

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Ulla Lehtsaar

**MAURICE MAETERLINCKI “SINILINNU”
LAVASTUSED PÄRNU TEATRIS ENDLA**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Riina Oruaas, MA

Tartu 2015

SISSEJUHATUS	3
1. SÜMBOLISM	5
1.1. Sümbolistlik draama	6
1.2. Maurice Maeterlincki elu ja looming	7
2. SEMIOOTILINE ANALÜÜS	14
3. M. MAETERLINCKI NÄIDEND „SINILIND“	18
3.1. Näidendi „Sinilind“ tutvustus	19
3.2. „Sinilinnu“ lavastused Pärnu teatris Endla	23
3.2.1 Aare Laanemetsa lavastus „Sinilind“	25
3.2.1.1 Laanemetsa lavastuse analüüs	29
3.2.2 Ingo Normeti lavastus „Sinilind“	32
3.2.2.1 Normeti lavastuse analüüs	36
KOKKUVÕTE	37
SUMMARY	39
KIRJANDUS	41

SISSEJUHATUS

Bakalaureusetöö koosneb kahest „Sinilinnu“ lavastuse analüüsist teatris Endla. 1986. aastal lavastas Aare Laanemets selle näidendi koostöös näitlejate ja noortestudio Kool-Teatri õpilastega. Teist korda esietendus “Sinilind” 2013. aasta mais, lavastas Ingo Normet.

Teema valikuni on jõutud huvist sümbolistliku kunstivoolu vastu, millest on saanud tõekejõudu hilisemad avangardistlikud liikumised ning need mõjutused on toonud meid tänasesse postmodernsesse maailma. Sümbolismi võib nimetada justkui tammi tagant pääsemiseks, mis lõhkus piire ja lõi tähendusi väljapool käegakatsutavat dimensiooni.

Maeterlincki näidendit „Sinilind“ peetakse sümbolismi tähtseks. Selles kasutatud sinilind on inimeste ja õnne sümbol. Näidendi lõpus konstateeritakse, et sinilindu polegi olemas, või kui on, siis on ta kättesaamatu. Selle näidendi lavastamine pakub hulgaliselt võimalusi erinevate tähendusväljade loomiseks. Lisaks mängivad olulist rolli aeg ja ruum, kus etendus toimub, sest see mõjutab väga tugevalt vaatajas kujunevat maailmapilti ning ümbritseva tajumist. Töös on antud ülevaade lavastajate kasutatud märkidest ja sõnumitest, mis on tingitud lavastuse ajast ja ruumist, kus lavastus on sündinud. Töös on uuritud, missugustele sümbolitele lavastused keskenduvad. Vaatluse all konkreetsete lavastuste füüsiline ruum ja seal avalduvad ruumitasandid. Töö teoreetilises osas on antud ülevaade sümboli mõistest sümbolistliku kirjanduse kontekstis ja sümbolist kui mõistest semiootikas. Vaadeldud on, milliseid tehnilisi lahendusi on lavastuse idee realiseerimiseks kasutatud. Analüüsiks on kasutatud semiootilist analüüsi.

Töö on kirjutatud kolmes peatükis. Esimeses on antud ülevaade sümbolismist kui kunstivoolust ja selle mõjutustest. Sümbolistliku draama esindaja Maurice Maeterlincki elu ja loomingu osas on asetatud rõhk eraelu ja ühiskondliku elu mõjutustele kirjaniku loomingus. Loomingu ülevaates on püütud ära nimetada enamik Maeterlincki teostest, juurde on lisatud ka eestikeelne pealkiri, kuigi see pole kõigi puhul võimalik. Teine

peatükk annab ülevaate semiootilisest analüüsmetodist ning kolmas osa rakendab meetodit lavastuste analüüsimiseks.

Mõlemad lavastused on saanud olulisteks teatrisündmusteks, vaatamata sellele, et nende saatuseks oli olla teater Endla mängukavas ühe hooaja. Normeti lavastus oli tänu Liina Undi omapärasele kunstnikutööle nomineeritud Salme Reegi nimelisele preemiale.

Laanemetsa lavastust on töö autor näinud videosalvestuse vahendusel, Normeti lavastust aga teatrilaval kolmel korral.

1. SÜMBOLISM

Sümbolism on kunstivool, mis sai alguse 19. sajandil Prantsusmaal, kust levis mujale Euroopasse. Sümbolism algas luulest ning levis maalikunsti, skulptuuri, proosasse, näitekirjandusse ja muusikasse. Esimeseks sümbolistlikuks teoseks peetakse Charles Baudelaire'i 1857. aastal ilmunud luulekogu „*Les Fleurs du mal*” („Kurja lilled“). Sümbolistliku esteetikaga Prantsusmaal tegelesid Stéphane Mallarmé ja Paul Verlaine, kes kirjutasid sel teemal mitmeid esseesid. Oluliseks avalduseks ajalehes *Le Figaro* sai 18. septembril 1886 kirjanduskriitik Jean Moréasi avaldatud manifest „*Le Symbolisme*“, kus ta märkis, et sümbolism seisab vastu lihtsatele arusaamadele, võltsile sentimentaalsusele ja tegelikkuse kirjeldamisele. Eesmärk on väljendada Ideaale ja Aateid. (Moréas 1981: 332)

Sümbolismi võib nimetada reaktsiooniks varem levinud realismile ja naturalismile, mis panid rõhku tegeliku elu kujutamisele. Prantsuse sümbolismi peamisteks märksõnadeks said abstraktsioon, meloodilisus ja sugestiivsus. Vastupidiselt realistidele hakkasid sümbolistid tähelepanu pöörama kujutlusvõimele, unenägudele ja spirituaalsusele. Nende arvates pidi kunst püüdma tabada absoluutseid tõesid, millele pääseb ligi üksnes kaudselt. Seetõttu kirjutasid nad väga metafoorselt ja sugestiivselt, omistades teatud kujunditele ja objektidele sümboolse tähenduse. Sümbolistid ei kopeerinud maailma, vaid lõid selle kõrvale teise maailma. See teine maailm saab tähenduse teadlikult või poolteadlikult filosoofiliselt positsioonilt, mille järgi reaalsel maailma pole olemas. Sümbolistide sisekonfliktid tulid vastandite ühendamisest: jumalik-inimlik, igavene ja üürike, ideaalne-materiaalne.

Mõiste „sümbolism“ on tuletatud sõnast „sümbol“, mis pärineb ladinakeelsest sõnast *symbolum*, mis tähistas usutunnistust (*a symbol of faith*), ja *symbolus*, mis tähistas eristumist (*a sign of recognition*). Omakorda klassikalisest kreeka keelest tulenev *symbolon* tähistab erinevaid poolitatud objekte, mida on võimalik uuesti kokku panna. Antiik-Kreekas oli *symbolon* märgitud potikild, mis murti katki kaheks tükiks, millest üks anti ühele ja teine teisele osapoolle kui ühisliidu märk. (TNEB 11: 15)

1.1. Sümbolistlik draama

Sümbolistlikus teatris jõuab lavale uus nähtus – mäng sümbolitega. Dramaturgiliselt tähendas see tegelaste avamist erinevateks, sageli vastuolulisteks isiksusefragmentideks, mis asetatakse teineteisega pingsuhetesse: kõrvuti on unistamine ja ärkvelolek, tõelisus ja fantaasia, mehelikkus ja naiselikkus, olevik ja minevik, teadvus ja alateadvus. Kasutati keele poeetilist musikaliseerimist.

Draama osaks oli tegelda pigem tajutava, saladusliku ja üleloomuliku maailmaga teatrilaval. Samas laienesid asjade ja olukordade tähenduslikkuse mõõtmed teatrist kaugemale, kasutusele võeti tinglikkuse mõiste. Inimhinge uurimise ja kujutamiseks võidi minna groteskini, kasutati ka karikatuursust või moonutusi ning see kõik täitis eesmärgi, et avada inimiseks olemist. ”Sümbolistlik teater uuris inimloomuse sügavamaid külgi, kaevudes unistustesse, veidratesse vaimuseisunditesse, õrnadesse tunnetesse, meeoludesse.” (Esslin 2006: 390)

Sümbolistliku draamakirjanduse oluliseks autoriks sai Maurice Maeterlinck, kelle looming tõi lavale salapärasuse ja muinasjutumaailma. Tänu huvile keskajal elanud müstiku ja kirikuõpetaja Jan van Ruysbroeck'i loomingule vastu sai ta juba varakult mõtteainet selle kohta, et ”maailmas ja looduses peitub üleüldine sümbolism: iga asi on märk, kõige pisem ja inimesekaugem loomakegi võib anda tähelepanelikule vaatajale õppetunni, mida ei saa üheltpki õpetajalt. Inimesele näha olevas vaikivas looduses ilmutab end nähtamatu.“ (Ennus, Kala 2005: 15) Seda põhimõtet rakendas Maeterlinck oma paljudes näidendites, üheks väljapaistvamaks sümbolistlikuks draamaks on saanud „Sinilind“.

Sümbolism on osutunud oluliseks perioodiks kultuuriajaloos, mille mõjutused on jõudnud tänapäeva ja on tihedalt seotud uute kunstiliste arengutega. Sümbolistid seadsid oma eesmärgiks luua mitmetähenduslikke olukordi, et selle kaudu avada asjade, inimeste peidus pool. Oma edasises töös on antud ülevaate Maeterlincki elust ja loomingust ning tema näidendist „Sinilind“, mis avab sümbolistliku maailma ka tänapäeva inimesele.

1.2. Maurice Maeterlincki elu ja looming

Draamakirjanduse üks tuntumaid sümboliste on belglane Maurice Maeterlinck, kes sündis Gentis 1862. aastal. Tema täisnimi oli Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck. Piirkond, kus ta elas, Genti lähedal Oostakkeris, oli prantsuse keele ja kultuuri mõjusfääris. Hariduse sai Maeterlinck jesuiitlikus Sainte-Barbe'i kolledžis ja Genti ülikoolis. Tema isa, Polydore Maeterlinck pidas notariametit. Jõukast juristiperekonnast oli pärit ka tema ema, Mathilde Colette Françoise (Van den Bossche) Maeterlinck.

Juba kolledžiõpingute ajal oli Maeterlinckil suur huvi kirjanduse vastu ning koos tulevaste luuletajate Charles van Lerberghe ja Gregorie Le Roy'ga andsid nad välja kirjandusülevaadet *La Jeune Belgique* (Noor Belgia). Oma esimese luuletuse avaldas Maeterlinck 21aastaselt, see kandis pealkirja „*Les Joncs*“ („Kõrkjad“).

