

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Teatrikunsti õppekava

Luisa Lõhmus

**NÄITLEJATEHNILISED VAHENDID ATMOSFÄÄRI LOOMISEL LAVASTUSE  
„SORRY, ME TEEME TŠEHHOVIT“ NÄITEL**

Loov-praktiline lõputöö

Juhendaja: Tõnis Veelmaa, BA

Viljandi 2023

## Resümee

### **Näitlejatehnilised vahendid atmosfääri loomisel postdramaatilises teatris „Sorry, me teeme Tšehhovit” näitel**

Käesolev loov-praktiline lõputöö uurib, missuguste näitlejatehniliste vahenditega on võimalik luua atmosfääri postdramaatilises teatris. Töö eesmärk on tõstatada, et atmosfääri loomine on näitlejatehniliselt juhitav protsess. Töö esimeses osas toetun teoreetikutele, kes on uurinud postdramaatilist teatrit ja näitlejat ning atmosfääri ja nende loomist teatrikontekstis. Teises osas annan ülevaate lavastuse „Sorry, me teeme Tšehhovit” prooviprotsessist ning töö kolmandas osas analüüsin läbi kahe stseeni ja etenduse tulemust. Töös selgub, et ruumispetsiifika dikteerib ette suhte ruumi ja seetõttu loob ka vastava atmosfääri, täpse kujutluspildi kaudu vallandub kehas ja meeles maht, mida saab nimetada atmosfääriks ning mis on väliselt tajutav, läbi täpsete vastastikuste suhete abil loob atmosfäär ennast ise ning atmosfäär moodustub keha ja hääle koosmõjus.

*Võtmesõnad: atmosfäär, atmosfäärilooe, postdramaatiline teater, postdramaatiline näitleja*

## Abstract

### **Acting techniques in creating atmosphere in postdramatic theatre: A case study of "Sorry, We're Doing Chekhov"**

This creative-practical thesis explores the acting techniques used to create atmosphere in postdramatic theater. The aim of this study is to emphasize that the creation of atmosphere is a process guided by acting techniques. In the first part of the thesis, I rely on theorists who have studied postdramatic theater, actors, and the creation of atmosphere in the context of theatre. The second part provides an overview of the rehearsal process of the production "Sorry, We're Doing Chekhov," and in the third part, I analyze two scenes and the overall outcome of the performance. The study reveals that the specificity of the space dictates the relationship with the space, thus creating a corresponding atmosphere. Through a precise mental image, a capacity is triggered in the body and mind that can be called atmosphere, which is externally perceptible. Atmosphere is created through precise mutual relationships, and it manifests itself through the interaction of the body and voice.

*Keywords: atmosphere, atmosphere creation, postdramatic theater, postdramatic actor*

## Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Postdramaatiline teater .....	6
1.1. Näitleja postdramaatilises teatris.....	8
1.2 Atmosfäär.....	10
1.3 Atmosfäär teatris.....	11
1.4 Anton Tšehhovi „Kajakas”.....	13
2. Prooviprotsess.....	14
2.1 Tšehhoviga Tšehhovit.....	14
2.2 Proovide algus.....	16
2.3 Koosolek Zoomis.....	16
2.4 Proovid Viljandis.....	17
2.4.1 Sessioon Viljandis .....	18
2.4.2 Vestlus lavastajaga.....	18
2.4.3 Proovid oktoobris.....	19
2.4.4 Detsember Viljandis.....	20
2.5 Proovid Tartus.....	21
3. Etendused.....	22
3.1 Niina ja Trigorini stseen Tartus.....	22
3.1.1 Niina ja Trigorini stseen Viljandis.....	22
3.2 Niina ja Treplevi stseen Tartus.....	23
3.2.1 Niina ja Treplevi stseen Viljandis.....	24
Kokkuvõte.....	25
Kasutatud kirjandus.....	26

## Sissejuhatus

Olen täheldanud, et enamasti kui räägitakse atmosfäärilisusest teatris, siis mõistetakse selle põhikujundajateks ruumi ja selle kujundust, heli ja valgust. See tavaline, et lavastuse prooviprotsessi alguses juba katsetatakse ruumi- või/ ja lavaskujundus, heli- ja valguskujundust. See ei ole otseselt halb, kuid näitlejana on need vahendid väga suured diktaatorid, mistõttu olen oma praktikas tundunud, et nendel hetkel minu kui näitleja otsingulisus teatud mõttes lõpeb. Hakkan juhinduma nende meediumite tekkinud atmosfäärist. Seepärast hakkas mind huvitama, et kas näitleja saab atmosfääri luua ka iseseisvalt ilma selle loomist toetavate vahenditeta? Kui jah, siis mille alusel?

Käesoleva loov-praktiline lõputööga uurin läbi teooria ja praktika, et missuguste vahenditega on näitlejal tehniliselt võimalik luua atmosfääre. Töö eesmärk on tõestada läbi praktilise kogemuse analüüsi, et atmosfääri loomine on näitlejatehniliselt juhitav protsess. Praktilise kogemuse aluseks on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia 14.lennu diplomilavastus „Sorry, me teeme Tšehhovit”, lavastaja Katariina Unt. Lähtuvalt diplomilavastuse žanrilisest määratlusest kitsendasin uurimust postdramaatilise teatri kontekstis.

Lõputöö koosneb kolmes osast. Esimeses osas annan ülevaade mõistetest ning erinevatest teoreetilistest käsitlustest. Peamisteks autoriteks, kellele selles peatükis toetun on Eero Epner, Luule Epner, Gernot Böhme ning Mihhail Tšehhov. Teises osa vaatlen lavastuse prooviprotsessi, tuues välja olulised proovid ning mõtted, mis aitasid mul jõuda praktilise atmosfääri loomiseni. Kolmandas peatükis analüüsin kahe stseeni õnnestumisi ning ebaõnnestumisi nii Tartu ja Viljandi etendustel.

## 1. Postdramaatiline teater

Enne näitlejaõpinguid Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias teadsin ma postdramaatilise teatri olemasolust uurimata ja teadmata selle mõiste otsest tähendust. Mingil tunnetuslikul tasandil olen alati aru saanud, et postdramaatiline teater on midagi, mis ei tühista eelnevat, vaid liigub draamast edasi, sest kõik tehnilised ja mängulised vahendid on laiahaardelisemad, vahel isegi hoomamatud. Eriti meeldis mulle kunagi postdramaatilist teatrit sõnastada teatrina, kus ma saan ise kaasa mõelda ning minu kogemus on ainulaadne. Laval ei toimu alati üheselt mõistetav tegevus, mistõttu aktiveerib see mind vaatajana kaasa looma, mitte ainult kaasa elama. Nelja aasta jooksul ülikoolis õppides on mõiste postdramaatilise teatri tähendus tänu teatriuurijatele, sh Hans-Thies Lehmanni ja Erica Fischer-Lichte käsitlustele saanud omajagu selgemaks. Kõige arusaadavamalt seletab lahti postdramaatilise teatri olemuse Eero Epner 2016. aastal ilmunud Sirbi artiklis „Sõna ja näitleja uuemas teatris“, kellele ma järgnevas postdramaatilise teatri lahtimõtestamise peatükis tugevalt toetun.

