste lavastuste hulka näiteks hilisemate lavakunstikooli kursuste diplomilavastused, aga teisalt ka teosed, kus truppi kuulusid ainult külalishäädlejad ja/või pikemaajased trupiliikmed. Antud kitsenduse tingis töö fookus uurida näitlemist just NO99 uuenenud trupis.

Niisiis kuulusid valimisse lisaks ülalmainitud diplomitöödele järgmised lavastused: „NO51: Mu naine vihastas“, „NO50: Lenni & Kizoo“, „NO49: Tõde, mida ma olen igatsenud“, „NO48: poh, YOLO“, „NO47: Tüdruk, kes otsis oma vendi“, „NO46: Savisaar“, „NO44: FANTASTIKA“, „NO43: Kõnts“, „NO42: El Dorado: klounide hävitusretk“, „NO40: Pööriöö uni“, „NO39: Ema Courage“, „NO36: Unistajad“, „NO34: Revolutsioon“, „NO33: Hüsteeria“ ja „NO30: Kihnu Jõnn“.

Edaspidi analüüsin NO99 lavastusi, keskendudes rolliloomele ning uurides seejuures representatsiooni-presentatsiooni vahetõrja rollides. Analüüsi toetavad Luule Epleri artikkel „Näitleja postdramaatilises teatris“, Erika Fischer-Lichte teos „The Transformative power of the Performative“, teatri NO99 liikmetega tehtud intervjuud ning lavastuste retseptatsioon meedias ja teatriteaduses. Analüüsi lõpus toon välja erinevad rühmad, kuhu näitlejatööd oma rolliloomes strateegia alusel paigutuvad, ning arutlen näitlejatööde arengu üle valitud perioodi lõikes.

Lavastuste analüüs põhineb Rahvusrhiivis talletatud NO99 lavastuste salvestustel ning osalt ka autori vahetul vaatamiskogemusel teatris NO99. Lavastusi kirjeldavate lõikude

juurde ei lisata seega edaspidi viiteid, kõik kasutatud lavastuste salvestused on loetletud kasutatud kirjanduse nimekirjas.

3. REPRESENTATSIOON JA PRESENTATSIOON: ROLLILOOME TEATRI NO99 LAVASTUSTES

Alljärgnevas peatükis analüüsin näitlemist teatri NO99 lavastuses just rolli mõiste kaudu. Joonistamaks välja rolliloomes ambivalentsust NO99 kontekstis, kasutan analüüsi alusena peamiselt Luule Epneri artiklit „Näitleja postdramaatilises teatris“, aga muidki teatriteaduslikke tekste ja intervjuusid. Sarnaselt Epneriga seon käsitletavaid rolle representatsiooni-presentatsiooni teljega.

Esimene alapeatükk keskendub NO99 lavastustele, mille rolliloomes strateegiates tõuseb representatsioon esile rohkem kui presentatsioon. Teine alapeatükk vaatleb lavastusi, kus olukord on teistpidine – esile tõuseb pigem presentatsioon. Mõistagi ei välista aga representatsioon ja presentatsioon teineteist, võides avalduda ka samal ajal, liiatigi samas lavastuses. Seetõttu tuleb mõlemas alapeatükis juttu nii presentatsioonist kui ka representatsioonist.

3.1. Representatsioon > presentatsioon

Nii NO99s kui ka ülejäänud teatris on rolli mõiste laiatähenduslik ja ambivalentne. Teatriuurija Christopher B. Balme (2008: 2, 31) nendib, et lääne teatritraditsioonis on pikka aega võrdsustatud näitlemist rolli esitamisega ning rolli teiseks inimeseks ümberkehastumisega. Ometi ei pruugi need definitsioonid nüüdisaegses teatris täpselt osutada, sest igast lavastusest ei leia enam klassikalises tähenduses tegelasi (Balme 2008: 31). Nõnda võttiski teatriteadlane Michael Kirby (1972: 3–4) juba 1960ndatel kasutusele termini „mittematriitsne näitlemine“ (*non-matrixed acting*), kirjeldamaks olukordi, kus lavalolijad ei püüdnud luua fiktsionaalseid rolle.

Mittematriitssest näitlemisest kujunes üks otspunkt Kirby loodud reaalsuse-fiktsionaalsuse skaalal, mille abil lavategevust kirjeldada. Teise, fiktsionaalsusega seotud serva paigutas ta kompleksse näitlemise ehk täieliku ümberkehastumise. (Kirby 1972: 3–4, 9) Sarnaselt on lavalist tegevust liigitanud ka Luule Epner. Artiklis „Näitleja postdramaatilises teatris“ kirjeldab ta viit postdramaatilisele teatrile omast näitlemisviisi,

mis kobarduvad tema sõnul näitleja identiteedi alusel reaalsuse-fiktsionaalsuse skaala otspunktide ümber. Kuna täieliku reaalsuse ja fiktsionaalsuse saavutamine on võimalik ainult hetketi, (kui sedagi), tutvustab Epner näitlemisviise, mis asuvad skaala eri paigus, kuid mitte selle otstes. (Epner 2015) Ühtlasi tasub rõhutada, et ühe lavastuse jooksul võib üks näitleja rakendada mitut Epneri kirjeldatud näitlemisviisi ning seda ka paralleelselt.

Alustades fiktsionaalsuse servast, on Epneri esimene liigitus näitleja ja roll, mis osalt seostub dramaatilisest teatrist pärit näitleja-rolli dihhotoomiaga, kuid omandab postdramaatilises teatris erijooned. Postdramaatiliste rollide mängimise käigus ei tõmba näitleja tähelepanu ainult fiktsionaalsele tegelasele, vaid ka enda mänguuskusele või näitlejatevahelisele suhtevõrgustikule. Epner loetleb strateegiaid, mida sellise tähelepanu tõmbamiseks kasutatakse: rollide vahetamine lavastuse käigus (ühe näitleja mängus ja/või näitlejate vahel), rolli topeldamine video või foto abil, rolli väljendusvahendite vähendamine. Samuti võib vaataja tähelepanu fiktsionaalselt tegelaselt näitlejale nihutada autori spetsiifiline ülesanne – näiteks on kõik tegelased kogu tegevuse aja purjus – või eriline muusikakasutus. (Epner 2015: 59-65)

Järgmine alajaotus Epneri teoorias on dokumentaalteater, kus rollide kaudu taasesitatakse päriselt eksisteerivaid (või eksisteerinud) inimesi. Näitlejad püüavad oma mängus tabada kehastatava inimese kõne- ja käitumismaneeri, korrates nende autentset kõnet. Ehkki üldjuhul on see kõne tihendatud, püüdleb näiteks dokumentaalne *verbatim*-tehnikas just vastupidise ehk sõnasõnalise taasesituse poole. (Epner 2015: 67)

Epneri esimesse kategooriasse „näitleja ja roll“ võib samas paigutada kõiki analüüsitavaid NO99 lavastusi, sest mitte üheski neist ei ole näitleja laval iseendana, vaid ikka rollis – olgu selle rolli väljendusvahendid ja erijooned millised tahes. Nagu sõnas Tiit Ojasoo (2021), ei ole näitleja ilmumine lavale iseendana vajalik ega ka võimalik, sest isegi, kui näitleja tutvustab end laval oma nimega, hakkab ta mõneti iseennast mängima ehk võtab mingi rolli. Niisiis ei tähenda roll teatri kontekstis ainult fiktsionaalse tegelase kehastamist, vaid kokkulepitud lavalise funktsiooni täitmist laiemalt. Rolli kaudu kehtestab ja kehastab näitleja laval teatud seisundit ja seisukohta. (Ojasoo 2021)

Mõneti meenutab Ojasoo rollikäsitlus antropoloogilist lähenemist teatrile, mille kohaselt on teater ennekõike käitumisviis (Lehmann 2006: 171) – täpsemalt mäng, mille käigus

võtavad osalised paratamatult mingi rolli. Tegevuse raamistamine teatrina annabki seega näitlejatele rolli. Näitlejate rolli olemust iseloomustab seejuures vaadatud-olemine, publiku rolli olemust aga vaatamine. (Bentley 1965: 150, viidatud Kotte 2010: 89 kaudu) Kellegi teise kehastamine ei ole näitleja rolli puhul esmatähtis (Kotte 2010: 90).

Sarnaselt kirjeldas teatri NO99 endine dramaturg Laur Kaunissaare, et esitaja seisukohast on roll justkui partituur, mis koosneb kokkulepitud psühhofüüsilistest tegevustest ja moodustab esteetilise terviku. Seejuures ei ole kuidagi piiratud, milliste vahendite abil võib see tervik moodustuda. Tegemist on ikka rolliga, sõltumata sellest, kas näitleja lavaline tegevus toetub stanislavskilikule läbielamisele või puhtale kohalolule ja performatiivsusele. (Kaunissaare 2021)

Lähtudes ülaltoodust, määratlengi rolli edaspidi kui näitleja lavalise tegevuse tervikut, mis täidab lavateoses teatud funktsiooni. Järelkult on rolli määratlus kaasaegses teatris igati lai ning rollidest saab rääkida kõigi (käsitletavate) NO99 lavastuste kontekstis. Ometi juhtis Laur Kaunissaare (2021) intervjuus tähelepanu ka asjaolule, et sõna „roll“ ümbritseb teatav terminoloogiline erimeelsus: kohati peetakse klassikalises mõttes tegelasel põhinevat näitlejatööd „rohkem rolliks“ kui abstraktsioonist ja kohalolust tõukuvat näitlejatööd. Kas või näitlejatööde auhindamisel on selline lähenemine vahel esile kerkinud. (*Ibid.*)

Kuna rolli lai määratlus hõlmab nii representatsioonile kui ka presentatsioonile tuginevaid näitlejatöid, kasutan rolli mõistet kõigi NO99 lavastuste edasisel käsitlemisel. Representatsiooni all pean silmas lavalist tegevust, mis on mõeldud viitama millelegi endast väljaspool asuvale ning funktsioneerima semiootilises mõttes kui tähistaja (Saro 2014: 55). Presentatsioon seevastu viitab ainult iseendale, olles „see, millena seda esitletakse ja tajutakse“ (Saro jt 2014: 10). Tähistatav ja tähistaja sulavad presentatsiooni puhul niisiis kokku.

