

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Oliver Issak

KOGUKONNA LOOMINE ETENDUSSITUATSIOONIS LAVASTUSE
"KAITSEALA" NÄITEL
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu
2021

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. Kogukond	5
1.1. Kogukonna mõiste ajalugu	7
1.2. Kogukonna loome	10
1.2.1. Piir	11
1.2.2. Lähedus	12
1.3. Kogukond etendussitatsioonis	16
2. Kogukonna loome lavastuses "Kaitseala"	18
2.1. Empiiriline materjal	18
2.2. Uurimismeetod	20
2.2.1. Teatrisemiootika	20
2.2.2. Teatri märgisüsteemid	21
2.3. Analüüs	23
2.3.1. Keelepõhised märgid.....	26
2.3.2. Kineetilised märgid.....	32
2.3.3. Näitlejatel põhinevad märgid.....	35
2.3.4. Ruumilised märgid.....	37
2.3.5. Mitteverbaalsed märgid.....	40
2.3.6. Järeldused ja arutelu	40
KOKKUVÕTE	42
KASUTATUD KIRJANDUS	43
KASUTATUD MATERJALID	47
SUMMARY	48
LISA 1: Lavastuse "Kaitseala" manifest	50

SISSEJUHATUS

2014. aasta läbiviidud Eesti kogukonnauuringu eessõnas mainivad koostajad Peeter Vihma ja Madle Lippus, et viimastel aastatel on huvi kodanikuühiskonna vastu märgatavalt kasvatanud ka huvi kogukonna suhtes (Vihma jt 2014: 5). Kogukonna populaarsuse taga laiemas maailmas näeb Gerard Delanty (2010: x) solidaarsuse ning kokkukuuluvustunde kriisi, mida võimendavad globaliseerumise tendentsid. Ka Kaisa Kaha tõdeb, et "kogukond on midagi sellist, mida kõik ühiskonnaliikmed ihkavad ja mille poole püüdleavad, sest see pakub inimestele turvalisust, mõistmist, soojust, ühtekuuluvustunnet" (2011: 133).

Kogukondlik diskursus on Eestis viimastel aastatel olnud selges tõusutrendis ning laienenud erinevate gruppide ning koosluste kirjeldamisele (Annist 2015). Kogukonnas on nähtud ja tajutud moesõna (Pino 2017; Alvela 2018), mis kätkeb endas nii traditsioone kui ka innovatsiooni, hõlmab nii rahvast kui ka riiki (Lippus jt 2014). Kõlavad isegi üleskutsed rohkemate kogukondade ja kogukondliku mudeli laiemale rakendamisele (Raagmaa 2020).

Eesti teatriskeenele kogukondlik diskursus siiski jõudnud ei ole, teatrikriitikas päädivad kogukonna käsitlused/mainimised üldiselt lavastuste arvustuste pealkirjades sedastatud viidetega, mida sisuliselt ei avata (Loonurm 2017). Väikeasulate tulevikuperspektiive käsitledes ning teatri kui kokkutooja, ühendaja ja (kogukonna) ärataja temaatikat on viimasel ajal põgusalt käsitlenud nii Eero Epner kui ka Armin Kõomägi, kuid nende fookus on pigem olnud regionaalpoliitiliste tendentside muutmisele ning küsimusele teatri rollist kui kogukonna keskmest/ühendajast/elluäratajast kunstiloome väliselt, mitte kui kogukonna loojast etendussituatsioonis (Epner 2020; Kõomägi 2021).

Minu uurimistöö eesmärk on välja tuua olulisemad tasandid ja märksõnad, mis etendussituatsioonis kogukonna loomisel esile kerkivad¹. Rõhuasetus situatsioonile on vajalik, kuna etendus kätkeb üldiselt ainult kunstilist ruumi, mis lavale luuakse, aga minu uurimistöös on vaatluse all ka kunstiväline aeg-ruum, mis lavastuse "Kaitseala" realiseerumisel tekib. Uurimistöö praktilises osas teostangi loodud teoreetilisele mudelile tuginedes analüüsi Paide Teatri 2018. aasta esietendunud lavastusest "Kaitseala", näitlikustamaks, millised aspektid ning tahud kerkivad ühes lavastuses esile, kui selles üritatakse luua kogukonda.

"Kaitseala" valimise põhjuseks on asjaolu, et olin ise lavastuse loomisega tihedalt seotud (lavastusdramaturgina) ning lavastuse loomisel seati juba algusest sihiks ühe kogukonna loomine etenduse jooksul – kogu lavastusprotsessi juhtmõte oli püüd kogukondlikkuse saavutamise poole. Sellest annavad märku nii lavastuse "Kaitseala" tutvustus Paide Teatri kodulehel (2018), erinevad arvustused (Pesti 2018; Virro 2018; Danzumees 2018) kui ka esietendusele järgnenud vestlus minu ning lavastaja Jan Teeveti vahel, kus käsitleme täpsemalt lavastusele tõi andnud kogukondlikkust (Teevet jt 2019). Teater on üldisemalt kogukonnaloomele oluline, kuna etendussituatsioon võimaldab läbi mängida erinevaid suhteid ja olukordi ning katsetada piiratud ajaga erinevate (ühiskonna) mudelite toimimist. Kogukonnaloome on aga teatriga külgnev teema, mille kaudu on võimalik avada teatrile omaseid tahke (grupidünaamika, publiku käitumine jne) ning mõista paremini, mis toimub etendussituatsioonis ruumi kogunenud inimeste vahel etenduse jooksul.

Bakalaureusetöö ülesehitus jaguneb kaheks peatükiks. Esimeses peatükis annan ülevaate kogukonna mõiste käsitlest läbi ajaloo ning avan kahte kogukonna tekke juures olulist aspekti, mis muutuvad etendussituatsioonis kogukonna loomisel eriti oluliseks. Samuti käsitlen varasemaid katseid etendussituatsioonis kogukonda luua. Teises osas tutvustan lähemalt lavastuse "Kaitseala" loomise tagamaid, avan teatrisemiootikat kui etenduse analüüsi meetodit ning käsitlen Erika Fischer-Lichte teatrisemiootilisi vaateid, tuues välja tema mudeli etenduse analüüsimiseks, mida kasutan lavastust "Kaitseala" kui kogukonda loovat etendussituatsiooni analüüsides.

¹ Kui etendust ning lavastust saab eristada seeläbi, et etendus on lavastuse ühekordne esitus (Põhjala 2016), siis etendusolukorra ja etendussituatsiooni vahel selget eristust ei ole võimalik välja tuua. Kui vaadata teatriteaduse osakonnas kaitstud töid, siis leiab sõna "etendussituatsioon" rohkem ja läbivamalt kui "etendusolukord", samuti leiab sõna "etendussituatsioon" teatrikriitikas enam kasutust (vt Lagle 2015).

1. Kogukond

Anthony P. Coheni raamatu *The Symbolic Construction of Community*, ühe kogukonnauuringute olulisema raamatu, eessõna alustab sarja toimetaja Peter Hamilton tõdemusega, et kogukonna mõiste on üks raskemini defineeritavaid mõisteid (Hamilton 1995: 7). Ka paarkümmend aastat hiljem sõnab Peeter Vihma (2011: 68) kogukonna mõistet tutvustades, et "ühtset ja head kogukonna definitsiooni ei ole sündinud" ning lisab (koos Madle Lippusega) 2014. aastal läbiviidud Eesti kogukonnauuringus (Vihma jt 2014: 8), et ka erinevatel ministeeriumitel, kodanikuliikumistel ja kogukondadel enestel ei ole ühtset lähte kohta, kuidas kogukonda käsitletakse ja mõtestatakse, rääkimata defineerimisest.

Kogukonda võib seega viidata väga erinevatele tähendustele/kontekstidele (Fraser 2005: 286):

- geograafiline kogukond, kus osalised asuvad ühisel alal
- virtuaalne kogukond, mille osalised ühenduvad läbi elektrooniliste meediumite
- olukorrapõhised kogukonnad, kus osalised ühendab mingi sündmus või millegi nimel ühiselt tegutsemine
- ja huvipõhised kogukonnad, kus osalised ühendavad sarnased veendumused või (põhi)mõtted.

Teatri kontekstis ning antud töö raames kerkib esile just olukorrapõhine kogukond, mis ühendab inimesi, kes on kogunenud üheks õhtuks ühte ruumi. Kui ühendavaks sündmuseks saab teatri puhul pidada etendust, siis ühendava tegevuse leidmine on märksa keerulisem. Tavapärasel teatrisituatsiooni on vaataja taandanud üsna passiivsele rollile, kus tema ülesanne on lihtsalt jälgida laval toimuvat. Lavastuse "Kaitseala" puhul on seda põhimõtet aga rikutud ning juba publiku lavale toomine annab selgelt märku, et peale ühendava sündmuse – etenduse – on olulisel kohal ka ühiste tegevuste leidmine.