Tolle aja ühiskondlik norm pidas iseenesestmõistetavaks, et pere vanim poeg jätkab isa ametit, seepärast saadetigi Maurice Maeterlinck õppima ülikooli õigusteadust. 1881. aastal astus ta Genti ülikooli ja lõpetas selle õigusteaduskonna doktorikraadiga. (MKL 2012: 315)

Pärast ülikooli oli Maeterlinck mõned kuud Pariisis, kus ta tutvus ja sõbrunes lähemalt Pariisi luuletajate-sümbolistidega, nende seas olid Stéphane Mallarmé ja Villiers de l'Isle-Adam, kes olid huvitatud ka okultismist. Maeterlinck ise tegeles sel ajal 14. sajandil elanud müstiku ja kirikuõpetaja, belglase Jan van Ruysbroecki loominguga, tõlkis ja avaldas tema *L'Ornement des noces spirituelles*. Naasnud Pariisist kodukohta Oostakkerisse, tegutses Maeterlinck lühikest aega juristina, jätkates samal ajal kirjutamist. (MKL 2012: 315)

1887. aastal asus Maeterlinck uuesti Pariisi elama, kus ta sai osa kirevast kultuurielust. Aasta varem oli ta avaldanud ajakirjas „*La Pléiade*“ novelli „*Le Massacre des innocents*“ („Süütu süüdlane“). Olles juba Pariisis, jätkas ta kirjutamist ning avaldas 1889. aastal luulekogu „*Les Serres chaudes*” („Kasvuhooned“), kus analüüsijate hinnangul võitlevad lämmitavad kiusatused ja vaimse pääsemise otsingud. Luulekogu

sisaldas väga palju müstikat ja avab Ruysbroecki mõju Maeterlinckile. (Ennus, Kala 2005: 16) Esialgu ei leidnud luulekogu erilist tähelepanu, kuid mõni aeg hiljem vaimustus selle modernsusest Apollinaire ning tänapäeval võib seda pidada sümbolistliku luule üheks tähtseks. (Talviste 2005: 27)

Laiema tuntuse saavutas Maeterlinck sümbolistliku draamakirjanikuna. Tema esimene draama 1889. aastal avaldatud „*La Princesse Maleine*“ („Printsess Maleine“) ei olnud kohe edukas, kuid tänu kirjanikest sõprade toetusele jätkas Maeterlinck kirjutamisega. Samas nimetas kirjanduskriitik Octave Mirbeau seda näidendit meistriteoseks, mida võib võrrelda Shakespeare'i teostega. (Andresen 1973: 53)

Maeterlincki kuulsusele pani aluse ühevaatuseliste näidendite tsükkel, mida autor ise nimetas marionettnäidenditeks. Siia kuuluvad 1890. aastal kirjutatud „*Les Aveugles*“ („Pimedad“) ja „*L'Intruse*“ („Sissetungija“), aasta hiljem avaldatud „*Les Sept Princesses*“ („Seitse printsessi“). Samasse tsüklisse võib arvata neli aastat hiljem avaldatud „*Alladine et Palomides*“ („Aladdin ja Palomide“), „*Intérieur*“ („Sisemus“) ja „*La Mort de Tintagiles*“ („Tintagiles'i surm“). Marionettnäidendite tsüklite kohta on autor öelnud, et ta kasutab marionette sellepärast, et nukud, erinevalt elusatest näitlejatest, saavad mängida sümbolit ja näidata kangelaste arhetüüpe. (NPW 1987: 300)

Vaheaastal 1892 kirjutas Maeterlinck sümbolistliku draama, mis kandis pealkirja „*Pelléas et Mélisande*“ („Pelléas ja Mélisande“). See näidend toodi edukalt ja tõelise avangardistliku meistriteosena lavale Pariisis *Théâtre de l'Oeuvre*'is lavastaja Aurélien Lugné-Poë poolt ning sellest sai alus ka Claude Debussy samanimelisele ooperile. Claude Debussy ooperis oli algselt plaanitud peaosa Maeterlincki tulevasele elukaaslasele Georgette Leblancile, kes aga asendati ameeriklanna Mary Gardeniga. See tegu vihastas Maeterlincki ning ta soovis, et „*Pelléas et Mélisande*“ ooperivarianti saadaks ebaedu. Tänu hävitavale kriitikale see ka juhtus ja alles neli aastat hiljem sai sellest õnnestunud lavateos. (Andresen 1973: 55)

Maeterlincki algusperioodi näidendite teemad on saatus, armastus ja surm, kus lootusel ja õnnel pole kohta. Neid nimetatakse draamadeks, mitte tragöödiateks, sest sümbolistlikes draamades puudub kangelane, kes võitleb õilsate ideaalide eest. Maeterlincki näidendite pearõhk asetub sümboolsetel kujunditel ning fataalsel seaduspärasusel. (Talvet 1999: 211)

Eraelus jõudis Maeterlinck esimese tõsise suhteni 33-aastaselt, kui kohtus Brüsselis ooperilaulja ja näitleja Georgette Leblanciga. Näitlejanna oli mõned aastad varem abiellunud hispaanlasega, kuid see kooselu ei sobinud talle. Kohtudes Maeterlinckiga, soovis naine oma abielu lahutada, aga roomakatoliku kirik keeldus seda tegemast.

Avalikkuse tähelepanu tolle aja sobimatu kooselu suhtes tekitas paarile ebamugavust ning nad otsustasid kolida Pariisi eeslinna Passy'sse. Leblancist sai Maeterlincki impressaario ja sekretär ning inimene, kes hoolitses tema heaolu eest. Kooselu Leblanciga avaldas järgneva kümnendi jooksul tugevat mõju Maeterlincki loomingule. Ta hakkas kujutama realistlikke tegelaskujusid ja jättis kõrvale sümbolistlikud melodramaatilised aspektid, esile kerkisid eksistentsialismiga seotud teemad. Maeterlinck tõi oma loomingusse naistegelasi, kes kontrollivad oma saatust. Enamikku neist rollidest kehastas laval tema elukaaslane Leblanc. Ilmusid „*Aglavaine et Sélysette*“ („*Aglavaine ja Sélysette*“ 1896), „*Ariane et Barbe-bleue*“ („*Ariadne ja Sinihabe*“ 1901), „*Soeur Béatrice. Miracle en trois actes*“ („*Õde Béatrice*“ 1901), „*Monna Vanna*“ („*Monna Vanna*“ 1902) ja „*Joyzelle*“ (1903). Biograaf Bettina Knappi arvates on Maeterlincki selle perioodi näidendid traditsioonilisemad kui varasemad tööd. (NPW 1987: 73)

Lisaks näidenditele kirjutas Maeterlinck olulisi metafüüsilisi esseesid „*Le Trésor des humbles*“ („*Alandlike aare*“ 1896), „*La Sagesse et la destinée*“ („*Tarkus ja saatus*“ 1898) ja „*La Vie des abeilles*“ (1901 „*Mesilaste elu*“). Viimases essees uuris Maeterlinck analoogiaid inimeste ja mesilaste käitumises. Esseedes asendas Maeterlinck schopenhauerliku negativismi võitlusliku optimismiga. Ta väljendas veendumust, et kui inimene soovib, siis ta saab oma saatust muuta. Inimene on duaalne, eksisteerib nii

sisemine kui ka väline maailm. Veel ilmusid esseed „*Le temple enseveli*“ (1902) ja „*Le Double Jardin*“ (1904).

Ühiskonnas maad võtnud sajandivahetuse ärevus ja eraelulised muutused mõjutasid Maeterlincki loomingut väga tugevalt. Ta oli selleks ajaks saavutanud tuntuse kogu Euroopas ja tema teosed olid oodatud materjal paljudes teatrites. Belgia valitsus andis Maeterlinckile kirjandusauhinna. Seda perioodi võib iseloomustada optimismiga. Näidendites ei ole saatus enam kõikvõimas ning surm ei välista õnne. Üha rohkem on teostes leida muinasjutu ja legendi elemente. (Talvet 1999: 211)

Maeterlincki muutust kajastas Eestis Friedebert Tuglas, kirjutades oma kriitikas: “Sajandi vahetusel näib Maeterlincki eluvaateis ja ühtlasi ka kunstilaadis toimuvat põhjalik murrang. Nagu ta maailmavaade ja elutunnetus enne oli põhjani pessimistlik ja traagiline, muutub see nüüd läbi ja läbi elujaatavaks ning romantiliseks. Nagu ta oli varem näinud ainult saatuse ja kaduvuse sümboleid, nii ülistab ta nüüd moodsa kultuuri saavutusi. Sellest vaatlusele andunud müstikust sai teoinimene, kes jutlustas reaalelu ja tervishoidu ning uuris loodust meie ümber.” (Tuglas 2004: 342)

Oluliseks avalduseks sai 1907. aastal Maeterlincki kirjutatud essee „*L’Intelligence des fleurs*“ („Lillede mõistus“ 1907), kus ta avaldas oma elufilosoofia inimeseks olemise kohta ning tunnistas sümpaatiat sotsialistide ideede vastu. Aasta varem, 1906, otsustasid Maeterlinck ja Leblanc kolida Prantsuse Riverasse Grasse linna, et ravida Maeterlinckil diagnoositud närvihaigust. Avalikkuse tähelepanu häiris Maeterlincki ning see põhjustas kirjanikul depressiooni. Tervenemiseks oli vaja rahu ja eraldatust ning ta rentis oma raviks benediktiinide St. Wandrille´ kloostri Normandias Prantsusmaal. Kloostri rentimisega parandas Maeterlinck oma suhteid paavstiga, sest päästis kitsikusse sattunud kloostri keemialabori saatusest.

Haigusperioodil kirjutas Maeterlinck valmis suure osa oma tuntuimast teosest „*L’Oiseau bleu*“ („Sinilind“). Avalikustamiseni jõudis näidend aastal 1908, kui kirjaniku tervis oli paranenud. „*L’Oiseau bleu*“ esmalavastus toimus Moskva Kunstiteatris 1908 ja lavastaja

oli Konstantin Stanislavski. Järgnevatel aastatel jõudis see näidend lavale Londoni Haymarket Theatre'is ja New Yorgis.

Pärast kurnavat haigusperioodi Maeterlinck paranes ja asus aktiivselt tööle, kirjutades nii draamasid kui ka esseesid. Ta avaldas aastal 1910 näidendi „*Marie-Magdalene*“ („Maarja-Magdaleena“), kus suhete parandamiseks kirjutas peaosa elukaaslasele näitlejale Leblancile. Kriitikute arvates oli see näidend eelnevatest nõrgem ja pigem kopeeris varem kirjutatut. Ebaedu ja jätkuvalt keeruliste suhete tõttu elukaaslasega, millele lisas pinget Maeterlincki ema surm 1910. aasta suvel, langes suurmeister taas kord depressiooni. (NPW 1987: 73)

Maeterlinck sai uue hingamise pärast kohtumist 18-aastase näitleja Renée Dahoniga, kes mängis Pariisi Théâtre Réjanesi lavastuses „*L'Oiseau bleu*“. Samal 1911. aastal, kui esietendus Pariisis Maeterlincki näidend, esitati ta oma varasema loominguga ja näidendiga „*L'Oiseau bleu*“ Nobeli kirjanduspreemiale.