Mõiste „postdramaatiline“ pärineb tuntud Saksa teatriteadlase Hans-Thies Lehmanni raamatust „Postdramaatiline teater“ (1999), kus ta kirjeldab teatrit, mis on pärast traditsioonilist draamateatrit. Kui avangardi kunstis mõistetakse vastuliikumisenä varasemale ühiskondlikule arvamusele, sest selle algusaastatel keskenduti eelkõige senise kultuurikorralduse lammutamisele eitades kivistunud ja juurdunud tõekspidamisi, siis uuem avangard, sh postdramaatiline teater, ei keskendu enam eitamisele. Selle asemel on tema funktsioon kultuuris seniste väljendusvahendite kombineerimine, et luua midagi uut. Kuigi loomise käigus võib tekkida vajadus millestki loobuda, ei saa öelda, et uuem avangard põhineb eitustel, pigem minnakse just edasi. Suund on minna edasi, otsida ning mitte tühistada eelnevat. Seetõttu sõnastavad uuemad autorid oma loomingulisi eesmärke hoopis jaatavate ja rikkalike märksõnadega nagu „otsingulisus“, „nihestamine“, „sümbioos“, „sünergia“, „suhestumine“, „uurimus“ jne. (Epner, 2016)

Postdramaatilise teatri vastandina mõistetakse klassikalist sõnateatrit, mis loob ettekujutuse, et postdramaatiline teater ei sisalda sõna ega draamat. Kuid see pole nii. Postdramaatilises teatris ei eitata sõna ega draamat ning seetõttu ei saa postdramaatilist teatrit defineerida sõna ja draama kohalolu ega ka selle puudumise kaudu. Fookuses on hoopis see, miks ja kuidas sõna ning draamat kasutatakse. Enam ei ole ainuvõimalus lähtuda draama ja sõna literatuurset-narratiivset loogikast, vaid neid võib kasutada ka kontekstuaalselt ja kriitiliselt, kasutades näiteks vorme, mis tõstavad esile olulise või loovad narratiivsuse üleselt

lisakihi, paremal juhul isegi kujundi. (Epner, 2016) Sellest lähtuvalt on postdramaatilise teatri autorid loobunud ka narratiivi rõhutamisest. Oluliseks saab teema ja selle käsitlemine, mitte lugu. Laval ei tegeleta narratiividega, vaid uuritakse loost esilekerkivaid teemasid. Sageli jäetakse otsad lõpuni avatuks, ollakse ambivalentne, tsiteeritakse ja vihjatakse, pakutakse vastuolusid, esitatakse ning tõstatakse küsimusi ja välditakse liiga kindlat seisukohta. Seda tehakse lootes publikus aktiveerida autoripositsioon. Sama loodetakse ka näitlejalt. Tõeline tähenduste võrgustik ei sünni mitte ainult laval, vaid pigem vaataja kujutlusvõime ja näitlejate koostöö tulemusena. (Epner, 2016)

Oluline on postdramaatilises teatris keha ja kehalisus. Just psühhofüüsilise tähtsustamine toob fookusesse keha kaasamise, mis aitab vältida klassikalise sõnateatri lõksu. Seda saab oodata mitte ainult näitlejalt, vaid ka vaatajalt. Mõnel juhul on vaataja kehaliselt kaasatud teistmoodi kui klassikalises sõnateatris. Näiteks võib publiku panna istuma hoopis lavale ning lavastust etendatakse saalist. Kuna elamine on kehaline, mitte ainult intellektuaalne, siis ei maksa seda varjata. Sõnadega on võimalik tekitada realismi, kuid kehalisus aitab veelgi lähemale reaalsusele või luua täiesti uusi reaalsusi. (Epner, 2016)

Postdramaatilist teatrit iseloomustab ka mittehierarhiseeritus lavastuskomponentide seas ehk teisisõnu - kõik lavastuskomponendid on võrdväärsed. (Raudsepp, 2017, lk 54) See kehtib ka stsenograafiliste komponentide puhul. Dekoratsioonist kui illustratiivsest kaunistusest ja visuaalsest elemendist lavaruumis postdramaatilisele teatrile ei piisa. Eelistatakse kõneleda mitte dekoratsioonist, vaid ruumist. Lavastused võivad saada ka oma algtõuke ruumist, mitte loost, teemast või huvist otsida uusi mänguvõtteid. Nii etendatakse postdramaatilise teatri lavastusi väga erinevates ruumides, olgu nendeks avalik linnaruum, vana mahajäetud laevatehas või liikuv reka. Kui lavastus etendub klassikalises anonüümseks jääda soovivas *black box* 'is, siis ei ole sinna püstitatud dekoratsioone, vaid on loodud teistmoodi „ruum“, millest näitlejad on väga teadlikud ja mis on harva dekoratiivne. Enamasti lähtutakse postdramaatilise lavastuse stsenograafias funktsionaalsusest ning detailsest lavastuse üldkontseptsioonist. (Epner, 2016)

Tänapäeva kunsti, sh postdramaatilise teatri üheks oluliseks faktoriks on see, et on loobutud inimese elu tahkude jagamisest „kõrgeteks“ ja „madalateks“. Inimese olemuse moodustab kõik, ka tema mikromaailm, mis esialgu võib tunduda mõttetu. Seetõttu on kunstis tavaline kujutada argisust, olgu selleks lillede kastmine või hambapesu. Elu ei koosne ainult konfliktidest ning sündmustest, vaid ka nõ tavalistest ja igavatest hetkedest. (Epner, 2016)

## 1.1 Näitleja postdramaatilises teatris

Postdramaatilise teatri proovisaalis kõlab lause „See oli nüüd praegu teater“ süüdistusena, mitte kiitusena. (Epner, 2016) Selle all mõeldakse, kui näitleja hakkab oma tegevust markeerima, otsima igale tegevusele psühholoogilist loogikat, looma lavaillusiooni. Kehtib legend, mida olen ka enese puhul täheldanud, et postdramaatilises teatris võib näitleja paanikasse sattuda, kui ta avastab, et „on rollis“. Samas ei saa väita, et näitleja tuleb lavale päris iseendana, ilma rollita. Teatud nihestus ikkagi rolli ja näitleja vahel on. Kuigi teatud kunstiline tõstetus ja tihedus on sellises teatris vastuvõetavad ja vajalikud, läheb see liiga kaugele, kui näitleja täidab ainult välise joonise ja kaotab isikliku suhte laval olemisega. (Epner, 2016)

Postdramaatilises teatris on muutunud „tegelase“ mõiste. Enam ei ole oluline fiktsionaalne ja kirjanduslik karakter, mida näitleja kehastab, vaid oluline on etendaja isiku nähtavale tulek. Tahaplaanile jääb psühholoogilise näitlemise loogika ehk psühholoogilist realismi toetavad aspektid, nagu näiteks läbielamine ja ümberkehastumine. Esiplaanil on siin ja praegu, selles ajas ja ruumis loodud suhted etendajate, keskkonna ja vaatajatega. Kasutatakse rollivahetusi, etendaja kodanikunime ja lavakuju nime kokkulangemist ning autentsuse-taotlust. Postdramaatilises teatris võib näitleja kasutada psühholoogilise teatri võtteid, kuid lülituda siis ümber etenduse vahetule aktile. (Oruaas, 2022) Oluline on rõhutada, et näitlejast saab postdramaatilises teatris seeläbi kaasautor, kellel on võrdne loominguline vastutus lavastuslikus tervikus.

Luule Epner kirjeldab artiklis „Näitleja postdramaatilises teatris“, näitleja 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, lk 68) Luule Epner toob välja erinevad postdramaatilisele teatrile omaseid näitlemisviise, mille ta asetab näitleja identiteedi alusel reaalsuse-fiktsionaalsuse skaalale. Kuna täieliku reaalsuse ja fiktsionaalsuse saavutamine on võimalik ainult hetketi, tutvustab Epner näitlemisviise, mis asuvad skaala eri paigus, kuid mitte selle otstes. (Epner, 2015) Ühe lavastuse jooksul võib üks näitleja rakendada mitut Epneri kirjeldatud strateegiat ning seda ka paralleelselt.