Kõige selgemini väljendub representatsioon lavastuste puhul, kus rollid toetuvad konkreetsetele individualiseeritud tegelastele ning mille aluseks on sageli valmis teatritekst. Näiteks põhinevad olemasoleval näidendil „NO57: Enesetapja“, „NO40: Pööriöö uni“, „NO39: Ema Courage“ ja „NO30: Kihnu Jõnn“, olemasoleval luulekogul

aga „NO49: Tõde, mida ma olen igatsenud“. Lisaks toetus ka lavastus „NO46: Savisaar“ Eero Epneri, Tarmo Jüristo ja Aare Pilve koostöös sündinud algupärasele dramaturgiale. Valimisse kuulunud lavastuste seas võib viimati nimetatud „**NO46: Savisaart**“ pidada ainsaks näiteks päriselt eksisteerivate inimeste taasesitamisest, kuid tegu polnud siiski Epneri kirjeldatud dokumentaalteatriga – selgeid ilminguid dokumentaalteatrist analüüsitud lavastuste seas polnudki¹³. Nimelt põhines hulk „Savisaare“ tegelastest Eesti poliitikutel, kelle välimust, maneerid ja iseloomu püüti ka osalt taasluua. Sellegipoolest ei saa seda liigitada dokumentaalteatriks, sest lavastus ei jutustanud päriselt sündinud lugusid – kontekst, kuhu tegelased paigutati, oli fiktsionaalne ning järgis hoopis antiiktragöödia (ja muusikali) vormireegleid. Ühtlasi ei püütud taasesitada päriselt eksisteerivate poliitikute öeldut, vaid kasutati neist inspireeritud uut ilukirjanduslikku teksti.

Nõnda kujunesid rollidest pigem teatud ideede kehastused kui usutavad poliitikute representatsioonid. Kui Marika Vaariku mängitud nimegelane Edgar Savisaar töötas võrdkujuna pimestavale võimusõltuvusele, siis näiteks Helena Lotmani kehastatud Kadri Simson kujutas justkui igavesti allasurutud ambitsiooni, pidevat kokkupõrget klaaslaega. Seetõttu kirjeldas ka Lotman oma rolli loomist „Savisaares“ kui ühe teema ja üldistusega tegelemist, mitte kui tõeliseks Kadri Simsoniks ümberkehastumist (Lotman 2021). Lavastuse seos reaalsusega ei olnud seega niivõrd otsene nagu dokumentaalteatris, vaid metafooriline. Teatriteadlaste Madli Pesti ja Hedi-Liis Toome sõnul kujunes seos aga tagantjärele lausa prohvetlikuks, sest fiktsionaalne lugu aimas mõneti ette Edgar Savisaare saatust (Allik 2017: 39).

„**NO57: Enesetapja**“ põhines Nikolai Erdmani samanimelisel näidendil (NO57). Näitlejatudengid kehastasid järjepidevaid tegelasi, kellele oli rolli jaoks välja arendatud iseloomulik välimus, läbiv kõne- ja käitumismaneer ning psühholoogiliselt põhjendatud tegevusliin. Näitlejate eesmärk oli seega representeerida dramaturgilisi tegelasi, konkretiseerides neid oma rollis. Küllap just seetõttu kirjeldas ka teatrikritik Madis Kolk

¹³ Küll aga rakendasid dokumentaalteatri võtteid (peamiselt *verbatim*-tehnikat) samas ajavahemikus esietendunud, kuid valimist välja jäänud Jaak Prints'i monolavastus „NO45: Kodumaa karjed“ ja Juhan Ulfsaki „NO53: Kadunud sõbra juhtum“.

„Enesetapjat“ ennekõike teatripedagoogilise ülesandena, mille kaudu uurida klassikateose sisu ja vormi ühtsust näitleja pealisülesande kontekstis ning õppida tundma näitlemispsühholoogiat (Kolk 2014).

Lavastuse kehakasutus hälbis aga realistlikust lähenemisviisist ning andis rollidele omamoodi postdramaatilise erijoone. Meierholdilikus võtmes hoogsalt liikuvad, kiiresti reageerivad ja suurelt žestikuleerivad kehad kujunesid oluliseks väljendusvahendiks, mis ei töötanud tingimata ainult sõna ja näidendi idee teenistuses, vaid tõmbas endale ka eraldiseisvana tähelepanu.

Eriti arvestades, et lavastuse žanri määratleti kui komöödiat (NO57), saab paisutatud kehakeeles ühelt poolt näha koomilist efekti: filosoof Henri Bergson (2009: 40) ongi näiteks kirjeldanud koomilisena just füüsilisele kehale tähelepanu tõmbamist, sest see viib publiku mõtted abstraktselt tasandilt olmelisele. Kuivõrd Bergson lähtub oma teoorias aga 20. sajandi alguse dramaatilisest teatrist, kus keha tõlgendati kui sõnale allutatud instrumenti, mitte kui iseseisvat subjekti, ei saa seda käsitlust „Enesetapjale“ täielikult üle kanda. Sellegipoolest võib nentida, et humoorikas külg oli üleküllases žestikuleerimises ja tunde väljenduses olemas.

„Enesetapja“ füüsilisust kirjeldab aga täpsemini Luule Epneri täheldus lavastaja spetsiifilisest ülesandest postdramaatilises teatris, mis ei lase publikul täielikult fiktsionaalsetele tegelastele keskenduda (Epner 2015: 62), vaid juhib tähelepanu ka näitlejate meisterlikkusele. Lõhkudes näitlejate psühholoogilist usutavust ja raskendades publiku sisseelamist representatsiooni, toimus paisutatud kehakasutus vaataja jaoks teoses kui võõrituselement. Näitlejat võis hoogne liikumine aga tegelase idee hoopis lähemale viia: Meierholdi biomehaaniline näitlejatehnikatugineb teooriale, et sisemine tunne ja füüsiline asend on omavahel seotud ning võimendavad üksteist (Innes 2006: 427).

Lavastustes „**NO40: Pööriöö uni**“¹⁴ ja „**NO30: Kihnu Jõnn**“¹⁵ puutusid näitlejad samuti kokku teatavate füüsiliste väljakutsetega. Kui „Pööriöö uni“ esitati ebatavalises asendis – näitlejad lamasid sõitvatel platvormidel ning mängisid nende näo kohale paigutatud

¹⁴ Lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Esietendus 1. juunil 2016 Estonia kontserdisaalis. Lavastus põhines William Shakespeare'i näidendil „Suveöö unenägu“.

¹⁵ Lavastus põhines Juhan Smuuli samanimelisel näidendil.

kaamerasse, mille pilt projitseeriti saali laes rippuvale kerale –, siis mängiti „Kihnu Jõnni“ ebatavalisel tasapinnal – lavale oli paigutatud platvorm, mis (lavastuse esimeses pooles) näitlejate jalge all tugevalt liikus ja kaldus.

Kuigi mõlemal juhul oli taoline vormivõtte sisuliselt põhjendatud, lisades lavastusse uusi tähenduskihte, võib neidki käsitleda lavastuslike valikutena, mis kitsendasid või viisid tasakaalust välja näitleja vahendeid tegelase kujutamiseks. „Pööriöö une“ puhul oli näitlejate liikumine ruumis enamasti kitsendatud kahele mõõtmele: platvormidel lamades sai veereda üles-alla, paremale-vasakule, ent taha- või ettepoole liikuda mitte (liikumisruum oli ühelt poolt piiratud põrandaga, teiselt poolt kaameraga näitleja näo kohal). „Kihnu Jõnnis“ kujunes ebatavaliselt suure tähelepanu osaliseks näitlejate füüsiline võimekus, mida liikuvale platvormile pääsemiseks ja seal balansseerimiseks tarvis läks.

Ebatavalisest füüsilisest situatsioonist hoolimata olid fiktsionaalsed tegelased näitlejatöödes jälgitavad ja eristatavad, viidates näidendis loodud tegelastele – „Pööriöö uni“ tekstitruumalt, „Kihnu Jõnn“ vabamalt. Küll aga tõi Meelis Oidsalu oma retsensioonis hoopis välja, et „Kihnu Jõnnis“ kujunesid selgelt välja ainult kaks tegelaskuju – Jörgen Liigi Jõnn ja Marika Vaariku Lõõtspill – ning ülejäänud näitlejatöid hoidsid koos ainult välised detailid ja kohalolu (Oidsalu 2018: 23). Liigi ja Vaariku rollid olid tõepoolest kõige põhjalikumalt välja arendatud, samal ajal kui ülejäänud näitlejate rollid sulasid tihtipeale omavahel kokku, võrsudes kõik justkui ühest tegelasest ja ühest funktsioonist (välja arvatud Anna Lipponeni Fortuuna). Samas iseloomustas neid sarnaseid rolle kollektiivne groteskil põhinev karakter, mis hoidis fiktsionaalset tegelast kui näitlejast väljaspool asuvat ideed pidevalt nähtaval.

„**NO39: Ema Courage**“¹⁶ rakendas brechtlikku näitlemistehnikat, kasutades võõrituselementidena näiteks lavataguse tegevuse toomist lavale, ebatavalist grimmi ja groteskset kineesikat, aga ka rõhutatud pause ja vaikust, mis juhtisid tähelepanu igale öeldud repliigile ja tehtud liigutusele. Lavastuse rollid liigituvad taas representatiivseks, sest kuigi võõrituselemendid ei lasknud vaatajal fiktsionaalsetesse tegelastesse liialt

¹⁶ Lavastaja Veiko Õunpuu. Esietendus 22. oktoobril 2016 teatris NO99. Lavastus põhines Bertolt Brechti samanimelisel näidendil.

kiinduda ning lõhkusi nende illusionistlikku toimet, arendati välja individualiseeritud rollid. Rollide ja loo kaudu toodi nähtavale tegelaste arengukaar, anti neile iseloomulikum maneerid ning eristati nad nõnda üksteisest ja näitlejatest endast.

