

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA
Teatrikunsti õppekava

Sebastian Talmar

**“MEHISTUMISE VIISID”
LAVASTAJA ANALÜÜS BLUUS-MUUSIKALI LOOMISEST**

Loov-praktiline lõputöö

Juhendaja: Kai Valtna, vMA

Viljandi 2023

RESÜMEE

“Mehistumise viisid” lavastaja analüüs bluus-muusikali loomisest

Uurimus käsitleb “Mehistumise viiside” lavastuse loomise eripärasid, kasutades Kristel Pappeli uurimise meetodeid lähtuvalt teatriteaduse paradigmat. Loov-praktilise töö eesmärk on tuua esile uute muusikateatri vormide positiivne potentsiaal ning lavastusprotsessi käigus ilmnenu kitsaskohti lavastaja seisukohast.

Võtmesõnad - muusikateater, muusikal, bluus, juhtumiuuring

ABSTRACT**"Methods to Manhood" director's analysis of the creation of a blues-musical**

The research deals with the specifics of the creation of the play "Methods to Manhood ", using Kristel Pappel's research methods based on the paradigm of theater science. The purpose of the creative-practical work is to highlight the positive potential of new forms of musical theater and the bottlenecks that appeared during the production process from the point of view of the director.

Keywords - musical theater, musical, blues, case study

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. AJALOOLINE MÕÕDE.....	6
1.1 Kaasaegne muusikateater.....	6
1.2 Lavastuse “Mehistumise viisid” ajaline ja ruumiline kulg.....	6
2. FILOLOOGILINE MÕÕDE.....	8
2.1 “Mehistumise viiside” tekst, libreto ja muusika.....	8
3. SOTSIAALNE MÕÕDE.....	10
3.1 Bluusi ja “Mehistumise viiside” sotsiaalne kontekst.....	10
4. ISIKSUSLIK MÕÕDE.....	11
4.1 “Mehistumise viiside” isiksuste ja grupi mõju protsessile.....	11
5. PERFORMATIIVNE MÕÕDE.....	13
5.1 “Mehistumise viiside” performatiivne ja visuaalne analüüs.....	14
5.2 Valgus.....	18
5.3 Lavakujundus.....	18
KOKKUVÕTE.....	20
KASUTATUD KIRJANDUS.....	21
LISAD.....	22
Lisa 1. Lavastuse “Mehistumise viisid” sisukirjeldus.....	22

SISSEJUHATUS

Käesolev loovpraktiline lõputöö põhineb diplomilavastuse “Mehistumise viisid” analüüsil, mille käigus avan lavastuse tööprotsessi ja muusikaliteatri loomisega kaasnevaid eripärasid. Töö eesmärgiks on tuua esile lavastuse erinevad parameetrid kasutades Kristel Pappeli (2013) poolt välja käidud lähtepunkte, mis tuginevad muusikateatri uurimisele teatriteaduse paradigmat lähtuvalt, jõudes seeläbi lähemale antud lavastusprotsessi sisulise mõtestamiseni lavastaja positsioonist lähtuvalt.

Pappeli poolt käsitletav vorm lavastuse analüüsimiseks koosneb viiest osast, mis omakorda jagab käesoleva uurimuse vastavateks peatükkideks. Antud lähenemine tugineb omakorda Christopher Balme seisukohtadele (Balme, 2008), mida autor on enda poolt kohandanud muusikateatri konteksti tarbeks. Uuritavad parameetrid on järgnevad:

1. Ajalooline mõõde
2. Filoloogiline mõõde
3. Sotsiaalne mõõde
4. Isiksuslik mõõde
5. Performatiivne mõõde

Igas peatükis juhatan lühidalt sisse antud mõõtme (muusika)teatri uurimises laiemalt, seejärel toon alapeatükkides välja spetsiifilisemalt “Mehistumise viiside” lavastusprotsessi analüüsi nende põhjal, kuid lähtudes lavastaja(tudengi) positsioonist. Uurimuse lisades olen välja toonud ka lavastuse sisukirjelduse. Uurimuse kokkuvõttes toon välja isiklikud seisukohad, mis puudutavad muusikateatrit ja selle tegemist ning reflekteerin oma senist teekonda antud kontekstis ja muusikateatri potentsiaalseid suundumusi tulevikus.

1. AJALOOLINE MÕÕDE

Laiemas pildis hõlmab see teatri kui institutsiooni arengulugu ja majanduslikku toimimist, muusikateatri lavastamise ajalugu, retseptioonilugu, materjalide ainekogu ajalugu, helilooja ja libretisti töömeetodite muutusi, lavaruumi ja tehnoloogia arengu mõju muusikateatri eri žanritele ja osatäitjatele. Töö fookuse säilimise huvides käsitlen eelkõige lühidalt kaasaegse muusikateatri arengut ning seejärel kirjeldan “Mehistumise viiside” protsessi ajalist ning ruumilist kulgu ja selle mõju lõpptulemusele.

1.1 KAASAEGNE MUUSIKATEATER

Avangardse muusikateatri alguseks võib pidada Wagneri “gesamtkunstwerk” kontseptsiooni laialdasemat levi ja selle rakendamist, mis on viinud muusikateatri arenguni, kus seotakse erinevaid kunstivorme ja tehnoloogilisi lahendusi, et tuua esile kaasaegseid teemasid (Puffett, 2016). Näiteks on kaasaegne ooper laiendanud traditsioonilise ooperi piire ja kasutab uuenduslikke vorme, nagu elektrooniline muusika ja tehnoloogilised lahendused (Greenwald, 2017). Muusikaline teater on kombineerinud laulmist, tantsimist ja näitlemist tugeva narratiiviga ning seda populariseerivad teosed nagu "Hamilton" ja "Dear Evan Hansen" (Knowles, 2013). Kaasaegne muusikateater on ka muutunud poliitilisemaks, kajastades aktuaalseid sotsiaalseid ja poliitilisi teemasid ning püüdes tuua esile ühiskondlikke probleeme (Auslander, 2014). Visuaalkunsti, kaasaegse tantsu ja tehnoloogia integratsiooni kasutamine on samuti muutnud kaasaegset muusikateatrit eksperimentaalsemaks ja mitmekesisemaks (Robinson, 2019).