**Näitleja ja roll** seostub osalt dramaatilises teatrist pärit rolliloomega, kuid omandab postdramaatilises teatris erijooned. Postdramaatiliste rollide mängimise käigus ei tõmmata



näitleja tähelepanu ainult fiktsionaalsele tegelasele, vaid ka näitleja mänguoskusele ja/või näitlejatevahelisele suhtevõrgustikule. (Epner, 2015, lk 59–65)

**Dokumentaalteatris** taasesitatakse rollide kaudu päriselt eksisteerivaid või eksisteerinud inimesi. Näitlejad püüavad oma mängus tabada kehastatava inimese kõne- ja käitumismaneeri, korrates nende täpset kõnet. Ehkki üldjuhul on see kõne tihendatud, püüdleb näiteks dokumentaalne verbatim-tehnika just vastupidise ehk sõnasõnalise taasesituse poole. (Epner, 2015, lk 67)

**Omaeluloolisusest** saab teatri puhul rääkida, kui näitleja hakkab taasesitama iseennast, rääkima iseenda lugusid. Omaeluloolise näitlemise puhul on autor, jutustaja ja tegelane ühes isikus, mistõttu näitleja loobub „näitlemisest“. (Epner, 2015, lk 68–69)

Üheks oluliseks mõisteks on postdramaatilises teatris näitleja **kohalolu**, mida võib teatris tõlgendada kui näitleja keskendatud energiat, kus muudab näitleja keha oma füüsilisuses tähelepanu keskpunktiks. (Epner, 2015, lk 71–72; Lehmann, 2006, lk 95) Sarnaselt enesega puudub kohalolu abstraktsetel kujunditel tähendus, ent 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, lk 75)

Viimasena kirjeldab Epner näitlemist **metatasandil**, kus näitleja rõhutab oma professionaalset identiteeti ehk näitlejaks olemist. Etenduse käigus luuakse mängulisi olukordi, sh vahel ka fiktsionaalseid tegelasi, et demonstreerida näitleja väljendusvahendeid ning võimalusi, mida pakub näitlemine. Nende mänguliste olukordade hulka kuulub näiteks ka laval improviseerimine. Metatasandil näitlemise eeldus on lavalolijate teadlikkus saalisviibivast publikust, sest „olla vaadeldav“ moodustab suure osa näitleja olemusest. (Epner, 2015, lk 75–78)

Oma praktikas olen kohanud ka näitleja mängu iseloomustavaid sõnu nagu „orgaanilisus“ ja „otsingulisus“. Kui teatriteadlased juhivad tähelepanu autentsuse printsiibile, siis praktikas juhitudakse näitleja orgaanilisuse taotluse esteetikast. See tähendab, et näitleja taotleb mängu enesekohaselt ehk enda kaudu, mitte ei lähtu millegi või kellegi jäljendamisest ning markeerimisest. Sellest lähtuvalt uurib ja analüüsib postdramaatiline näitleja ennast ja enda mängu ning on pidevas otsingus erinevate väljendusvahendite väljadel.

## 1.2 Atmosfäär

Sõna „atmosfäär“ on tänapäeval osa meie igapäevakeelest, mille all mõistetakse erinevaid tähendusi. Atmosfääri tegelik tähendus pärineb meteoroloogiast ning on kasutusel füüsikas, kuid igapäeva kontekstis kasutatakse seda metafoorina meeleolu või tundmuse kirjeldamiseks, mis on õhustikus tajutav ning sageli silmale nähtamatu. (Böhme, 1996)

Saksa filosoof ja ökoloogilise esteetika esindaja Gernot Böhme defineerib atmosfääri kui midagi, mis jääb objektiivse ja subjektiivse taju vahele, mis tekib või on tekitatud konkreetsetes keskkonnas olevate asjade ja inimeste vastastikuste seisude, suhete ja kokkusattumuste toel. Böhme arvates muudab atmosfääre subjektiivseks inimene, kes neid tajub, sest tajumine sõltub suuresti nii inimese varasematest kogemustest ja nende kaudu loodud assotsiatsioonidest kui ka hetkemeeleolust. Objektiivsust väljendavaks nimetab ta seevastu fakte, et suudame atmosfääridest omavahel arusaadavalt rääkida, neid analüüsida ja erinevate mõttemaailmadega inimeste koostööna tekitada. Böhme usub, et tugevalt tajutav atmosfäär võib inimese emotsionaalselt nõu enda kontrolli alla võtta, sõltumata sellest, milline tema meeleolu enne oli. (Böhme, 1996)

Atmosfäär tekib suhte kaudu, mis ei ole ühesuunaline, vaid toetub vastastikusele suhtele. Atmosfääri tajume me mitte intellektuaalsel tasandil, vaid see on kehaline protsess. Me suudame mingi maani intellektuaalselt atmosfääri sõnastada, kuid me sõnastame seda lähtudes kehalisest tundest. Atmosfääri tajutakse meelte kaudu ning on seotud emotsioonidega, aidates luua abstraktse tonaalsuse ümbritseva keskkonna tajumiseks. Erinevad emotsionaalsed reaktsioonid tekitavad kehas erinevaid füüsilisi muutusi, mille kaudu inimene saab teadlikuks oma emotsioonist. Selle tulemusena tekib ahel, kus reaktsiooni tekitav teave jõuab meile füüsiliselt ning väljendub ka füüsiliselt. Meeleolu on üksnes emotsiooni pikem ja püsivam väljendus, mistõttu on täiesti õigustatud rääkida atmosfääri tajumisest kui millestki füüsilisest. (Di Benedetto, 2010)

Böhme sõnul ei saa atmosfääri käsitleda kui eraldiseisvat fenomeni, mis suudaks eksisteerida iseseisvalt. Atmosfäär realiseerub üksnes siis, kui keegi on seda kehaliselt tajumas. Atmosfääri kehaline tajumine ei tähenda aga seda, et atmosfäär on kehaga seotud. Selle ontoloogiline olemus eeldab, et seda ei saa seostada keskkonnaga, milles seda tajutakse, ega inimestega, kes seda tajuvad, kuigi see on paradoksaalselt tajutav üksnes nende elementide kokkusattumise kaudu. See tähendab, et atmosfäär ei kuulu kellegi ega millegi juurde, kuigi vajab eksisteerimiseks „kellegi“ ja „millegi“ koosmõju. See omadus muudab

atmosfääri kui nähtuse äärmiselt plastiliseks ning sellega on võimalik vastavalt vajadusele või soovile mängida ja manipuleerida. (Böhme, 1996)

Atmosfääri mõistet kasutatakse lähedases tähenduses sõnaga „miljöö“. Neid saab eristada sellega, et kui atmosfäär tähistab inimese emotsioonidega seotud ruumiomadusi, siis miljöö väljendab ruumi sotsiaalse mõõtme avaldumist. Atmosfäär on kogetud, kuid lõpuni sõnastamata ruumiline tunde kvaliteet, mis muutub vahendatavaks, kui sellele antakse mingisugune väljund, näiteks kunstiteose näol. Atmosfääre esitavate kunstiteoste väärtus seisneb esteetiliste omaduste kõrval kollektiivsete tähenduste kogemises ja vahendamises. Näiteks postdramaatilises lavastuses vahendatud uuritava teema väljendusviisid võimaldavad muuta lavastuse vaataja isiklikku suhet reaalsesse elukeskkonda. (Semm, 2011, lk 102-103)

Kultuuriruumil on atmosfääri tajumisel oluline roll, sest sarnases kultuuriruumis elavad inimesed tajuvad sama atmosfääri sarnasemalt kui erinevatest kultuuriruumidest pärit inimesed. Seega ei ole oluline, kuidas atmosfäär luuakse, vaid kuidas vaataja seda tajub. Böhme pakub, et atmosfääri loomisel tuleks end seetõttu asetada vaataja perspektiivi. (Böhme, 1996)

### 1.3 Atmosfäär teatris

Atmosfäär on teatris paratamatu element, mida on võimalik tekitada, juhtida, manipuleerida. Vahet pole, kas me seda tekitame, loome seda teadlikult või mitte, see tekib nagunii. Etendus jõuab vaatajani mitme meediumi kaudu, samamoodi tekib ja jõuab ka atmosfäär. Atmosfäär on lavastuse oluline faktor, kuna see tekib etenduse erinevate tegurite koosmõjul, olles ise oluline osa etenduse kui terviku tajumisest.

Atmosfäärist saab teatri kontekstis rääkida kui mitmetasandilisest elemendist, mis on samaaegselt nii reaalse ja fiktsionaalse ruumi tajumise mõjutaja kui ka nende poolt mõjutatav. Reaalne ruum on „teatriruumi olemasolev arhitektuuriline keha“ ning fiktsionaalne ruum on „lavastusega loodav (kontseptuaalne) aegruumiline tervik, mis väljendub osaliselt esemete ja lavaelementidena füüsilises ruumis“. (Unt, 2014) Reaalne ja füüsiline ruum on omavahel tihedalt seotud. Näiteks võivad füüsilise ruumi omadused vaatajale vihjata, milliste omadustega võib loodav fiktsionaalne ruum olla. (Fischer-Lichte, 2011, lk 92) Ruum on esimene atmosfääriloomes osa, millega inimesed teatri kontekstis kokku puutuvad. See hakkab koheselt mõjutama siseneva inimese vastuvõtuprotsessi, mis hakkab tööle juba enne saali sisenemist, ning häälestab inimese kogu etenduseks. Näiteks on suur vahe juba selles,

missuguses hoones, rääkimata saalist, etendus aset leiab. Erinevad hooned, saalid, ruumid on juba eelnevalt täidetud ning laetud atmosfääridega, mida on võimalik lavastuse tarbeks ära kasutada. Ruumispetsiifika on võttestik, mida postdramaatilises teatris ära kasutatakse. See annab lavastusele orgaanilise ja autentse sisendi, mille puhul on oluline, et atmosfääri ei pea hakkama tehnilikult kujundama.