Lavastus „**NO49: Tõde, mida ma olen igatsenud**“¹⁷ ei põhinenud valmis näidendil, vaid Mats Traadi luulekogul (täpsemalt epitaafikogul) „Harala elulood“ (NO49). Lavastus koosnes seetõttu põgusatest rollidest, jutustamiseks ootamatult surnud inimeste elulugusid põhjal. Esitades mina-vormis lugusid, vahetasid näitlejad pidevalt rolle ning löid nõnda enda keha kaudu tegelaste vahele dramaturgiaväliseid seoseid. Seejuures omandasid kõige märgatavama seose omavahel Juhan Ulfsaki kehastatud rollid, kuna Ulfsak mängis lavastuse algusest lõpuni valdavalt vastassoost tegelasi. Kõigi nende rollidega kaasnes näitleja fenomenoloogilise ja semiootilise keha vaheline pinge, mis teiste näitlejate töös niivõrd esile ei kerkinud.

Küll aga kerkis näiteks Jörgen Liigi rollis ajuti esile näitleja individuaalne kehaline võimekus. Nimelt balansseeris Liik mitu minutit järjest oma otsaesisel seisvat karku, samal ajal ringi liikudes ja tantsides. Kuivõrd stseeni lõppu märkis kargu mahakukkumine, defineeriski stseeni pikkuse näitleja füüsiline võimekus. Kukkumine võis loomulikult olla ka tahtlik ja teatud ajale kokkulepitud, ent Liik mängis selle väliselt tahtmatuks, mis viitas ühtlasi näitleja kehalisele piiratusele ja ebatäiusele.

Lavastuse esimeses veerandis istuti enamjaolt ritta asetatud toolidel ning jutustati lugusid. Sõnadest sündinud nostalgiahõngulist illusiooni ja fiktsionaalseid tegelasi lõigati aga järjekindlalt läbi: teatud ajavahemiku tagant korraldasid näitlejad oma asetuse ja tegevuse uuesti ümber, üleminekut rõhutas järsk muutus valguses ja kohati ka vali häirekell. Tulemuseks oli taas teatav võõritusefekt, mis lõi representatiivsete rollidega stseenide vahele presentatiivseid lõike, kus nii näitlejad kui ka publik liikusid illusioonist hetkesse siin ja praegu.

Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastust „**NO51: Mu naine vihastas**“¹⁸ võib pidada üheks tähelepanuväärseimaks näiteks representatsioonist NO99 tollase perioodi lavateostes. Seda kasutab Luule Epner enda artikliski, näitlikustamiseks rollide topeldamist

¹⁷ Lavastaja Vladislavs Nastavševs. Esietendus 13. septembril 2014 teatris NO99.

¹⁸ Lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Esietendus 15. mail 2014 teatris NO99.

foto vahendusel (Epner 2015: 62). Nimelt tegeleti ühes pikemas stseenis tuntud visuaalsete kujutiste – maalide, fotode, filmikaadrite jms – taasloomisega, pildistades üksteist neid kujutisi imiteerimas ning projitseerides tehtud pildid laval asuvale valgele seinale.

Epneri (2015: 62) sõnul oli seejuures enamjaolt tegu visandlike ja individualiseerimata rollidega, mis ilmusid poseerimise-pildistamise hetkeks ja hajusid siis peomõllu. Küll aga ei sisenenud näitlejad nendesse rollidesse neutraalselt pinnalt, vaid enda olemasolevast ja individualiseeritud rollidest, mis kulgesid lavastuse algusest lõpuni. Niisiis saab pildistamisstseenides rääkida lausa kolmekordsetest rollidest, milles on näha pikaajaline aluskiht, lühiajaline pealiskiht ja digitaalselt esitatud koopia. Samamoodi kujunes kolmekihiliseks ka representatsioon, koosnedes dramaturgilisest tegelasest, visuaalse kujutise imitatsioonist ja staatilisest fotoprojektsioonist.

Kuivõrd lavastus tegeles mälu jäävusega ning uuris, milline on seejuures fotode funktsioon, omandas foto külluslik kasutamine ka presentatiivse taotluse, ent seda küll paradoksaalselt. Fotode kuhjudes taandub nende semantiline sisu fenomenoloogilise ees: selmet iga fotot eraldi tõlgendada, pöördub vaataja tähelepanu sellele, mis on foto ja millisena fotot üldse tajume. Siit ometi tekibki paradoks, sest foto ongi olemuslikult representatsioon, kujutades juba toimunud olukordi ja olles reaalsusest sõltuv – erinevalt näiteks maalikunstist ei saa foto kujutada midagi, mis ei oleks juba reaalsuses eksisteerinud või toimunud (isegi fotolavastuse jaoks tuleb lavastuslik olukord esmalt reaalsuses luua, et see siis jäädvustada). Niisiis viidates fotole enesele, mitte selle sisule, presenteeritakse representatsiooni.

Kaameral oli oluline funktsioon veel Juhan Ulfsaki „**NO36: Unistajates**“¹⁹, kuid seda teisiti kui eelkirjeldatud lavastuses. Kuna suur osa lavalisest tegevusest toimus kokkukuhjatud mööblist ja linadest ehitatud onnis, kuhu publik sisse ei näinud, võimaldas kaamerast seinale edastatud videopilt vaatajal siiski näitlejaid jälgida. Nõnda ei tekkinud aga rollide topeldamise efekti, sest publikule polnud näitleja ja tema kujutis võrdselt nähtaval. Representatsioon oli sellegipoolest kahekordne, sest video kujutas näitlejat ja

¹⁹ Lavastus põhines osaliselt Bernardo Bertolucci filmil "The Dreamers" ja Jean Cocteau raamatul "Les Enfants Terribles".

näitleja omakorda tegelast. Pea sama kehtib ka varemmainitud lavastusele „Pööriöö uni“ – representatsioon kujunes küll kaamerate abil kahekihiliseks (Jörgen Liigi teater-teatristseenide ajal lausa kolmekihiliseks), kuid rollide topeldamise efekti vaataja seisukohalt ei saavutatud, sest suurel osal publikust polnud võimalik lamavaid näitlejaid vahetult jälgida.

Teisalt võimaldab „Unistajad“ rääkida ebamugavust tekitavast või isegi ehmatavast lavategevusest, mis lõhestab representatsiooni. Erika Fischer-Lichte (2008: 17–18) sõnul võivad publikus esile kutsutud äärmuslikud psühholoogilised, afektiivsed, motoorsed ja energeetilised reaktsioonid (nagu õõvastus, ebamugavus, iiveldus) haarata vaataja performatiivsesse situatsiooni nii, et publik muundub etenduse kaassubjektiks. Nõnda ei jälgi vaataja etendust kui temast eraldi seisvat representatsiooni, vaid tajub laval ja saalis toimuvat reaalse olukorrana, mis mõjutab teda otseselt.

„Unistajate“ puhul mõjus kummastavana eelkõige transgressiivne lavaline tegevus. Nimelt kehastasid näitlejad omapäi jäänud noorukeid, kes kasutasid oma identiteedi ja seksuaalsusega katsetamiseks sadistliku kalduvusega mängu. Käiku läksid veel kunstveri ja must värv, mis voolas välja näitlejate suust, määris nende nägu ja keha. Ühtlasi avasid etenduse Rea Lesta kõrvalukustavad karjed ning vali *metal* muusika, mida esitati ka etenduse viimase poole tunni jooksul. Vaatajaid oli müra eest küll mõnevõrra hoiatatud, kuid see ei hoidnud kuidagi ära ebamugavust, mille kutsus publikus esile väga valjult võimendatud raskepärane muusika.

Mikrofonid ja helivõimendus võivad aidata ka mitmekordistada rolli või vähemalt osa selle väljendusvahenditest. Ene-Liis Semperi lavastuses „**NO42: El Dorado: klounide hävitusretk**“²⁰ oli näitleja hääl rolli väljendusvahendina ühelt poolt piiratud, teisalt laiendatud. Hääle piiratus tekitati kohati lausa füüsiliselt: näiteks Helena Lotmani kantud suuklamber ei lasknudki tal sõnu kuuldavale tuua, ainult ebamääraseid hääletsusi. Samas ei kasutanud ülejäänud truppi (välja arvatud Marika Vaariku peategelane) palju terviklikke sõnu või lauseid, vaid ainult karjeid, naeru, äginaid jms.

²⁰ Lavastaja Ene-Liis Semper. Esietendus 22. detsembril 2015 teatris NO99. Proovide käigus loeti Abel Posse romaani „Daimon“, ent Semperi sõnul ei saa seda päris alusmaterjaliks nimetada (vt Semper 2015).

Luule ja Eero Epner toovad esile, et need hääled esinesid sageli esitajast eraldi ning elektrooniliselt võimendatu ja töödelduna. „El Dorado...“ puhul võis seda täheldada just tabuks peetavate füsioloogiliste hääliisuste puhul, nagu roojamine või oksendamine. (Epner, Epner 2020: 26) Hääle eraldamist näitlejast saab käsitleda nii representatiivse kui ka presentatiivse võttena. Representatiivsena toimivad need võimendatud ja korduma pandud helid, kui nad taasesitavad näitleja representatiivset tegevust ega mineta oma algset tähendust – näiteks Jürgen Liigi kuuldavale toodud roojamishääliisus hakkas elektrooniliselt korduma, ent jäi saatma siiski sama tegevust ehk kujundlikku esemete välja roojamist. Samas on ka eneseleeviitavate hääliisuste uuesti esitamine representatsioon, kui taasesituse eesmärk ongi puhas kordus ja/või heli proportsionaalne võimendamine (ehk kuuldavuse parandamine). Olukorras, kus aga taasesitatavat heli moonutatakse ning isoleeritakse seda oma päritolust ja (algsest) tähendusest, võib välja kujuneda uus ja iseseisev heli – teisisõnu heli, mis viitab ainult endale (näiteks relvade rappumise heli Liigi maski sees).

Sarnaselt „Unistajatega“ lõhestasid ehmatavad või kummastavad lavategevused representatsiooni „El Doradoski...“. Eelkõige tegi seda laval kasutatav vägivald, tekitades pinge sotsiaalse ja mängulise raamistuse vahel: tõelistes inimsuhetes oleks nähtud käitumine lubamatu, kuid mängus lubatud. Nimelt mõjutab Fischer-Lichte (2008: 48) sõnul iga publikuliikme individuaalset reaktsiooni etendusele antav raamistus, sest kummastavate olukordade puhul on publikul võimalus valida, kas jälgida situatsiooni kui performatiivset interaktsiooni või kui sotsiaalset interaktsiooni.