Maeterlinck rääkis aktiivselt kaasa ühiskonnas toimuvatele protsessidele ning teda ei jätnud külmaks ümberringi toimuvad sündmused ja kodumaa saatus. Talle tehti ettepanek saada Prantsuse Akadeemia liikmeks, kuid ta ei võtnud seda pakkumist vastu, kuna selleks oli vaja loobuda Belgia kodakondsusest. Hiljem andis Prantsuse Akadeemia Maeterlinckile medali prantsuse keele väärtustamise eest kirjanduses.

Enne Esimest maailmasõda, aastal 1913, oli ta aktiivne sotsialist, kes toetas sotsialistlikku liikumist igakülgsest. Ta astus koos Belgia töölistega katoliku kiriku vastu, mis süvendas Maeterlincki niigi kriitilisi suhteid kirikuga ja viis lõpuks selleni, et 1914. aastal andis katoliku kirik välja määruse, mis keelas tema ooperite ettekanded.

1914. aastal soovis Maeterlinck astuda Belgia kaardiväkke, et seista vastu sakslastele, kes tungisid Belgiasse. Tema avaldus lükati tagasi kõrge vanuse tõttu, ta oli siis 52-aastane.

Sõja-aastatel otsustasid Maeterlinck ja Leblanc ühiselt lahkuda Grassyst ja asusid elama Lõuna-Prantsusmaale Nice'i linna. Seal kirjutas ta näidendi „*Le Bourgmestre de Stilmonde*“ („Stilmonde'i linnapea“ 1919), mida Ameerika ajakirjandus nimetas suurepäraseks sõjanäidendiks. Sõja-aastatel reisis Maeterlinck ringi nii Euroopas kui ka Ameerikas ja pidas sõjateemalisi loenguid. Samal ajal kirjutas ta mitmeid esseesid, kus avaldas pahameelt sõja vastu.

Pärast sõda otsustas Maeterlinck kirjutada järje näidendile „*L'Oiseau bleu*“, mis kandis pealkirja „*Les Fiançailles*“ („Kihlus“ 1918). Näidend esitas samu tegelasi, kes olid seitse aastat vanemaks saanud. Tütarlapsel, naabrinaise tütrest, sai Tylyli naine. Peakangelasena rollis nägi Maeterlinck oma elukaaslast Georgette Leblanci, kuid see roll ei sobinud talle. Pärast 23 aastast kooselu läks paar lõplikult lahku. Järgmisel, 1919. aastal abiellus Maeterlinck endast 30 aastat noorema näitlejanna Renée Dahoniga ning nad kolisid elama Pariisist eemale Château de Médan'i ja talveks villasse Nice'is. (Andresen 1973: 57)

1920ndatel vähenes nõudlus Maeterlincki näidenditele rahvusvahelisel tasandil, kuid ta säilitas oma staatuse ja olulisuse Prantsusmaal. Ta avaldas näidendid „*Le Malheur passe*“ (1925), „*La Puissance des morts*“ (1926), „*Berniquel*“ (1926), „*Marie-Victorie*“ (1927) ja „*Judas de Kerioth*“ (1929). Samuti jätkas ta esseede kirjutamisega oma lemmikteemadel okultismist, eetikast ja loodusajaloost. Siia perioodi jäävad „*Le grand secret*“ (1921), „*La Vie des termites*“ („Termitide elu“ 1925), „*La Vie de l'espace*“ (1928), „*La Grande féerie*“ (1929), „*La Vie des fourmis*“ (1930). Olulisimaks esseeks sai „*La Vie des Termites*“, kus ta mõistis hukka kommunismi ja totalitarismi. Ta võrdles inimesi termitidega, kes on hästi organiseeritud, kuid rumalad elukad.

1930. aastal ostis Maeterlinck Nice'i linnas omale lossi ja nimetas selle Orlamonde'iks. Kaks aastat hiljem omistas Belgia kuningas Albert I Maeterlinckile krahvi tiitli. Auhindadest omistati talle veel Leopoldi Ordu Belgia Suur rist, Portugali aumärk ehk Püha Jakobi mõök ja Glasgow' Ülikooli doktori aukraad.

Teise maailmasõja eelsel perioodil Maeterlinck väga palju ei kirjutanud. Ta avaldas vaid ühe näidendi 1935. aastal – „*La Princess Isabelle*“, ja mõned esseed: „*L’Araignée de verre*“ (1932), „*Avant la grande silence*“ (1934), „*L’Ombre des ailes*“ (1936) ja „*Devant Dieu*“ (1937).

Uue sõja algus tõi kaasa Maeterlincki pagenduse Portugali, kus ta oli sealse diktaatori Antonio Salazari kaitse all, kuid ka sealt ta põgenes ja lahkus Ameerikasse, kuhu jäi sõja lõpuni. Pagendusaastad olid kirjanikule majanduslikult rasked, sest tema looming ei olnud enam nii soositud ja nõutud. Ta avaldas 1941. aastal ühe essee „*L’Autre Mondeo u le cadran stellaile*“. (Andresen 1973: 55)

Maeterlinck naasis koju Nice´i pärast sõda, olles 85aastane. Paar aastat hiljem kirjaniku tervis halvenes, kuid ta jõudis avaldada oma mälestusteraamatu „*Bulles bleues*“ („Sinised lehed, õnnelikud mälestused“). Järeltulijaid Maeterlinckil ei olnud. Mõned aastad enne surma avaldati tema viimane näidend „*Jeanne d’Arc*“ („Jeanne d’Arc“ 1945). Maeterlinck sai südameataki ja suri 6. mail 1949. (NPW 1987: 72)

Maeterlincki viljakas looming annab ülevaate kirjaniku arengust ja tema loomingulistest otsingutest, mille käigus sai temast olulise kunstivoolu, sümbolismi väljapaistev esindaja. Maeterlincki draamades on keeruline inimesi, asju või olukordi reaalses ajas või ruumis määratleda. Ainsaks tõeluseks on sümbol, mille tähendus oleneb tõlgendusest. Sümbolistid seadsid omale eesmärgiks anda esemetele, olenditele kaudne tähendus, vihjates sellega asja tegelikule olemusele. Tänapäeval tunneme sümboli mõistet ka semiootikas, mis tähistab kokkuleppe alusel loodud märki. Sellele, kuidas midagi sümboliks muuta ja millal sümbol on sümbol, on keskendunud ülejäänud töö.

2. SEMIOOTILINE ANALÜÜS

Analüüsiks on kasutatud semiootilist analüüsi, sest see tõstab tähelepanu keskmesse teatrietenduse märgilise struktuuri, koodide repertuaari ja tähendusloome viisid. Teatrisemiootika objektiks pole teatrietendus kunstisündmusena, vaid märke tootva süsteemina. (Epner 2002: 111) Sümbolistik draama tõi esile sümboli, mille tähendus olenes tõlgendusest. Nii saavad tähenduse ka märgid, kui me interpreteerime neid tähendust kandvatena. Semiootik Charles Sanders Peirce'i märgiteooria järgi saab märke jaotada kolme tüüpi: ikoonid, indeksid ja sümbolid. Ta väitis, et märk osutab kellelegi midagi mingis suhtes või omaduses. Seega ei ole üksik märk iseseisvalt tähenduslik, vaid midagi muutub märgiks alles siis, kui me seda vastavalt interpreteerime.

Ikooniline märk on seotud objektiga läbi tema sarnasuse (nt visuaalsed märgid). Indeksiline märk on otseselt, tegelikkuses olemasolev side objektiga. Sümboliline märk on seotud oma objektiga üksnes kokkuleppe alusel, määratud reegli või definitsiooniga. (Deely 2005: 66)

Teatri kontekstis piirdub semiootiline analüüs laval toimuvaga ja seda huvitab, mil moel tegevuse abil/sees tähendusi esile tuuakse ja milliseid tähendusi millistel tingimustel sellele omistada võidakse. (Fischer-Lichte 2011: 81) Seega saame käsitleda etendust semiootiliselt heterogeensena, s.o eri märgisüsteemidesse kuuluvaist märkidest koosneva tekstina. Etendusel on tekstile omased tunnused nagu väljendatus, piiritletus, struktuursus ja ühtne tähendus. (Epner 2002: 109-110)

Juri Lotman on seisukohal, et etenduse ühtne tekst koosneb väiksematest alatekstidest. Näiteks eraldab ta teatrietenduses vähemalt kolme alateksti: sõnaline tekst, mäng ning lava, heli- ja valguskujundus. „Teatrietendus kui näitlejate tegevuse, sõnalise teksti, dekoratsioonide, rekvisiitide, heli- ja valguskujunduse süntees kujutab endast eri tüüpi ning eri tinglikkuse astmega märkidest koosnevat keerulist teksti.“ (Lotman 2009: 205)

Erica Fischer-Lichte arvates on oluline täpsustada, et teatrietendust tuleks määratleda tekstina, mis on vormistatud teatri “keeles“. Kuna etendus kui tekst kujutab endast

spetsiifilist valikut üldiste võimaluste seast, tuleb tema arvates uurida, millised märgid, kombineerimisreeglid ja tähendusvõimalused etendus välja valib, realiseerib ja aktualiseerib. (Fischer-Lichte 2011: 83)

Seega võib järeldada, et teatrisemiootika objektiks pole teatrietendus kunstisündmusena, vaid märke tootva süsteemina, semiootiliselt heterogeense kunstitekstina, mis koosneb erinevaist märgisüsteemidest ning neid moodustavaist märkidest. Kusjuures etenduse kui kunstiteksti analüüsi eesmärgiks ei ole mitte ainult ühekordselt kogetud etenduse vaatlus, vaid etenduse aluseks oleva struktuuri – lavastuse – tabamine. (Epner 2006: 64)

Teatrisemiootika näeb uurija esmase ülesandena etenduse terviku kui teksti liigendamist osadeks, et jõuda nende kaudu siis lõpuks tagasi terviku mõtestamiseni. Üldkehtivat reeglistikku etenduse liigendamiseks pole, kuid Fischer-Lichte pakub selleks välja neli semantilise koherentsuse tasandit. Selle põhimõtte järgi tuleb etendus jagada osadeks ja analüüsimisel liikuda üksikosadelt üldisele.