1.2 LAVASTUSROTSSESSI “MEHISTUMISE VIISID” AJALINE JA RUUMILINE KULG

“Mehistumise viisid” sai minu jaoks alguse 2021. aasta sügisel, kui tekkis idee luua bluusimuusikal ehk bluusikal. Viljandist jõudis idee edasi Tallinnasse, kus 2022. aasta kevadel leidis aset kohtumine Kaisa Linguga tema korteris, Uues-Maailmas. Selle käigus sai kaardistatud ühised teemad, mille põhjal hakata lavastust looma.

2022. sügisel sai valmis esimene tekstiline loo alge. Sealt edasi pörkus idee põgusalt Uue Loomingu Majja, Tartu Uude Teatrisse ja Ugalasse, kus tehnilistel ning ajalistel kaalutlustel

ei olnud võimalik seda lavastust 2023. kevadel välja tuua. Võttes vastu otsuse tuua lavastus välja siiski käesoleva aasta kevadel ning protsessi mitte kaugemale tulevikku lükata, hakkas tekst kasvama ning materjal leidis enda esimese kodu Tallinna vanalinnas, Rahvaülikooli teatrisaalis, millest sai lavastusprotsessi prooviruum. Paralleelselt toimusid Kaevuri tänaval bändiproovid koos näitlejatega e. lavastus hakkas elama mitut paralleelset elu. Lisaks sellele toimusid märtsikuus filmivõtted, et jäädvustada ühe tegelase kogu tegevusliin, mis raamistab lavastuse kolme vaatust. Sealt edasi algasid suure saali proovid Põhjala tehases, kus oli piiratud aeg selleks, et koos bändi ning kogu trupiga ühiselt proove teha ning eelnevad tegevusliinid ühendada. Esietendus leidis aset 09.05.2023 Tallinnas, Põhjala tehase neljandas angaaris.

Ruumid ning neis veedetud aeg on mõjutanud otseselt ka lavastuse lõpptulemust. Lavastuse ruumi mõju on teatritegijad teadvustanud juba ammu ajast sh. on ka Aristoteles toonud "Luulekunstis" välja lava suuruse ja istekohtade suhte olulisuse lavastuse terviklikkuse ja ühtsuse tagamiseks. Kuigi antud protsessi puhul võib näha lineaarset ning loogilist kasvu peast alguse saanud ideest erinevate paralleelselt toimivate osakondadeni ning sealt edasi suurde lavaruumi, võib ühtlasi välja tuua kitsaskoha, milleks oli eelkõige lühike aeg Põhjala tehase ruumides proovide läbiviimiseks. Seega võib visuaalselt ette kujutada protsessi viimase osa järsku hüppelist tõusu, mille puhul ei jõudnud kõik lavastuse osised hüppele järgi. Näiteks tajusin ma ruumi iseloomust tulenevalt märgatavat erinevust stseenide puhul, mis on oma olemuselt intiimsemad või vaiksemad, mis väiksemas proovisaalis resoneerusid tugevamalt, kandusid saali täpsemalt ning mõjusid orgaanilise osana tervikust. Kuigi me olime arvestanud sellega, et uude saali kolimine toob kaasa ka teatavad muudatused, ei olnud võimalik varasemates tingimustes simuleerida otseselt selle mõju ning suurde saali ümber kolides ja omandasid stseenid teistsuguse kvaliteedi. Alles kohapeal hakkas kogu lavastuse terviku rütmiline ning muusikaline narratiiv selgemalt välja joonistuma ning vajalikeks muudatusteks terviku tihendamise eesmärgil oli vähe aega. Esietendusel ilmnes ka lavastuse kolmevaatuselise struktuuri kitsaskoht, milleks on suure hulga inimeste liigutamine saali sisse ja välja. Varasemalt proovides aset leidnud pausid ei omanud niivõrd suurt mõju terviku vastuvõtule, kuid suurema hulga inimestega võttis mängu ning tegevusliinide kehtestamine rohkem aega ning vaatuste vahelised pausid asusid osaliselt lõhkuma terviku rütmi ning intensiivsust. Töö kirjutamise hetkel ei ole lavastust veel mängitud teistes linnades, kuid sealsed kohanemised saavad kindlasti mõjutama nii näitlejate mängu, kui ka publiku vastuvõttu.

Kokkuvõttes on olnud huvitav jälgida antud lavastuse arengut nii ajas, kui ka ruumis ning ajaloolise konteksti täienduseks võib lisada, et tegemist oli esimese Põhjala tehase neljandas angaaris etenduva lavastusega ning esimese täispika bluus-muusikaliga Eestis.

2. FILOLOOGILINE MÕÕDE

Pappeli kohaselt tähendab lavastuse filoloogiline mõõde libreto uurimist, libreto ja kirjandusliku algallika võrdlust, näidendi dramaturgia ja muusikalise dramaturgia erinevusi. Seega filoloogiline mõõde muusikaliteatris ei piirdu ainult muusikateose teksti analüüsiga, vaid hõlmab ka muusikalisi aspekte, nagu harmoonia, meloodia ja rütm. Muusikaliteatri etenduste analüüsimisel võib filoloogiline lähenemine hõlmata ka teiste keelte ja kultuuride uurimist, mis võivad olla teose teksti mõjutanud.

“Mehistumise viiside” protsessi puhul olime Kaisaga kaalumas varianti, et leida olemasolev materjal, mis meid kõnetab ning kattub teemadega, mida olime otsustanud käsitleda. Arutluste käigus jõudsime siiski järelduseni, et meid mõlemat inspireerib rohkem idee luua originaalmaterjal, nii muusikaliselt kui tekstiliselt, tuues tegevuse otsesemalt kaasaegsesse konteksti.