Lisaks ruumispetsiifikale on oluline atmosfääri mõjutaja publiku asetus lava suhtes. Publiku asetus määrab etendajate ja vaatajate suhte - etenduse ja atmosfääri tajumine sõltub sellest, kas publik asub näitlejatega samal tasapinnal, näeb etendust näitlejatest madalamal või on asetatud lavast kõrgemale. Kui näitleja asub publikust madalamal, on publikul kontroll ja näitleja on publikule avatud ja haavatav. See tekitab vaatajates tunde, et toimuv laval on keelatud sissevaade. Ja vastupidi, kui näitleja asub publikust kõrgemal, on kontroll tema käes ning publik on näitlejale avatud ja manipuleeritav tema füüsilise domineeriva positsiooni tõttu. (Mackintosh, 1997, lk 135).

Kuigi teatri seisukohalt on ruum oluline atmosfääri osa, on lihtsam ja kiirem kasutada atmosfääri kujundamisel emotsionaalselt laetud stiimuleid nagu valgus ja heli. Valguse- ja helidega mängides on võimalik muuta tajutavat meeleolu, aega ja ruumi momentaalselt. Sarnaselt auditiivsete teguritega on valgus oluline tegevuspaikade või aja väljendaja, ka valgusega tuuakse inimese teadvusesse pilte, mis ei pruugi selles aegruumis olla päris, kuid tänu nendele stiimulitele tajume neid reaalsena. Valgusega märgitakse etenduse algust (saali pimendamine) ja etenduse lõppu (lava pimendamine) ning valguse abil rõhutatakse objekte, näitlejaid, nende liikumist, suunatakse vaatajate tähelepanu ning sarnaselt helidele, märgitakse ka valgusega välja fiktsionaalse maailma erinevad dimensioonid. (Kandima, 2019, lk 13)

Atmosfääri tugevateks alusteks on teatris ruum (ja selle kujundus), heli ja valgus, kuid oluline on ka inimene, kes selle sees selle kõigega suhestub ning atmosfääri vaatajani edasi kannab. Atmosfääri loomine ja selle edasi kandmine on aktiivne tegevus. See ei ole seisund, vaid protsess. See elab ja muutub sisemiselt pidevalt ning näitleja ülesanne on seda tajuda ning lasta sellel ennast mõjutada. Näiteks mittenäitleja või kunstitajuta inimene jääks vaikselt kuupaiste õhustikus passiivseks, kuid näitleja, kes laseb ennast täielikult selle atmosfääri meelevalda, hakkab tundma loominguaktiivsust. Iga atmosfäär, millesse end aktiivselt lõdvestuda ning millega tahet siduda, paneb tegutsema, äratav kujutlusvõime ning toob esile tundeid. Oluliseks jõuks on näitleja mängule see, kui näitlejat ja vaatajat haarab üks ja seesama atmosfäär. Samamoodi tekitab see kahe vahele sideme, milles vaataja muutub mängijaks. (Tšehhov, 2008)

#### 1.4 Anton Tšehhovi „Kajakas“

„Kajakas“ on Anton Tšehhovi näidend neljas vaatuses. Tšehhov kirjutas selle aastatel 1895–1896 ja esimest korda avaldati näidend 1896. aastal. „Kajakas“ esietendus 17. oktoobril 1896 Peterburi Aleksandra Teatris. „Kajaka“ puhul on Tšehhov teinud žanrilise määratluse, et tegu on komöödiaga. Tšehhovi komöödia tekib traagiliste konfliktidega võrdsitatud tugeva ironia tagajärjel. See on muidugi subjektiivne ja annab tõlgendamisruumi, sest pealtnäha võib Tšehhovi ironiat võtta ka kui traagilist elu paratamatust, sest autor suhtub tegelastesse erapooletult ning ei anna hinnanguid.

Tajun Tšehhovit kui heliloojat, kes on komponerinud dramaturgilisi sümfooniaid. See väljendub näiteks tema detailitäpsuses, kihilisuses, suhteliinides, tegelaste tegevus- ning elukaartes, vormilises ülesehituses ja ka ansambli mängu taotlemises. Mitte midagi pole Tšehhov jätnud juhuse hooleks. Lisaks on ta väga atmosfääriline, sest tema lüürilisest tekstist õhkab atmosfäärilist poeesiat, mida kannab argipäeva elu ning sümbolism. Tšehhov liiguks justkui oma dramaturgiaga postdramaatilise teatri suunas, kuigi tegu on pesuehtsa psühholoogilise realismi kandjaga. Aga tema reform näitekirjanduses oli postdramaatilise teatri suunaga - liikuda edasi. Ta rõhutas, et teatris tuleb näidata elu ennast, mistõttu loobus ta suurtest sündmustest ja konfliktidest laval. Tšehhov tõstis esile pealtnäha tähtsusetud sündmused, elu pisiasjad. Suured sündmused jäid lava taha. Sama ka tegelaste omavaheliste konfliktide puhul - Tšehhov kirjutas need tegelaste sisse, rõhutades tegelaste sisekonflikte.

Tšehhovi „Kajakat“ mängitakse juba üle saja aasta kogu maailmas kõikvõimalikes keeltes ja teatrikeeltes. Miks? Kõige lihtsamalt vastus on, et „Kajaka“ puhul on tegu klassikalise ehk ajastuülese teosega, mis on komponeeritud nii universaalse maailmaga, et see on aktuaalne igal ajastul. Näidend sisaldab tugevaid aegumatuid konflikte ja arhetüüpseid tegelasi, „vana kunsti“ ja „uue kunsti“ vastuolusid ning muidugi ka armastust ja armukadedust, rõõmu, unistusi, surma. Tšehhovil on õnnestunud väga rasked teemad elegantse kergusega laiali jaotada, mis jätab ruumi ka lavastuse nii sisuliseks kui vormiliseks tõlgendamiseks. Tšehhovi „Kajakast“ on tehtud ka kaasajastatud versioone, näiteks Aaron Posneri „*Stupid Fucking Bird*“ (2016), mida on etendatud ka Ugala Teatris.

## 2. Prooviprotsess

Selles peatükis kirjeldan proovidele eelnenud perioodi ning prooviprotsessi. Toon välja endale olulised proovid ning mõtted, mis mind atmosfääri loomisel praktikas edasi aitasid.

### 2.1 Tšehhoviga Tšehhovit

2022. aasta kevadsemestril toimus meie kursusel kolme nädalane intensiivkursus pealkirjaga „Tšehhoviga Tšehhovit“ Katariina Undi juhendamisel. Kursus koosnes kahest osast - esimene osa sisaldas Anton Tšehhovi näidendite lugemist ning koos analüüsimist ning teine osa valitud katkendite esitamist Mihhail Tšehhovi psühholoogiliste žestide alusel. Katariina Unt on läbi aastate välja töötanud kaardimängu meetodi, kus kolmekümne kuuel erineval kaardil on kombinatsioon M. Tšehhovi psühholoogilistest žestidest, mida saab käsklusena anda nii sisemisele (vaimsele) kui välimisele (füüsilisele) aktiivsusele ning mis jagunevad järgmiselt:

- avatud ja suletud;
- tõmbav ja tõukav;
- läbitungiv ja laialivalguv;

Unti huvitab psühhofüüsiline aktiivsus ning selle taotlemiseks saab kasutada Mihhail Tšehhovi psühholoogilisi žeste kui tööriistu. Intensiivkursuse lõpp-eesmärk oli poolavalikult ettenäidata iga katkend kolmes eri variandis. Esimene variant oli ilma žestideta ehk neutraalne variant. Teised kaks esitati žestides, mille näitlejatudengid pimesi kaardipakist loosisid.