Fischer-Lichte poolt pakutud liigendamise esimesel tasandil paiknevad etenduse algelemendid ehk väikseimad märgid eri märgisüsteemidest (žest, sõna, ese jne). Näiteks stenograafias võib selleks märgiks saada kujund, mis on põhimõtteliselt seotud tähendusega ning mis on semiotiseeritav. Kujund ei kehastu asjas vaid suhtes teiste asjade ja ruumiga. Neid interpreteeritakse vaid juhtudel, kui algelementidele mingil viisil tähelepanu tõmmatakse. Teine tasand, kuhu kuuluvad märgikooslused e liitmärgid, pakub nii etenduse loomisel kui ka tõlgendamisel märksa rohkem võimalusi. Samasse või erinevatesse märgisüsteemi kuuluvad märgid on ühendatud nii, et tähendus tekib nende omavahelistest suhetest (repliik koos žestide, miimika, hoiaku ja liikumisega). Keskkel kohal on analüüsipraktikas aga kolmas tasand, kuhu kuuluvad etenduse alatekstid (allstruktuurid). Alatekstide tasandilt liigutakse vajadust mööda nii madalamatele nivooale kui ka kõrgematele ehk etenduse kui terviku juurde. Alateksti näiteks võib tuua rolli, mis hõlmab lavakuju välimuse ja käitumise kogu etenduse jooksul, aga ka ruumiteksti või tegevuslõigu. (Epner 2002: 111-112)

Omakorda alatekstide liigendamiseks on pakutud kolm põhivõimalust. Esiteks semiootiline liigendus, mis hõlmab enda alla märgisüsteemid või nende grupid. Teiseks on narratiivne analüüs ehk situatsioonid või stseenid ja kolmas võimalus on psühholoogiline analüüs. (Epner 2002: 113) Valik tuleb teha domineerivate märgisüsteemide seast - s.o milline märgisüsteem (-süsteemid) kujundab antud lavastuse üldist esteetikat. Oluline on jälgida, kas lavastus on rajatud peamiselt sõnale või hoopis pildilisusele (visuaalne teater), või on määravalt tähtis näitlejate kehaline mäng, nende plastika ja liikumine. (Epner 2002: 113) Taas kord ei saa märgid tähendust isoleeritult vaid suheldes oma lähema ja kaugema ümbrusega, mille moodustavad teised märgid. Seega on oluline analüüsi käigus mõista kasutatavate märkide süsteemi ja nende omavahelisi suhteid. Märgisüsteemide ja alatekstide suhted ehk süntaktika kujundab lavastuse struktuuri. Fischer-Lichte nendib: „Sest ainult siis, kui õnnestub kirjeldada teksti erinevaid hõlmatud paradigmaatiliste ja süntagmaatiliste telgede kokkupuutepunkte kompleksina, on saavutatav analüüsi eesmärk – määrata kindlaks teksti tähendus.“ (Fischer-Lichte 2011: 83) Vastupidiselt dominandi määramisele on lavastusi, kus see võib ka puududa ja erinevad alatekstit toimivad justkui võrdväärsena.

Teate edastamine etenduse käigus ja selle dekodeerimine auditooriumis ei ole ühene, kuna seda mõjutavad erinevad tegurid. Mõistmine võib olla mõjutatud ajaloolis-kultuurilistest tingimustest ehk kas vaatajatel ja loojatel on ühised sotsiaalsed, kultuurilised ja psühholoogilised koodid. Seega on tähendusloome vaatajas väga individuaalne. Juri Lotman viitab sisemisele ja välisele ülekodeerimisele. Lihtsustatult võib rääkida tähenduse tekkest etenduse sise- või välisseostes. Etendusele kui tekstile on omapärane suhe *de facto* loodud tekstiliste ja võimalike tekstiväliste seoste vahel. (Fischer-Lichte 2011: 82)

„Siseseosed on mitmeläadsed suhted etenduse enda elementide vahel, s.o etendusesisene võrgustik, mis haarab nii üheselt mõjuvate elementide (näiteks repliik ja seda saatev žest) kui ka üksteisele järgnevate elementide (näiteks repliigid dialoogis) suhestumist. Kujunev seostevõrk, kus üks element viitab teisele, juhatab teise juurde, on aluseks tähenduse tekkele.“ (Epner 2002: 114) Välisseoste puhul saavad elemendid tähenduse mingeis

etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad (näiteks stenograafias). Siin mõistame etenduse osiseid mitmesuguste kultuurikoodide alusel, ning ilmsiks tuleb vaataja kultuuripagasi tähtsus semioosis, eeskätt lisatähenduste ehk konnotatsioonide rikkuse sisukohast. Välisseosed piiritlevad lavastuse intertekstuaalse ruumi. (Epner 2002: 115) Seega etenduse käigus etendus seletab end läbi märkide omavaheliste suhete, alles läbi konteksti ilmneb taotluslik märgi tähendus.

3. MAURICE MAETERLINCKI NÄIDEND „SINILIND“

Maeterlincki „Sinilindu“ peetakse sümbolistliku draama väga oluliseks teoseks, siin realiseeruvad sümbolistide püüdlused suurte Aadete ja Ideaalide poole, mis astub vastu lihtsatele klišeelikele arusaamadele. Maeterlinckil õnnestub näidata asjade tegelikku olemust kaudselt, läbi sümbolistlike elementide, personifitseerides sellega elu põhielemente nagu tuli, vesi. Näidendi alguses on juttu sinilinnust kui millestki konkreetsest, millest sõltub inimese õnnelikuks olemine. Tegevuse käigus kaob personifikatsioon ja sinilinnust saab õnne sümbol. See on pigem seisund või identiteedi osa. Autor vihjab, et sinilinnul ei ole kindlat vormi, kuju mida püüda, vaid selle tabamine on individuaalne protsess, mille käigus inimene midagi kogeb.

Miks saab sinilinnust sümbol? Lotman nimetab sümbolit tekstiks, millele on endassesuletud tähendus ja selgekujuline piir, mis lubab teda eristada ümbritsevast semiootilisest kontekstist. (Lotman 1999: 222) Sümbol võib olla ükskõik mis vahenditega antud verbaalne või visuaalne märk, mis jõuab adressaadini läbi tajuprotsesside ning käivitab tekkiva lõputu sünonüümide ahela kaudu seletuse ja tähenduse otsimise protsessi. Sümbol esineb semiootilises plaanis kolmel erineval tasandil: sümbol kui tajuelement, sümbol kui kujund ja sümbol kui müüt.

Maurice Maeterlincki näidend „Sinilind“ koosneb 12 pildist, mis on jagatud 6 vaatuseks. Tegelasi, kellel on oma tekst öelda, on näidendis kokku ligikaudu sada. Peategelasteks on puuraiduri poeg Tytyl, kes koos oma õe Mytyliga, läheb jõuluööl otsima sinilindu. Lapsed saavad oma rännakule kaaslasteks Leiva, Piima, Vee, Tule, Suhkru, Kassi, Koera ja Valguse. Läbi nende tegelaste räägitakse põhilistest eluväärtustest, nii kujunevad need personifitseeritud tegelased ka ise sümboliteks.

Järgnevalt on Maeterlincki näidendi „Sinilind“ tutvustus, mis on tehtud Indrek Koffi tõlke järgi, mis valmis aastal 2006.

3.1. Näidendi „Sinilind“ tutvustus

I vaatus

I pilt, Puuraiduri hurtsik.

Näidendi tegevus saab alguse jõuluõhtul puuraiduri hurtsikus, kus vend ja õde, Tylyl ja Mytyl, räägivad omavahel nende ärajäänud jõuludest. Nad vaatavad aknast välja rikaste laste tupp ja elavad kaasa sealsele külluslikule tähistamisele. Keset mängulusti kuulevad nad koputamist. Lapsed arvavad, et see on isa, aga uksest tuleb Haldjas, kes otsib sinist lindu või laulvat rohtu, et ravida oma haiget tütar. Haldjas annab Tylylile teemandiga mütsi, mis avab laste silmad, et näha asjade tõelist olemust. Nii näevad lapsed ühel hetkel kõike ümbritsevat teistmoodi, ja nad kohtuvad leiva, koera, kassi, suhkru, tule, vee ja piima hingega. Taaskord koputatakse uksele, lapsed on kindlad, et see on isa. Liigest kiirustamisest teemandi keeramisel ei saa asjade hinged enam oma tavalisse olekusse tagasi ja Haldjas otsustab nad saata koos lastega sinilindu otsima. Isa ja ema veenduvad, et lapsed magavad oma voodites.

II vaatus

II pilt, Haldja juures.

Kogu reisiseltskond läheb Haldja juurde, et riietuda. Väljanägemise pärast toimub tegelaskujude vahel nägelemine. Lisandub veel üks tegelane – Valgus, kellest saab teekonnal laste juht ja saatja. Esimesena saadab Valgus lapsed Mälestustemaale.

III pilt, Mälestustemaa.

Mälestustemaale lähevad lapsed ilma saatjateta, seal kohtuvad nad oma surnud vanaema ja vanaisaga ning õdede ja vendadega. Nad saavad sealt kaasa sinilinnu, mis muutub mustaks, kui lapsed lahkuvad mälestustemaalt.

III vaatus

IV pilt, Öö palee.

Laste otsingud jätkuvad Öö palees, siin on nendega kaasas Koer, Kass, Leib ja Suhkur. Kass on esimene, kes jõuab Öö juurde ja hoiatab, et Inimene tuleb. Tylyl avab Öö palees

erinevate kambrite ukсед, et leida sinilindu. Reisiseltskond jaguneb kaheks, üks osa toetab Tylyli kambrite avamist, aga teine osa soovib lõpetada. Üksteise järel avanevad kambrid, kus on Kummitused, Varjud ja Hirmud, Haigused, Sõjad, Isiklikud lõhnad, Tähed. Viimase kambri avamise eest hoiatab Öö Tylyli kõige enam, sest seal olevat kõiki õudusi sellisel määral, et sellele pole veel isegi ühisnimetajat antud. Pärast ukse avanemist on seal taga „unelmate aed“ ja tuhanded linnud – sinilinnud, mida kogu reisiseltskond püüab. Viies linnud Valguse ette on need kõik surnud.

V pilt, Mets.

Kass jõuab esimesena metsa, ta teavitab puid reisiseltskonnast ja nende eesmärgist. Kuna tegemist on puuraiduri lastega, väljendavad puud viha laste suhtes. Lisaks puudele tulevad kohale erinevad loomad, kes tahavad Inimesele kätte maksta tehtud tegude eest. Lapsi saadavad metsas Koer ja Kass. Kogu tegevus läheb väga agressiivseks, millest lapsed pääsevad tänu Valguse sekkumisele.

IV vaatus

VI pilt, Eesriide ees.

Teekonnal metsast surnuaeda on üks vahestseen eesriide ees. Valgus kogub kõik lapsi saatvad tegelased – Koera, Kassi, Leiva, Tule, Suhkru, Vee ja Piima kokku, et selgitada neile, et Surnuaeda peavad lapsed minema ilma nendeta.

VII pilt, Surnuaed.

Surnuaias on lapsed hirmul ja ootavad keskööd, et kohtuda siis surnute hingedega, aga nende üllatuseks ei tule haudadest välja midagi hirmuäratavat, vaid vastupidi, hauast tuleb lillemeri ja lapsed avastavad, et hirmuäratavaid surnuid ei olegi olemas.

VIII pilt, Eesriide, pilved.