2.1 “MEHISTUMISE VIISIDE” TEKST, LIBRETO JA MUUSIKA

Lavastuse teksti loomine on olnud minu jaoks isiklikult oluliseks arenguetapiks ning lõi tugeva vundamendi mille põhjal asuda lavastajana prooviprotsessi. Esialgne teemade loetelu, mis Kaisaga koos kirja sai pandud on järgnev:

“Teemad: Alaväärsuskompleks, beeta-mehed, vägivald, sexdroogsrocknroll, enesetapp, alkoholism, usu kaotus ja kontakti puudumine”

Nende põhjal asusin otsima uurimusi, artikleid, filme ja muusikat, mis ühel või teisel kujul teemasid puudutasid ja pakkusid inspiratsiooni. Sealt edasi arenes välja loo lühikirjeldus vaatuste kaupa. Edasises protsessis ühinesid ka Maia Tammjärv ning Paavo Piik, kellega kohtusime vähemalt kord kuus, et ühiselt üle vaadata tekstide edasist arengut. Kui esimese

vaatuse esmane dialoog oli valmis, alustas Kaisa libreto kirjutamist kohtades, kus olime ära märkinud muusikalised osad ning teemad, millest lauldakse. Järgnevatel kohtumistel lugesime koos teksti ette ning kuulasime proovisalvestusi või kitarril saatel esitatud lugusid, mis olid valminud. Samas formaadis töötasime kuni tekstiproovideni ning selleks hetkeks oli valminud peaaegu lõplik teksti versioon ning laulud. Viimased tekstilised täpsustused said veel sisse viidud toimetaja poolt ja koos trupiga proovide käigus. Bändiga koos sündisid Põhjala saalis ka muusikalised sõlmitused, mis puudutasid lavategevust, näiteks vaatuste sisse- ning väljajuhatavad osad ning lugude täpsemad algused ja lõpud.

Seega valmisid näidendi tekst ning libreto suuresti ühises loomeprotsessis, mille üheks olulisemaks osaks peale individuaalse kirjutamistöö said ühised kohtumised, kus tekst ning muusika hakkasid ühiselt arenema ning põimuma. Taaskord võib välja tuua Põhjala tehase ruumide mõju ka muusikale. Saali kostuv helipilt erines sellest, mis oli proovisaalis ning bändi stuudios ning seeläbi andis see lavastusele ka uue värvingu. Teatrisaali suuruse mõju akustikale ja helile on samuti varasemalt uuritud ning ühe olulise tegurina võib välja tuua lihtsa järelduse, et suuremas saalis kipub heli hajuma ning seda võib olla raskem kuulda (Shepard, 2008), seega nõudsid suure saali tehnilised proovid omajagu aega, et luua vastav helipilt, mis antud konteksti sobitaks ning oleks kõikjale kosta.

Esile kerkis ka senisest tugevam tunnetuslik vajadus täita pause kas teksti või uute muusikaliste lisadega. Loo dramaturgiast lähtuvalt on osad lavastuses aset leidvad vaiksemad stseenid kontseptuaalselt põhjendatud, kuid suures saalis kostuv helipilt mõjutas ka näitlejaid intuitiivselt temposid muutma, et mitte lasta tegevusel ära vajuda. Osades kohtades said vastavad muudatused ka sisse viidud ning toetasid tervikut, kuid teisalt tajusin lavastajana, et leidub stseene, kus näitlejad võivad asjatult kiirustama hakata, usaldamata vaikust, mis saalis peale muusikalist etteastet tekib, või pause, mis esinevad dialoogide ajal. Lavastuslikult ongi mind huvitanud muusikali formaadiga töötamine sellisel kujul, et otsida võimalusi luua orgaaniline tervik ja sobilik tasakaal vaiksemate dialoogiga stseenide ning suuremate muusikaliste numbrite vahel. Filoloogilises kontekstis tunnen, et jõudsimme sellele küllaltki lähedale, kuid detailsemaid üleminekuid ja täpsustusi saanuks veel sisse viia.

3. SOTSIAALNE MÕÕDE

Sotsiaalne mõõde muusikaliteatri kontekstis hõlmab muusikaliteatri rolli ühiskonnas ja selle mõju publikule ja kogukonnale laiemalt. See võib hõlmata mitmesuguseid teemasid, sealhulgas sotsiaalset õiglust, kultuurilist mitmekesisust, identiteedipoliitikat ja sotsiaalset sekkumist.

Näiteks on paljud kaasaegsed muusikaliteatrid püüdnud lisada sotsiaalset mõõdet oma lavastustesse, mis võivad kajastada poliitilisi ja sotsiaalseid probleeme. Selline sotsiaalne kaasatus on eriti levinud Ameerika Ühendriikide muusikaliteatrite hulgas, kus on loodud mitmeid muusikale, mis käsitlevad näiteks rassismi, seksuaalvähemuste õigusi ja rahvusvahelist konflikti (Green, 2017).

Sotsiaalse mõõdme teine aspekt võib olla muusikaliteatri mõju ühiskonnale. Näiteks on mõned uurijad väitnud, et muusikaliteater võib toimida kultuurilise liimina, mis aitab säilitada ühiskonna ühtsustunnet (Barnes, 2016). Teised uuringud on aga näidanud, et muusikaliteater võib kaasa tuua sotsiaalset muutust, nagu naiste rollide muutumine ja seksuaalsete tabude purustamine (Lerner, 2019).

3.1 BLUUSI JA “MEHISTUMISE VIISIDE” SOTSIAALNE KONTEKST

Bluus on olnud oluline mõjutaja mitmetele teistele muusikalistele žanritele ning on seeläbi muutunud kultuuriliselt tähtsaks. Selle žanri esiletõus Ameerika Ühendriikides 20. sajandi alguses ning selle levik üle kogu maailma on kujundanud mitmeid teisi muusikastiile. Üks sellistest stiilidest on rock, mille juured ulatuvad tagasi bluusi algusaegadesse. Rock-muusikud nagu Elvis Presley, Chuck Berry ja Little Richard olid tugevalt mõjutatud bluusist, mille rütm ja kõla said edaspidi osaks rock-muusika kõlapildist (Keil 2005).

Lisaks rockile on ka teised muusikalised žanrid saanud bluusist mõjutusi. Näiteks jazz-muusika arengut on mõjutanud bluusimotiivid ning paljud jazzimuusikud on kasutanud bluusi elemente oma loomingus. Lisaks on bluus olnud mõjutajaks ka souli, funk'i ja hip-hop'i žanritele, mis kõik kasutavad bluusile omaseid rütme ja harmooniaid (Berg 2011).

Samuti on bluusmuusika mõjutanud ka rohkem eksperimentaalseid ja alternatiivseid muusikastiile. Näiteks on bluusi elemente võimalik leida trip-hopi ja elektroonilise muusika

lugudest. 2000. aastate alguses arenes välja bluusipõhine alternatiivrock, mida esindavad bändid nagu näiteks The Black Keys ja The White Stripes (McIver, Joel 2018).