Ometi võivad nende vastandlike raamistuste piirid hägustuda, võimaldades publikul tajuda performatiivset interaktsiooni sotsiaalse interaktsioonina. Nõnda tõstavad ka Luule ja Eero Epner (2020: 25–26) esile stseeni, kus Marika Vaariku kehastatud peakloun surub Ragnar Uustali munkklounile kahte õuna suhu, ning täheldavad, et tegevus mõjub reaalse agressioonina.

Samas oli „El Dorados...“ kohati kasutusel tinglikumaid vägivaldavõtteidki, mis oma kummastavuses siiski ebamugavust tekitavad. Epnerid (2020: 26) on kirjeldanud stseene, kus munkkloun oma porgandist sõrmed maha raiub või kus peakloun oma polsterdatud keha puurida ja saagida laseb, märkides: „Oht ei ole tõeline, kuid etendatud agressioon

töötab tugeva afektiivse kujundina.“ Stseene puhtalt performatiivses raamistuses jälgides ei pruukinuks nende mõju ometi nii tugev olla – afektiivseks muutusid kujundid, kui nende vastuvõtus segunes performatiivne raamistus sotsiaalsega.

Nagu senisest analüüsist selgub, ei saa käsitletavate NO99 lavastuste puhul rääkida representatsioonist ilma presentatsioonita. Erisugused füüsilised ülesanded ja võõritusvõtted, eripärane kaamera- ja mikrofonikasutus võivad lõhestada representatsiooni lavastusteski, kus näitlejatööd pealtnäha dramaturgilistele tegelastele alluvad. Tegelase ja loo taasesitamise kõrval juhitakse tähelepanu ka hetkele siin ja praegu, taandades representatiivset sisu presentatsiooni ees.

3.2. Presentatsioon > representatsioon

Artiklis „Näitleja postdramaatilises teatris“ on Luule Epner kirjeldanud teatri võimalusi representatsioonist, jäljendusest ja teesklusest vabanemiseks ning ehtsuse kehtestamiseks, nimetades neid autentsuse loomise strateegiateks. Autentsuse loomise strateegiate alla kuuluvad näitlemistehnikatest omaeluloolisus, kohalolu ja metatasandil näitlemine. (Epner 2015: 68)

Omaeluloolisusest saab teatri puhul rääkida, kui näitleja hakkab taasesitama iseennast, rääkima iseenda lugusid. Omaeluloolise näitlemise puhul on autor, jutustaja ja tegelane identsed, mistõttu näitleja ka loobub mõneti näitlemast. Samas tuleks omaeluloolistest lavastustest eristada teoseid, mida publik võtab autobiograafilises registris vastu autori(te) tahtel. Teisisõnu luuakse publikule siis mulje lavastuse omaeluloolisusest, ehkki autor, jutustaja ja tegelane eksisteerivad teineteisest eraldi. (Epner 2015: 68-69) Epner seob seda tüüpi lavastusi Philippe Lejeune'i mõistega „autobiograafiline ruum“. (Lejeune 2010: 218–221, viidatud Epner 2015: 68 kaudu)

Teist strateegiat ehk kohalolu võib teatris tõlgendada kui näitleja keskendatud energiat, milleni on jõutud vastava treeningu ja tehnika abil, või kui tema sünnipärast karismat. Teisalt avardab Epner kohalolu mõistet Hans Ulrich Gumbrecht ja Jean-Luc Nancy teooriate abil, kirjeldades kohalolu representatsiooni katkestusena, kus kaovad lavategevuse (mitte)varjatud tähendused. (Epner 2015: 71-72) Vaatajalt ei eeldata seega semiootilist tõlgendamist, vaid olukorra kogemist tajude kaudu.

Luule Epner seob kohaloluga ka abstraktsed kujundid (inglise keeles on Epner kasutanud ka mõistet *performing actions* (ee performatiivsed tegevused), vt Epner 2014: 28-29). Sarnaselt kohalolu enesega puudub abstraktsetel kujunditel semiootiline tähendus, ent tänu teatavale rõhutatusele on siiski võimalik neid kujunditena tajuda. Näiteks võivad abstraktse kujundina toimida ebatavalised ja kummastatud tegevused, millel puudub narratiivne ja psühholoogiline kontekst. Abstraktseks kujundiks võivad muutuda ka argitegevused, mille soorituse ilul või rütmimustritel lastakse laval esile tõusta. (Epner 2015: 75)

Epneri teooriat võib siinkohal täiendada nii Hans-Thies Lehmanni kui ka Laur Kaunissaare täheldusega. Nimelt on Lehmann (2006: 95) märkinud, et olukorras, kus laval taandub representatsioon ning tõuseb esile näitleja kohalolu, muutub näitleja keha oma füüsilisuses ka tähelepanu keskpunktiks. Näitleja keha postdramaatilises teatris on niisiis eneseküllane (*auto-sufficient physicality*), seda tänu enda auroatilisele kohalolule, intensiivsusele, pingestatusele (Lehmann 2006: 95). Laur Kaunissaare sõnul saab näitleja kohalolu aga mõõta kahes dimensioonis: lisaks kohalolu intensiivsusele on võimalik tajuda ka selle rafineerituse astet. Näitleja intensiivne kohalolu tõmbab endale küll tähelepanu, ent (intensiivsusega kombineeritud) rafineeritus on see, tänu millele loob kohalolu etendusesse uusi lisakihte. (Kaunissaare 2021)

Viimasena kirjeldab Epner näitlemist metatasandil, kus näitleja rõhutab enda professionaalset identiteeti ehk näitlejaolemist. Etenduse käigus luuakse mängulisi olukordi (vahel ka fiktsionaalseid tegelasi), et demonstreerida näitleja väljendusvahendeid ja laiemalt võimalusi, mida pakub näitlemine. Nende mänguliste olukordade hulka kuulub ka laval improviseerimine, mis paneb näitlejad mitmekülgset proovile. Metatasandil näitlemise eeldus on lavalolijate teadlikkus saalisviibivast publikust, sest vaadatud-olemine moodustab osa näitleja olemusest. (Epner 2015: 75, 78)

Kuivõrd vaadeldavaid NO99 lavastusi iseloomustab representatsiooni ja presentatsiooni vaheline pinge, saab neid kõiki järelilikult ka analüüsida n-ö autentsuse vaatepunktist. Kõige otsesemalt uurisid autentsust ja autentsuse võimalikkust teatris tõenäoliselt Mart

Kangro teosed „NO59: samm lähemale“ ja „NO44: FANTASTIKA“²¹. Mõlemas lavastuses jutustasid näitlejad isiklikke lugusid, jättes mulje, justkui oleksid nad laval nõ autentse iseendana, mitte rollis. Ometi selgus etenduse jooksul, et näitlejad viibivad laval pigem nihestatud iseendana ehk rollis, mis asus küll lähedal näitleja „iseendale“, kuid sisaldas lavastatust ja (enese)representatsiooni.

„samm lähemale“ puhul kujunesid mõned lood piisavalt absurdseks, et tekitada publikus kahtlust, kas näitlejad räägivad tõtt või jutustavad väljamõeldud lugusid. Sellegipoolest rõhus lavastus siirusele ja publikuga vahetu kontakti saavutamisele, mistõttu kutsusid näitlejad publikuliikmeid endaga paaris tantsima ning löid väga intiimse situatsiooni. Kuna etenduse käiku mõjutas nii publikuliikme nõustumine näitleja palvega kui ka keeldumine, muundusid vaatajad seeläbi etenduse kaassubjektiks, sõltumata nende reaktsioonist.

Ühtlasi tõid mitu füüsilist ülesannet esile näitleja kohalolu – näiteks üliaeglane roomamine, rippumine trossi otsas ja ühiselt sooritatud energiline tants nõudsid näitlejatudengitelt tugevat keskendatust ja oma keha tunnetamist.

„FANTASTIKAs“ nihestati autentsust mõnevõrra süsteemsemalt, kui näitlejad andsid mõista, et spontaansena paistnud sõnavõttud on tegelikult läbiharjutatud ja -lavastatud. Dialoogilõike esitati näiteks uuesti täpselt sama intonatsiooni, rütmi ja žestidega, küsimusele vastati sõna-sõnalt samamoodi nagu eelmine vastaja. Teinekord aga laskuti lihtsale küsimusele vastamise käigus äärmise detailsuse ja koreografeerituseni, mis argisest kõneviisist hälbis.

Nimetatud elemendid mitte ainult ei lõhestanud autentsust, vaid pakkusid kohati ka metatasandil näitlemist. Kas või toosama dialoogilõigu taasesitamine juhtis tähelepanu näitleja meisterlikkusele, täpsemalt oskusele jätta vaatajale (petlik) mulje spontaansusest ja ehtsusest. Esimesel esitusel paistis vestlus ju loomulik, ehkki hiljem selgus, et tegu oli lavastatud dialoogiga. Sarnaselt funktsioneeris ka küsimusele vastamine eelmise vastaja sõnadega, sest näitleja esitas repliiki justkui enda mõtteid, andmata teisiti aimu oma rollisolemisest ja näitlemisest.

²¹ Lavastaja Mart Kangro. Esietendus 25. aprillil 2015 teatris NO99.

Nõnda muutus problemaatiliseks ka näitlejate repliikide käsitlemine omaeluloolistena. Enne nihestuselementide ilmumist etendusse võis vaataja pidada toimuvat autentseks²², sest lavastuse raamistus soosiski vestluse käsitlemist spontaanse ja ehtsana – lavastuses kaaperdati publikuga kohtumise formaat (vt Epner 2021). Nihestusvõtete abil sugenes raamistusse, kuid tõenäoliselt ka vaataja vastuvõtustrateegiasse aegamisi siiski pinge. Raamistus liikus publikuga kohtumisest selgemini teatrietenduse poole ning ehkki vastuvõtustrateegias ei pruukinud vaataja küll autentsust täielikult minetada, kujunes publik arvatavasti valvsamaks presentatsiooni (spontaansuse, autentsuse) ja representatsiooni (lavastatuse, enese taasesitamise) piiride suhtes etenduses.