Järgmisena toimub otsustus, kes läheb lastega kaasa Õnneaeda. Valgusega koos lähevad kaasa Koer, Leib ja Suhkur. Selleks, et kohtuda Õnnelega, peab Valgus ennast riietega varjama ja kinni katma.

IX pilt, Õnneaed.

Reisiseltskond astub sisse Õnneaeda, kus nad kohtuvad silmaga nähtavate Õnnedega, kes söövad, joovad ja pidutsevad. Tüsedad õnned proovivad meelitada lapsi ja nende saatjaid ahvatluste küüsi, et nad unustaksid oma ülesande sinilindu otsida. Ahvatlustest pääsemiseks keerab Tylyl teemanti, mille tulemusel selgub pealiskaudsuse õnne tegelik olemus. Seejärel avaneb laste ees tõeline Õnneaed, kus nad kohtuvad erinevate rõõmude ja Emaarmastusega.

V vaatus

X pilt, Tulevikuriik.

Seda külastavad vaid Tylyl, Mytyl ja Valgus. Nad kohtuvad sündimata lastega, kes räägivad oma tulevikutegudest. Siin kohtuvad üürikeseks Aeg ja Valgus, kuid Valgus käsib kiiresti teemanti keerata, et Aja käest minema saada. Nad lahkuvad, kui Valgus ütleb, et ta leidis sinilinnu ja peitis selle omaale hõlma alla.

VI vaatus

XI pilt, Hüvastijätt.

Lapsed jõuavad kogu reisiseltskonnaga müüri äärde, kust nende tegevus aasta tagasi algas. Siin saavad teada, mis juhtus kõigi nende lindudega, mis nad leidsid oma rännakul. Saatjaskond jätab lastega hüvasti. Kassi ja Koera lepitatakse. Valgus lahkub Vaikuseriiki.

XII pilt, Ärkamine.

Sama tegevuskoht, mis esimeseski pildis, puuraiduri hurtsik. Lapsed ärkavad, neil on ajaline nihe, vahele on jäänud aasta. Lapsi äratades satub ema segadusse, sest nad räägivad oma rännakust ja kohtumistest. Ema kardab, et lapsed on haiged ja tal tekib surmahirm. Külla tuleb naabrinaine, kes küsib tuld, et sooja saada ja süüa teha. Lisaks küsib ta Tylylilt lindu, sest tema laps vajab seda, et terveks saada. Poiss saadab oma linnu naabritüdrukule, kes saabki tänu sellele terveks. Nüüd näeb ka Tylyl, et tõeline sinilind, keda nad on otsinud lähedalt ja kaugelt, on olnud kogu aeg kodus olemas, seda tuleb lihtsalt osata näha, leida ja hoida. Naabritüdruk tuleb Tylyli tänama ja küsima,

mida linnule süüa anda. Ühise toitmise käigus pääseb lind tüdruku käte vahelt lahti ja lendab minema. Tylyl lohutab tüdrukut, et ta võib ta uuesti kinni püüda.

Maeterlinck ise on selles näidendis seadnud keskmesse kogemuse. Ta ütleb: "Läbi surma, mineviku ja teiste valduste rännates võivad lapsed haigused, aja ja ruumi. Saadud kogemustega tagasi jõudnud, leiavad nad, et tänu kõigele üle elatule ongi sinilind käes. Sellega, et lastel siiski ei õnnestunud sinilindu kinni püüda, tahtsin ma öelda, et inimkond peab alati edasi püüdma, et eksirännakutel areneb ta ka ise."

3.2. „Sinilinnu“ lavastused teatris Endla

Maurice Maeterlincki näidendit „Sinilind“ on lavastatud teatris Endla kahel korral. 1986. aastal lavastas Aare Laanemets koostöös näitlejate ja noortestudio Kooliteatri õpilastega. Teist korda lavastas selle Ingo Normet ja esietendus oli 2013. aasta mais.

Kahe lavastuse ajaline vahe teatris Endla oli 27 aastat. Laanemetsa lavastus oli tehtud Marie Underi tõlke (1918) järgi, aga Normet kasutas Indrek Koffi tõlget (2006). Sel ajal, kui Aare Laanemets „Sinilindu“ Endlas lavastas, oli Ingo Normet samas teatris peanäitejuht.

Mõlemad lavastused olid Endla mängukavas ühe hooaja. Laanemetsa lavastusest anti selle ajaga 30 etendust ja seda jõudis vaatamas käia 15 584 inimest. (Talts 2000: 482) Normeti lavastusest oli 13 etendust ja vaatajaid kogus see 4213. (Sippol, Ründal, Karulin 2014: 283)

Erinevusena on vajalik ära märkida tõsiasi, et kahe lavastuse vahepealse ajaga muutus Eesti riigis poliitiline situatsioon. Aare Laanemetsa lavastus tuli välja nõukogude perioodil, aga Normeti „Sinilind“ vabas Eesti Vabariigis. See asjaolu on andnud lavastustele erinevad kontekstid ja on mõjutanud lavastusvõimalusi. Laanemetsa lavastuses tuli osata lugeda sõnumit n-ö ridade vahelt, sest tuli arvestada tsensuuriga, mille ebasoosingu tõttu võis juhtuda, et näidendit ei saa lavale tuua. Normeti lavastus ei pidanud keskenduma polüseemiale, vaid sai realiseerida oma idee vastavalt nägemusele.

Mõlemad lavastused on toodud välja ühes ja samas ruumis – Pärnu teater Endla suures saalis.

Järgnevalt on vaadeldud nende lavastuste üldist ruumikontseptsiooni, missuguseid lahendusi on lavaruumis kasutatud. Antakse ülevaade lavastuste stsenograafiast, millel on oluline roll lavastuse atmosfääri loomisel. Stsenograafia ei loo mitte ainult tegevustiku üldist fooni, vaid edastab oma heleduse või tumeduse, kerguse või massiivsusega lavastuse üldise ja ka üksiku misanstseeni iseloomu ning aluse tegevustiku

tõlgendamiseks. Pärast seda on püütud analüüsida väljajoonistuvaid märke ja nende tähendusloome tekkimist.

Lavastuse analüüsis on toetunud Laanemetsa lavastuse salvestusele, mida töö autor on saanud vaadata Eesti Rahvusringhäälingu videoarhiivist. Normeti lavastusest on töö autor näinud kolme etendust.

3.2.1. Aare Laanemetsa lavastus „Sinilind“

Lavastus „Sinilind“ sündis koostöös professionaalsete näitlejate ja Kooliteatri õpilastega, keda Aare Laanemets koos Elmar Tringiga sel ajal Endla teatris juhendas. Kunstnik oli Marju Pottisep. Muusikaline kujundaja Erkki-Sven Tüür. Liikumisjuht Aita Indrikson.

Näitlejad: Rait Mätas, Mari Lauk, Juta Tints, Eha Kard, Jaak Hein, Lii Tedre, Siina Üksküla, Enn Keerd, Margus Oopkaup, Aire Johanson, Elmar Trink, Ille Naaber, Meelis-Lauri Erikson, Kaido Suviste, Katariina Lauk, Külli Uustal, Katrin Virula, Žanna Aug, Katrin Bogdanova, Andrus Joonas, Kai Kaljumäe, Gea Kammer, Gerli Kazantseva, Taivo Kosk, Merike Kurm, Indrek Pärtel, Anneli Rabbi, Eva Raud, Margus Rebane, Heigo Seppel, Jaan Vahar, Katrin Viinamäe.

Esietendus 27. detsembril 1986 Lydia Koidula nimelise Pärnu Draamateatri suures saalis.

Kogu lavaruumi kasutatakse tervikuna ja maksimaalsete võimalustega. Erinevate tegevuspaikadena on etenduses seitse pilti. Keskseks dekoratsiooniks on üle lava ulatuv kahekorruline karkass trepiga, mis on vastavalt stseenidele detailidega dekoreeritud või just dekoreerimata ja avaldab mõjub oma raamilisusega. Eri tasandite vahel liikumine aitab lavastuses rõhutada dimensioone, kus mäng käib, nii ilmuvad kõrgemalt tasandilt jumalikud tegelaskujud Valgus ja Haldjas, või surnud laste hinged, mis viitab tõekspidamisele, et süütute laste hinged lähevad taevasse. Öökuninganna lossis on väga oskuslikult kasutatud lavaauku, nihutades sellega mänguruumi mõõtmeid.

Ruumilahenduslikult tajub publik neljanda seina olemasolu, mida kinnitab teises stseenis toimuv mäng kujuteldava akna juures, jättes publiku selle sama akna taha, mille kaudu näitlejad välja näevad. Punktvalgusega rõhutatakse emotsionaalset dialoogi naabermaja jõuluõhtust. Valgus ja valgustus on selle lavastuse kujunduses kõnekad. Mida hämaram ja lihtsam lavapilt, seda olulisem on tegevus. Valguse kaudu visualiseeritakse maagiat, kuigi see võib olla ka videos režiiline lisandus.

Kujundusmaterjalidena on kasutatud väga palju ühevärvilist kangast, nt punased tekid, valged linikud ja uksekate, must tüll. Ainus mustiline, triibuline kangas on kasutusel

Mälestustemaal, surnud vanavanemate ja õdede-vendade riietuses. Kõik, mida on vaja rõhutada ja mida on vaja fookusseerida, on valgeks värvitud, näiteks sündimata laste valged kostüümid suurte kroogitud kraedega, Emaarmastuse valge kleit, tervenendud naabritüdruk ja Õnnede riided. Kuna lava üldine foon on tumedates toonides, kohati üleni must, aitab see kontrastidel selgelt välja joonistuda. Näiteks Öökuninganna lossis on kogu mäng hämaras, sinise kontravalgusega on saavutatud omamoodi sünge ruum. Selles pildis mõjuvad laste selgete värvidega kostüümid puhtalt ja süütult, vastukaaluks Öökuninganna mustale kostüümile mustal taustal, mis tekitab efekti, et laval hõljub ainult näitleja pea. Lisaks salapärasele lavapildile on stseen Öökuninganna juures üles ehitatud sõnalisele visualiseerimisele ja fiktsiooni loomisele. Ka video vahendusel on võimalik tajuda fiktsionaalse maailma konstrueerimist. Fiktsiooni loomine on seega üks protsess, mis aitab ületada piire, minna püüdlustes kaugemale ja Laanemets on seda oskuslikult teinud. Fiktsioon lubab luua väljamõeldisi, pettekujutlusi, ja isegi kui on teada, et sellel ei ole tegelikkusega seost, aktsepteerime me seda. (Annus 2002: 100)

Ühe aktsendina eristub kogu kujunduses peegeldused ja sädelus. Mida enam tegelaskuju on seotud ebamaisuse või jumalikkusega, seda enam on tema kostüümile lisatud helki ja sädelust. Kujundusdetailid tulevad välja loo arenedes ja nende esiletõstmiseks kasutatakse oskuslikult valgust. Nii muutub kogu lava hetkega valgemaks pärast teemandi keeramist ja Haldja ilmumist, kui inimene sai „nägijaks“.