Eeltöoks oli antud lugeda läbi kõik viis Anton Tšehhovi näidendit ning valida kas tegelase ja/või stseenisisu põhjal endale välja 2–3 katkendit. Minu väljavalitud stseenideks ja tegelasteks osutusid Ivanovi ja Saša stseen näidendi „Ivanov“ III vaatusest (Saša - Pirte Laura Lember, Ivanov - mina), Treplevi ja Arkadina stseen III vaatusest (Arkadina - Anumai Raska, Treplev - mina) ning Treplevi ja Niina stseen IV vaatusest (Treplev - Erko Sild, Niina - mina) näidendist „Kajakas“. Põhjus, miks ma need stseenid ja tegelased valisin, oli väga isiklikult eluline. Kuna olin ise samal ajal tervenemas oma impulsiivsetest suitsiidikatsetest, huvitasid mind sarnase „saatusega“ karakterid, mistõttu valisin luubi alla Ivanovi ja Treplevi. Niina tegelaskuju puhul huvitas mind see konkreetne lõpustseen, selle stseeni erinevate tõlgendusviiside hulga ning ühtlasi ka Niina vaimse oleku tõttu. Teiste stseenide valik lähtus

samuti isiklikust huvist ära kasutada oma emotsionaalset seisundit, mitte seda iga hinna eest peita.

Kõige rohkem aega kulus Tšehhovi näidendite analüüsimisele. Pean tõdema, et Katariina Unt oskab hästi kuulda, näha ja tunda ka seda, mis jääb ridade vahele. Seal ei ole kunagi paljas õhk ja tühi ruum. Kuna meie lõppeesmärk oli teha katkendeid, siis täpse interpretatsiooni aluseks oli selgeks teha kogu teose maht ja tervikpilt. Tegelesime analüüsimisega pea kaks nädalat. Sinna hulka kuulus ka „Kajaka“ tegelaste, suhteliinide ning sündmustiku analüüs, põhiorbiidis olid tegelased ning liinid Arkadina-Treplevi ja Niina-Treplevi vahel. Selles analüüsis jõudsim arusaamale, et loos on kehtvalt õhus kolm tasandit:

1. armusuhete tasand
2. perekonnasuhete tasand
3. kunstisuhete tasand

Nende tasandite kaudu sai hakata täpsemalt sõnastama suhteliine, mille kaudu jõuda ka oma tegelase tuumani, miks ta siin on ja mida tahab. Pika arutelu käigus jõudsim arusaamale, et eitus on jaatus ning selleks sõnastasime küsimuse - mida tegelane ei tee? Niina puhul jõudsim järeldusele, et ta on tegelane iseenda elus, kes läbi eluraskuste saab millestki aru ning annab kannatustele oma elus tähenduse. Ühtlasi toimetab Niina oma elus „ideaali“ illusiooni järgi. Seda kaunistab lause, mille ta ütleb Trepleville viimases stseenis: „Oma kutsumusele mõeldes ei karda ma elu“. (Tšehhov, 1983, lk 123)

Katkendite lavastamise juurde jõudes sain aru, et minu põhiliseks takistuseks on siiski ebatäpsed suhted ning minu tendents hakata mängima tegelast ning tema tundeid, mitte suhet ega olukorda. Seetõttu jäi ka taotlusliku atmosfääri loomine poolikuks. Näiteks sain ma aru, missugune atmosfäär peaks valitsema lõpustseeni ajal, kuid kui mängima hakata, siis seda atmosfäär ei teki. Kui panime juurde psühholoogilise žesti, siis mu keha ning vaim lõdvenes olukorda ja suhetesse täpsemalt, mistõttu sain aru ka sellel hetkel atmosfääri loomise loogikast - atmosfäär saab tekkida teatris näitlejatehniliselt täpse ülesande kaudu. Atmosfääri ei saa mängida, see tekib kahepoolse suhte tagajärjel. Psühholoogilised žestid võimaldasid suhetel tekkida, aga mitte alati. Kuna žestid polnud kunagi kindlad, vaid varieerusid vastavalt loosiõnnele, siis tajusin, et suhe tekkis sisemise ja välimise žesti pinge vahel, mitte tegelase olukorrast ning suhestumisest ümbritsevaga.

## 2.2 Proovide algus

Meie diplomitööks sattus „Kajakas“ läbi asjaolude kokkulangevuse. Nimelt pidime esialgu diplomitööks Paide Teatris lavale tooma Shakespeare'i „Kaheteistkümnenda öö“, kuid Paide Teatri sulgemise tõttu see lavastus ilmavalgust ei näinud. Seetõttu tuli kiirkorras leida uus materjal, uus lavastaja, uus koht. Kuna olime just tegelenud Tšehhovi näidendite analüüsimise ja katkendite interpreteerimisega, tuli kursuse juhendajal Katariina Undil idee lavastada meiega „Kajakat“.

Mõistsime, et „Kajaka“ väljatoomine sellisel ajal, kus Ukrainas on sõda, ja ka sellises olukorras, kus me ei saa teha seda, mis on planeeritud, ei saa me mõista seda lavastust lihtsalt Tšehhovi „Kajakana“. Sõja kontekstis veel eriti, sest tegu on ainsa Tšehhovi näidendiga, kus mainitakse Ukrainat ning seda ka pigem halvustaval toonil. Seetõttu tuli Katariinal koheselt idee panna lavastuse pealkirjaks „Sorry, me teeme Tšehhovit“, et peegelduks välja süüdi olek selles, et me tegeleme vene autoriga ning et me teeme hoopis „seda“, mitte „teist“, mis alguses planeeritud oli. Väike lisaviide on ka muidugi kunagise Lavakunstkateedri XIII lennu õppelavastusele „Sorry, me oleme tulekul“.

## 2.3 Koosolek Zoomis

5. juunil 2022 oli meil kursusega kohtumine Katariina Undiga Zoomis, kus otsustasime lõplikult, et järgmiseks diplomitööks on Anton Tšehhovi „Kajakas“. Unt pakkus välja ka omapoolse rollijaotuse, millega kõik rahul olid. Minu rolliks sai Niina Zaretšnaja. Samuti jagas lavastaja iseseisvaid ülesandeid. Esimeseks ülesandeks oli näidendit nii palju lugeda kui võimalik, et perspektiiv muutuks. Teiseks pidime leidma oma tegelaselt ühe lause printsiiibil, et kui sellel tegelasel oleks terve näidendi peale üks lause, siis mis see oleks. Kolmandaks pidime leidma ühe lause, mida teised tegelased minu tegelase kohta ütlevad ning põhjendama, miks me just selle valisime. Neljandaks pidime tegelema oma tegelase eluniidiga, täpsemini seda tajuma ja siis sõnastama.

Lavastaja rääkis veel lavastuse kontseptsioonist. Tema esialgses nägemuses soovis ta sarnaselt kevadel toimunud intensiivkursusel kogetust lähtuvalt tuua sisse Mihhail Tšehhovi psühholoogilised žestid. Ta oli juba kindlalt otsustanud, et fookus on lisaks tekstide ja suheteliinidele ka füüsilisuses. Tema suund oli, et suhe väljenduks füüsilisuses ja et kõik tegelased oleksid kogu aeg ruumis nähtaval. Samuti andis lavastaja ette mõtteid, millega



ennast protsessiks häälestada. Ta rõhutas, et me otsiks ja sõnastaks tegelase enesetunnet ning looks tegelast enda kaudu. Loo sisu mõttes tahtis lavastaja lisaks kolmele erinevatele suhtetasanditele veel käsitleda kunstnikuks olemise dilemmasid.

## 2.4 Proovid Viljandis

Prooviprotsess kestis erinevate ajaliste vahedega augusti lõpust kuni esietenduseni, mis leidis aset 19. jaanuaril 2023 Tartus, Eesti Rahva Muuseumi *black boxis*. Esimestes proovides lugesime teksti ning arutasime taaskord tegelasi ning nende omavahelisi suhteid. Panime paika, et minu tegelase jaoks on ankur Trigorini tegelane, sest tema tulek Sorini mõisa muudab selle noore neiu saatuse ehk kogu tegevus käib tema kaudu. Arutasime ka kunstnikuks, sh ka näitlejaks olemise dilemmat. Selle teema käsitlemine avas minu jaoks uue perspektiivi ning tänu ühistele aruteludele said ka olulised tundmused sõnadesse seatud, mis mind selle lavastusprotsessis kandma hakkasid. Nendest olulisemad on:

- Pusimine on palju huvitavam, sest see on tõelisem.
- Tegelane on tegutseja ja tema tegevust ei mõtle välja. See on kehaline ja seda peab kogema.
- Me peame õppima oma kutsumust taluma.