Metatasandil näitlemisest saab rääkida ka 26. lennu esimese diplomilavastuse „**NO63: Pedagoogiline poem**“ juures, mis demonstreeris näitlejatudengite võimekust käivitada oma emotsioone kas või käsu peale ning luua järsku intiimseid hetki ükskõik millise lavapartneriga. Nõnda flirditi ja suudeldi kordamööda erinevate partneritega, aga toodi nähtavale ka tundeküllast armukadedust, raevu ja nuttu. Kuna lavastus oli suuresti vormistatud improvisatsioonidest sündinud stseenide jadana, mis laval oma etüüdilikku laadi säilitasid, läbis metatasandil näitlemine kogu teost. Etüüdilikkus ja ka allumine Marika Vaariku kehastatud autoriteedile ei tõstnud esile mitte lavalolijate näitleja-olemist, vaid just näitlejatudeng-olemist.

Ühtlasi ei kasutanud näitlejatudengid lavastuses tegelasnimesid, aga ka mitte pärisnimesid. Osalised ei tegutsenud laval niisiis fiktsionaalsete tegelastena ega ka iseendana, vaid pigem individualiseerimata näitlejatudengitena, kes täitsid teatud ülesandeid ja funktsioone vastavalt stseenile.

Vastuoksuslikul kombel ilmnes „Pedagoogilises poemis“ ka püüd olla võimalikult „päris“, elada käivitatud emotsioone võimalikult intensiivselt läbi ning tunda isegi päris valu. Nii mõneski stseenis tegid näitlejatudengid teineteisele (vähemalt pealtnäha) füüsiliselt haiget, näiteks lüües lavapartnerit jala või käega. Ühes stseenis püüdsid Kärt Tammjärv ja Jörgen Liik aga pisaraid silmist välja meelitada, hakkides sibulat ning

²² Teatriteadlase Madli Pesti sõnul ongi autentsus ja ehtsus pigem vastuvõtustrateegiad kui näitlemisviisid. Vt Pesti 2016: 27.

hõõrudes seda endale näkku. Keha loomuliku ärrituse pealt, mille tingis silmade kokkupuude sibulaga, käivitati omakorda keevaline tuli.

26. lennu järgmine diplomilavastus, Kristina Paškeviciuse ja Krista Kösteri „**NO61: Detox**“²³ lähenes autentsusele tantsu kaudu, liikudes representatsioonist järgemööda presentatsiooni poole. Etenduse alguses põhinesid rollid ümberkehastumisel, mida toetas karakterne kehatehnika, kostüüm ja grimm, ning ühiselt esitati koreografeeritud ja efektset sõutantsu. Peagi vahetus see näitlejatudengite ekstaatilise liikumise vastu, mille käigus vabaneti nii ettemääratud koreograafiast kui ka esialgu loodud karakteritest. Kehasid hakati teadlikult väsitama ning energiat pillama üleküllase liikumisega, puhastumaks kõikvõimalikust teesklusest või tähendusest ja saavutamaks ergast kohalolu.

Etenduse teises pooles esitatud koreograafia omandas seetõttu sootuks teistsuguse iseloomu kui avanumber, taotledes puhastumist, puhast ja ilma maskideta olekut. Liikumine mõjus eneseleviitavalt ning tõi vaataja tajus esile kehade ja liigutuste fenomenoloogilise külje, puhta ilu. Raaminud osaliste teekonda ühest olekust teise (karakterite kehastamisest puhtasse kohalolusse; representatsioonist presentatsiooni), omandas lavastus tervikuna rituaalse loomu.

Anne Tärnpu lavastatud „**NO50: Lenni & Kizoo**“²⁴ ei kuulunud küll enam diplomilavastuste hulka, kuid andis väljundi ideedele, mis olid Tärnpul 26. lennuga töötades tekkinud (Ojasoo 2021) – lavastuses osalesid eelkõige Vanemuises jätkanud vilistlased, aga ka NO99ga liitunud Jarmo Reha. Luule Epner (2015: 72, 74) kasutas „Lenni & Kizood“ samuti näitena, kirjeldades ülaltoodud autentsuse loomise strateegiaid. Täpsemalt võimaldas Tärnpu teos Epneril rääkida näitleja kohalolust objektiteatri lavastuses, kus näitlejad ei loonud fiktsionaalseid tegelasi, aga visuaalseid kujundeid, rütmimustreid ja energiavooge küll (Epner 2015: 72, 74). Näitlejad kehastasid justkui individualiseerimata subjekte, sest ettenähtud funktsioone täites ja ühesuguseid marlimaske kandes kaotasid nad individuaalsuse.

²³ Lavastajad-koreograafid Kristina Paškevicius ja Krista Köster. Esietendus 17. detsembril 2012 teatris NO99.

²⁴ Lavastaja Anne Tärnpu. Esietendus 4. juunil 2014 teatris NO99.

Tiit Ojasoo „**NO48: poh, YOLO**“ pakkus samas näidet näitlejatöödest, kus astutakse üles justkui iseendana, saavutamaks publikuga võimalikult vahetut kontakti. „poh, YOLO“ leidis nimelt aset loeng-etenduste vormis, kus noored näitlejad kõnelesid korraga klassitäiele õpilastele alkoholi mõjust ja kahjulikkusest. Kuigi näitlejad ei kehastanud kedagi teist ning püüdsid paista igati siirana, võtsid nad etenduse käigus siiski teatavad rollid, et noort publikut kütkes hoida ja sõnumit nendeni viia.

Näitlejate olekut iseloomustas eelkõige eriline aktiivsus ja intensiivsus. Nende kõne oli argisest tempokam ja tihedam, kõnevoorud vahetusid peaaegu ilma pausideta. Ka füüsiliselt kasutati rohkelt žeste, millest mõned lõhkusid julgelt distantsi näitlejate ja publiku vahel – näiteks hüppas Ragnar Uustal jutuhoos püsti lauale²⁵, kus ääres õpilased parajasti istusid. Mõned (lavastatud) žestid aitasid ühtlasi näitlejate juttu illustreerida, nagu trupi kollektiivne naerupahvak alkoholireklaami kirjelduse järel.

Samas töid näitlejad oma jutus korduvalt esile isiklikke kogemusi või arvamusi. Niisiis kehastasid nad otsekui intensiivistatud iseennast, aga võtsid loengupidajana (või lausa noorsootöötajana) ka uue sotsiaalse rolli, rakendades kaasahaaravat ja efektset kõnelemisviisi kui rollile omast väljendusviisi.

Seevastu „**NO43: Kõntsa**“ puhul rõhutas Tiit Ojasoo, et lavastuse rollid poleks saanudki ainult näitlejate endi pealt sündida. „Kõnts“ toetus Fjodor Sologubi romaanile „Saadanasigidik“, mis andis näitlejatele ette nii mõnegi käigu, mille peale poleks nad muidu improviseerides tulnud – säärast alatust ja julmust näitlejates endis ei peitu. (Ojasoo 2021) Sellegipoolest ei pruukinud näitlejad kehastada kogu lavastuse vältel üht fiktsionaalset tegelast, vaid liikusid ülesandest ülesandesse, mida ühendas omavahel teema, idee. Tugeva (kollektiivse) kohalolu saavutamine kujunes seega äärmiselt oluliseks, et kõigist ülesannetest moodustuks seotud tervik. (Lotman 2021)

Ka siin tekitas näitlejate lavategevus pinge sotsiaalse ja mängulise raamistuse vahel, kuna lavastuses oli kasutusel realistlik vägivald. Vägivald võttis rohkelt erinevaid vorme, alates põgusatest agressiivsetest žestidest kuni teineteise tõukamise, muttaviskamise ja alandamiseni. Juba lühike kokkupuude Ragnar Uustali ja Helena Lotmani vahel etenduse

²⁵ Näide on toodud lavastuse salvestuse põhjal.

varajases faasis, kus Uustal Lotmani pead õrnalt silitas ning selle siis järsku vastu seinale löi, kehtestas julma ja jõhkra lavamaailma. Ehkki tegu oli performatiivse interaktsiooniga, mõjus see oma usutavuses ja ehmatavuses autentse vägivallana.

Autentsust ja kohalolu võis lavastuses omamoodi toetada veel paksu mullakihiga lavaruum – Anneli Saro (2014: 62) on märkinud, et „flirti autentsusega võib näha ka lavastustes, kus kunstilistel eesmärkidel kasutatakse /.../ raskesti taltsutavaid algelemente, nagu vesi, tuli, õhk (tuul) ja maa (muld, liiv)“. Kuigi „Kõntsas“ kasutatud muld oli mõistagi lahutatud oma loomulikust keskkonnast, ei kaota muld ega muud algelemendid laval enda autentsust, sest alluvad endiselt looduseadustele, millega teatrikunst ei suuda üldjuhul manipuleerida. Tuli kõrvetab ja vesi voolab samamoodi nii teatris kui ka looduses.

Nõnda tõi muldki looduseadused endaga lavale kaasa, kui näiteks veega kokkupuutel poriseks muutus. Ka kokkupuutel näitlejatega jäi see autentsus püsima, kui märg muld nende keha määris, neid libisema pani, neile silma ja suhu valgus – näitlejad ei saanud mulda mängida kuidagi teistsuguseks kui see, millisena ta reaalsuses eksisteerib.

„NO34: Revolutsiooni“²⁶ aluseks oli Hasso Krulli eepos „Meeter ja Demeeter“. Oluline osa lavastusest pühendatigi eepose retsiteerimisele, ent samas ei arendanud näitlejad välja fiktsionaalsetele tegelastele tuginevaid ega individualiseeritud rolle. Pigem moodustusid rollid kollektiivsete ülesannete jadast, mida ühendas revolutsiooni idee – nõnda saabki „Revolutsioonis“ iseloomustada pigem rollide kollektiivi (või kollektiive) kui eraldi seisvaid rolle. Kollektiivsed ülesanded olid enamjaolt ka füüsilist laadi, püüdes kord tõsta ruumis viibijaid uuele vaimsele tasandile ning ärgitada kohalolu (näiteks sufi tantsijate kombel keerutamine), teinekord juhtides tähelepanu kehalisusele ja inimkeha ebatäiussele (näiteks näitlejate vappumine puitkonstruktsiooni lavale ehitamisel²⁷),

Inimkeha ebatäiused ja eripärad tõusid veel esile Ene-Liis Semperi **„NO33: Hüsteerias“**²⁸, kus neid rõhutasid näitlejate kaamerasse mängitud ja ekraanile

²⁶ Lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Esietendus 18. augustil 2017 Naissaarel, 16. septembril teatris NO99. Lavastus sündis EV100 teatrisarja „Sajandi lugu“ raames.