Kostüümid ja grimm on tegelaskujusid esile toov. Grimm on kõigil tegelastel erinev ja neid iseloomustav, eriti on rõhutatud silmi, näiteks Õnnedel ja veel sündimata lastel. Ka siin on kasutatud sädelust, et rõhutada näiteks Valguse ja Haldja ebamaisust. Peategelaste Tylyli ja Mytyli kostüümid olid lihtsad valged riided, kuid toretsevate pitsiliste kraedega, millel olid punased keebid peal. Sümboltegelaste Leiva, Kassi, Koera, Piima, Suhkru, Vee ja Tule väljanägemine on vastav nende personifikatsioonile. Enim on arvestatud tegelaskujusid iseloomustavat värvi ja liikumist. Kogu õpilaste rolliloomine on tihedas seoses kostüümidega ning nendest sõltuvuses, mis aitab publikul tegelaskuju ära tunda.

Esimese tegevuspaigana näeme laval puuraiduri hurtsiku lihtsat tuba, kus on massiivsed voodid ja taamal suur uks. Avastseenis on lavapildi koloriit selgete värvidega, voodid on valgustatud punaseks, uks roheliseks ja põrand siniseks. Selle lihtsuse keskel toimub südamlik laste magama panemise stseen, mis lõpeb vanemate teineteise embamisega. Vanemate riided on lihtsad ja tagasihoidlikud, pruunid ja valged, silma jääb ema kõrge peakate, tanu, mis traditsioonilistes ühiskondades on perekondliku kuuluvuse tunnus. Perväärtustele viitab ka stseen Mälestustemaal, kus lapsed kohtuvad oma surnud vanavanemate ja õdede-vendadega. Rõhutatakse peretraditsioone ja väärtusi, lõpeb Mälestustemaa külastus misantstseeniga, mis meenutab perepilti.

Etendusele kui tekstile on omapärane suhe *de facto* loodud tekstiliste ja võimalike tekstiväliste seoste vahel ehk etenduse elemendid saavad sise- ja välisseostes tähenduse. Nii nagu juhtub kujunduses kasutatud trepiga, mida ei kasutatud ainult kõrgemalt madalamale tulemiseks, vaid sellest saab ka transformatsiooni tegevuspaik. Kassi Tylete'i pendeldamine trepil üles-alla vihjab tema ambivalentsusele.

Vastuoluline situatsioon laval tekib kohe alguses, Haldja ilmudes, kes räägib oma ilust, aga näeb välja kui koletis. Siin on õhus kaks teemat: esiteks see, et väline ei ole oluline, ja teiseks, et esmapilgul nähtav võib muutuda, kui vaataja ise targemaks saab. Juba alguses suunatakse vaatajat asjades ja tegevustes sisulist ja tähenduslikku külge otsima, nii nagu sümbolistlikule tekstile omane.

Valguslahenduse poolest üks kõnekamaid stseene on teise vaatuse Tulevikuriik, kus lavapilt jääb pigem hämaraks ja on väga piiratud valgusega, mis omakorda suurendab teadmatust ja kõhedust kogu laval valitseva olukorra suhtes, kuid samas ka uudishimu. Laest maani ripuvad tüllipaanid, millest mööda ja vahelt veel sündimata lapsed liiguvad, ei anna kindlapiirilist tegevuspaika. Valged kostüümid, rõhutatult suured titemütsid ja suured kraed mõjuvad sinakas valguses külmade ja ebamugavatena. Kogu lavapildi tegevust stseeni alguses toetab Erkki-Sven Tüüri loodud muusikaline taust, mis pärineb ansambel In Spe loomingust, mis viljeles sel ajal avalikult tunnustamata *rock*-muusikat. Selle ansambli muusika teadlikku kasutamist võib lugeda protestiks valitseva olukorra

vastu riigis. Järgnev stseen laste Maa peale saatmisest ja Valguse ning Aja kohtumisest avaldab ülemvõimu ja hirmu tagamaad, mis nõukogude ühiskonnas valitsesid. See on stseen, kus tähendusloome tekib etenduse erinevate tekstide koostöös ja nõuab publikult teatud ajaloolise tausta tundmist.

Kogu muusikalist kujundust võib Laanemetsa lavastuses pidada tähenduslikuks. Ühest küljest loob see meeleolu ja teisest küljest toob kogu lavastuse tänu märgilisele muusikale publikule lähemale. Muusika valik toetab loo jälgimist ja seoste tekkimist, mis saavutatakse kindlate helindite kasutamisega ja nende kordustega, näiteks kirikukell, kelluke, uksekrigin, kella tiksumine. Omaette helitausta tekitab kahe tegelase, Haldja ja Öökuninganna koleeriline naer, see väljendab vastikust ja vihkamist, mis vastandub lavastuses emade lauluga, mida saame kuulda, kui sündimata lapsed lähevad maale.

Laanemetsa lavastuse raamiks saab aeg, seda nii ideeliselt kui ka tegevuslikult. Aeg on füüsilise tegelaskujuna ka lavale toodud. Tema väljanägemine, vana mees pika habemega ja kepp käes, meenutab Jumala kujutluspilti kristlikus maailmakäsitluses. Tal on ka võtmetegevus – ajaga manipuleerimine, nimelt keerab ta kohe alguses kella. Tema otsustab Tulevikuriigis, kes kuhu läheb ja mis elust maal saab.

Nii nagu näidendis on esimene ja viimane tegevuspaik üks ja seesama puuraiduri hurtsik, jääb see ka Laanemetsa lavastusse, olles justkui märk sellest, et ring sai täis. Ring on kui elu ja liikumise sümbol, me lõpetame seal, kus alustasime.

3.2.1.1. Laanemetsa lavastuse analüüs

Aare Laanemetsa dramaturgilised valikud loovad terviku. Näidendis olnud ja lavastusest välja jäetud tegevuspaigad metsas või surnuaias ei kaota Maeterlincki „Sinilinnu“ lugu. Pigem võib siin rääkida, et läbi nende tegevuspaikade puudumise tuleb esile teiste stseenide olulisus. Nii tõuseb fookusesse Öökuninganna palees, Tulevikuriigis ja Õneaias toimuv. Vastav valik võib olla tingitud süžeeelisest loogikast, et oleks paigas nii algus, loo areng kui ka kulmineeruv lõpp.

Analüüsides Laanemetsa lavastust, kujuneb sealt välja kolm teemat: muutuv maailm, perekondlikud väärtused ja religioon, mida publikul on võimalik tajuda läbi etenduse tähendusloome. Lavale loodud pildid on esmapilgul realistlikud, arusaadavate dekoratsioonide, selgete ja lihtsate värvidega, igapäevasele mõistetavad. Läbi minimalistlike, kuid tähenduslike märkide, nt uksekrigin, kirikukella helin, kella tiksumine, erinevad ruumitasandid, valgused ja varjud, juhatatakse publik vajalike kujutuspiltideni.

Laanemetsa lavastuse noorte näitlejate kehalisust ja tegelaskuju karakteri koostööd oli huvitav jälgida isegi televiisori vahendusel. Põhjuseks võisid olla noored Kooliteatri kasvandikud, kes suurema õhinaga proovisid leida oma tegelaskuju iseloomustavat lavalist liikumist.

Sümbolistidele omase kaksikmaailma ja unenäolisuse kasutamisega on Laanemets oma lavastusse sisse põiminud vaatajale sõnumi, et kuskil mujal, väljapool siin kehtivat olukorda, on olemas teine **maailm**, peidus pool ja seda peab oskama näha. Protestisõnumit kannab ka muusikalises kujunduses kasutatud ansambel In Spe muusika, mis kasutas omapärast helikeelt ja ühendas elemente nii rahva- kui kirikumuusikast, esitades seda polemiseeriva *rock*-muusika võtmes. Sümbolistlik materjal pakkus parimat võimalust, et kasvatada nooremast põlvkonda lootusega, et valitsevat olukorda võib muuta.

Teise teemana kujunevad kogu lavastusest välja **perekondlikud väärtused**. Need ilmnevad peategelaste omavahelistest suhetest, või ka suhtumisest neist ümbritsevasse, isegi rikkama pere lastesse. Vaatamata sõnades rõhutatud vaesusele, tõuseb fookusesse õe ja venna omavaheline hea läbisaamine ja koos mängimine, üksteisest hoolimine. Samasugust käitumismustrit näeme emal, isal ja vanavanematel. Niisamuti lõpeb Mälestustemaa stseen perepildi misantstseeniga, rõhutades kokkuhoidmist. Taaskord tõstab selle esiplaanile Emaarmastuse ilmumine, kus lapsed saavad teada, et just üksteisest hooliva käitumisega saab eluraskusi leevendada. Lapsed alustavad oma teekonda kodust ja jõuavad sinna lõpuks tagasi, tundes sellest pärast rännakut hoopis suuremat rõõmu kui varem. Kogu lavastust saadab idee õnnelikuks olemisest oma kodu pere keskel. Selle kohta ütleb Haldjas alguses, et kes õnnelik ei ole, jääb haigeks. Omaette teemana, mis lavastusest ilmneb, on vajadus olla õnnelik, mida vastandaks haigusega. See aga paneb saalis publiku küsima, kas ma olen õnnelik või mis see õnn üldse on. Kui ma õnnelik ei ole, kas ma olen siis haige?

Kolmanda teemana tuleb Laanemetsa lavastusest esile **religioon** ja usuga seotud märgid. Publik saab neid vihjamisi. Seda toetavad nii sõnalised väljendused kui ka mõne tegelaskuju välimus ja käitumine laval. Tegevus saab alguse ära jäävast jõuluõhtust, mida perekond ei saa omale vaesuse tõttu lubada. Näiteks meenutab Valguse tegelaskuju, kes seisab laval kõrgemal positsioonil, nii oma välimuselt kui ka kehakeelega religioosnes maailmas tuntud Madonna kuju. Ka tema palves käte asend viitab jumalikkusele. Mälestustemaal räägib vanaisa palvetamisest ja ütleb, et see tähendab mäletamist. See aga tähendab omakorda sideme loomist minevikuga, olnud aegade. Naabritüdruk, kellele Tylyl oma sinilinnu kingib, kannab valgeid riideid ja pärast tervenemist võrreldakse teda inglisa.

Aare Laanemetsa lavastuses olid säilinud kõik originaalteksti sisse kirjutatud tegelaskujud, neil oli oma ülesanne ja missioon laste teekonnal, mille lavastaja otsustas sisse jätta. Tegelaskujude omavaheline seotus ja sõltuvus lõi tervikpildi. Täenduslike märkidena joonistusid välja grimmi detailid, millega rõhutati silmi. Seda kasutati kõikidel

tegelaskujudel, välja arvatud inimesel, kes pidi õppima nägema ja olukordi õigesti hindama ning tundma.