Kogukond eristub aga teistest inimestevahelisi suhteid organiseerivatest kogumitest oma eripärase kvaliteedi ning kvantiteedi kaudu. Kogukond on ühiskonna osa, milles võib täheldada tema liikmete vahel rohkem usaldust ja koostööd, suhete hoomatavus on tunduvalt parem (ehk neid on võimalik üheaegselt tajuda) ning kogukonnas olija tajub kogukonna tervikpilti/ülevaadet. (Lippus jt 2014: 41)

Kogukonnas võib käsitleda kolme tüüpi osalisi: eestvedajad, aktiivsed liikmed ja kaasalööjad. Esimesed ehk eestvedajad on algatajad ning omavad tavaliselt kindlat visiooni; aktiivsed liikmed on agarad osalised, kes kogukonna elust pidevalt osa võtavad; kaasalööjad aga osalevad kogukondlikes tegevustes korrapäraselt. (Samas, 19)

Osaleda võib kogukonnas erinevalt: passiivne osaleja on tarbija positsioonis ning tema kasutab vaid kogukonna ressursse. Aktiivne osaleja seevastu panustab kogukonda ning loob kogukonda uut väärtust. Oluine on see, et "osalemine eeldab tahet olla kaasatud sotsiaalsesse suhetesse või tegevustesse, kuid ka seda, et kogukonna liikmetel on võimaldatud osaleda". (Wilken jt 2015: 9) Osalemise kõrval tuleks käsitleda ka kaasatust ja kaasamist. Kaasatuse puhul saab eristada kolme tasandit: füüsiline, funktsionaalne ja sotsiaalne. Füüsilise kaasatuse puhul tagatakse inimesele juurdepääs kogukonda. Funktsionaalne kaasatus tähendab seda, et inimene on võimeline ka peale juurdepääsu saamist antud keskkonnas edukalt tegutsema. Ning sotsiaalne ja kõige kõrgem kaasatuse aste märgib olukorda, kus inimene on saavutanud sotsiaalse heakskiidu ning võib vabalt kogukonnas ümberolevate inimestega suhelda ja uusi suhteid luua. (Schleien jt 2003: 8) Seega võib öelda, et kaasatuse viimane aste, sotsiaalne kaasatus, on osalemisest isegi interaktiivsem ning kaasavam. Kaasatus on midagi enam kui osalemine – see tähistab isiku omaksvõttu kogukonna poolt, tema aktsepteerimist võrdväärse isikuna ning tema võimete ja olemasolu väärtustamist (Wilken jt 2015:10).

Teatri kontekstis füüsiline kaasatus olemuslikult ainuvõimalik – kui inimene ei pääse etendusele, ei saa ole ka etendust (sest see eeldab vaatajat). Tavapäraselt jääb teatris kaasatus funktsionaalsele tasemele, kus vaatajad on võimelised tekkivas etendussituatsioonis toime tulema ning teavad, kuidas tuleb etenduse ajal käituda, mida neilt oodatakse. Sotsiaalne kaasatus on aga teatri kontekstis üsna haruldane ning eeldab selgelt vormilisi katsetusi, kuna üldiselt on teatrisaalis publik taandatud üsna passiivsele vaataja positsioonile – see ei välista muidugi sotsiaalse kaasatuse tekkimist, kuid muuda selle tunduvalt keeruliseks (kuna näitlejad eiravad neljanda seinaga taga olevaid inimesi ning üritavad nende kohalolu pidevalt unustada).

Kokkuvõttes võib öelda, et kuigi ühtset kogukonna definitsiooni ei ole olemas, võib kogukondi teistest ühiselu vormidest ning ka omavahel eristada inimeste vaheliste suhete väärtuse/kvaliteedi järgi. Kui kogukond on laiemas plaanis moodustis, kus suhted on selle liikmete vahel intensiivsemad ning usalduslikumad, siis kogukondi omavahel võrreldes võib välja tuua kogukonna liikmete osaluse ja kaasatuse taseme, mis varieerub vastavalt

kogukonnale. Teatri kontekstis kerkivad esile just olukorrapõhised kogukonnad, mida iseloomustab kindel eesmärk, mis on kogukonna liikmed kokku tulnud. Samuti on kaasamise ja osaluse küsimus teatris sarnaselt kogukonnale üks tähtsamaid aspekte, mille järgi erinevate etenduste vahel vahet teha. Oma uurimistöö teises osas võtangi täpsemalt vaatluse alla, kuidas seostub kaasatus ja osalus kogukonnas ning kaasatus ja osalus teatrisaalis ning kuidas seda lavastuslike võtetega luua.

Järgnevalt annan aga ülevaate kogukonna mõiste käsitlesest läbi erinevate perioodide ning analüüsin, millised olulised kogukonna tahud kerkivad esile just püüdes luua kogukonda etendussituatsioonis. Ajalooline ülevaade on vajalik selleks, et oleks mõistetav, miks valin üldiselt defineerimatust ja väga laiast kogukonna mõistest välja just need tahud, mida analüüsis käsitlen ning lugejal oleks võimalik minu kogukonnamääratlus asetada laiemasse kogukondlikku konteksti. Samuti soovin kogukonna mõiste arengu käsitlemisega näidata, kuidas kogukonna mõiste on ajapikku aktuaalsemaks muutunud.

1.1. Kogukonna mõiste ajalugu

Ajalooliselt on kogukonda kui sotsiaalset nähtust käsitletud erinevalt. Antiikkultuuris kätkes kogukond endas mitut erinevat tähendusvälja: ühelt poolt oli see partikulaarne üksus, polis, mis hõlmas ühte linna; teisalt oli tegu universaalse kogukonnaga, mis ühendas kõiki inimesi, tervet inimkonda (Delanty 2010: 5-7). Aristotelese jaoks oli linn ehk polis kogukond, mis vastandus Arkaadia maaelulikule kujutlusele. Just kogukond kui ühiskonna (ehk linnaelu) sünonüüm oli käibel Vana-Kreekast valgustusajani (sammas, 1).

17. sajandist muutub kogukonna mõiste puhul oluliseks riigi kui institutsiooni kriitika, mille tõttu hakati kogukonnas nägema teatavat liiki utoopiat, kus riik on kadunud ning (võimu)suhted ümber mängitud. 19. sajandil muutubki kogukond ideaalse ühiskonna otsingute (mõtte)lavaks. (Sammas, 3)

Kogukonna käsitlemine muutus oluliselt 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses, kui kogukonna vastandiks kujunes modernne ühiskond, mille osalisteks said anonüümused ja kus maaelule tavapärane üsna kitsas sotsiaalse suhtlusring muutus järjest avaramaks, lähedased kontaktid muutusid klientideks ning vastastikkused teened pakutavateks teenusteks. Kogukond kujunes sellises diskursuses ajalooliseks igandiks, mille kaudu kirjeldada elu-olu enne

moderniseerumist/industrialiseerimist. Sel ajal muutus ka linn kogukonna vastandiks. Linlik elu oma mitmekesisuse ning erinevate keskkondadega vastandus konservatiivse ja stabiilse maaliku eluviisiga. (Cohen 1995: 22-26)

Modernsuses muutus kogukonna puhul oluliseks märksõnaks puudus – midagi on ühiskonnast puudu ja seda miskit võib leida vaid kogukonnas, utoopias (Delanty 2010: 7).

Tekkis kolm olulist diskursust, mille kaudu käsitleti kogukonda normatiivse ideaalina (samas, 11):

- kogukond kui kadunud ja kättesaamatu ideaal – olulisel kohal on siin nostalgia, teatava aja ja ühiskonnakorra tabamatu ihalus.
- kogukond kui kadunud, kuid taastatav ideaal – siia alla kuuluvad natsionalistlikud ja konservatiivsed vaated, kes tahavad taastada "kunagist hiilgust".
- kogukond kui tulevane ideaal – kommunistlikud fantaasiad ehk kujutlus sellest, kuidas ideaalne kogukond alles ootab teostumist

Paljud olulised ja eripärased kogukonna käsitlused ongi näinud kogukonda kui normatiivset ideaali, millest johtuvalt tegutseda (samas, 15). Kogukonna normatiivne iseloom on alles ka tänapäeval ning uurimistöö sissejuhatuses toodud näited kogukonna mõiste aktuaalsusest tänapäeval näitavad üsna ilmselt, et kogukonnas nähakse mingit tüüpi ideaalset elukorraldust, mida endale sihiks seada.

Siiski pole kogukonna normatiivne käsitlus ainus lähenemine. Alates 19. sajandi lõpust hakati kogukonda käsitlema ka teatava sotsiaalse grupina ning see tõi endaga kaasa selgema eristuse kogukonna ning ühiskonna vahel. Kogukonnast saab pelgupaik ühiskonna ning tema institutsioonide eest, kogukonnas säilib autentsus, mis temast väljaspool on kadunud (eriti suurte institutsioonide tõttu). (Samas, 18-19)

Muutus kogukonnakäsitluses ilmneb Emile Durkheimi töödes, kes hakkas kogukonda määratlema kui moraalselt/mõtteliselt ühendatud kooslust. Kui traditsioone rõhutavas kogukonnakäsitluses muutuvad oluliseks erinevad suhete süsteemid, mis reguleerivad kogukondlikku elu elanikest sõltumatult, näides seejuures igavesed, muutumatud ja muutumatud, siis Durkheimi nägemuses seisab kogukond sarnaste väärtuste eest ning seejuures muutub küsimus nende väärtuste/moraalsete põhimõtete traditsiooni kohta ebaoluliseks (ja seega võimalikuks ka linnakeskkonnas). (Samas, 23-26) Ka hiljem on Craig Culhoun (1982)

Euroopa 19. sajandi kogukondi uurides välja toonud, et tooleaegsete kogukondade siduvaks lüliliks ei olnud mitte traditsioonilised väärtused, vaid võimekus (ja vajadus) kogukonnana midagi (ära) teha.

Kogukonnad muutusid eriri aktuaalseks 60ndatel, mil mäss olemasolevate struktuuride vastu oli läänemaailmas haripunktis. "Üheks esimeseks sammuks teiste seas oli kogukondade loomine, et praktikas läbi mängida tehnokraatliku ühiskonna omadest erinevaid sotsiaalseid struktuure ja inimsuhteid," kirjutab Airi-Alina Allaste (Allaste 2011: 24). Huvitav on seegi, et just 60ndatel rääkisid lääne sotsioloogid kogukonna lõpust, kuna järjest kiirem massimeedia levik ning võimu tsentraliseerimine tõid aina enam esile erinevad klassid (ning kogukonna kui struktuuri kirjeldamise mõiste kaotas tähtsuse) ning kapitalistliku süsteemi levik ühtlustas erinevaid ühiskondi (Cohen 1995: 76).