Seega võib järeldada, bluus on olnud mõjukas jõud muusikaajaloos ning mõjutanud mitmeid teisi muusikalisi žanreid, aidates kujundada nende kõlapilti ja arengut. See on ühtlasi kaasa aidanud mitte ainult muusikale, vaid ka kultuurilistele ja sotsiaalsetele muutustele üle maailma.

Kaisa Lingu muusika on mind kõnetanud suuresti selle tõttu, et stiil mida ta viljeleb on ühtaegu mänguline ning valus. Kaisa Ling Thing bändi žanriline määratlus “palaganibluus” võtab selle dünaamika kenasti kokku. Huumori ning sotsiaalse tundlikkuse pingeväljas avaneb palju võimalusi, mis mind ka lavastuslikult inspireerivad. Meeste alaväärsuskompleks, seksuaalsust puudutavad küsimused või vaimse tervise mured on teemad, millest võib olla keeruline rääkida, kuid muusika ja laul on suurepäraseks vahendiks selleks, et neid käsitleda. Nii muusikaliselt, kui ka lavastuslikult oli nii minu kui ka Kaisa jaoks oluline, et murda publiku üldisemat arusaama bluusist, kui žanrist. Bluus ei pea olema piiritletud üksiku vanema mehe poolt slide-kitarri saatel lauldud kibedate viisidega luhtunud armastusest, vaid ta võib olla vägagi elav, nooruslik ja kaasaegne. Samuti on võimalik tuua paralleele bluuksi ning regilaulude vahel, mis loob silla muidu potentsiaalselt võõraks jääva Ameerika muusikalise ajaloo ning kohaliku pärimuskultuuri vahel, seda nii esituse stiili, kui ka ajaloolise konteksti mõistes.

4. ISIKUSLIK MÕÕDE

“Muusikateatri vormides eksperimenteeriv, Eestiski seminare pidanud sakslane Heiner Goebbels on ühtaegu helilooja ja lavastaja, kelle looming pakub huvitavaid näiteid intermediaalsusest. Eesti tegiaid võib nimetada Mikk Mikiveri, kes on lavastanud ka oopereid, või Ene-Liis Semperit, kes olnud kunstnik või kunstnik-lavastaja mimtesugususte produktsioonide juures. Omaette teema on lauljaisiksused ja nende karismaatilisus.” (Pappel, 2013, lk 122)

Kuigi Pappel toob välja isikusliku mõõtme eelkõige loojate endi isiksuste näol, võib seda mõista ka muusikaliteatri rollide edasiandmist läbi karakterite emotsionaalse ja psühholoogilise arengu. See tähendab, et lavastuse karakterite usutav ja autentne esitamine nõuab näitlejalt isikusliku mõõtme mõistmist ja edastamist nii laulus, kui kõnes. Näiteks Anne

Bogart rõhutab, et muusikaliteater on kunstivorm, mis nõuab näitlejatelt laiaulatuslikku valmisolekut, et karakterite emotsionaalset sügavust ja keerukust väljendada. Bogart rõhutab, et see nõuab näitlejalt isiksusliku teadlikkuse arendamist, mis tähendab, et nad peavad olema teadlikud omaenda emotsioonidest, kogemustest ja psühholoogilisest seisundist. Samuti peavad nad olema võimelised väljendama karakterite isiksuslikke eripärasid, et välja tuua nende psühholoogiline telg. (Bogart, A. 2007)

Isiksusliku mõõtme tähtsust on rõhutanud ka teised muusikaliteatri uurijad, sh. Robert Barton. Ta rõhutab, et muusikaliteatris on karakterite usutavuse loomine võti publiku kaasamiseks lavastusse ja selle emotsionaalsesse intensiivsusesse. (Barton, R. 2007)

4.1 “MEHISTUMISE VIISIDE” ISIKSUSTE JA GRUPI MÕJU PROTSESSILE

“Mehistumise viiside” puhul on kindlasti olnud oluliseks osaks minu ja Kaisa vaheline suhtlus ning Kaisa Ling Thing bändi ühine ajalugu ja koostöö, mis on andud võimaluse lavastuse muusikal arenda kiiresti ning samaaegselt püsida piisavalt avatud selleks, et kohaneda uutes oludes. Bändi liikmete võimekus haarata kinni laval toimuvast tegevusest ning selle põhjal improviseerida või luua muusikalisi täiendusi on kindlasti olnud antud lavastuse protsessis olulisel kohal ning mõjutanud otseselt publiku vastuvõttu.

Lisaks sellele on olulist rolli mänginud kogu lavastusmeeskonna grupidünaamika, kuid seda eelkõige põhitrupiga toimunud prooviprotsessis. Minu eesmärgiks oli leida küll vastavatele rollidele sobivad näitlejad, kuid lisaks sellele ka need isiksused, kelle puhul ma tajusin, et nad sobituksid teiste liikmetega koostööd tegema selliselt, et võimalikult avatult ja efektiivselt liikuda kohanemise faasist koostöö faasi (Tuckman, B. 1965). Enda kogemuse põhjal ning senist tagasisidet arvesse võttes, võib järeldada, et antud eesmärk sai täidetud. Usaldav ning avatud töökeskkond andis võimaluse nii eksperimenteerimiseks, kui ka intensiivsemaks fokuseeritud tööks. Isiklikult leian, et sellele aitas kaasa ka hea tasakaal kogenumate ja nooremate näitlejate vahel. See tekitas hea energeetilise ja teadmispõhise info liikumise prooviprotsessis. Samuti andis see võimaluse materjali analüüsimiseks erinevatest kogemustest ja teadmistest lähtuvalt.

Isiksuslik mõõde puudutas ka kommunikatsiooni. Näiteks kerkis ühel hetkel esile autorluse ja meeskonna rollide küsimus. Esialgsele kavalehele sai kirja pandud lisaks minule, ka teisi isikuid loo autoritena. Kuna tekst arenes grupiga koostöös, siis ei saa sellist jaotust otseselt

valeks pidada, kuid taandades protsessi spetsiifilisemalt tehtud töödeni, jõudsimme järeldusele, et kuna tegelased ning lugu oli minu poolt välja käidud ning peale ühiseid arutelusid olin mina see, kes kirjutas teksti edasi, sai autorlus ka selliselt kirja. Ometigi oli vestlus antud teemal ebamugav ning põgusa konflikti allikaks. Isiksused pörkusid. Olgugi, et jõudsimme konsensusele ning reaalsuses sai kirja pandud see jaotus, millest alguses oli ka juttu olnud, oli kummaline avastada end selliselt positsioonilt, kus ma tundsin, et pean selle eest seisma. Suuremas pildis tõstatas see minu jaoks küsimuse vastutuse kohta enda töö suhtes. Milline on minu, kui lavastaja isiksus ning kui palju on autoril/lavastajal võimalik oma vastutust jagada? Mis hetkest muutub usaldus oma meeskonnaliikmete suhtes lavastajatöö delegeerimiseks kellelegi teisele?