Esimeses faasis tekkis tegelase kohta hästi palju küsimusi - miks ta midagi teeb? kust ta tuleb? mis on tema taust? mis on tema elufilosoofia? mis on ta lemmiktoit? jne. Lavastajal oli selleks enda meetod, mille kaudu me kehaliselt saaksime kogeda tegelast, et saaksime tema maailmaga tuttavaks ning leida vastuseid küsimustele, mida pea välja ei mõtle. Selleks meetodiks on sessioon, milles on püstitatud kindel ülesanne. Sessiooni olemus on otsinguline ning põhineb improvisatoorsetel impulssidel. Sessiooni ülesanne peab olema piisavalt ambivalentne, et selle kaudu tegelast uurida ükskõik missugusest aspektist.

Selliseid sessioone tegime jooksvalt mitu korda ning sessiooni pikkus varieerus ajaliselt.

Mõnikord võis üks sessioon kesta tund aega, aga oli ka mitmetunniseid sessioone.

### 2.4.1. Sessioon Viljandis

19. septembril 2022 toimus meil proov Viljandis, kooli mustas saalis. Lavastaja Katariina Unt kutsus proovi ka 15. lennu näitlejatudengid. Eesmärk oli viia läbi sessioon meie sõnastatud lausete põhjal, mis meie arvates meie tegelast terve näidendi vältel kannab. Jõudsin Niina tegelase lauseni läbi mõtte, et ta toimib justkui nii, et kogu aeg peab midagi millegi vastu vahetama, ohverdama. Seetõttu sai selleks lauseks: „Ma ei ohverda ennast“.

Oluliseks sai see sessioon seetõttu, et meie käsutuses olid 15. lennu näitlejatudengid, kelle ülesanne oli olla aktiivne, aga mitte aktiveeruda. Nende najal oli hea avastada tegelase puhul tekkivaid suhteid ümbritsevaga. Huvitaval kombel tegelesime igauks oma tegelasega iseseisvalt, kuid noorema kursuse kohalolu tekitas trupis ühtsuse, mis ilmutas endas päris tugevaid suhteid, olukordi ja kujutluspilte. Sellest sessioonist sain tunnetuslikult kätte Niina tegelase vajalikud suhted endasse ning ümbritsevasse maailma, mida edaspidi koos teksti ja mõttega töötamisel atmosfääri loomisel edasi arendada.

### 2.4.2. Vestlus lavastajaga

4. oktoobil 2022 kohutusime lavastaja Katariina Undiga individuaalselt, et arutada Niina tegelasekaart ning suhteliine. Lavastaja tajus, et olen nõ pähe kinni jäänud, keha ei allu impulssidele. Nõustusin temaga. Ühtlasi tundsin muret, et ma ei saa midagi enam aru, mul on tegelase puhul fookus kadunud, kuna kogutud infot on liig palju. Arutasime ning jõudsime järeldusele, et kõik sõltub lõpust ehk mis toimub Niinaga viimases vaatuses. Kui see on selge, siis saab tükk tüki haaval tulla tagasi ettepoole. Lõpustseeni pingestatud atmosfäär sõltub samuti sellest, mis olukorda me Niina asetame. Sõnastasime selle nii, et Niina on oma kavatsustes siiras. Ta mõtleb ja tunneb seda, mida ta ütleb. Lavastaja tõi veel välja Treplevi etenduse, kus Niina mängib. Ta pööras tähelepanu sellele, et see on oluline muutus teiste tegelaste jaoks ning andis näpunäite, et lähtuda selle esitamisest Dorni tegelase arusaamast. Sellele etendusele viitab Dorn näidendile ka IV vaatuses, mistõttu see võiks olla esitatud Dorni arusaama kaudu. Rääkisime ka Niina puhul tema intuiivsusest, millega ta enesele märkamata suudab mõjutada teisi tegelasi. See oli oluline teadmine, sest sellest lähtuvalt sain tegelast hakata paremini mõistma ning tooma rohkem ennast inimesena selle tegelase juurde, et saavutada oma mängus orgaanilisust.

### 2.4.3 Proovid oktoobris

Novembrikuus me proove ei teinud, kuna lavastaja Katariina Unt viibis filmivõtetel. Enne pikka pausi jõudsime improvisatsioonilistest sessioonidest tekstidega sessioonideni. Kuna tekst ei olnud meil veel kõigil peas, siis kasutasime tekstiraamatu abi. Hakkasime samuti sessiooni vormis töötama ning lähtusime erinevatest ülesannetest. Pean oluliseks tuua välja kahte tekstiga sessiooni.

Esimese sessiooni aluseks oli ülesanne öelda teksti nii, et ütled mõtte grammi võrra märklaua keskmest mööda. Illustreerivaks näiteks oli viisist pisut mööda laulmine. Proovisime nüüd samal printsiibil esitada teksti - nagu laulaks kogu aeg natuke mööda. See tekitas esimest korda trupis ühtse aktiivsuse ning andis kätte trupiülese atmosfääri. Enda puhul sain aru ja sellest lähtuvalt sain teha järelduse, et varasemalt olin tegelenud tegelase personaalse, mitte ansambli atmosfääriga. See oli mulle oluline kogemus, et saab luua korraga mitmeid atmosfääre ja nad võivad samal ajal paralleelselt eksisteerida. Igaüks meist, kaasa arvatud mina, püüdis küll oma personaalsetes atmosfäärides, kuid trupile ühiselt antud ülesanne ning asjaolu, et me kõik olime teksti teenistuses, andis kätte kehalise vabaduse impulsside suhtes, mis oli lavastaja tegelik taotlus. Tollel hetkel ei osanud ma seda sõnastada, ent tunnetuslikul tasandil sain ma aru, kuhu me olime jõudnud.

Järgmises proovis püüdsime sarnaselt eelmisele viia läbi sessioon tekstiga. See oli ka viimane proov enne pikemat pausi. Lavastaja andis ülesande, mis esialgu tundus sama potentsiaaliga, kuid kahjuks ei jõudnud me korralikult II vaatuse lõppu, kui lavastaja katkestas ning proovis Niina ja Trigorini II vaatuse stseenis olukorda ja suhteid täpsustada. Mida rohkem proovisime, seda pingelisemaks läks proovi atmosfäär, kuni lõpuks loobusime edasi proovimast. Istusime kõik maha ning järgnes ühine arutelu näitlejate vahel, et selgitada miks midagi ei toimi ning kuidas trupp asjadest seni on aru saanud. Jõudsime järeldusele, et meil ei ole trupis üheselt mõistetavat arusaama, mille nimel me täpselt töötame. Saime aru, et see ongi otsing, kuid miskipärast olime kõik kinni jäänud esialgsesse kontseptsiooni ehk teha Tšehhoviga Tšehhovit. Pika jutu käigus saime aru, mida lavastaja taotleb - ta taotleb trupis ansamblimängu, psühhofüüsilist rännakut ning kehalist vabadust impulsside suhtes. Kuna meil oli proovi lõpuni jäänud veel tunnike, otsustasime seda ära kasutada ning proovida kuidagi teisiti. Lavastaja andis meile väga spontaanselt ülesande liikuda ruumis ühest otsast teise edasi tagasi koos kogu trupiga ning hoida ühtset aeglast tempot. Aeglane tempo on eelduseks, et me tabaksime oma orgaanilisi kehalisi impulsse, kuid ei viiks neid füüsiliselt lõpuni. Samal ajal pidime esitama III vaatust nii, et kui on sinu stseen, siis jääd ruumi keskele

maha ning esitad selle sealt. Kui sinu stseeni parasjagu polnud, liikusid trupiga läbi ruumi edasi ja tagasi.