Uuemale (ja vabamale) kogukonnakäsitlusele andis tõuke Anthony Cohen raamat "The Symbolic Construction of Community", kus Cohen (1995: 12) käsitleb kogukonna mõistet kui gruppi inimesi, kellel on midagi üksteisega ühist ning see miski eristab neid nähtavalt teistes, ümbritsevatest gruppidest. Oluliseks muutub siinkohas piiri mõiste – füüsilised piirid, keelelised piirid, sümboolse tähendusega piiratud piirid (samas). Coheni lähenemine kogukonnale, kus kogukond on pigem mõtteline kontsept kui füüsiline entiteet, on jäänud ka tänapäeval prevaleerima.

Enam ei tähenda inimeste soov elada kogukonnas tahtmist pöörduda tagasi eelmodernse elulaadi poole. Kogukonnas elamine, kogukonda kuulumine on tänapäeval selgelt elustiilivalik. Veelgi enam, ka kogukond ise on üldiselt kavatsuslik ehk seda seob ühine idee. (Allaste 2011: 23)

Kogukond tähendab eelkõige "viisi, kuidas üksteist tajutakse ja üksteisega igapäevaselt arvestatakse" (Kaha 2011: 132). Samas käsitlevad Peeter Vihma ja Madle Lippus (2014: 7) Eesti kogukondi kaardistavas uuringus kogukonda kui kindlas piirkonnas elavaid inimesi, kes "mõtestavad oma tegevust kogukonnast lähtuvalt või sellele suunatuna". Kogukond ei teki iseenesest. Veelgi enam, kogukonna loomiseks on oluline kohalike aktiivsus – Vihma ja Lippus määratlevadki oma uuringu kontekstis kogukonna kui kohalike aktiivsuse, jättes seeläbi oma uurimuse (ja ühtlasi kogukonna mõiste alt) välja ühtset ruumi jagavate inimeste kogumid, kes ise aktiivselt enese kui kogukonna määratlemisega ei tegele (Vihma jt 2014: 9).

Kokkuvõttes võib öelda, et kogukonna mõistmine ja määratlemine on ajapikku muutunud abstraktsemaks ning kogukonna seotus kindla füüsilise ruumi ja geograafilise asukohaga on nihkunud kogukonna liikmete taju- ning mõtestamisprotsesside käsitlusele. Kogukond väljendub tema liikmete aktiivsuses, teadlikus mõtestamises enesest kui kogukonnast ning tajumuslikust ühtekuuluvusest.

Selline kogukonnakäsitluse avab võimaluse kogukondlike elementide analüüsimiseks ning avastamiseks ka kontekstides, kus tavapäraselt kogukonda ei nähta. Etendussituatsioon, mis üldiselt oma väga piiratud kestvuse tõttu ei ole kogukonnauuringute fookusesse tõusnud, võib siiski evida mõningaid kogukonnale omaseid aspekte. Selleks, et täpsemalt mõista, kuidas leida (ja kuidas luua) kogukonda etendussituatsioonis tuleks kõigepealt täpsemalt vaadelda, mil viisil kogukonnad tekivad ning millised komponendid muutuvad domineerivaks ja möödapääsmatuks kogukonnaloomes.

1.2. Kogukonna loome

Erinevatel ruumiplaneerijatel (näiteks linnaruumis) on tavaks näha kogukonda kui midagi, mille saab "valmis teha", samas kui rõhk peaks ruumiloomes asetuma kogukonna struktuuri toetamisele, mille abil kogukond ise oleks võimeline oma probleeme lahendama. Seeläbi kerkib esile kogukonna kui protsessi käsitus, kus kogukonda tuleb pidevalt luua ja toetada, mitte "avastada" või "valmis ehitada". (Talen 2000: 176-180)

Eesti ökokogukondi kaardistavas kogumikus *Ökokogukonnad retoorikas ja praktikas* tuuakse välja, et ökokogukondi tajutakse teatavat viisi katsetustena, nii-öelda elustiililaboritena, kus on võimalik proovida alternatiivseid koosolemise mudeleid (Allaste 2011: 20). Ökokogukondade liikmed tajuvad ennast tihti pioneeridena, kes katsetavad uusi suhtemalle (Kaha 2011: 134).

Oluline on siiski välja tuua see, et iga kogukonna liige tajub kogukonda isemoodi ning kogukonna tähendus varieerub iga selle liikme jaoks. Nad küll jagavad ühiseid sümboleid, aga nende tähendus võib varieeruda. (Cohen 1995: 15) Siiski ei ole tähtis mitte ühe sümboli jagatud tähendus kogukonnas, vaid sümboli enese olemasolu, fakt, et mingit elementi käsitletakse kogukonnas tähenduslikuna (samam, 21).

Protsessuaalsus on ka siinkohal oluline – kogukonnas tuleb olulisi sümboleid pidevalt "üle korrata" ja liikmetele meelde tuletada nende tähendust, sest kogukonna liikme arusaam ning kogemus kogukonnast tõukub suuresti kogukonnas levivatest sümboolitest. (Samas, 15- 16). Kogukonna liikmed peavad käsitlema (või vähemalt uskuma, et käsitlevad) teatud teemasid ühistest väärtust, ühistest põhimõtetest lähtuvalt ning tunnetama, et selline käsitus erineb teiste, eemalolevate gruppide maailma kogemise/tähendustamise protsessist (samas, 16).

Kogukonna loomise perspektiivis ei saa seega rääkida millegi valmis tegemisest, vaid kogukonna loomine eeldab (järje)pidevat tööd. Ka teatris puhul on protsessuaalsus üks põhilisemaid omadusi, kuna etendust ei asetata vaataja ette eesriide avamisel, vaid lavamaailm avaneb ajapikku vaatajale ning läbi etenduse jälgimise, ruumis viibimise ja stseenida järgnevuse avaldub lavastus (ning selle tuum). Ka teatris on etendussituatsiooni loomine oluline, saavutamaks õiget atmosfääri sobiva (ja lavastaja poolt taodeldud) kunstilise ruumi loomisel. Etenduse alguses suletakse saali ukсед ning luuakse füüsiline piir kunstilise ruumi ning reaalsuse vahele.

Üks aspekt, mida tuleb pidevalt kogukonda luues määratleda ning kogukonda hoides rõhutada, ongi piir. Järgnevalt võtan vaatluse alla selle, kuidas kogukonnas piiri luuakse, käsitletakse ning alal hoitakse.

1.2.1. Piir

Piir on see miski, millega üks kogukond ennast teistest eristab (Samas, 98). Piiri kui sümboolit kogevad kogukonna liikmed kahetiselt: esmalt on see nende kujutus sellest, millisena näevad neid inimesed väljast ehk tegu on nii-öelda kogukonna avaliku kuvandi/näoga. Teisalt tajuvad liikmed piiri kui midagi, mis läbib nende kui kogukonna osalejate kogemusi ning elu, tajuvad piiri vastavuses oma privaatse näoga. (Samas, 74) Piir on siinkohal pigem suhteline kui absoluutne mõiste: piir määratleb kogukonna võrdluses teiste kogukondadega, mitte eraldiseisvalt. (Samas, 58)

Kogukonnas on väga oluline pidev piiri täpsustamine, muutmine ja selle alal hoidmine (samas, 28). Kui kogukonda koos hoidev füüsiline piir muutub hägusaks ja hakkab kaduma, muutuvad sümboolid järjest tähtsamaks ning neid hakatakse rõhutama (näiteks füüsilise representatsioonide teel) (samas, 44). See on ka Coheni üks põhiargumente – geopoliitilise ja

geograafilise piiri häägustudes muutuvad kogukonnas levivad (ja kogukonda koos hoidvad) sümbolid aktuaalsemaks, olulisemaks, märgilisemaks (sammas, 50).

Ühine jagatud sümbol on väga jõuline piiri säilitaja, see loob kokkukuuluvustunde, identiteedi ning erisuse teistest – see erisus ise ei pruugi olla väljastpoolt selgelt nähtav ning võib jääda tajumatuks kogukonda tulnud võõrale (sammas, 53). Kogukond ei ole tema liikmetele tajutav tegutsemises, sotsiaalses interaktsioonis, vaid mõtlemises. Kogukondade erinevus ei väljendu mitte nende struktuursetes vormides, vaid selles, kuidas me neist mõtleme, mis tähendused me nendega seome (sammas, 98). Ja sammas võib sellise sümbolväärtuse omandada ükskõik mis – riideese, dialekt või poliitiline strateegia. Kogukonna sidususe loomisel võivad olulised olla ka näiteks monumendid, mis on kogukonna mälu edasikandjad, säilitajad (sammas, 85-86). Piiri tähtsust rõhutavad ka Mcmillan ja Chavis (1986: 15), kes seovad selle kogukonnatunde säilitamisega. Piirid kaitsevad intiimsust, mis omakorda loob emotsionaalse kindluse ning tekitab kuuluvustunnet. Kuuluvustunne tagab ühtse sümbol-süsteemi, mis omakorda määratleb kogukonna piire.