Kirjutamise hetkel leian, et seni kui lavastaja võtab kogu kunstilise terviku eest vastutuse ning suudab vastata kõigile meeskonna liikmete küsimustele mis seda puudutavad on protsess ja kommunikatsioon toimiv. Lõppude lõpuks on teater minu silmis töö inimesega, seda nii sisuliseks kui vormilises mõttes ning mõlemad küljed on sama olulised. Alles siis, kui lavastaja teadvustab enda töö mõju nii meeskonnale kui publikule on võimalik vastata küsimusele, miks üldse teatrit teha.

5. PERFORMATIIVNE MÕÕDE

Pappel toob välja, et antud mõõde on kõige tähtsam ja ühendavam. Teatri eksisteerimise eelduseks on etendaja ja publik. Läbi selle jõuabki teos oma tegeliku realiseerumiseni laval. Kuigi Pappel toob välja ka Patrice Pavis'i "Analüüsivahendite" (2011) olulisust ka muusikateatri kontekstis, lisades sinna juurde osised, mis puudutavad otseselt muusikaliteatri loomist. Vähemasti ooperi kontekstis tähendab see ka dirigendi, orkestri ja lauljate häälelise töö analüüsimist. Performatiivse mõõtme tähtsust on rõhutanud mitmed teatriuurijad, sealhulgas Erika Fischer-Lichte (2008), kes on tuntud oma töö eest, mis keskendub performatiivsusele ja etendusele kui suhtlusprotsessile. Fischer-Lichte toob välja, et performatiivse mõõtme kaudu on võimalik luua uusi tõlgendusi ja suhteid publiku ja etenduse vahel, mis võivad mõjutada nii publiku kui ka ühiskonna arusaamisi kultuurilistest ja sotsiaalsetest küsimustest.

Seega performatiivne mõõde viitab sellele, kuidas (muusikali)teater toodab ja esitab tähendusi ning kuidas nende tõlgendused mõjutavad publikut, nii semiootilisel kui ka fenomenoloogilisel tasandil. See hõlmab kõiki elemente, mis on seotud etendamisega, sealhulgas

lavastuse mängustiil, lauljate esitusviisid ning etendajate füüsiline kohalolu. Performatiivse mõõtmega kaudu püütakse luua publikuga suhtlusprotsess, kus publik saab osaleda esituse loomises ja tõlgendamises.

5.1 “MEHISTUMISE VIISIDE” PERFORMATIIVNE ANALÜÜS

Antud kontekstis ei olnud tegu ooperiga e. dirigendi ja orkestri osa ei puuduta küll “Mehistumise viiside” lavastust, küll aga bänd ja Kaisa roll bändi juhina. Bändi viie aastane ajalugu ning selle jooksul väljakujunenud stiil, dünaamika ja töömeetodid olid suuresti muusikalise kujunduse vundamendiks ning sellest sõltus ka bändi potentsiaalne suhe nii etendajate kui ka publikuga.

Iga kord, kui oli võimalik täies koosseisus proove teha, leidis üha enam võimalusi, kuidas bänd integreerida tugevamalt lavategevusse. Positiivne oli see, et kõiki ettepanekuid, mida ma lavastajana pakkusin, oldi nõus proovima ja katsetama. Mida enam bänd nägi ja hoomas laval toimuvat ning sellega suhestus, seda tugevamaks tervik kujunema hakkas ning seda enam suutis bänd kehtestada end performatiivse rolli osatäitjana, mitte ainult nõ. tegevust saatvate muusikutena. Leian, et see on lavastuse loomisel mänginud väga suurt osa ning hea meelega oleksin soovinud rohkem aega, et selle osaga protsessist minna veelgi sügavamale.

Samuti aitasid kaasa ühised proovid bändi studios. Vabamas vormis ning ühiselt veedetud aeg proovikas tõi kogu grupi omavahel kiiresti kokku ning jagatud muusika ja lauluproovid avasid näitlejaid. Laulmine andis näitlejatele võimaluse oma tegelaskujusid teise nurga alt tundma õppida ning lisada karakteritele värvinguid. Mida rohkem mängib muusika ühes lavastuses rolli, seda selgemalt kerkivad minu jaoks esile lavastuse rütmi ja dünaamika küsimused. Kuidas lavastada selliselt, et muusika rütm mängib kokku lavastuse terviku rütmiga ja vastupidi? Kuidas panna erinevad lavastuse osised kokku kõlama? Kas sarnaselt dirigendile, peaks ka lavastaja võtma enne igat etendust aega, et häälestada kogu trupp enne lavale minekut või on see iga etendaja isiklik vastutus, et hoida end ja oma instrument õiges häälestuses? Ma usun, et vastused antud küsimustele sõltuvad ka lavastuse iseloomust ning reeglitest, mille lavastaja ja/või trupp on varem kehtestanud, kuigi see ei välista võimalust, et ka peale esietendust luua nt. trupiga rituaal, mis paneb kõiki ühiselt resoneerima.

Jõudes siit edasi ka publiku vastuvõtuni, võib senise tagasiside põhjal võib järeldada, et eesmärgina püstitatud terviku harmoonia jõudis osade vaatajateni selgemini kätte kui teistele. On

välja toodud, et tasakaal huumori ja tõsiduse vahel oli paigas ning lavastus pakkus ühteaegu nii kaasahaaravaid muusikalisi elamusi, kui ka võimalust reflekteerida esile toodud suuremaid küsimusi meheks (ja inimeseks) olemise üle. Lisaks sellele on välja toodud teemade olulisust ning aktuaalsust antud ajahetkel ning žanri ainulaadsust. Leian, et antud žanr on omakorda on soodustanud publikupoolset avatust nii sisule, kui vormile. “Bluus” ja “muusikal” omavad eraldiseisvalt kollektiivses teadvuses teatud konnotatsioone, kuid nende süntees pakub uusi võimalusi mõistete endi ja lavastuse interpreteerimiseks. Ma usun, et see on ka põhjus, miks on tänaseks päevaks inter- ja transdistsiplinaarne kunst üha enam tähtsust omandanud ning ilmselt teeb seda ka edaspidi.