Selle harjutusega tegemine oli mulle pöördepunktiks. Nii jõudis mulle lõpuks tervikuna kohale, mis on energeetiliselt see kvaliteet, mida otsida. Olin nii individuaalselt kohal oma tegelasena tervikuna, kui tunnetasin truppi võrdväärse partnerina ansamblis. Tundsin esimest korda senise prooviprotsessi jooksul, et olen esimesed takistused ületanud, avatud ja valmis edasi otsima. Ühtlasi sain järjekordselt kinnitust, et täpne ülesanne loob atmosfääre ise ning ei vaja ekstra tähelepanu, et seda luua.

#### **2.4.4 Detsember Viljandis**

2022. aasta detsembris jätkasime proovidega. Juhtus täpselt see, mida olin kartnud - pikk paus oli kehamälust kustutanud need kohad, milleni viimati jõudsin. Üritasin neid kohti endas taaselustada. Pool meie truppi oli kahjuks teise lavastusega eemal, mistõttu tundsin nendest puudust, sest sealhulgas puudus ka Niina jaoks oluline tegelane Trigorin. Niina ja Trigorini suhte kaudu tekib Niina tegelast kandev atmosfäär ja ka väga oluline atmosfäär, mis on oluline lavastuse terviku teenistuses. Mõistsin, et seda atmosfääri ei saa tekitada, kui tegelane füüsiliselt puudub, sest atmosfäär tekib vastastikusel toel.

Enam me ei tegelenud sessioonidega, vaid astusime taas sammu tagasi teksti, mõtte, suhete ja olukordade puhastamise juurde. Asusime esimest korda stseene mängima psühholoogilise realismi läbi. See osutus keeruliseks väljakutseks kogu trupile. Tundsin nagu oleksin tagasi alguses ning kohtun oma tegelaskujuga esimest korda. Tollel hetkel ma ei suutnud aru saada, et olin enda mängulisuse ning otsingulisuse kinni mätsinud. Tekkis pidevalt tendents „teha rolli“, „olla keegi teine“. Postdramaatilisele teatrile kohaselt oli meie taotlus küll luua rolli, aga teha seda enesekohaselt ehk mitte tõmmata mängimise käigus tähelepanu fiktsionaalsele tegelasele. Pidevalt leidsin ennast otsimast rolli endast väljastpoolt, mistõttu hakkasin oma tundeid, mõtteid, tegevusi ja atmosfääre markeerima. Sellest aitasid mind välja lavastaja poolt antud harjutused kujutluspildi kaudu. Näiteks stseenis, kus Niina etendab Treplevi lavastust, pidin end kujutlema sügavas tühjas kaevus, kus publik on üleval mind kuulamas. Kindel ja täpne kujutluspilt vallandus koheselt kehas ning tekitas kergelt kõheda atmosfääri, mida me selle stseeni puhul taga ajasime.

Detsembri prooviprotsess lõppes sellega, et üks trupi liige Liisbeth Kala loobus protsessist, mistõttu kehastas Šamrajevit tema asemel lavastaja Katariina Unt.

## 2.5 Proovid Tartus

Saabusime Tartusse Eesti Rahva Muuseumi (edaspidi ERM) 2. jaanuaril 2023. Sinna jõudes mõistsin kohe, kui oluline on ruum atmosfääri loomisel. Mis sest, et tegime Viljandis proove samuti mustas saalis, on mustal saalil ja mustal saalil vahe. Viljandi *black box* ei ole enam minu jaoks must saal, vaid on õppekeskkond. ERMi *black box* astudes tundus nagu oleksime sattunud päris professionaalsesse maailma, mis tekitas täiesti teistsuguse atmosfääri kogu trupis. Muutusime suhtumiselt professionaalsemaks. Märkasime ka, et nendel kahel ruumil on akustiline erinevus. Kui Viljandis olime harjunud kerge ruumikajaga, siis ERMis seda kaja ei olnud. Tegime selle tarvis ka eraldi hääleproove, et harjuda ruumiakustikaga ning tajuda, mis on kriitiline minimaalne helinivoo.

Alles Tartu proovides sai meile selgeks, mis kontseptsiooni ja vormi me tegelikult looma hakkame. Lavastaja sai inspiratsiooni meie oktoobrikuu viimasest proovist, kus me trupina liikusime ühtlases tempos ühest ruumi otsast teise ja tagasi. See sai lavastuse läbivaks printsipiiks, millele kujunesid proovide käigus ka järgnevad lisaprintsiibid:

- kukkuda maha, kui tegelane tunneb enda jaoks sündmust (kehtib ka stseenide puhul, kus tegelane pole stseeni kirjutatud);
- väljendada suheteliine ja tegelaste salaelu (ehk elu, mis jääb muidu “lava taha”) läbi füüsilise;
- ansamblimäng ehk tugev trupitunnetus, et liiguksime ühtse anonüümse massina;
- kuulata ja anda mõtet nii, et me kannaks teksti enda üleselt;

Tartu proovide käigus sai selgeks, mille kaudu toimub atmosfääri loomine ning mis on eelduseks täpse atmosfääri loomisel. Sõnastasin need järgmiselt:

- Suur mõju on ruumil. Ruumispetsiifika dikteerib ette suhte ruumi ja seetõttu loob ka vastava atmosfääri.
- Täpse kujutluspildi kaudu vallandub kehas ja meeles maht, mida saab nimetada atmosfääriks ning mis on väliselt tajutav.
- Läbi täpsete vastastikuste suhete abil loob atmosfäär ennast ise.
- Atmosfääri moodustub keha ja hääle koosmõjus.

### 3. Etendused

Järgnevas peatükis analüüsin kahte stseeni ning nende erinevust mängides etendusi Tartus ja Viljandis. Valisin üheks analüüsitavaks stseeni II vaatusest, kus Niina ja Trigorin on esimest korda kahekesi. Teiseks stseeniks valisin IV vaatuse Niina ja Treplevi kohtumise. Esimesel juhul on tegemist stseeniga, mis toimub lavastust läbival printsiiбил: kõnnime ruumis ühest otsast teise ja tagasi. Teisel juhul on tegu ainukese stseeniga, mis esitatakse psühholoogilise realismi vormis. Kuna mängisime mõlemates saalides kaks etendust, siis analüüsin mõlema puhul teist etendust.

#### 3.1 Niina ja Trigorini stseen Tartus

Tartu ruumi eeliseks oli see, et me olime seal olnud kolm nädalat ning saaliga harjunud. Ehmatusena mõjus publiku kohalolust tekitud energiga. Publik asetseb kahel pool, mistõttu läks mul alguses aega, et publikuga harjuda. Atmosfääriliselt stseen pigem ebaõnnestus. Tahes tahtmata hakkasin rohkem tegelema publiku kohaoluga, kui enda kohaloluga. Seetõttu läks mõte ja tegevus siiski illustratiivseks ning tundsin, et vajaminevat atmosfääri ei tekkinud. Üritasin ennast sellest ebaõnnestumisest välja rabeleda, kuid see mulle kasu ei toonud. Püüdsin leida erinevaid lahendusi, kuidas stseeni kohale jõuda, kuid kogu aeg läks lahenduste otsimisele, mistõttu soovitud atmosfäär jäi markeerimiseks ning selle pealt oli atmosfääre raske luua ka edaspidi.

##### 3.1.1 Niina ja Trigorini stseen Viljandis

Viljandi ruumi eeliseks on selle hubasus, sest see on minu jaoks kui kodusaal. Teise etenduse puhul sain rohkem lahti ennast sellest, et tegu on õppekeskkonnaga, mitte etendusasutuse teatrisaaliga. Publiku kohalolu tajusin, kuid Tartuga võrreldes vähem. Võibolla oli asi ka selle, et selles saalis oli publikut vähem ning rohkem ruumis laiali.

Suutsin seekord keskenduda rohkem suhetele, kehalisusele, olukordadele, mõttele. Esimest korda tundsin, et me lõime Trigorini kehastava Germa Toonikusega päriselt selle atmosfääri, mis võiks seda stseeni kanda. Mäletan, et mul tekkis sellest lausa hasart. See käivitas mind näitlejana ja samuti ka minu tegelast ning andis tohutult julgust juurde. Seda

tunnet ma olen igatsenud. Tundsin, et see hasart ning sellest tingitud julgus kandus edasi ka teistele tegelastele, sest selle najal julgesid ka teised tegelased minu tegelasega rohkem füüsilisi suhteid võtta, mis rikastasid atmosfääri veelgi. Tajusin ka eelnevate etenduste võrdluses, et selle stseeni atmosfääri loomise õnnestumise eeldus oli ka minu kui näitleja stabiilne kohaolu. Varasemalt olen tajunud oma kohaolu pigem ebastabiilsena.