Piirid kogukonnas võivad tähendada ka piire erinevate kogukonnas olevate rollide vahel ning võib juhtuda, et erinevaid rolle täidab üks inimene. Selleks, et vältida vastandlike rollide ühtesulamist ning hoiduda sellistest segadust tekkivatest konfliktidest, on kogukonnas olulisel kohal rituaalid, mis aitavad tegutsejal ühest rollist teise asuda. Need rituaalid ei pea olema väga aktiivsed ja nähtavalt tseremoniaalsed, vaid sümboolsed, nagu näiteks tooni muutus või ruumis ümberpaiknemine. (Sammas, 30-31) Ka teatris võib tajuda, kuidas üldiselt ühiselt ruumis olevad inimesed täidavad erinevaid rolle – osad on näitlejad, osad vaatajad, osad lavatagused abijõud. Erinevate väikeste rituaalidega (kasvõi näiteks laval asetsemisega, ka tõstetud hääletoon) eraldavad näitlejad ennast teistest ruumisolijatest ning loovad piiri kogukonna siseselt. Seega toimub piiri loomine kahel tasandil – ühelt poolt seob piiri tõmbamine välismaailmaga kogukonna kokku, teisalt eristab piir kogukonna siseselt erinevaid inimgrupe.

1.2.2. Lähedus

Teine oluline kogukonda loov ja määratlev aspekt on lähedus, mida on keerulisem defineerida kui piiri. Läheduse all ei peeta antud uurimistöös silmas geograafilist-füüsilist lähedust, vaid abstraktsemat, tundemaailma kuuluvat lähedust. Ökokogukondi käsitledes toob Allaste (2011: 11) välja kogukonna sotsiaalse aspekti, mis kätkeb endas avatud suhtlemist, usaldust ja teistega

arvestamist. Sotsiaalsele poolele saab lisada vaimse aspekti, mille alla kuulub ühtne maailmataju, ühtsete väärtuste olemasolu ning ühtse missiooni tunnetamine (Kaha 2011: 132). "Kõige rohkem väärtustavad ökokogukonnad koosolemist, ühistegevust ja hierarhiavaba suhtelmist," lisab Allaste (2011: 11). Sellised märksõnad – avatud suhtlemine, usaldus, arvestamine, ühised väärtused ja missioon – on eelduseks läheduse tekkimisele kogukonna liikmete vahel.

Emotsionaalse sidususe ja ühtekuuluvustunde loomiseks on olulisel kohal näiteks ühised söömajad, rituaalid, ühine töötegemine ja ka ruum, kus ühelt aega veeta, seega olulised on just koostegevused, mis loovad ühtsust, identiteeti ja üksteisevahelist lähedust. Samas on tähtsad ka ruumilahendused, mis võivad soosida kogukonna koostegevusi ning liikmete vahelist lähedust. (Kaha 2011: 135-136) Kogukonna ideaalilähedaseks toimimiseks on vajalik, et kõik kogukonnas olijad mõistaksid sarnaselt kogukonnasisest intiimsust ning aduksid selle piire. Oluline on üksteise mõistmine, üksteise piiride tajumine. (Samas, 127-128) Intiimsust loob kogukonna liikme soov ning valmidus jagada erinevaid hetki oma elust, lubades seeläbi kogukonda sügavamale oma intiimsfääri (samas, 136).

Kogukonnas kerkivad esile kaks erinevat intiimsfääri: paarisuhtesisene intiimsus ja kogukonnasisene lähedus (samas, 131). Esimene käsitleb traditsioonilisi lähisuhteid ja seksuaalsust ning pole antud juhul oluline. Teine – kogukonnasisene lähedus – kirjeldab aga liikmete vahelist lähedust ning siinjuures on olulised kogukonnaliikmete ühistegevused ning erinevad ruumilahendused, mis "annavad märku kogukonna püüdlustest innustada oma liikmeid rohkem füüsiliselt koos olema" (samas 131). Siiski on oluline märkida, et ainult ruumiloomest ei piisa. Kuigi füüsilised aspektid võivad mõjutada sotsiaalse interaktsiooni kvaliteeti, ei pruugi need kanduda edasi teistesse kogukonnaelu dimensioonidesse (Talen 2000: 177-179). Seega ei tähenda hea ruumilahendus ja kogukonna liikmete füüsiline lähedus automaatselt ka intiimsuse kasvu. Sarnasel seisukohal on Vihma ja Lippus, kes kutsuvad üles ettevaatlikult suhtuma "lootusesse, et naabruskonna füüsiline (ümber)kujundamisega on võimalik luua terviklik ning ühtne kogukond" (Vihma jt 2014: 10).

Heather Fraser (2005: 286) toob välja kaks siinkohal olulist vaadet kogukonnale:

- progressiivne ja väestva lähenemine
- radikaalne ning muutuvust rõhutav lähenemine

Esimese lähenemise puhul käsitletakse kogukonda kui võimalust koonduda, kogukonnast saab ühiste seisukohtade ja mõtetega inimeste kogum, adresseerimaks kindlat probleemi. Sellises kogukonnas on olulisel kohal erinevused, kaasamine ja läbirääkimine, et väestada kogukonna liikmeid ning tekitada tunne ühtsusest ja seotusest. Eesmärkide saavutamiseks kohtutakse näost-näku, korraldatakse debatte, foorumeid ja teisi kaasavaid ning harivaid üritusi, luuakse ühtseid plaane ning seisukohti laiemas ühiskonnaelus kaasarääkimiseks. Teise lähenemise puhul muutub kogukond justkui turvatsooniks, kuhu varjuda agressiivse ja konkureeriva individualismi eest. Kogukonnast saab tema liiget väärtustav üksus. (Samas, 291- 293).

Traditsioonilise teatri puhul ei saa rääkida ühtse eesmärgi taha koondunud inimeste kogumist, kuid teatri kontekstis saab siiski rõhuda sellele, et ühine eesmärk, ühised mõtted ja seisukohad võivad tekkida etenduse käigus. See sõltub suuresti ka lavastuse vormist – kui vaataja on taandatud passiivsele positsioonile, ei ole mõtet rääkida kaasamisest, läbirääkimisest ning üksteise seisukohtade arutamisest. Ometi on selline tegevus teatris võimalik, see eeldab vaid teatud vormilisi valikuid, mille läbi asetada teatrisaali kogunenud inimesed võrdsemale positsioonile, kaotada teatrisaali tekkivad hierarhiad. Oluliseks saabki siis näitlejate ja vaatajate vahelise läheduse tekitamine, mida üritatakse tekitada läbi erinevate kaasavate stseenide ning luues võimaluste kaasarääkimiseks. Läheduse tekkimisele aitab kaasa ka teatri kui pelgupaiga tähendus, kuhu varjuda nukra argielu eest. Ka teater võib sarnaselt kogukonnaga olla turvatsoon (käesolevas uurimistöös analüüsitava lavastuse pealkirigi on "Kaitseala), kuhu varjuda maailma eest ning kust võib leida igat (publiku)liiget väärtustava grupi.

Kogukonnas tekkiva läheduse üheks vasteks võib pidada ka tekkivat kogukondlikkust. Kogukondlikkuse kui mõiste defineerimisega on omajagu segadust. Üheltpoolt võib kogukondlikkust määratleda kui kogukonnakuuluvuse tunnet (Vakker 2015: 5). Teisalt võib rääkida ka kogukonnatundest ehk teatavat liiki emotsionaalsest kokkukuuluvusest (Vihma 2011: 71) või isegi meie-tundest (Vihma jt 2014: 47). Kogukondlikkuse mõõdupuuks on ühine võimalus midagi koos teha, selliste ürituste sagedus ning osalejate motiveeritus kaasa lüüa. "Kogukondlikkus ei ole diskreetne omadus, mis kas eksisteerib või mitte, vaid kogukonnamääratlus on sujuv – kogukond võib olemas olla vähemal või rohkemal määral". (Vihma 2011: 72) Sellest võib järeldada, et ka kogukonnasisene lähedus ei ole midagi, mis kas on või mitte, vaid seda tuleb sarnaselt piiriga pidevalt luua.

Eesti kogukondi kaardistavas uuringus (Vihma jt 2014: 24) selgus, et valdav osa kogukondi on tekkinud (ja käib siiani koos), kuna inimestel on soov arendada kultuurielu ja omavahel läbi käia. Just erinevate tegevuste ja ettevõtmiste kokkuliitev jõud tekitab kokkuhoidvus- ja kogukonnatunnet, luues seeläbi omakorda sotsiaalset sidusust (Vakker 2015: 78). Ja "kui on olemas kogukonna vaim, siis on olemas ka kogukond", sõnab Allaste (2011: 26), kuid jätab täpsustamata, kuidas see kogukonna vaim tekib ning mida see endast täpselt kujutab, kuidas seda mõõta.

Emily Talen (2000: 174) toob linnaplaneerimise ja kogukonna suhet kaardistades välja, et kogukondlikkus ja kogukonna tunne hõlmavad endas nii sotsiaalset interaktsiooni (inimestevahelist suhtlust naabruskonnas) kui ka afektiivset poolt (psühholoogiline tunne kogukonnas olemisest). Esimene hõlmab emotsionaalset toe olemasolu ja sotsiaalse võrgustiku tihedust, mille kaudu kogukonna liige võib ja saab end kogukonna osana tunda, näiteks kas tal on võimalik oma naabritelt abi küsida (samas, 174-175).

Kogukondlikkuse tekkimise eeldusena võib välja tuua neli olulist aspekti (McMillian jt 1986: 9):

- osalus ehk kuuluvustunne ja teistega seotuse tundmus.
- mõju ehk tähenduslikkuse ja olulisuse tunne grupis.
- vajaduste rahuldamine ehk tunne, et grupp pakub mulle seda, mida mul on vaja.
- jagatud (emotsionaalsed) väärtused ehk tunne, et gruppi ühendab üks ajalugu, sarnased tähenduslikud kohad, jagatud tähendusväljad, perekondlikkuse tunne.