Küll aga on välja toodud ka teatud informatsiooni kadu või puudulikkust, mis puudutab lavastuse fiktiivse maailma ning suhete kehtestamist. Lavastajana ning teksti autorina kujuneski üheks suurimaks katsumuseks suhete piisavalt selge väljajoonistamine olukorras kus tegelaste rollid on osalises kattuvuses. Seda näiteks Mamma tegelaskuju puhul, kes võtab “ema” rolli sisuliselt kõigi tegelaskujude suhtes, kes tema baari satuvad. Sellele lisandus ka otsene ema-poja suhe Ahto tegelaskujuga. Esile kerkisid ka tagasiside põhjal küsimused, kuivõrd oluline on antud kontekstis tegelaste mineviku avamine ning palju infot on vaja anda selleks, et mõista antud olukorda milles tegelased on? Kas sellise loo jutustamiseks on tarvis teada, kuidas täpselt ema ja poeg omavahel distantseerusid või mitte? Isiklikult otsustasin võtta rohkem fookusesse selle, kuidas tegelased antud oludes käituvad ning milliseid viise nad kasutavad selleks, et konfliktile lahendus leida, seeläbi tuues esile erinevaid “mehistumise viise”. Väljendades erinevate tegelaskujude puhul nii allumist, kui ka enese ja olukorra ületust. Ühtlasi soovisin tegelaste arengukaared lõpetada sisuliselt sinna, kust nad kunagi on alustanud, paisates tegelased taas teadmatusse tuleviku ees, kuid sundides neid vaatama otsa sellele, kuidas nad sinna on jõudnud.

Minnes edasi suhete analüüsiga, siis performatiivsest aspektist lähtuvalt kujunes samuti oluliseks see, kuidas iga tegelane suhestub Musta Auguga nii tegevuspaiga kontekstis, kui ka kujundlikult enese sees. Oluline oli leida, milliseid meetodeid peale laulmise kasutada selleks, et väljendada iga karakteri isikliku dilemmat, mis puudutab enese kehtestamist ja arengut ning kuidas panna sellele lisaks kogu trupp kokku mängima nõ. “sama asja” e. kuidas kirjeldada ja väljendada seda maailma, milles nad eksisteerivad. Selleks kasutasin ma nii kirjeldusi, kui ka ülesandeid, mis käivitasid kujutlust ning lõid võimaluse lavastuse “musikaalsuse” esile toomiseks ka ilma muusikata.

Suhete analüüsi puhul võib näiteks taandada bändi ja “kõrde” tegelaskujud kumbki eraldi üksusteks ning öelda, et kokku on tegevusse kaasatud seitse tegelast või üksust. Kui igal tegelasel on oma isiklik suhe ülejäänutega, tähendab see seitset suhet ülejäänud seitsmega, millest järeldub, et kokku jookseb lavastuses läbi paralleelselt 49 suhteliini. Lisades sellele juurde veel suhted mille tegelaskujud võtavad ka ruumi ja tegevustega (nt. alkoholi joomine) suureneb see veelgi. Kuigi osad nendest suhetest on lihtsasti järeldatavad või dramaturgiliselt taandatavad, on see siiski küllaltki suur maht, mille haldamine on lavastajatöö üks olulisemaid osi. Omakorda tekib küsimus, kuidas näiteks kahe tegelase vahelist suhet mõista. Kas suhe tekib läbi selle, millise seisukoha kumbki tegelane teisega antud olukorras võtab või läbi selle, et tegelased mängivad nõ. “sama suhet” oma rollidest lähtuvalt nt. ema ja poeg või töötaja ja tööandja? Isiklikult leian, et mõlemad lähtepunktid on tõesed, kuid mõõtmeid saab kasvatada sellele veelgi lisaks. Kas materiaalsed esemed saavad võtta suhte tegelastega? Kui suhe on oma olemuselt kahepoolne, siis milliste vahenditega kehtestada mitte ainult tegelaste suhe ruumi, vaid ka ruumi suhe tegelastesse? Need on küsimused, mis puudutavad küll spetsiifilisemalt lavakujundust ja valguslahendusi, kuid samuti ka misantseneerimist.

Misantseenide puhul on tagasisides välja toodud nii ruumilahendusest lähtuvalt hästi toimivat loogikat, mis aitab lavastusele kaasa, kui ka vastupidiselt seda, et teatud stseenide puhul võis hakata vastu töötama tegelaste liiga tihe ja pidev liikumine ruumis. Omakorda on välja toodud seda, et tegevuse tihendamine ning stseenide tugevam sidusus oleks saanud potentsiaalselt tugevdada tervikut. Siin kujuneb ka oluliseks lavastuse fookuspunktide loomine ning küsimus karakterite avamises läbi tegevuse. Millises tempos ja seisundis on üks tegevus põhjendatud ja millises mitte? Mida saanuks veel kärpida nii, et see lisab lavastusse selgust, kuid kaotamata seejuures ära võimaluse avada ühe tegelase emotsionaalset seisundit, mis on tema edasises arengus oluline välja tuua? Hetkel jään veel vastuse võlgu ning näen, et kusagil nende küsimuste sees jookseb ka piir, mis puudutab sealjuures isiklikke maitse-eelistusi.

Näitlejate mängu puhul proovisin ma samuti eelkõige lähtuda situatsiooni-spetsiifilisest loogikast, saades julgustust Thomas Ostermeieri (2016) põhimõtetest, mis puudutavad näitlejatööd. Tema sõnul on näitleja jaoks on kolm peamist "motivatsiooni" tegutsemiseks, mis sisalduvad dramaatilises situatsioonis ja ükski neist pole otseselt psühholoogiline:

1. (peamine) asjaolu, mis paneb tegutsema või rääkima;
2. kõne või tegevuse adressaat (isegi kui laval pole kedagi teist, on alati publik)
3. protsess, mida mängida, mis on katse saavutada teatud muutus antud olukorras.