²⁷ Madis Kolk on stseeni näiteks kirjeldanud Meierholdi biomehaanika kajastamisena, kus vappumine rõhutab aga inimkeha piiratust. Vt Kolk 2017: 18–19.

²⁸ Lavastaja Ene-Liis Semper. Esietendus 22. detsembril 2017.

projitseeritud katsed muunduda, noorenda, identiteeti vahetada. Individuaalsed kaamerastseenid olid oma melanhoolsusega vastukaaluks kollektiivsetele stseenidele, kus esimese poole tunni jooksul domineeris hüsteeriline naer. (Saro 2019) Ratsionaalse pilguga vaadates mõjus sedavõrd pikk naermine igati ebaautentselt ja teeseldult (eriti kuna naer algab mitte millestki), kuid kandis representatiivset väärtust – näiteks võis tõlgendada naeru kui viidet nüüdisaegsele ebasiiraste emotsioonide üleküllusele. Ometi paistis naeru presentatiivne väärtus publikule avaldavalt tugevamat mõju kui representatiivne. Nagu kirjeldas ka Anneli Saro (2019), sugenes lakkamatu naeru tulemusel publiku tajukogemusse (füüsiline) ebamugavus ja rõhutuse.

Ajuti vaibudes ja siis jälle valjenedes, kujunes naerust lavastuse läbiv element, samal ajal kui näitlejate rollid läbisid etenduse jooksul korduvaid transformatsioone, seda enamasti kaamera ees. Oma loomu poolest võib „Hüsteeria“ rolle pidada individualiseerimata subjektideks, kes katsetasid erinevate identiteetidega nagu maskidega. Maski²⁹ kasutuselevõtt andiski rollile uued omadused – kui Marika Vaarik näo treeningkummiga pingule tõmbas, ilmus rolli uus pingestatus ja jäikus; kui Eva Koldits superkangelase kostüümi selga pani, ilmus rolli uus enesekindlus ja võimekus. Maski eemaldades ja/või vahetades taandus ka sellega seotud identiteet.

Ene-Liis Semperi varasemas lavastuses „**NO47: Tüdruk, kes otsis oma vendi**“³⁰ ilmnes samuti pinge lavastuslike elementide representatiivse ja presentatiivse väärtuse vahel. Kas või Rea Lesta alasti keha, mida saab käsitleda nii keha presentatsiooni kui ka ilu ja täiuse representatsioonina, võis vaatajas esmalt tekitada kohmetust, ebamugavust, sest alastus töötab kui provokatsioon (Saro 2019). Alles alasti kehaga harjudes avanesid vaatajale rolli muudki kihid, mida Lest lavastuses kehastas.

Kuivõrd rolli väljendusvahendid olid viidud miinimumi ning puudus kindlapiiriline fiktsionaalne tegelane, tundus Lest olevat rollis üsna lähedal autentsele „iseendale“. Ometi täheldavad Luule ja Eero Epner, et kuigi Ene-Liis Semperi lavastustes ei varju näitlejad üldjuhul kindlapiiriliste fiktsionaalsete tegelaste taha, ei ilmu nad lavale ka

²⁹ „Maski“ kasutan siin laiemas tähenduses kui näokate – mask kui kehale lisatav objekt, mis annab kehale uue (äratuntava) tähenduse, iseloomu.

³⁰ Lavastaja Ene-Liis Semper. Esietendus 13. novembril 2014 teatris NO99.

iseendana. (Epner, Epner 2020: 24) Nii ka „Tüdrukus...“ – Lest ei ilmunud lavale mitte iseendana, vaid ilu kehastusena, mis toetus tavapäraste väljendusvahendite asemel äärmiselt rafineeritud kohalolule.

Seda kinnitab Semperi kommentaar: Lesta ülesanne oli kehastada abstraktsiooni ning teised näitlejad väljendasid samal ajal oma tegelase suhet selle abstraktsiooniga. Abstraktsiooni ei saanud Lest seejuures mängida psühholoogilise teatri reeglite järgi, sest see muutnuks rolli tähendust. (Karulin, Semper 2016: 159) Ülejäänud rollid käivitavad Saro (2019) sõnul teatri representatiivse raami, rõhutades näitleja ja rolli, loomuliku ja teatraliseeritud käitumise erinevust.

3.3. Rollilooma analüüsi kokkuvõte ja arutelu

Samamoodi nagu „Tüdrukus...“, ei ilmunud näitlejad iseendana lavale ka ülejäänud analüüsitud NO99 lavastustes, vaid alati rollis. Lisaks fiktsionaalse tegelase kujutamisele kui klassikalisele rollilooma strateegiale kehastasid näitlejad ka abstraktseid ideid või individualiseerimata subjekte, kes tegutsesid laval teatud ülesande, funktsiooni teenistuses. Isegi olukordades, kus lavale ilmuti oma nime all ning loodi publikule raamistus autentsusest ja spontaansusest, anti vaatajale aegamisi mõista, et tegu on siiski lavastatud rollidega, täpsemalt nihestatud või intensiivistatud iseendaga.

Kui siduda neli esilekerkinud rollilooma strateegiat representatsiooni-presentatsiooni teljega, paigutub telje representatiivsesse külge esmalt fiktsionaalse tegelase kehastamine. Liikudes teljel presentatsiooni suunas, järgnevad sellele abstraktse idee kujutamine ja individualiseerimata subjekti kehastamine. Kõige lähemal presentatsioonile asub nihestatud/intensiivistatud ise.

Sellegipoolest kuulusid pea kõigi lavastuste rollilooma juurde ülesanded, mis rõhutasid autentsust, tõstsid esile näitleja fenomenoloogilist keha või tegevust. Näiteks komplitseeritud füüsilise tegevuse ja mitteargise liikumiskeelega võidi esile tõsta näitleja keha ja kehalisust; kiirete emotsioonivahetuste ja dialoogikordustega näitlejameisterlikkust. Kaameratel oli oluline osa rollide topeldamisel ja mängusituatsiooni rõhutamisel, ent sama võisid teha ka mikrofonid ja kõlarid, mis näitleja hääle tema kehast eristasid. Lisaks tehnoloogilistele vahenditele markeerisid

mängusituatsiooni võõrituselemendid, lõigates läbi illusiooni ning juhtides tähelepanu lavalisele tegevusele kui sellisele. Näitleja isiksust (ehk näitlejat ennast) üldjuhul esile ei tõstetud, välja arvatud lavastustes, mis sihilikult tegelesidki esmalt autentsuse loomise ja siis selle nihestamisega.

Käsitletud NO99 lavastuste rolliloomes oli ka alusmaterjalil ja tekstil varieeruv funktsioon. Käsitletud lavateostest olid umbes pool seotud alustekstiga, mis ei valminud spetsiaalselt NO99 lavastuse tarbeks, ent kõigist tekstidest ei toodud olemasolevaid fiktsionaalseid tegelasi lavastusse üle, vaid kasutati tekstis esinevaid ideid ja käike prooviprotsessis improviseerimiseks, luues iseseisvad rollid. Ka prooviprotsessi käigus loodud dramaturgia võimaldas erisuguseid rollivõimalusi: nii fiktsionaalseid tegelasi, abstraktse idee kehastusi kui ka individualiseerimata subjekte.

Teksti kõnelemine laval kandis kohati representatiivset väärtust, aidates taasesitada fiktsionaalseid tegelasi, lugusid ja maailmu, teinekord aga presentatiivset väärtust, toimides kui metatasandil näitlemise mänguvahend.

Ühtlasi selgus analüüsist, et teatri NO99 lavastustes perioodil 2014 kuni 2018 ei ole võimalik välja joonistada kindlasuunalist rolliloomes arengut, sest kirjeldatud rolliloomes strateegiad (fiktsionaalne tegelane, abstraktse idee kehastus, individualiseerimata subjekt ja nihestatud/intensiivistatud ise) esinesid eri lavastustes pea kõigil hooaegadel, mis vaadeldavasse perioodi mahuvad.

Käsitletavates lavastustes oli rolliloomes strateegiatest enim kasutusel fiktsionaalseks tegelaseks kehastumine, kuid samades lavastustes võidi lisaks kasutada ka abstraktse idee (näiteks „Tüdruk, kes otsis oma vendi“) või individualiseerimata subjekti kehastamist (näiteks „Kõnts“). Fiktsionaalseks tegelaseks kehastumist rakendati aastatel 2014–2018 kõigil hooaegadel, seejuures nii vaadeldava perioodi esimeses kui ka viimases lavastuses. Kõige harvem rakendati antud perioodil rolliloomes strateegiat nihestatud/intensiivistatud ise, täpsemalt kahes lavastuses („poh, yolo“ ja „FANTASTIKA“)

Nõnda pole käesoleva analüüsi järgi võimalik vaadeldaval perioodil välja tuua ka representatiivse või presentatiivse rolliloomes osakaalu kasvu või kahanemist.

Küll aga tõid teatri NO99 liikmed intervjuudes välja, et käsitletavat perioodi iseloomustab teatav abstraktsuse kasv, seda eriti tänu Ene-Liis Semperi lavastustele. Rolliloomete strateegiad kujunesid Semperi lavastustes siiski erinevaks: rakendust leidis nii fiktsionaalseks tegelaseks („El Dorado...“, „Tüdruk...“), abstraktseks ideeks („Tüdruk...“) kui ka individualiseerimata subjektiks („Hüsteeria“) kehastumine.