Emotsionaalne ühtsus tekib osaliselt ühte ajaloo pinnalt. Siiski ei pea kogukonna liige olema tervet grupi ajalugu kaasa teinud, vaid ta peab selle omaks võtma, sellega identifitseeruma. Mida olulisem on jagatud sündmus, seda suurem on ühtsustunne. Samuti on tugevate kogukondade ja kogukondlikkuse aluseks see, kui kogukond tekitab oma liikmetele võimaluse (positiivselt) enda kogukonnaga sidumiseks ja võimalusi kogukonda panustamiseks. (Samas, 13-14)

Kokkuvõttes võib kogukonna loomisel välja tuua kaks domineerivat omadust: piiri loomine ja läheduse tekitamine (ehk kogukondlikkuse saavutamine). Piiri loomisel on olulised piiri kehtestamine ning selle alalhoidmine, mida võib selgelt täheldada ka teatrikunstis. Läheduse loomisel on oluline usalduse tekitamine, kaasamine, arvestamine. Läheduse määratlemiseks võib kasutada ka kogukondlikkuse mõistet, mille kaudu avada kogukonnale olemuslikult olulisi tahke. Täpsemalt avan nende kahe omaduse (piir ja lähedus) avaldumist teatris töö analüütilises osas, kasutades näitena lavastust "Kaitseala". Enne, kui asun analüüsi juurde, käsitlen veel põgusalt varasemaid kogukonna loomise katseid etendussituatsioonis ning avan, millele on nendes katsetustes rõhk asetatud. Toon ka välja, kuidas erineb minu analüüs ja lavastus "Kaitseala" varasematest kogukonna loomise katsetest etendussituatsioonis.

1.3. Kogukond etendussituatsioonis

Kogukondade tekkimist etendussituatsioonis on käsitletud Erika Fischer-Lichte (2005: 7), kes toob välja etendussituatsioonis tekkiva esteetilise kogukonna, kus vaatajad ning näitlejad sulavad üheks – see on kogukond, mis ei ole kestev, vaid laguneb etenduse lõpuks, mil tema liikmed vabanevad teatavast hüpnootilisest seisundis, unest.

Teatris tekkiv kogukond on ühendus, mis ei põhine ühelgi uskumusel ega jagatud ideoloogial, isegi mitte jagatud tähendusel, vaid ärkab ellu läbi performatiivsuse enese, mis seob selle osalised ühte. Seega on teatraalne kogukond ka üsna piiratud ajalise raamiga, kuna etenduse lõppedes kaob ka kogukonda koos hoidev niit. (Fischer-Lichte 2005: 58-59) Ka Saksa lavastaja Max Hermann nägi teatris 1920ndatel aastatel võimalust muuta individuaalsed vaatajad üheks kollektiiviks läbi näitlejate ja nende psühhofüüsilise võime kaasata ja nakatada vaatajaid. Selline vaade liigub lähemale rituaalsusele ning rituaalide ühendavale jõule. (Samas, 30-31)

Antud uurimistöös välja toodud kogukonna määratluse ja kogukonda moodustavate elementide valguses ei ole siiski Fischer-Lichte välja toodud kogukonna käsitlus pädev ning tema mainitud esteetilised kogukonnad liigituvad antud töö kontekstid pigem üsna nõrgalt seotud inimeste grupiks, keda seob teatav hüpnootiline seisund. Näitlejate psühhofüüsis ning kunstilise ruumi rituaalsus ja mõjuvus võivad küll luua etendussituatsioonis ühtse grupi või kollektiivi, kuid seda ei saa kuidagi nimetada veel üheks kogukonnaks, sest võivad puududa eelmises peatükis välja toodud olulised kogukonda loovad aspektid.

Antud uurimistöö raames määratletud kogukonna loomisel etendussituatsioonis on oluliseks verstapostiks 1968. aastal esietendunud Richard Schechneri lavastatud "Dionysus in 69", mis lähenes kogukonna tekkele etendussituatsioonis uuest küljest – piiratud hulk vaatajaid said saalis ise valida, kas nad soovivad tekkiva kogukonnaga liituda. Kui varasemad püüded kogukonda etendussituatsioonis luua üritasid kaasata kõiki (ning osati suruda peale ka kindlat ideoloogiat), siis Schechneri teoses tõusis tähelepanu alla indiviidi enda vaba valik. Vaatajast ei saanud mitte osaline, vaid kaas(a)mängija. Sellist tüüpi kogukonnaloome pole selgelt struktureeritud strateegiatega, vaid põhinevad pigem tagasisidel ning vaatajate kollektiiviga liitumisel. (Fischer-Lichte 2008: 53-55) Sellises lavastuses saab rääkida juba läheduse tekkest ning piiri kehtestamisest (või lõhkumisest näitlejate-vaatajate vahel), ühesõnaga kogukonna tekkimisest etendussituatsioonis.

Kokkuvõttes võib välja tuua, et kuigi kogukonna tekkimist ja loomist on etendussituatsioonis varasemalt käsitletud, on nende käsitleste suureks erinevuseks erinev kogukonna definitsioon. Antud uurimistöös on kogukonna tekkimiseks olulised kaks märksõna – piir ning lähedus – ning olen eelnevalt üritanud näidata, miks just need märksõnad on teatri kontekstis eriti olulised. Erika Fischer-Lichte välja toodud kogukonna määratluse puhul kumbagi märksõna ei leia ning seepärast ei leia ka tema poolt kirjeldatud lavastused (kus vaatajad satuvad teatavasse ülevasse meeleseisundisse) antud uurimistöös käsitlemist. Oluliselt lähemal on Richard Schechneri otsingud, kes näeb kogukonda võrdsete osaliste kooslusena, kus olulisel kohal on individid, valik, osalemine ja kaasamängimine. Sarnaste sõnadega võib kirjeldada ka antud uurimistöö analüüsiobjektiks valitud lavastust "Kaitseala", mida asungi järgnevalt analüüsima. Toon välja, kuidas "Kaitsealas" on leitavad need kogukonda moodustavad märksõnad, mida eelnevalt olen välja toonud ning näitan, kuidas lavastuses "Kaitseala" on üritatud kogukonda etendussituatsioonis luua. Eelnevalt tutvustan, mis on uurimistöö empiiriline materjal ning mis meetodiga lavastust "Kaitseala" analüüsima asun.

2. Kogukonna loome lavastuses "Kaitseala"

2.1. Empiiriline materjal

Uurimistöö käsitlusobjektiks on Paide Teatri lavastus "Kaitseala", mis esietendus 21.11.2018 Paides, Paide Muusika- ja Teatrimajas. Lavastajaks Jan Teevet, laval neli Paide Teatri näitlejat Ursel Tilk, Johannes Richard Sepping, Joosep Uus, Kirill Havanski ja üks Rakvere Teatri näitleja Grete Jürgenson ning kunstnikuks Freda Purik (Paide Teatri kodulehekül, 2021).

Oluline on ära märkida siinkirjutaja osalus – olin lavastuse "Kaitseala" (lavastus)dramaturg. See tähendab, et viibisin lavastaja kõrval alates hetkest, mil lavastuse mõte tekkis, läbi kõigi proovide esietenduseni. Seega olen lavastuse loomise ning mõttelise taustaga vägagi seotud.

Lavastus "Kaitseala" on valitud uurimisobjektiks kahel põhjusel. Esiteks on tegu temaatiliselt minu uurimistööga kattuva lavastusega – "Kaitseala" keskendub inimeste kokku toomisele, ühes ruumis paiknemisele. Näitlejad räägivad oma (isiklikke) lugusid, keskendudes meie kõigi igapäevastele kogemustele. Tekst on pidevalt hetkeolukorda reflekteeriv ning sellest tõukuv, tegeledes just sellel hetkel saali kokku tulnud inimestega. Ka Paide Teatri kodulehel (2021) on kirjas, et tegu on "Paide Teatri avalavastusega kokku tulemisest" ning ka lavastust tutvustavas tekstis on väga suur rõhk reflektiivsusel: "Meid ühendab ainult see, et me täna õhtul siia jõudsim. Siia, teatrisse. Me ei lahku teatrisaalist järgneva kahe ja poole tunni jooksul. Me oleme koos". Veelgi täpsemalt on lavastuse teema sõnastanud Keiu Virro (2018), kes toob oma arvustuses välja, et "'Kaitsealas" on trupp sõnastanud neid huvitava teemana kogukonnatunde".

Teiseks on lavastus "Kaitseala" üsna vormimänguline. Katsetatud on nii ruumiliste ümberpaigutuste, valgustehniliste muudatuste kui ka näitlejate mängulaadiga. Näitlejate mängus võib täheldada rohket improvisatsiooni ning publikuga suhtlemist, pidevalt hoitakse neljas sein lõhutuna ning suheldakse oma isikliku mina kaudu (näitlejad ei kehasta kedagi teist, vaid pöörduvad nii üksteise kui ka publiku poole mina-vormis oma päris nimedega). Erinevate vormide katsetamine on minu jaoks oluline, kuna antud uurimistöös ei keskendu ma ainult temaatiliselt kogukonna käsitlemisele, vaid rõhk asetub ka reaalse kogukonna tekitamisele. "Kaitseala" puhul võib täheldada vormimänge, mis nihutavad tavapärase teatrikogemise piire, kus publik ei ole taandatud kaheks ja pooleks tunniks oma tavapärastele istekohtadele tavapärasesse rolli neljanda seina taga. Selliste lavastuste puhul on juba esmapilgul nähtav, et ühtse kogukonna tekkimine (kus vaatajad ja näitlejad üksteise olemasolu teadvustavad ning

moodustavad homogeense grupi) on vägagi raske, kui mitte võimatu. Vormimängulise "Kaitseala " puhul on seepärast just huvitav vaadata ja analüüsida, millised lahendused ning vormilised uuendused (võrreldes tavapärase teatrietendusega) sellise lavastuse puhul kogukonna tekkele kaasa aitavad, millised seda lõhuvad.