Ostermeieri sõnul sõltub peaaegu kogu näitlejate mäng antud protsessist. Toon välja veel ühe tsitaadi raamatust “The theatre of Thomas Ostermeier”:

“Ütleksin isegi, et näitleja ei peaks üldse mängima tegelast, vaid et ta peaks mängima eelkõige protsessi. Selle asemel, et olla näitleja jaoks lähtepunkt, peaks tegelane olema see, mis tuleb vaataja jaoks kokku kõne, füüsilise tegevuse ja käitumise kaudu, mida on võimalik kuulda ja näha. Dramaatiline kujund ilmub laval kõigi nende olukordade summana, millega tegelane näidendis kokku puutub ja läbi selle, kuidas tegelane käitub antud situatsioonides.”

Teadvustan endale, et Ostermeieri lähenemine on minu jaoks kõnekas, kuid selleks, et antud printsiipidega praktikas rohkem süvitsi minna läheb veel aega. Proovide käigus võtsin vastu ka otsuse veel enne konkreetsete misansteenide loomist otsida suhete ning situatsiooni olemust läbi füüsilise ning abstraktsete kehaliste kompositsioonide. Meetod seisnes selles, et ühiselt jagada tekst stseenideks, pannes neile pealkirjad, mis on ühiselt mõistetavad, puudutavad kõiki laval olijaid ning aktiveerivad näitlejaid tegutsema. Sellest lähtuvalt luua kõigepealt staatiline kompositsioon, kus iga näitleja paigutab end vastavalt pealkirjale ruumi, võttes suhte teiste laval olijatega. Sellele lisandus kõne e. ma palusin näitlejatel leida tekstis antud stseeni kõige olulisem repliik, mis peegeldab nende suhet antud olukorda või partnerisse.

Kompositsioonide loomisel andsin ma võimaluse näitlejatel korduvalt otsida ja katsetada uuesti enda füüsisega ning paiknemisega ruumis kuni ühel hetkel kujunesid välja kompositsioonid, mis hakkasid üha täpsemalt kõnelema antud olukorrast ja tegelaste vahelisest suhetest. Sealt edasi palusin ma näitlejatel liikuda ühest stseeni kompositsioonist teise, mis omakorda hakkas jutustama ühe vaatuse kulgu. Viimase astmena juhendasin ma näitlejaid liikuma ühest pildist teise erinevates tempodes, mis andis minu jaoks võimaluse tajuda ühe vaatuse sisulist selgroogu ja arengut ning sealt omakorda kõigi kolme vaatuse terviklikku olemust, mille peale sain hakata ehitama edasist protsessi.

Kuigi ma pean kurbusega tõdema, et ühel hetkel tajusin ma distantseerituse kasvu antud meetodi lähtepunktidest ning lavaruumis töötades liikus misanstseneerimise fookus juba rohkem ruumi spetsiifikale ja näitlejate situatsiooni-spetsiifilistele lahendustele, leian, et see oli siiski oluline etapp mille läbisime prooviprotsessis ning usun, et teatud määral mõjutab see siiski ka lavastusprotsessi lõpptulemusel sündinud performatiivset mõõdet ja publiku vastuvõttu.

Lavategevust ning loo iseloomu arvesse võttes leidsime, et võimalus anda publikul ise samuti baari küllastada ning jooke saali kaasa võtta on kontseptuaalselt samuti tervikut toetav, tekkis küll murekoht seeläbi terviku rütmistamisel, katsudes leida sobilik tasakaal, et inimesed saaksid käia tualetis, võtta soovi korral juua ning naaseda uuesti saali, ilma et lavategevus mõjuks liialt katkendlikult.

5.2 VALGUS

Valguslahenduste puhul kujunes olulisemaks üldise atmosfääri tabamine ning fookuspunktide tekitamine, ilma et vastavad muutused hakkaksid lõhkuma tervikpilti vaid lisades omapoolsed täiendused lineaarseks jutustamiseks. Kuigi alguses kontseptsioonis oli idee kasutada rohkem ka “praktilist valgust” e. valgusiteid, mida tegelased saavad fiktiivses maailmas ise kontrollida, lisades seeläbi veel ühe mõõtme ruumi ning situatsiooni kehtestamiseks ja mänguvahendi näitlejatele kasutamiseks, jäid need kahjuks realiseerimata.

5.3 LAVAKUJUNDUS

Lavaruumi loomisel oli oluline leida vastav disain ning vanutuse aste, mis oleks vastavuses fiktiivse baari ajalooa. Sellel põhjusel otsisime ka etenduspaigaks ruume, milles on juba eelnevalt sisse kodeeritud kulumine ning iseloom, mis väljendab ka realselt asukoha pikemaegset ajalugu. Visuaalseid viiteid baari ajaloole ning seeläbi eelloo kehtestamist, mis mõjutab ka tegevuse kulgu, oleks küll saanud läbi detailide veel juurde lisada.

Küll aga leian, et kogu lavaruumi kujundus ja kompositsioon toimisid tervikut toetavalt. Ümmargune baar ning selle taustal olev v-kujuline riiul on arhetüüpsed kujundid, mis aitasid kaasa musta augu ja mehelikkuse visuaalse kujundi loomisel. Kuigi ma teadvustan, et antud märgid toimisid eelkõige taustsüsteemina ning ei pruukinud publiku vastuvõtul mängida

suuremat rolli, olid need siiski olulised osad terviku loomisel ning aitasid tegelastel ruumiga selgemalt suhestuda. Näiteks valgusega oleks olnud võimalik siiski antud kujundeid ka tugevamalt rõhutada.

KOKKUVÕTE

“Mehistumise viiside” lavastamise protsess oli küllaltki keeruline ning tõi endaga kaasa mitmeid väljakutseid. Sealhulgas kujunes oluliseks teguriks muusika ja teksti osade tasakaalu leidmine. Võib järeldada, et muusikateatris laiemalt on lavastamise juures oluline säilitada vastav balanss, et kõik lavastuses kasutusel olevad vahendid saaksid esile tõusta. Sealjuures on oluline kehtestada terviklik fiktiivne maailm, milles näitlejad tajuvad üleminekuid kõnest laulule orgaaniliselt ja põhjendatult. Selle tingimuse loomiseks tuli kasuks nii muusika, kui ka teksti paralleelne loomine.