3.2.2. Ingo Normeti lavastus „Sinilind“

Esietendus 4. mai 2013. Kunstnik Liina Unt, valguskunstnik Margus Vaigur, videokujundaja Terina Tikka. Helimeister Janek Vlassov. Lavastuses on kasutatud Brian Eno, Meredith Monki ja vanade mängutooside ning tänavaoarelite muusikat. Lavakujunduses on kasutatud fragmente 19.-20. sajandi Euroopa kunstnike maalidest.

Näitlejad: Karin Tammaru, Bert Raudsep, Triin Lepik, Jüri Vlassov, Carmen Mikiver, Priit Loog, Ago Anderson, Sten Karpov, Ahti Puudersell, Helle Kuningas, Kaili Viidas, Ireen Kennik, Jaanus Mehikas. Lavastust mängiti SA Endla Teatri suures saalis.

Ingo Normeti lavastus „Sinilind“ kasutas teatri tehnilisi võimalusi maksimaalselt ära. Nii ei olnud staatilisi lavapilte, vaid iga uus tegevuspaik tõi publiku ette uue maailma. Lavakujundus oli tinglik, aga tänu sümbolitele sai publik selged vihjed sündmuspaikadest või olulistest tegevustest. Ümarad vormid, pallid, pidev asjade liigutamine, pöördlava ja näitlejate aktiivne liikumine tegid lavastuse publikule vaatamänguliseks ja dünaamiliseks. Tänu videoekraani kasutamisele kadus traditsioonilise teatriruumi mõte. Tekkis nn tehnoloogiline ruum, millest kirjutab Marvin Carlson ja see muudab kogu lava ruumi kontseptsiooni. See võimaldab lülitada lavastuse semiootilisse tähendusvälja mitmesuguseid erinevaid varasemast kardinaalselt erinevaid reaalsustasandeid. Samas annab see stsenograafilistele vahenditele määratult suurema mobiilsuse ja paindlikkuse. (Carlson 2003: 618)

Video kasutamine lavastuses ei olnud alati ühemõtteline, oli stseene, kus sinna kuvati illustreerivad pildid, kuid järgmisel hetkel oli see üks oluline osa tegevuspaigast, mis muutis kogu senist perspektiivi. Tekkis mitmeplaaniline vaade, kus video näitas, mis toas toimus, ja teine kord, mida toas olivad õues nägid. Tänu sellele tekkis tunne, et publik oli selles samas ruumis ja sai vaadata koos näitlejatega aknast välja, publik sai osaks mänguruumist.

Kohe etenduse alguses hakkas ekraanil lava sügavikust keerlema maakera ja pilt universumist, mis nihutas tegevuse väljapoole maal kehtivaid reaalsuse piire. Erinevate

maailmade vahel, võiks isegi öelda, et planeetide vahel käis tegevus kogu etenduse jooksul, kuna universum koos teiste planeetidega oli projitseeritud foonile ja see ilmus seal aeg-ajalt esile, et juhatada publik detailidest kaugemale.

Tegevuspaikadest nägi laval puuraiduri hurtsikut, Mälestustemaad, Öökuninganna paleed, Tuleviku riiki ja Õnnede aeda. Need olid instseneeringuliselt hästi valitud ja moodustasid terviku, mida juhtis videopilt.

Realistlikult mõjuv tegevuspaik oli puuraiduri hurtsik, kust lapsed alustasid oma rännakut fantaasiamaailmas. Unenäolisuse sissetoomine ja tegevuse toimumine kaksikmaailmas oli sümbolistidele omane võtte, mida lavastus selgelt edasi kandis. Normeti videokasutus lavastuses teenis mitut eesmärki ja ühe osana tagas vajalike detailide märkamise, et publik liiguks looga kaasa. Kogu videopilti puudutavat võib selles lavastuse käsitleda omaette alatekstina, mis mängis osa terviktähenduse loomises. Videot kasutati erinevate tasandite välja toomiseks, pilt võis olla opositsioon tegevusele, mõjudes illustratsioonina. Näiteks tegelaskujude hingede välja tulemisel toetas kogu stseeni realistlik illustratiivne pilt ekraanil. Samas ei saanud võtta seda kõike illustratsioonina, sest oli hetki, kus projitseeritav pilt oli üks oluline osa tegevuspaigast, näiteks Öökuninganna palees, kui avatati uksi teistesse kambritesse. Kogu sündmust mängiti dialoogis ekraanil toimuvaga.

Videot on kasutatud märgiliste elementide või sümbolite esiletõstmiseks. Näiteks juhtus nii sinilindudega, keda nähti Öökuninganna viimases kambris, ja samal ajal tuli videos pilt taeva laotuses lendavast linnuparvest, mis osutus kättesaamatuks, kinnitades kogu lavastuse ideed, et sinilindu on pea võimatu püüda. Samas andis videopilt edasi ka üheplaanilist sõnumit, näiteks surnu pealuu, kui räägiti surmast, pommiplahvatused, kui jutt käis sõjast ja pilt haiglapalatist, kui toimus stseen haigustest. Kui lapsed pidid Mälestustemaale saamiseks jõudma puu juurde, siis videopildis nägi samuti puud. Videopildi tasand muutus, kui selle ette tuli suur dekoratsioon, üle lava ulatav ornamentidega metallvõre. Sellest võrest joonistusid välja linnud, lilled ja suur puuvõra kujutis, millest sai ekraanile pildiraam, tekitades omakorda distantse siin- ja seal poolsuse

vahele. Huvitava nüansi videokujundusele lisasid selles kasutatud 18.-19. sajandi kunstnike tööde fragmendid.

Esimeses vaatuses oli kogu stsenograafia minimalistlik ja täpne, see muutus teises osas, kus lavale lisandus hulgaliselt suuremaid dekoratsioone ja rekvisiite. Detailide hulk, pilved, südamekesed, pallid, grotesksed kostüümid, peeglid, maskid, nukud, suureneb niivõrd, et tekkis üleküllus. Samas võiks arvata, et selline üleküllastamine aitab fookuseerida stseeni sisetgevust ja sõnumi esile toomist. Näiteks üheks selliseks stseeniks oli Õnnede aed, kus esmapilgul oli kõik väga ilus, toretsev ja ahvatlev kuni hetkeni, kui selgus, et sellest osa saades unustavad tegelased oma peaülesande ja jäävadki ahvatluste küüsi. Siin oli kujunduses kasutatud laest alla rippuvaid suuri punaseid palle, mis järgmises stseenis enam ei ripu, vaid veerevad mööda lava ja märkisid Tõelisi Õnnesid. Õnn on alati kuskil olemas, katsu see ainult kõigepealt üles leida, kätte saada ja seda ka hoida.

Ingo Normet ei olnud kõiki näidendi tegelaskujusid personifitseerinud, vaid tõi nad publikuni läbi mingite kujundite või abstraktsete tegelaste. Näiteks oli niimoodi Õnned, mida me näeme suurte veerevate punaste pallidena. Nii oli lavastuses omal kohal Aeg ja Valgus, publik saab sõnumi, et aeg möödub ja asjad muutuvad valguse käes.

Visuaalselt ja ka mänguliselt huvitavalt mõjusid Tulevikuriigi lavapilt, siin võeti kasutusele kaks uut elementi - mask ja nukk. Näitlejad olid saanud omale ebanormaalselt suurt pead kujutava maski ning kätte visuaalselt sarnaneva aga mõõtmetelt väiksema nuku, millega toimus edasine mäng. Kui Juri Lotman kirjutab, et nukud ja näitlejad on vastastikusel koostöös (Lotman 2006: 136), siis selles stseenis taandus näitleja isik kuskile eemale ja domineerisid ebanormaalselt suure peaga inimkujutis ja nukk tema käes. Nukk muutus kujutise kujutiseks. See kahekordistumise poeetika paljastas tinglikkuse, muutis kujutamise objektiks ka kunsti keele enda. Seetõttu mõjus nukk lavalt ühelt poolt ironilise ja paroodilisena, teiselt poolt aga muutus ta kergesti stilisatsiooniks.

Normeti lavastuses täitsid näitlejad mitmeid rolle, mis osas stseenides tekitas võõristava olukorra. Näiteks, mis puudutas ema ja isa, kes etenduse alguses panid lapsed magama, aga juba järgmises stseenis mängisid surnud vanavanemaid. Triin Lepik tuli hiljem lavale ka Emaarmastusena, ühendades nüüd nii ema kui ka vanaema rolli. Tänu oskuslikule häälekasutusele ja uue pehmema karakteri esitamisele, paigutus see roll omale kohale.

Lavastuses kasutatud kostüümid olid originaalsed ja huvitavad. Fantaasiategelasi iseloomustanud kostüümid mitte ainult ei kujuta vastavat tegelast, vaid andis vihjeid laiemale tagamaale, näiteks suhkru (Ahti Puudersell) kostüüm oli indiapärase, viidates suhkru päritolule. Leiva (Priit Loog) kostüümi juurde kuulusid pagarile iseloomulikud müts ja põll. Kass (Sten Karpov) ja koer (Ago Anderson) oma kostüümidega ei üllatanud, kuid nende puhul hakkasid mängima kindlad maneerid ja žestid, mis neid loomi üldjuhul iseloomustavad.

Valguslahenduselt oli see lavastus maitsekas ja sündmuspaikasad toetav ning videopilti arvestav, pigem kasutati ka videot ühe valgusallikana, mis toetas meeoleu ja atmosfääri loovat ruumi. Kogu lavastuse visuaal muutis selle jälgimise huvitavaks.

Muusikaline kujundus Normeti lavastuses oli kollaaž erinevatest stiilidest ja vormidest. Kuulda sai vanade mängutooside ja tänavareli muusikat, mis lõi koos kunstifragmentidega silla erinevate sajandite vahele.

Näidendi algus ja lõpp toimus samas kohas, puuraiduri hurtsikus. Normet oli siia lisanud maagilise maailmaruumi mõõtmed sellega, et nii alguses kui ka lõpus pidas haldajas monoloogi, mis andis edasi kogu lavastuse sõnumi ja selle raamiks sai kosmilisi kujundeid edastav videopilt.

3.2.2.1. Normeti lavastuse analüüs

Ingo Normeti lavastuse dominandiks oli visuaalsus ja dünaamika. Kogu maailm liigub, aeg liigub. Instseneering oli ühe idee teenistuses. Sümbolistidele omane unenäolisus ja paralleelmaailmas liikumine jäi tagaplaanile ja kogu tegevus mõjus väga seikluslikult. Normet tõstis **kogemuse** omaette kategooriasse. Enese proovilepanek, katsetamine ja hirmude ületamine olid asjad, millega peategelased oma teekonnal kokku puutusid. Oluline oli olla teel ja saada uusi teadmisi. Ta tõstis esile kogemust ja nimetas selle elu valguseks ja tõe lakmuseks. Nii nagu sümbolistidele oli eesmärgiks püüda kunsti kaudu absoluutseid tõdesid, püüdis Normet oma lavastusega õnne tabamise poole.