Uurimismaterjalidena kasutan kahe lavastuse "Kaitseala" etenduse videosalvestust. Esimene neist on teatripoole salvestus peaproovist 20.11.2018 ning teine on Kinoteatri meeskonnas salvestus 03.02.2019 kuupäeva etendusest². Peale selle täiendan oma analüüsi lavastuse kohta ilmunud kriitikaga ning arvustustes välja toodud tähenduslike punktidega. Olulisel kohal on ka lavastuse tekstiraamat ning lavastusprotsessi jooksul pidevalt täienenud trupi ühine virtuaalne päevik (kasutati Google Docs'i formaati), kuhu kirjutati mõtteid, küsimusi ning tundeid seoses valmiva lavastusega.

Kuna kasutan põhilise uurimismaterjalina videosalvestust, on oluline rõhutada, et kuigi videosalvestis on üks parimaid vahendeid performatiivsete tegevuste meenutamiseks, on tal ka paar puudust. Videosalvestise kaudu võimalik tajuda ruumi – peale publiku nähtavate reaktsioonide ei ole võimalik video abil tabada, mida tajuvad vaatajad oma kehaga ning mis atmosfäär ruumis valitseb. (Fischer-Lichte 2011: 78-79)

Suurimaks kitsaskohaks video kasutamisel pean informatsiooni puudumist näitlejate ja vaatajate interaktsiooni olemuse kohta, mis on kogukonna loomisel ja tekkel väga tähtsal kohal. Siiski üritan seda tühimikku täita erinevate arvustuste (ja seeläbi eri inimeste kogemuste) lisamisega ning näitlejate virtuaalpäevikusse kirjutatud mõtete väljatoomise toel.

Oluline on rõhutada, et antud uurimistöo keskendub lavastuse "Kaitseala" analüüsile ehk siis minu eesmärk on välja tuua, kuidas see karkass, mis etendustes realiseerub (ja mida nimetatakse lavastuseks) aitab kaasa kogukonna loomisele. Selleks analüüsin kahte etendust, et tabada etenduste-ülest struktuuri (nimega lavastus) ning tuua välja need mehhanismid, mis on selles suuremas struktuuris paika pandud, et ühes etendussituatsioonis kogukonda luua. Seega liigun üksikjuhtumite põhjal üldstruktuuri poole ning üritan tabada neid aspekte, mis kõikide etenduste puhul peaksid olema kehtivad (mitte ainult käsitletud kahes etenduses).

² Etendust salvestati, sest seda oli vaatamas Alissija-Elisabet Jetjukova, kellest valmis 2019. aastal Marta Pulga dokumentaalfilm "Aasta täis draamat".

2.2. Uurimismeetod

Uurimismeetodina kasutan semiootilist etenduse analüüsi meetodit. Järgnevalt avan laiemalt selle meetodi tausta ja kasutamist ning tutvustan, kuidas on teatrisemiootikale lähenetud Eestis. Samuti toon välja põhjused, miks olen valinud antud töö kontekstis just semiootilise etenduse analüüsi meetodi lähtuvalt Erika Fischer-Lichte seisukohtadest.

2.2.1. Teatrisemiootika

Erika Fischer-Lichte (2011: 71-72) on seisukohal, et etenduse analüüsis ei ole mõtet laval toimuvat ning vaatajate reaktsiooni eraldi uurida, kuna lava-saali vahel toimub pidev tagasisidemehhanism ning mõju on pidevalt vastastikune. On käibetõde, et "iga etendusanalüüs lähtub analüüsija tajudest" (samas, 72). Tajule, mis on aktiine vaid olevikus, lisandub ka mineviku ning tuleviku dimensioon, mis muudab tajumise ääretult subjektiivseks protsessiks (samas, 74-75).

Teatriteadlane Patrice Pavis toob välja kaks põhilist etenduse analüüsi tüüpi: esimene on vormilt justkui reportaaž, mille eesmärk on jäädvustada vahetult kogetavad reaktsioonid ja emotsioonid nähtule. Teine tüüp põhineb enam analüütilisel lähenemisel, kus eesmärk on nähtu jäädvustamine, avamine ning konteksti mõistmine. Viimase alla kuulub ka semiootiline etenduse analüüs. (Pavis 2003: 9-11)

Eesti teatrisemiootika üks põhilisi verstaposte on Juri Lotmani "Teatrisemiootika", mis käsitleb küll selgelt psühholoogilise realismi stiilis teatrit, kuid kelle mõtted on laiendatavad ka kaasaegsemate teatrisuundadega. Lotman (1991: 192) toob välja, et teatrile on erinevalt teistest kunstiliikidest omane dialoogilisus publiku ja näitlejate vahel – see on veelgi olulisem lavastuste puhul, kus publik ei paikne pimedas saalis ning näitlejad ei ürita seda asjaolu unustada, vaid just see suhe, dialoogilisus ise, tuuakse fookusesse ning on lavastuse keskmesse (mis on ka antud uurimistöö puhul lavastuses "Kaitseala" selgelt täheldatav).

Samuti toob Lotman (samas, 200-201) välja (lava)ruumi semiootilise tähenduse, kus erinevad paigutused ja paiknemised muutuvad tähenduslikuks (sõltuvalt kehtivast kultuurinormist) ning lavasemiootikale omase orienteerituse ansambllisuse, kus eri märgisüsteemid üksteisega kombineeruvad ja kokku sulavad (samas, 213-215).

Eestis on teatrisemiootilist suunda edasi arendanud Luule Epner (2002: 109-111), kelle jaoks iseloomustab etenduse analüüsi nähtav teoreetilisus ning meetoditeadlikkus ning oluline on "tabada see põhistruktuur, mis on kõigi etenduste karkassiks, s.o lavastus". Semiootikal põhineva etenduse analüüsi meetodi keskmes on "teatrietenduse märgiline struktuur, koodide repertuaar ja tähendusloome viisid". Teatrisemiootikast kõneledes põhinebki Epner valdavalt Fischer-Lictel (nt Epner 2002; Epner 2006), lisaks sellele on olulisel kohal Inglise teatriteadlane Patrice Pavis, kes seostab semiootilist analüüsimeetodit juba fenomenoloogilise ning hermeneutilise meetodiga.

Teatrisemiootika kui etenduse analüüsi meetod on Eestis jätkuvalt aktiivselt kasutuses, valdavalt teatriteaduslikes töedes. Karmel Helena Kokk (2019) on semiootilist analüüsimudelit kasutanud religiooni kujutamise uurimiseks Endal teatri lavastuses "Märter" ning Maarja Kalmre (2015) näitlejate rolliloomet käsitlemiseks lavastuste triloogias "Utopia rannik". Mõlemad tööd toetuvad oma analüüsis Erika Fischer-Lichte ning peamiselt tema 1992. aasta raamatule "The Semiotics of Theatre", mis leiab ka antud uurimistöös kasutust.

Põhjalikumalt on semiootilist meetodit etenduseuuringute kontekstis avanud Pille Jänes (2007) oma magistrisööses "Tähenduse teke lavakujunduses", tuues samuti välja semiootilise analüüsimudeli kitsaskohad (uurimisobjekti ahistav, vaatevälja piirav jne) (samal, 12-14).

Olen valinud oma uurimismeetodiks just semiootilise etendusanalüüsi, kuna see pakub selget ning struktuurset mudelit, mille abil erinevaid etendussituatsioonid avalduvaid elemente käsitleda. Kuna "Kaitseala" puhul on tegu vormiliselt uudse lavateosega, on tugev meetodiline analüüsiraamistik heaks selgrook, mille kaudu selgelt välja tuua, kuidas etendussituatsioonid kogukonda loovad elemendid toimivad. Fischer-Lichte valimine analüüsi põhiliseks lähtekohaks tuleneb asjaolust, et Eesti teatrisemiootilises kirjutises (nii ülikooli lõputööde kui ka teatriuurijate teoreetilises kirjutistes) on just tema lähtekohad prevaleerivad.

2.2.2. Teatri märgisüsteemid

Oma etenduse analüüsis lähtun Erika Fischer-Lichte (1992: 15) teatri märgisüsteemide tüpoloogias, kuhu kuulub 14 kategooriat: helid, muusika, lingvistilised märgid, paralingvistilised märgid, miimika, žestid, proksemika, mask/grimm, juuksed, kostüüm, lavakontseptsioon, lavakujundus, esemed ja valguskujundus. Need 14 kategooriat on jagatud paari laiemat katusmõistet alla: keelepõhised märgid, kineetilised märgid, näitlejal põhinevad

märgid, ruumilised märgid, mitte-verbaalsed märgid (samas, v) ning lähtuvalt nendest viiest kategooriast asun ka lavastust "Kaitseala" kui kogukonda loovat etendussituatsiooni analüüsima.

Keelepõhiste märkide alla kuuluvad lingvistilised ja paralingvistilised märgid. Kui lingvistiliste märkide puhul on nende tähendus üsna selge (tegu on nii-öelda tavapärase semiootilise tekstianalüüsiga), siis paralingvistiliste märkid kujutavad endast hääli/häälitsusi, mis ei kuulu lingvistiliste, muusikaliste ega ikoonilises suhtes olevate märkide kategooriasse. Paralingvistilised märgid on otseselt seotud kommunikatsiooniaktiga ning väljenduvad näiteks teksti kõnelemise viisis (samas, 22-29).