Teine oluline aspekt on näitlejate ja muusikute omavaheline koostöö. Muusikateatri lavastamisel on vaja teha koostööd nii näitlejate kui ka muusikutega ning ühendada nende erinevad oskused ühtseks tervikuks. Antud protsessi näitel kujunes see ajaliste piirangute tõttu keeruliseks, kuid kõik osapooled olid valmis kiirelt kohanema ja omavahel suhtlema, et tagada lavastuse tervikpilt.

Lisaks sellele hõlmas protsess sobiva heli- ja valgustehnika rakendamist, et tagada muusikalavastuse helilise ja visuaalse külje spetsiifilised standardid. Lavakujunduse loomine läbi olemasoleva ruumi spetsiifilise iseloomu tuli seejuures kasuks.

Samuti võib muusikateatri lavastamine hõlmata suurt meeskonda ehk olulist rolli mängib meeskonna vaheline usaldus ja kommunikatsioon.

Antud protsess on pannud mind (taas)avastama teatud fundamentaalseid lavastamise tõdesid, kuid muusikaliteatri eripäradest lähtuvalt olen saanud neid ka küsimuse alla seada. Sarnaselt “Mehistumise viiside” tegelastele avastan ka iseennast ikka uuesti alguses, järeldades, et nii nagu ka “meheks olemine”, on ka lavastajaks olemine protsess ja mitte asi iseeneses.

Eestis uue muusikateatri žanri kehtestamisel on olnud palju lisaväärtusi ning leian, et ka minu varasemad kogemused nii heli- ja valgustehnilise töö vallas kui ka lavastamise kogemused gala ning kontsertlavastuse näol on tulnud mulle kasuks ja inspireerivad veel samas valdkonnas otsinguid jätkama, võttes ka edaspidi lavastuse muusikalise lahenduse endale partneriks uute lugude jutustamisel.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Pappel, K. (2013). Muusikateatri uurimisest teatriteaduse paradigmas. A. Saro (koost), Eesti teatriteaduse perspektiivid (lk112 - 132). Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Balme, Christopher B. (2008). The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puffett, A. (2016). The evolution of the musical. Routledge.
- Greenwald, H. (2017). Contemporary musical theatre and film. Routledge.
- Knowles, J. (2013). The Oxford handbook of contemporary musical composition. Oxford University Press.
- Auslander, P. (2014). Contemporary theatre and performance. Routledge.
- Robinson, J. (2019). New directions in 21st-century music theatre and opera. Routledge.
- Aristoteles (336-322 eKr.). Luulekunstist (poeetika). Keele ja kirjanduse raamatusari (2003). Jaan Unt (tõlk), Ain Kaalep (toim). Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Barnes, C. (2016). Theatre and Social Change.
- Green, K. (2017). Broadway Musical "The Prom" Tackles LGBT Issues with Humor and Heart.
- Lerner, J. (2019). "There's No Business Like Show Business": The Role of Theatre in Shaping American Identity.
- Keil, C. (2005). The early history of rock and roll: The birth of rock and roll. Popular Music and Society.
- Berg, J. (2011). The development of the blues and its influence on jazz. Journal of the International Association of Jazz Educators.
- McIver, Joel. (2018) The Next Generation of Rock & Punk: 20 Top 21st Century Bands. New York: Omnibus Press
- Bogart, A. (2007). The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition. Theatre Communications Group.
- Barton, R. (2007). Acting: Onstage and Off. Thomson Wadsworth.
- Tuckman, B. W. (1965). Developmental sequence in small groups. Psychological Bulletin.
- Pavis, P. (1996) Analüüsivahendid. L. Epner (koost) Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.

Ostermeier, T. , Boenisch, P. (2016) *The theatre of Thomas Ostermeier*. Routledge.

LISAD

Lisa 1. Lavastuse „Mehistumise viisid” sisukirjeldus

„Mehelikkus on ohus!

Mis vaevab Eesti meest?

Sooidentiteetid on maailmas pea peale pööratud, hegemooniline mehelikkus küsimuse alla seatud ning ühiskondlikud kriisid lisavad veel õli tulle. Paratamatult tunnevad paljud mehed ebakindlust, millele võivad järgneda ootamatud ja ebaterved reaktsioonid. Kes otsustab põgeneda, kes kasutab võimalust kurjasti ära ning kes langeb musta auku...

Baari siseneb üks mees.

Mis on selle mehe mõtteis, kes taolisse juttu astub? Kas tegu on anekdoodi või reaalsusega? Kas ta puhkeb laulma või peksab maja segi?

Sebastian Talmari ja bluusiansambli Kaisa Ling Thing bluusimuusikal või bluesikal „Mehistumise viisid“ on sündinud meeste ja naiste tihedas koostöös.

Etendused:

9.05-10.05, 13.05 Tallinnas Põhjala Tehase neljandas angaaris

23.05-24.05 Tartus Genialistide Klubis

27.-28.05 Viljandis Koidu Seltsimajas.

Laval:

Elina Reinold, Karl Edgar Tammi, Mihkel Kuusk, Kaisa Ling, Jürgen Gansen (Kuressaare Teater), Kaur Terep, Sven-Erik Petermann, Karl Pütsep ja Kasper Silla.

Bänd: Kaisa Ling Thing (Rene Allkivi, Peep Kallas, Argo Toomel, Kaisa Ling).

Lavastaja ja teksti autor: Sebastian Talmar

Muusika autor ja libretist: Kaisa Ling

Dramaturgilised konsultandid: Paavo Piik ja Maia Tammjärv

Toimetaja: Maia Tammjärv

Koreograaf: Anni Zupping

Kunstnik: Keio Kärkla

Helimeister: Henrik Veeäär

Valguskunstnik: Joosep Kurm

Video montaaž: Piret Parrest

Kostüümikunstnik: Sirli Pohlak

Grimm: Piret Kaljuste

Graafiline disain: Paula Pakk

Projektijuht: Monika Tomingas

Turundus ja kommunikatsioon: Arabella Saks

Toetajad: Kultuurkapitali näitekunsti ja helikunsti sihtkapital ning Viljandimaa ja Tartumaa ekspertgrupp, Tallinna Rahvaülikool ja Alexela.

Etendus on kolmes osas, kahe vaheajaga. Kestus 2 tundi ja 45 minutit.”

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Sebastian Talmar,

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

Sebastian Talmar

15.05.2023