Samas arutles Laur Kaunissaare (2021), et vahest hakkaski teatri sisemine fookus hajuma, kuna NO99 lõpuaastatel huvitas Semperit abstraktsem teatrikeel, ent Tiit Ojasood pigem lugude ja selgemate rollide toomine lavastustesse. Ojasoo eelviimast lavastust „NO32: Heasoovijad“ küll siinses analüüsis ei käsitletud, kuid tema viimase lavastuse „NO30: Kihnu Jõnni“ puhul võib huvi loo jutustamise ja selgema karakteriloomete vastu tajuda küll. Seega ei lükka käesolev uurimus Kaunissaare mõttekäiku ümber ega ka kinnita seda, kuivõrd kumbki väide eeldaks ülevaatlikumat lavastuste analüüsi ning enamaid intervjuusid teatri liikmetega.

Ometi saab praeguse analüüsi põhjal väita, et näitlemise seisukohast kasutati lavakunstikooli 26. lennu diplomilavastustes sarnaseid rolliloomete strateegiaid nagu ülejäänuteski NO99 lavastustes. Esimesed kaks lavastust – Ojasoo „Pedagoogiline poeem“ ja Paškeviciuse „Detox“ – rakendasid individualiseerimata subjekti strateegiat, Kangro „samm lähemale“ aga nihestatud iseenda strateegiat. Viimane käsitletud diplomilavastus, Ojasoo „Enesetapja“ eeldas tudengitelt fiktsionaalseks tegelaseks kehastumist.

Ka loominguliste põhimõtete poolest sarnanes 26. lennu näitlejaõpete teatri NO99 loominguga: näitlejat mõtestati kui kunstnikku, mitte käsitöölist; keha käsitleti kui subjekti, mitte instrumenti; töösituatsioonis eeldati näitleja(tudengi)lt maksimaalset pingutust ja mugavustsoonist väljumist. Tõenäoliselt võimaldasid need loomingulised sarnasused luua uuenenud trupist kiiresti ka ühtse ansambli – teatriga liitumise ajaks olid noored näitlejad nimelt neli aastat samalaadsete põhimõtete ja tööetika järgi tegutsenud nagu näitlejad, kes kuulusid NO99 truppide juba varem. Lisaks aitasid ansambli ühtesulamisele kaasa omavahelised kohtumised ja vestlused, mis toimusid pikka aega iga etenduse eel ja järel (Lotman 2021).

Teisalt tähendab see, et 26. lennu vilistlased ei toonud NO99sse kaasa uut, teistsugust lähenemist teatritegemisele, mis võinuks teatri loomingulisi protsesse tugevalt ümber kujundada. Trupisisestes aruteludes küll väljendati teatavaid erimeelsusi (Ojasoo 2021), ent siinses analüüsis trupi noorema ja vanema põlvkonna erisused selgelt välja ei paistnud³¹.

Ometi ei tohi noorte näitlejate osalust teatri NO99 tegevuses seetõttu alahinnata. Mõistagi tõi iga uus näitleja teatrisse kaasa oma ideed, oskused ja isiksuse, mõjutades nende kaudu nii trupi sisemist energiat kui ka lavastusi, kus osaleti. Nagu öeldud, poleks osa lavastusi ilma noorte näitlejateta sündida saanudki. Sellegipoolest jäid NO99 suunda määrama teatri pikaajased loomingulised juhid ja lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper.

³¹ Lavastuste ülevaatlükum uurimine ehk aktsioonide kaasamine analüüsi võib samas anda mõnevõrra teistsuguse vastuse, kuna Jarmo Reha, kes lahkus trupist juba enne teatri sulgemist, ja Ragnar Uustal astusid üles ka (soolo)aktsioonide autorina.

KOKKUVÕTE

Siinse bakalaureusetöö eesmärk oli luua analüütiline ülevaade näitlemisest teatris NO99 aastatel 2014–2018, vastates kahele uurimisküsimusele: mis iseloomustas NO99 näitlejatöid valitud perioodil ning kas neis näitlejatöodes on võimalik välja tuua läbivat kindlasuunalist arengut.

Eesmärgi saavutamiseks jagunes bakalaureusetöö kolme peatükki, millest esimene keskendus Tiit Ojasoo juhendatud lavakunstikooli 26. lennule ning teine andis ülevaate NO99 (loomingulisest) tegevusest vahemikus 2014 kuni 2018. Peatükid toetusid peamiselt intervjuudele NO99 endiste liikmete Helena Lotmani, Laur Kaunissaare ja Tiit Ojasooga, aga ka teatri kodulehel ning „Teatrielu“ kogumikes avaldatud infole. Kolmas peatükk analüüsis rolliloomete strateegiaid vaadeldava perioodi lavastustes ja 26. lennu diplomitöodes, lähtudes representatsiooni ja presentatsiooni teljest. Analüüsi kokku 19 lavastust, tuginedes nii lavastuste salvestustele, autori varasemale vaatamiskogemusele kui ka olemasolevale retseptioonile.

Uurimus algas ülevaatega 26. lennu kooliajast ja diplomilavastustest, kuna nende õpiaastaid saab pidada teatava üleminekuperioodi alguseks NO99 trupis. Kuigi tollane NO99 kunstiline juht Tiit Ojasoo ei võtnud kursust sihiga hakata kohe teatri truppi uuendama, lahkusid kursuse õpiaastatel teatrist mitu seni koosseisulist näitlejat ning uuenemine algas loomulikult teel. NO99ga liitusid seetõttu seitse 26. lennu vilistlast: Helena Lotman, Rea Lest, Jörgen Liik, Simeoni Sundja, Ragnar Uustal, Jarmo Reha (lahkus trupist 2017. aastal) ja Linda Vaher (lahkus trupist 2014. aastal).

Õpinguid läbis maksimalistlik lähenemine loomingule ja püüdlus ühtse ansamblimängu poole, mis võeti kaasa ka teatritöösse NO99s. Uuenenud trupi kokkusulamisele aitaski seega kaasa asjaolu, et noored näitlejad olid kooliaastatel tegutsenud samade loominguliste põhimõtete järgi, nagu kehtisid teatris NO99. Tänu nende liitumisele trupiga avanesid samas teatri jaoks uued võimalused: saadi teha suure mastaabiga

lavastusi, paralleelseid prooviprotsesse, aga ka just nooruslikust vaimust lähtuvaid lavateoseid.

Vaadeldaval perioodil väljendasid NO99 kunstilised juhid Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo soovi liikuda loomingus poliitilisest poeetilise suunas. Kirjeldades NO99 tollast arengut tagantjärele, märkisid NO99 endised liikmed Laur Kaunissaare, Helena Lotman ja Tiit Ojasoo samuti liikumist abstraktsema teatrikeele poole, mis kerkis iseäranis esile Ene-Liis Semperi lavastustes. Teisalt käis analüüsitud perioodiga NO99s kaasas publikunumbrite langus ja lõpuks teatri sulgemine.

Ometi selgus NO99 lavastuste rolliloomel analüüsist, et säärast kindlasuunalist arengut pole näitlemise kontekstis võimalik tol perioodil välja tuua. Nimelt tõusid analüüsis esile neli rolliloomel strateegiat, mida rakendati pea kõigil vaadeldud hooaegadel: fiktsionaalse tegelase kehastamine, abstraktse idee kujutamine, individualiseerimata subjekti kehastamine ja nihestatud või intensiivistatud iseenda esitamine. Samad strateegiad olid kasutusel ka 26. lennu diplomilavastustes.

Kuivõrd rolliloomel analüüs lähtus representatsiooni ja presentatsiooni teljest, mida kirjeldas ka Luule Epner artiklis „Näitleja postdramaatilises teatris“, on oluline märkida, et NO99 näitlejatöid iseloomustabki alaline pinge representatsiooni ja presentatsiooni vahel. Isegi juhtudel, kus roll tugines fiktsionaalse tegelase kehastamisele, sugenes näitlejatöösse elemente, mis rõhutasid autentsust, tõstsid esile näitleja fenomenoloogilist keha või tegevust, hetke siin ja praegu. Samamoodi ei leidunud rollides puhtakujulist presentatsiooni – olukordades, kus esialgu tekitati publikule mulje spontaansusest ja autentsusest, hakati seda muljet nihestama.

Arvestades bakalaureusetöökä ettenähtud (töö)mahtu, ei paku siinne uurimus täielikku ülevaadet teatri NO99 lavastustest perioodil 2014 kuni 2018. Fookuses olid kitsamalt just lavastused, kus tegid kaasa ka 26. lennu vilistlased, ning välja jäid ühekordsed aktsioonid ja tähisteosed. Laiihaardelisem lavastuste analüüs ja suurem intervjuude arv NO99 liikmetega võimaldaksid seega jõuda täpsemate ja põhjalikumate tulemusteni, samuti võrrelda teatri viimaseid tegevusaastaid varasemaga. Ühtlasi lubaks see lähemalt arutleda põhjuste üle, miks teater lõpuks ummikseisu jõudis ning ukсед sulgema pidi.

Siiski jõudis bakalaureusetöö seatud eesmärgini ning lõi analüütilise ülevaate näitlemisest teatris NO99 selle viimastel tegutsemisaastatel. Loodetavasti pakub sinne vaatlus neutraalset ja hinnanguvaba alternatiivi käsitlustele, mis on püüdnud teatri NO99 arengut seni mõtestada nii mandumise kui ka täiustumise kaudu, ning rikastab nõnda kestvaid diskussiooni NO99 üle Eesti teatrimaastikul.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Allik, Karin 2017. Poliitiline teater Eestis NO99 näitel. Gümnaasiumi lõputöö, käsikiri.
- Balme, Christopher B. 2008. *The Cambridge Introduction of Theatre Studies*. New York: Cambridge University Press.
- Bergson, Henri 2009. Naer. Essee koomika tähendusest. Tartu: Ilmamaa.
- Delta* 2012. Saatejuht-toimetaja Johanna Mängel. Klassikaraadio, ERR, 19.10., <https://arhiiv.err.ee/vaata/delta-quot-pedagoogiline-poeem-quot-teatris-no99> (09.04.2021).
- Epner, Eero 2021. Uus teater – Kaaperdamine. *Sirp*, 26.02. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/uus-teater-kaaperdamine/>.
- Epner, Eero; Luule Epner 2020. Ene-Liis Semperi autorilavastuste hübriidne esteetika. *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 29 (1-2), 7–34.
- Epner, Luule 2006. Mängitud maailmad. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Toim. Luule Epner, Anneli Saro. Tartu Ülikooli Kirjastus, 63–91.
- Epner, Luule 2014. What Do Actors Do in Contemporary Theatre? *Nordic Theatre Studies*, 26(1), 20-30.
- Epner, Luule 2015. Näitleja postdramaatilises teatris. *Teatrielu 2014*. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 56–81.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Routledge: London ja New York.
- Inimesed, teater NO99 kodulehekülj, <https://no99.ee/meist/inimesed> (21.01.2021).