Lavastuses rakendati sümbolismile omast tinglikkust, millega astuti vastu pealiskaudsusele. Nii Mälestustemaal kui ka Õnnede aias muutuvad esialgu ilusana näivad asjad vastupidisteks. Alltekstina saatis kogu tegevust kiirustamine, tormamine ilma keskendumiseta ja süüvimiseta asjade tegelikku olemusse. Normet kasutas maske. Oluliseks sai maski kaotamine, sest see fookuseeris asjade olemust ja inimeste püüdlust tegelikkuse poole. Nii juhtus ka sinilindudega, kes etenduses kinni püüti, aga nende lähemal vaatlusel nad ikkagi tegelikuks ei osutunud.

Sümbolistidele oli omane laiendada asjade ja olukordade mõõtmeid tegelikkusest kaugemale. Normeti esitatud maailm oli **avatud, piirideta maailm**, kus tänapäeva noor peab hakkama saama. Raskeim ülesanne on oma õnne märkamine ja selle äratundmine, sest multikultuurses ja paljude võimaluste maailmas fookuspunkt hajub.

Normeti lavastuse puhul saame rääkida, et tegemist oli visuaalse ja vaataja fantaasiamaailma toitva lavastusega. Nii nagu kogu tegevuspaik oli universum, siis mured, millega tegeleti olid kogu inimkonda haaravad, alustades sõjast ja rahust, vaesusest ja rikkusest ning näljast. Lavastuse lisatähendused olid üldistes kategooriates, mis puudutab elu, õnne, rahu, ausust jne. Aga ainus, mis haldja sõnade kohaselt inimest valgustab, on tema kogemus.

KOKKUVÕTE

Maeterlincki sümbolistlik tekst annab tõlgendusvõimalusi igale ajastule. See on kindlasti üks põhjus, miks Moskva Kunstiteater mängib Konstantin Stanislavski „Sinilinnu” lavastust tänini, juba 107 aastat. „Sinilinnu“ lavastused teatris Endla on vastu pidanud ühe hooaja.

„Sinilinnu“ lavastamisega kaasneva tingimusi ei ole kerge täita ning see nõuab teadlike valikute tegemist nii dramaturgiliselt kui ka stsenograafiliselt. Selle lavastuse väljatoomine väiketeatris on väljakutse, mida paljud lavastajad vastu ei võta. Soodsate juhusete kokkulangemisel on teatris Endla seda juhtunud kahel korral - 1986. aastal Aare Laanemetsa ja 2013. aastal Ingo Normeti poolt.

Maeterlincki etteantud kohtumistest ja rännakutest tegid lavastajad oma valikud, algtekstipõhisem oli Laanemets. Sümbolismile omase aeg-ruumis liikumisega satuvad Tylyl ja Mylyl oma saatjaskonnaga minevikku ja tulevikku, neid tasandeid seob olevikku tagasijõudmine.

Mõlema lavastuse puhul saab oluliseks nende kaasaegsus ning päevakajalisus, peegeldades hetkeolukorda ühiskonnas. Lavastused kõnetavad nii lapsi kui ka lapsevanemaid.

Laanemets lavastas sellel ajal, kui Eesti ei olnud iseseisev riik, aga ühiskonnas hakkab pead tõstma protestiliikumine ning kasvab riigi autonoomia mõte. See kõik oli heaks positsiooniks, et kommunikeerida muutuva maailma ideed, mis oli opositsioonis valitseva ideoloogiaga. Ta paigutas „Sinilinnu“ oskuslikult oma aega, väljendades sellega vastuseisu riigikorrale, lavastades lisatähendused nõ ridade vahele, nagu tol ajal oli ainsaks väljendusvõimaluseks. Varjatus aga tekitas omakorda suurema tähendusvälja kogu lavastusele.

Perekond ja kodu, üksteisest hoolimine on väärtused, mida kogu lavastus edasi kannab ja on toeks muutuste toimumiseks ühiskonnas.

Lavastuse sidumine religioossete väärtustega viib kogu tähenduse uuele tasandile ja kõnetab ka etenduseväliseid tähendusi, arvestades kogu kultuurilist konteksti. Laanemets kasutas oskuslikult kasutanud lavaruumi, tekitades mitmedimensioonilise lavapildi, lastes publikul liikuda erinevate reaalsuste vahel.

Normeti lavastus kannab endas sõnumit kapitalistliku ühiskonna jaoks, kus kõik materiaalne on osutunud oluliseks ja inimesed lähevad vooluga kaasa, tegemata vahet asjade tegelikul olemusel. Ta ei otsustanud teha klassikalist muinasjuttu, vaid kasutades kaasaegseid tehnilisi võimalusi, pakkus rännakut seikluslikus fantaasiamaailmas. Lavastuse dünaamika ja liikuvus saab omaette tähenduseks, mis kajastab käesoleva aja olemust. Videolahenduste rakendamine ja arvutimänguefektide sissetoomine loob kontakti uue põlvkonnaga. Tasakaalustamaks tehnikat tõuseb fookusesse inimese isiklik kogemus, mis aitab tänases piirideta maailmas hakkama saada. Realse ja fantaasiamaailma piirid, Liina Undi loodud lavamaailmas, ei saa määravaks vaid millegi kogemine ja selle mõistmine, oskus diferentseerida asju ja olukordi saab oluliseks.

Mõlema lavastaja puhul on nende töö viimistletud täpseks ja tähenduslikuks, mille tulemusel on lavastused vaatamängulised ja päevakajalised, milles on nii sümbolistlikku tajumist kui ka visuaalset naudingut.

Maailmanägemise oskust ei saa inimene sündides kaasa, vaid see areneb tal elu jooksul saades mõjutusi sellest keskkonnast kus ta areneb. Seesama juhtub ka „Sinilinnu“ tegelastega, kes alguses näevad oma välist viletsat olukorda, kuid pärast rännakut avastavad, et õnn on olnud kogu aeg lähedal, seda peab oskama lihtsalt märgata.

SUMMARY

Maurice Maeterlinck's „The Blue Bird“ productions at Pärnu Endla Theatre

The aim of this Bachelor thesis is to analyse two productions of „The Blue Bird“ at Pärnu Endla Theatre, the one in 1986 directed by Aare Laanemets with young amateurs of the theatre's studio and professional actors, the second one in 2013, directed by Ingo Normet.

The aim of this work is to analyse the productions of the same play text in two different eras, and symbols appearing in both cases. What was the message of the 1986 production and the 2013 production, and what had been changed? What are the main differences of the two productions?

The thesis consists of three main chapters with sub-chapters. In first chapter, an overview of symbolism, the influences of symbolist drama, and a general outline of life and work of one of the most influential symbolist dramatists, Maurice Maeterlinck, is given.

In the second chapter, semiotic method in performance analysis, is introduced. Theatre semiotics is used in performance analysis of the two productions. Given methods deals with the language of theatre and the studies different signs and significations apparent in theatre. Also, the concept of symbol in semiotics is explained.

The third chapter provides performance analysis of the both “The Blue Bird” productions, and the main results of the study are given.

As one of the key results, I pointed out that Aare Laanemets' production, staged during Soviet Occupation in Estonian, had a hidden message for the audience. The main themes appearing his interpretation if the play were free world (in a symbolic sense), religion, and family values.

Normet's production, staged in independent Estonia, provides a message for the capitalistic society, where all the material benefits are turned to be far too important and the people go with the stream, without making any difference in a real meaning of the things. He did not make a classic fairy play, but using modern technical opportunities (video projections) proposed an adventure in an exciting fantasy world, in cooperation with the scenographer, Liina Unt.

Both of the productions are remarkable in their contemporaneity and actuality, mirroring the spirit of the society, being attractive for different audience groups, children and adults equally.

KIRJANDUS

1. **Andresen, Nigol** 1973. Inimesi ja raamatuid. Tallinn: Eesti Raamat.
2. **Annus, Epp** 2002. Fiktsionaalsed maailmad. — Kuidas kirjutada aega. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
3. **Carlson, Marvin** 2003. Video and Stage space. Some European Perspectives. *Modern Drama*, 46:4 (Winter 2003), lk 614-628.
4. **Deely, John** 2005. Semiootika alused. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
5. **Ennus, Katrin, Sven, Kala** (toim) 2005. Maailma kirjanikke. Pildimapp gümnaasiumile. AS BIT: Avita.
6. **Epner, Luule** 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Luule Epner, Teatri ja teaduse vahel. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 109-125.
7. **Epner, Luule** 2006. Mängitud maailmad. – Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga. Koost Luule Epner, Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 63-91.
8. **Esslin, Martin** 2006. Modernistlik teater 1890-1920. Tlk K. J. Kangur, P. Kruuspere. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim John Russell Brown. Eesti Teatriliit Eesti muusika- ja teatriakadeemia lavakunstikool, lk 372- 413.
9. **Fischer-Lichte, Erika** 2011. Etenduse analüüsi probleeme. Tlk K. Kaur. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koost Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
10. **Lotman, Juri** 1991 [2006]. Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus- kultuur. Tallinn: Olion.
11. **Lotman, Juri** 1999. Semiosfäärist. Tallinn: Vagabund.
12. **Moréas, Jean**. 1981. *Écrits sur l' art et manifestes des écrivains francais*. Anthologie. Moscou, Éditions du progrès, lk 331–336.
13. **NPW 1987** = Nobel Prize Winners. Toim Tyler Wasson. New York: The H.W.Wilson Company, 1987.
14. **Sippol, Tiia, Ründal, Marion, Karulin, Ott** 2014. Kroonika. – Teatrielu. Koost Liina Unt, Hedi-Liis Toome. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.
15. **Talts, Leida** 2000. Pärnu teatrilugu 1875-1991. Tallinn: Scriptum.

16. **Talvet, Jüri** 1999. Maailmakirjandus II osa. Romantismist postmodernismini. Tallinn: Koolibri.
17. **Talviste, Katre** 2005. "Prantsuse bukett" Noor-Eesti III albumis. Nooreestlaste tekstivaliku tagamaid Prantsusmaal ja tagajärgi Eestis. – Keel ja Kirjandus, nr 12, lk 25-35.
18. **TNEB 1998** = The New Encyclopædia Britannica Nr 7, 11. Encyclopedia Britannica, Inc. Chicago, 1998.
19. **Tuglas, Friedebert** 2004c. Maurice Maeterlinck: "Sinilind". – Kogutud teosed 10. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 341-345.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Ulla Lehtsaar_____

(*autori nimi*)

(sünnikuupäev: 07.02.1977_____)

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

_____Maurice Maeterlincki „Sinilinnu“ lavastused Pärnu teatris Endla_____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____Riina Oruaas_____,
(*juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 18.06.2015_____ (*kuupäev*)