Kineetiliste märkide alla kuuluvad miimika, žestid ja prokseemika. Miimika keskendub näoilmete analüüsile (samas, 30-31), žestid näitleja kehakeelele (samas, 39). Prokseemilised märgid keskenduvad ruumile ning ruumiloomele (näitlejate) kehade kaudu, kus küsimus on ruumis tegutseja ja teda ümbritseva suhtes (samas, 58-62). Näitlejatel põhinevad märgid keskenduvad maskide, juuste ning kostüümi analüüsile (samas, 64-67). Ruumiliste märkide alla kuuluvad lavakontseptsioon, lavakujundus, esemed ja valguskujundus. Esimene keskendub sellele, millises ruumis üldse teatrit tehakse, kuidas see on kujundatud ning millisesse (ruumilisse) suhtesse on asetatud publik ning näitlejad (97-100). Lavakujundus käsitleb lavaruumi kujundamist (samas, 102), esemed ehk rekvisiidid keskenduvad laval olevatele objektidele (samas, 107-108) ning valguskujundus lavaruumi täitvale valgusele ning selle eripalgelistele kasutusvõtetele (samas, 110-112).

Mitteverbaalsete märkide alla kuuluvad helid ja muusika, millest esimene keskendub mittemeloodilistele helidele (näiteks autosignaal, aga ka vihmasadu), muusika aga pigem meloodilisele heliloomingule (samas, 115-117).

Semiootilise (teatri)analüüsi puhul on oluline, et selgitused üksikute elementide ning nende kombinatsioonide kohta oleksid (ja kõlaksid) usutavad, vastates selgelt küsimusele, miks on võimalik just sellisele olukorrale/märgile/sündmusele omistada vastav tähendus. Teatrisemiootilise analüüsi keskmes on küsimus "mil moel tegevuse abil/sees tähendusi esile tuuakse ja milliseid tähendusi millistele tingimustel sellele omistada võidakse". (Fischer-Lichte 2011: 81)

Kuna semiootilist analüüsimudelit ning Fischer-Lichte lähenemist on viimastel kümnenditel palju kritiseeritud (Epner 2006: 63-64), pean oluliseks tuua välja põhilised antud mudeli kitsaskohad, tuues lugejale nähtavale oma analüüsi võimalikud kitsaskohad.

Nagu mainitud, on Erika Fischer-Lichte lähenemist peetud liiga formalistlikuks ning seatud kahtluse alla tema loodud teatrimärkide kategooria piirid ning arusaama teatrilavastusest kui kihilisest üksusest, mida tuleb "lahti harutada". Selline (teatrisemiootiline) lähenemine muudab etenduse staatiliseks ning kaotab selle, mida fenomenoloogiline vaade rõhutab. (Elam 2003: 204-206). Samuti on selline teatrimärkide struktuur rakendatav enamasti vaid Lääne kultuurimudeli sees loodud (teatri)teostele, mille keskmes on illusiooni loov teater (Pavis 2003: 15).

Samas on Fischer-Lichte lähenemise positiivne külg tema metodoloogilise lihtsus, mis on ka antud uurimistöö puhul olnud põhiliseks otsustuskohaks, miks lähtuda just sellest analüüsi mudelist (Elam 2003: 204-206). Ka Luule Epner (2002: 118-119) toob välja, et kuigi teatrisemiootikat on kritiseeritud liigse objektiviseerimise ning (täppis)teaduslikkuse taotlemise pärast (ehk üsna lingvistika-sarnase strukturalistliku kallaku tõttu), ei kaota semiootiline analüüsimeetod etenduse tähenduspotentsiaali ning seda meetodit tuleks lihtsalt vajaduselt täiendada.

Järgnevalt esitlen analüüsi lavastusele "Kaitseala" lähtuvalt Erika Fischer-Lichte teatrimärkide tüpoloogias, avades iga märgikategooria all, kuidas on selles kategoorias loodud piiri ning lähedust, mis on eelduseks kogukonna tekkimisele etendussituatsioonis. Lõpuks toon välja põhjused, kuidas õnnestus antud lavastuses kogukonna loomine etendussituatsioonis.

2.3. Analüüs

Esimeses peatükis tõin välja põhjused, miks teatris tekkivat kogukonda saab pidada olukorrapõhiseks kogukonnaks. Kui olukorrapõhine kogukond eeldab osalisi ühendavat sündmust või millegi nimel tegutsemist, siis "Kaitseala" kontekstis saab välja tuua, et ühendavaks lüliks on toimuv etendus, kuhu on kokku tulnud ning ühendavaks tegevuseks etendusest osavõtmine, mis "Kaitseala" kontekstis on üsna aktuaalne, kuna vaatajad ei ole etenduse vältel passiivses, vaid üsna aktiivses suhtes näitlejatega.

Just aktiivne osalus etenduses muudab vaatajad aktiivseteks osalisteks, mitte lihtsalt etenduse (või kogukonna) kaasalööjateks. Kogukonnale omase jaotuse põhjal võib seega öelda, et näitlejad on etenduse eestvedajad, kes algatavad erinevaid tegevusi ning kõik vaatajad aktiivsed liikmed, keda näitlejad üritavad pidevalt hoida kaasalööja (ehk lihtsalt sihipäratu kogukonnaliikme) staatusesse kukkumast. Lavastus "Kaitseala" ongi üles ehitatud põhimõttel, et muuta passiivne osalus (kus osaleja lihtsalt vaatab ja tarbib ümbritsevat) aktiivseks osaluseks (kus panustatakse tervikusse), kuna vaid sel juhul saab rääkida toimivast kogukonnas.

Olulisteks muutuvad erinevad võtted, lähenemised ja valikud, kuidas seda aktiivset osalust, etendusse kaasatust luua. Uurimistöös esimeses osas tõin välja kolm kaasamise tasandit: füüsiline, funktsionaalne ja sotsiaalne. Füüsiline kaasatus on "Kaitseala" puhul tagatud juba seeläbi, et kõigil pileti ostnud inimestel on juurdepääs etendusele, juurdepääs tekkivasse kogukonda. Funktsionaalse kaasatuse tagab pidev vaatajatega arvestamine ning nende asetamine endaga võrdsele positsioonile, ruumihierarhia lõhkumine (käsitlen seda edaspidi ning toon välja, kuidas lavastuses lõhutakse piiri näitlejate ja vaatajate vahel). Sotsiaalne kaasatus saavutamise on aga lavastuse "Kaitseala" keerulisem ning sellega tegeletakse funktsionaalse kaasatusega paraleelselt. Eesmärk on saavutada olukord, kus inimene "võib vabalt kogukonnas ümberolevate inimestega suhelda ja uusi suhteid luua" (Schleien jt 2003: 8). Selleks on vaja aga luua stabiilne kogukond, millel on kindel piir ning kus lähedus on oluliseks kirjeldavaks märksõnaks.

Kogukonna loomisel teatris etendussituatsiooni jooksul on üheks oluliseks komponendiks piir. Juri Lotman toob välja, et piir on teatris selgelt kohal: "kunstilise ruumi suletuse, piiri tajumine teatris on märksa tugevam kui filmis" (Lotman 1992: 203). Esimeses peatükis tõin välja, et piiri puhul on oluliseks vastandus. "Kaitseala" kontekstis tuleb välja tuua piir saali ning välise maailma vahel, mida pidevalt erinevate vahenditega rõhutatakse. Samas üritatakse erinevaid mooduseid kasutades lõhkuda piiri näitlejate ja vaatajate vahel, kuna teatriruumi siseselt on kogukonna puhul oluline, et osaliste vahel tekiks lähedus, kontakt. Samuti tõin eelnevalt piiri tähendust kogukonnas käsitledes välja, et seda tuleb pidevalt üle rõhutada ning täpsustada, muidu võib see hägustuda. Ka siin toimub "Kaitseala" puhul kahetine protsess: ühelt poolt rõhutatakse pidevalt piiri meie-nemad, täna teatrisaalis olevad inimesed vastanduvad neile, kes olid siin eile või kes on praegu teispool suletud uksi. Teisalt üritatakse pidevalt lõhkuda piiri näitlejate ja vaatajate vahel, lähendades neid kas ruumiliste või lingvistiliste mooduste kaudu.

Täpsema kirjelduse elementidest, millega "Kaitsealas" piiri luuakse (või lõhutakse) annan läbi Erika Fischer-Lichte teatrimärkide kategooria.

Teine oluline komponent kogukonna loomisel etendussituatsioonis on lähedus. Kui tavapäraselt käsitletakse teatris lähedust kui vaataja ja näitleja kehastatud rolli vahel tekkiva sideme kirjeldamisel, siis "Kaitseala" puhul on küll tähtis sama suhe (vaataja-näitleja), aga oluline on lähedus võrdsete inimeste, mitte rollis näitleja ja passiivse vaataja vahel. Veelgi enam, "Kaitseala" puhul saab rääkida ka läheduse tekitamisest vaatajate vahel, kes on asetatud võrdsele positsioonile näitlejatega (kuna piiri näitlejate ja vaatajate vahel pidevalt lõhutakse). Seeläbi muutuvad oluliseks märksõnad, mis on ka teatrivälise kogukonna puhul olulised – avatud suhtlemine, usaldus, arvestamine, ühised väärtused ja missioon. Esimeses peatükis kirjeldasin, kuidas lähedust kogukonnas tekitada – tuleb leida ühised tegevused ning oluline on ka ümbritsev ruum. "Kaitsealas" on palju rõhku pandud ruumilistele muutustele, et viia etendustele kogunenud inimesed üksteisele lähemale, tekitada nende vahel kontakte ning kokkuvõttes luua lähedust (näiteks on ruumis vaid vineerist pingid, mida tuleb mitme teise vaatajaga jagada). Samuti on "Kaitsealas" mitmeid tegevusi, mis kaasavad vaatajaid (olgu siis füüsiliselt mängu haarates või tekstuaalselt kaasates). Detailsemalt võtan need aspektid vaatluse alla järgnevas analüüsis.