Üheks miinuseks oli siiski üks ruumispetsiifiline *error*. Nimelt kriuksus Viljandi saali põrand mõndadest kohtadest nii jõhkralt ning ma kartsin, et see hakkama mõjutama minu keskendatust. Selle etenduse puhul ma isegi ei mäleta, et ma oleks sellega tegelenud. Küll aga oli veel üheks miinuseks minu tervislik seisund. Nimelt oli mul kurk haige ning nina nohune, mistõttu ainus väline asi, millega ma tegelesin, oli nina nuuskamine, kuid see toimus alles pärast Trigoriniga stseeni.

### 3.2 Niina ja Treplevi stseen Tartus

Niina ja Treplevi stseeni täpse atmosfääri aluseks oli teekond sellesse stseeni. Tajusin, et teekond oli isegi täpset atmosfääri soodustav, kuid hetk, mil jäime Trepleviga kahekesi, purustas atmosfääri. Mis sellest, et me olime seda varasemalt palju kordi teinud, mõjus laval paigale jäämine paraja ehmatusena. Üritasin ennast küll selleks kogu eelneva vaatuse häälestada, kuid moment kui trupp mind maha jättis, mõjus ikkagi üllatusena. Kuna seda on ka varasemalt juhtunud, siis on olnud kordi, kus suudan selle ehmatusena enda kasuks tööle panna. Selle etenduse puhul ma seda teha ei suutnud. Mind kimbutas ikkagi mitte ülesanne, mida mängida, vaid resultaat, mille poole püüelda. Teisisõnu, ma ei täitnud ülesannet, vaid illustreerisin tulemust. Üritasin oma emotsionaalsusega seda kompenseerida, kuid tajusin selle emotsionaalsuse tühisust.

Lavalt maha tulles olin üsna pettunud ning hõljusin veel oma emotsioonides. Lavastaja tuli ning andis lõpuks mulle olulise tagasiside, millest lähtun nüüd kogu aeg. Nimelt märkis Unt, et ma mängin läbi pinget ning ei lödvestu mängu. See ei ole halb, aga see ei too mulle kasu. Sellest märkusest lähtuvalt hakkasin seda üha rohkem tähele panema ning otsima sellele põhjust, miks see nii on. Leidsin, et see tuleneb ikkagi suurest hirmust oma impulsiivsuse vabaks laskmise ees, sest minu isiklik impulsiivsus on viinud mind kohtadesse, mis on tugevalt ebatervislikud ning need on mulle jätnud sügava psühhofüüsilise jälje. Seetõttu sain aru, et see on asi, millega ma pean tugevalt tegelema, kui ma sellele erialaga edaspidi professionaalsel tasemel tahan edasi tegeleda.

### 3.2.1 Niina ja Treplevi stseen Viljandis

Viljandis etendunud stseen erines täielikult Tartu omast. Kuna tundsin, et olen kohal ning suudan hallata oma emotsioone ning neid ka vastavalt juhtida, siis ei tundnud ma enam ehmatust ega pinget oma mängus. Atmosfäär sai ka enam-vähem loodud nagu plaanitud. Oma partneriga, kes Treplevit kehastas, arutasime ning leppisime ka kokku kindla suhte läbi ülesande, et tekiks pingestatud atmosfäär. Saime sellega ka hakkama, kuid seda hoida me veel lõpuni ei suutnud. Arvan, et põhjuseks oli väsimus ning minu kehv tervislik seisund.

Ainus stseeniväline takistus, mis mind stseeni ajal kimbutas, oli minu tervislik seisund. Nimelt tahtsin väga nina nuusata ning seetõttu keskendusin vahepeale sellele, et leida kohta, kus seda teha. Kuid tunnen, et see ei olnud atmosfääri täielikult lõhkuv takistus, sest olime suutnud tekkinud atmosfääri juba piisavalt kehtestada.



## Kokkuvõte

Antud loov-praktilises lõputöös uurisin läbi teooria ja praktika, et missuguste vahenditega on näitlejal tehniliselt võimalik luua atmosfääre. Praktiline osa, mille põhjal uurimust läbi viisin oli 14.lennu diplomilavastus „Sorry, me teeme Tšehhovit”, lavastaja Katariina Unt.

Esimeses peatükis seletasin lahti vajalikud mõisted ning teooriakäsitlused, et hoomata paremini taustsüsteemi. Selle najalt oli ka selgem mõista, mõtestada ning sõnastada praktikast saadud teadmisi.

Teises peatükis vaatlesin lavastuse prooviprotsessi ning tõin välja olulised proovid ning mõtted, mis aitasid mul jõuda praktilise atmosfääri loomiseni.

Kolmandas peatükis analüüsisin kahe stseeni õnnestumisi ning ebaõnnestumisi nii Tartu ja Viljandi etendustel.

Läbi praktilise kogemuse analüüsi jõudsin arusaamale, et atmosfääri loomine on näitlejatehniliselt juhitav protsess ning atmosfääri loomise näitlejatehnilised vahendid on:

- Ruum. Ruumispetsiifikad dikteerivad ette suhte ruumi ja seetõttu loob ka vastava atmosfääri.
- Kujutluspilt. Täpse kujutluspildi kaudu vallandub kehas ja meeles maht, mida saab nimetada atmosfääriks ning mis on väliselt tajutav.
- Dramaturgiliselt täpsed vastastikused suhted.
- Keha ja hääl. Atmosfääri moodustub keha ja hääle koosmõjus.

### Kasutatud kirjandus

Böhme, G. (1996). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*.

Di Benedetto, S. (2010). *The provocation of senses in contemporary theatre*. New York: Routledge.

Epner, E. (2016, 18.märts). Sõna ja näitleja uuemas teatris. *Sirp*.

<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/sona-ja-naitleja-uuemas-teatris/>

Epner, L. (2015). Näitleja postdramaatilises teatris. *Teatrielu 2014*. (lk 56–81). Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur.

Fischer-Lichte, E. (2011). Etenduse analüüsi probleeme. *Valitud artikleid teatriuurimisest*. (lk 71-100). Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kandima, K. (2019). *Atmosfääri psühhofüüsiline tajumine: heli- ning valguskujunduse analüüs Tartu Uue Teatri lavastuste „Baskin ehk nalja põhivormid“, „#DigitalHatsGame“ ja „Siil udus“ näitel*. [Bakalaureusetöö, Tartu Ülikool] (lk 13)

Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

Lõhmus, L. (2022/23) *Erialapäevik*. Käsikiri.

Mackintosh, I. (1997). *Architecture, Actor and Audience*. Routledge. (lk 135)

Oraas, R. (2022). Etenduse analüüs. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Tartu Ülikool.

<https://sisu.ut.ee/etenduskunstud/book/etendaja-n%C3%A4itleja-laulja-tantsija-muusik>

Raudsepp, E. (2017). *Installatiivsus teatrilavastustes. Eesti teatri näitel 2014–2017*. (lk 54) [Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia].

Semm, K. (2011). Atmosfäärilisus Arne Maasiku linnafotodel. Linnamiljöo subjektiivne käsitlus. *Kunstiteaduslikke uurimusi*. (lk 98–117).

<https://ktu.kty.ee/arhiiv/2011-1-2>

Tšehhov, A. (1983). *Näidendid*. Eesti Raamat.

Tšehhov, M. (2008). *Näitlejatehnikast*. Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool. (lk 28-38)

Unt, L. (2014). Lavakujunduse nähtamatust olekust. *Mängu esteetika lavaruumi loomisel*. – *Methis*, nr 14. (lk 89 – 101).

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

Mina, Luisa Lõhmus,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Näitlejatehnilised vahendid atmosfääri loomisel postdramaatilises teatris „Sorry, me teeme Tšehhovit” näitel”, mille juhendaja on Tõnis Veelmaa, 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 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.

Luisa Lõhmus

15.05.2023