- Innes, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool, 414–488.
- Karulin, Ott; Ene-Liis Semper 2016. Näidata, kuidas on olla inimene. *Teatrielu 2015*. Koost. Ott Karulin, Leenu Nigu. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 150–174.
- Kaunissaare, Laur 2021. Autori suuline intervjuu. Tartu, 2. märts. Intervjuu autori valduses.
- Kirby, Michael 1972. On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*, 16(1), 3–15.
- Kolk, Madis 2014. Kuidas määratleda enesetapu žanri? *Sirp*, 30.01., <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/2014-01-30-11-38-53/>.
- Kolk, Madis 2017. Optimistlik tragöödia ja kampaanialik revolutsioon. Teater. Muusika. Kino, 10, 16–20.
- Kotte, Andreas 2010. *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions*. Viin, Zürich, Münster: LIT Verlag.
- Kroonika 2015. Koost. Tiia Sippol. *Teatrielu 2014*. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 238-425.
- Lavastused, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused> (18.04.2021).
- Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic theatre*. Routledge: London, New York.
- Leipzig, Krista 2015. Seltskond täis teotahet ja enese proovilepaneku energiat. *Ramp*, 2014/2015, 16-30.
- Lennud, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli kodulehekül, <http://lavakas.ee/lennud/> (21.01.2021).

Linda Vaher, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/trupp/kulalised/linda-vaher> (21.01.2021).

Lotman, Helena 2021. Autori suuline intervjuu. Tartu, 18. märts. Intervjuu autori valduses.

Me lõpetame, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/et> (19.04.2021).

NO36 = NO36: Unistajad, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no36-unistajad> (18.04.2021).

NO45 = NO45: Kodumaa karjed, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no45-kodumaa-karjed> (18.04.2021).

NO46 = NO46: Savisaar, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no46-savisaar> (11.04.2021).

NO48 = NO48: poh, yolo, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no48-poh-yolo> (18.04.2021).

NO48 kavaleht = NO48: poh, yolo. Kavaleht. Koost. Laur Kaunissaare. https://issuu.com/teaterno99/docs/no48_kava_prew_9d760269c81c2c (18.04.2021).

NO49 = NO49: Tõde, mida ma olen igatsenud, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no49-tode-mida-ma-olen-igatsenud> (07.02.2021).

NO57 = NO57: Enesetapja, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no57-enesetapja> (21.01.2021).

NO59 = NO59: samm lähemale, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no59-samm-lahemale> (21.01.2021).

NO61 = NO61: Detox, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no61-detox>, (21.01.2021).

NO63 = NO63: Pedagoogiline poeem, teater NO99 kodulehekül, <https://no99.ee/lavastused/no63-pedagoogiline-poeem> (21.01.2021).

NO63 kavaleht = NO63: Pedagoogiline poeem. Kavaleht. https://issuu.com/teaterno99/docs/no63_kava_ests (09.04.2021).

NO99 „Odüsseia“... 2013 = NO99 „Odüsseia“ lükkub edasi. Toim. Rutt Ernits. *ERR Menu*, 02.05., <https://menu.err.ee/262618/no99-odusseia-esietendus-lukkub-edasi>.

Normet, Ingo 2011. Lavakunstikool. *Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia aastaraamat 2010*. Koost. Margus Pärtlas. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 33–34.

Oidsalu, Meelis 2018. Tuleme kokku ja kuseme peale. *Teater. Muusika. Kino*, 10, 20–24.

Ojasoo, Tiit 2012. A pritšom tut Makarenko i pritšom tut Stanislavski?. – NO63: Pedagoogiline poeem. Kavaleht, 13, https://issuu.com/teaterno99/docs/no63_kava_ests/13 (09.04.2021).

Ojasoo, Tiit 2021. Autori suuline intervjuu. Tallinn, 16. veebruar. Intervjuu autori valduses.

Ojasoo, Tiit; Ene-Liis Semper 2016. Küsinud Heili Sibrits. Semper ja Ojasoo vahetavad poliitilise teatri poeetilise vastu. *Postimees*, 27. märts. <https://kultuur.postimees.ee/3632789/semper-ja-ojasoo-vahetavad-poliitilise-teatri-poeetilise-vastu>.

Ojasoo, Tiit; Ene-Liis Semper 2018. Küsinud Heili Sibrits. Mis ikkagi juhtus? Intervjuu Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperiga. *Postimees*, 22. detsember. <https://kultuur.postimees.ee/6483873/mis-ikkagi-juhtus-intervjuu-tiit-ojasoo-ja-ene-liis-semperiga>.

Roman Maksimuk, Eesti Teatri Agentuuri statistika andmebaas, <https://statistika.teater.ee/stat/actors/show/3427> (10.04.2021).

Pesti, Madli 2016. Dokumentaalsusest teatris 2015. aasta näitel. – *Teater. Muusika. Kino*, 4, 17–30.

Saro, Anneli 2014. Reaalsuse re/presenteerimise strateegiad etenduskunstides. – *Methis*, 14, 55–71.

Saro, Anneli; Kristiina Reidolv; Tanel Lepsoo 2014. Representatsioon, presentatsioon ja kohalolu teatris. – *Methis*, 14, 4–11.

Saro, Anneli 2019. Kahepaikse Semperi tajuoperatsioonid. Konverentsiettekanne. https://www.youtube.com/watch?v=gm_BrGAc7fg (30.04.2021).

Semper, Ene-Liis 2015. Küsinud Eero Epner. Blogi. NO42 El Dorado: klounide hävitusretk. <https://no99.ee/tekstid/no42-el-dorado-klounide-havitusretk/blogi> (02.05.2021).

Kasutatud lavastuste salvestused

NO30: Kihnu Jõnn. Lav. Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO33: Hüsteeria. Lav. Ene-Liis Semper. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO34: Revolutsioon. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO36: Unistajad. Lav. Juhan Ulfsak. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO39: Ema Courage. Lav. Veiko Õunpuu. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO40: Pööriöö uni. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO42: El Dorado: klounide hävitusretk. Lav. Ene-Liis Semper. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO43: Kõnts. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO44: FANTASTIKA. Lav. Mart Kangro. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO46: Savisaar. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO47: Tüdruk, kes otsis oma vendi. Lav. Ene-Liis Semper. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO48: poh, yolo. Lav. Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO49: Tõde, mida ma olen igatsenud. Lav. Vladislavs Nastavševs. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO50: Lenni & Kizoo. Lav. Anne Tärnpu. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO51: Mu naine vihastas. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO57: Enesetapja. Lav. Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO59: samm lähemale. Lav. Mart Kangro. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO61: Detox. Lav. Kristina Paškevicius, Krista Köster. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO63: Pedagoogiline poem. Lav. Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

ACTING IN THEATRE NO99 FROM 2014 TO 2018. SUMMARY.

Even though Theatre NO99 closed three years ago, there still are plenty of questions left to solve, regarding the development of the theatre. The reception of the theatre's work became especially ambivalent in the last years of its existence. According to some, Theatre NO99 went through a creative regression and lost its contact with the audience, while according to others, the theatre progressed towards a more abstract expression.

This thesis however aimed to portray and analyse the acting in Theatre NO99 between the years 2014 and 2018 neutrally, without picking sides. Two research questions were posed in the beginning of the thesis: what characterised the acting in NO99 between 2014 and 2018, and whether it is possible to describe a successive development of acting techniques during the last years of the theatre's existence. To answer the two questions, 19 productions by NO99 were analysed and three interviews conducted with former members of the theatre (dramaturge Laur Kaunissaare, actress Helena Lotman, director Tiit Ojasoo).

The first chapter of the thesis focuses on the 26th graduating class of the Drama School of Estonian Academy of Music and Theatre, as it was directed by the long-time artistic director of NO99, Tiit Ojasoo. The school years of the 26th class mark the beginning of a transitional period in NO99: seven graduates of the class later joined the theatre, largely renewing its troupe. Due to the maximalist approach of the studies and aspiration for ensemble acting within the class, the young actors quickly adapted to similar working methods in Theatre NO99.

The renewal of the troupe opened new possibilities for the theatre, allowing large-scale productions, simultaneous rehearsals for several projects, and pieces driven by a youthful spirit. What is more, between the years 2014 and 2018, Theatre NO99 switched its focus "from political to poetical", as its artistic directors Ene-Liis Semper and Tiit Ojasoo

explained already in 2016 – the same was now confirmed in the interviews conducted for this research. While the theatrical expression became more abstract, the local audience gradually started to lose interest in NO99. Nevertheless, the interest among foreign audiences did not wear down, guest performances in Rome or Paris were often played to a full house.

The acting strategies used in the performances did not however go through an evident development, staying mainly the same during the period 2014–2018. Role analysis of 19 performances by NO99 brought forward four distinctive acting strategies: embodiment of a fictional character, impersonation of an abstract idea, embodiment of an unindividualized subject, and presentation of a modified or intensified self. The same strategies were also practised in the diploma performances of the 26th class.

As the analysis associated the roles with the scale between representation and presentation, it is important to note that the defining feature of the acting in Theatre NO99 was a constant tension between representation and presentation. Even in cases where the role was based on a fictional character, certain elements still managed to highlight the phenomenological body or activity of the actor as well as the moment here and now. On the other hand, the roles did not also display any absolute presentation – in situations where the audience was left with an impression of spontaneity and authenticity at first, certain elements were introduced to nullify this impression and to emphasize the process of acting.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Karin Allik,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Näitlemine teatris NO99 aastatel 2014–2018“, mille juhendaja on Hedi-Liis Toome, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Karin Allik

26.05.2021