Uurimistöö teoreetilises osas tõin läheduse üheks vasteks kogukondlikkuse, mida tuleb samuti pidevalt luua, mis ei saa kunagi "valmis". Kogukondlikkuse tekkeks oluline sotsiaalne interaktsioon on "Kaitsealas" selges fookuses – juba ukse peal tervitavad näitlejad saabuvat publikut ning üritavad hoida isiklikku suhet kõigi ruumis viibijatega etenduse lõpuni. See ning pidev interaktsioon ja suhtlus publikuga loob omakorda afektiivset seotust ehk psühholoogilist tunnet kogukonnas olemisest. "Kaitseala" puhul võib täheldada kõiki kogukondlikkuse tekkimise eeldusena välja toodud nelja aspekti: osalus on tagatud ühtse aeg-ruumi loomise ning pideva interaktsiooniga näitlejate ja publiku vahel. Mõju tuleneb omakorda sellest, et kõigil ruumis olijatel on võimalus ringi liikuda ning näitlejatega kaasa mängida, nende mänguruumi asuda. Samuti pakub "Kaitseala" kõigile seda, mida nad vajavad või ootavad ehk siis teatrietendusele kohaselt stseen, mis varieeruvad klassikalisest teatrist (Tšehhovist) postmodernseni (barokk-balli stseen). Viimaks tegeletakse lavastuses pidevalt jagatud väärtuste loomisega, et ruumis olijatel tekiks ühendav ajalugu ning sarnased tähenduslikud hetked, elemendid, tunded.

Järgnevalt toon Erika Fischer-Lichte teatrimärkide kategooriate alusel välja, milliseid tehnikaid ning elemente kasutades loodi lavastuses "Kaitseala" piiri välise ning sisemise ruumi vahel, kuidas lõhuti piiri näitlejate ja vaatajate vahel ruumis sees ning viimaks, milliste vahenditega tekitatakse ruumis olijate vahel lähedust.

2.3.1. Keelepõhised märgid

Märgid, mis kehtestavad piiri:

Üks keskseid piiri loovaid elemente lavastuses on etenduse alguses ja lõpus kõlav manifest. Tegu on lavastuse ühe olulisima stseeni ja tekstiga, mis annab tooni, sisu ning tähenduse kõigele järgnevale. Järgnevalt toon välja selle teksti olulised tähendustasandid ning näitan, kuidas selle tekstiga kehtestatakse etendussituatsioonis piiri.

Esiteks on see tekst justkui manuaal, info kõigile kohaletulnutele järgneva kahe tunni kulgemise kohta, kus määratakse ruumisolijate rollid, kehtestatakse piirid. Tegu on tervet lavastust raamistava tekstiga:

"järgmised kaks tundi on jaotatud stseenideks nagu enamik klassikalisi näidendeid. erinevalt tšehhovist ei ole meil määratud mitte repliigid, millega Vassili Vassiljevitš oma kurba saatust siunab, vaid stseeni ajaline kestvus. olenemata sellest, kas parasjagu on väga tore, väga kurb, väga naljakas või täiesti tühine hetk, siis lavastaja timeri helisemine lõpetab stseeni. stseenide pealkirjad ja pikkused on seinale märgitud. stseene ei korrata, lugusid lõpuni ei räägita, kõik, mis jääb pooleli, jääb pooleli. lavastuses ei räägita lugu, millel oleks algus, kulminatsioon ja lõpp." (Lavastuse "Kaitseala" tekstiraamat)

Lavastuse nii selge (valjuhäälnel) raamistamine ning järgneva kahe tunni tegevuste väljatoomine loob selge struktuuri ning kehtestab korra, kuidas mängureeglid välja näevad. Eriti oluline on manifesti lõpp, mis sedastab, et selles mängus, kus eelmainitud reeglid kehtivad, osaleme me kõik: *"...kus me kõik osaleme ja mille esimene reegel on see, et me hakkame mängima. me oleme laval. meil on kaks tundi. me mängime inimeseks olemist. me mängime, et me oleme inimesed."* (minu rõhuasetused – O.I). See tähendab, et manifest sulgeb kõik selle

kuuljad enda sisse, ta lahterdab ruumis olijad ära, muudab nad mängu osalisteks, tõmbab piiri nende vahele, kes seda teksti ei kuule ning kes asuvad väljaspool ruumist ning kes on teksti esitamise hetkel kuuldekaugusel. Selle lingvistilise aktiga tõmmatakse kujutletav piir teatrisaali ümber ning piiritletakse kogukond, mille tugevdamise, suhete täpsustamise ning ühtlustamisega järgneva kahe tunni jooksul edasi tegutsetakse. Kuigi otseselt ei ole määratletud (ega määratleta ka etenduse jooksul), kas see "väljas" on negatiivne või positiivne, toob Danzumees (2019) oma arvustuses välja, et "lavalt väljaspool luuravad ohud", seega negatiivse konnotatsiooni. Sarnasele tõlgendusvõimalusele (justkui lavalt eemal valitseks kuri maailm) viitab ka lavastuse pealkiri – "Kaitseala".

Aga etenduse alguspunktiks saab just see lingvistiline akt, manifest. Alguspunktiks, sest manifesti lõpus sedastatakse, et "*kohe algab mäng*", see mäng veel ei käi, etendus pole veel alanud, kogukonda pole veel looma hakatud. Ja täpselt samamoodi toimib manifest, kui seda korratakse etenduse lõpus, mil alguse parafras on asendatud läheneva lõpu rõhutamisega ning oleviku vorm asetatud mineviku vormi.

Oluline on seegi, et manifestist lähtuvalt ei ole tähtis stseenide sisu, mida hakatakse ette kandma (ja mis varieerub Tšehhovist barokkantsu kavani), vaid tähenduslikkus peitub mujal, sest vastasel juhul ei oleks võimalik stseene nii radikaalselt taimeriga lõhkuda (isegi klassikalises teatrietenduses varieerub stseeni pikkus tulenevalt etendusest – täpselt 10 minuti pikkust stseeni ei ole kunagi võimalik perfektselt ilma ajamõõtmiseta taasluua). Veelgi enam, hoolimata sellest, et "*me oleme neli kuud iga päev kokku saanud ja proovi teinud*", "*me alustame ikkagi algusest. sest nii tundub kõige ausam*". See rõhutab veelgi manifesti funktsiooni – sellise sedastusega tõstetakse koos olemine, meie-loomine, olulisemale kohale, kui lavastuse sisu. Tähtis ei ole see, mida täpselt lava peal tehakse (sest sisuliselt loobutakse nelja kuu töö tulemusest), vaid see, et midagi alustatakse, tehakse ja otsitakse koos. Kõik järgnevad stseenid muutuvad sellise struktuurse alusel funktsiooniks, luues põhjuseid ning tähendust, miks koos ollakse. Kuigi ka järgnevatel stseenidal on oma väiksed ülesanded, kuidas tekkivat kogukonda, nõ mängus osalejaid rohkem üksteisega siduda ning piiritleda (ning käsitleta neid analüüsi järgnevatel osades), siis üldprintsip jääb kehtima – stseenide sisu on sekundaarne, stseenide vorm, mis seob kõik ruumis olijad kokku (kehtestades piiri), on primaarne.

Peale manifesti tuleb piiri välismaailma ning lavamaailma/etendussituatsiooni vahel loova elemendina välja tuua ka enne vaheaega välja öeldud lisareegel, mille järgi palutakse kõigil

ruumi jääd ning mitte teatrimaja koridoridesse jalutama minna. Ka teatrikohvik on toodud oma tavapärasest asukohast teatrimaja teises küljes saalile lähemale ning asetatud lavaga külgneva rekvisiidiruumi, mis on otseses ühenduses lavaruumiga ning ei eelda otseselt teise ruumi liikumist. Ka Margus Mikomägi (2018) toob oma arvustuses välja, et publikut ei lastud teatrimajja jalutama, kuna sooviti "hoida kokkusaanuid koos". Siinkohal ongi pigem oluline märkida, et kuigi lavastust läbib vaheaeg, ei lõhuta selleks ajaks manifesti kehtestatud reeglistikku ning ei väljuta mänguruumist, vaid lõhutakse paarikümneks minutiks kunstiline ruum. Muudetakse mänguprintsiipi/mänguregistrit, aga mitte reegleid.

Märgid, mis lõhuvad piiri:

Teiseks tähenduslikuks elemendiks manifestis on tema autorluseta ruumi- ja hetkeviline olemus – näitleja annab väga selgelt teada, et see pole tema tekst, ta on selle teksti pähe õppinud ja kannab nüüd ette: *"need sõnad, see tekst, mida ma teile praegu räägin, on varem valmis kirjutatud. ma olen selle pähe õppinud ja esitan seda nüüd nii, nagu ma räägiksin omaenda sõnu, päriselt, esimest korda."* (samas).

Aga kelle tekst see siis on? Kust kohast see ruumi saabub? Tegu on justkui olukorralise, etenduseülese tekstiga. See tekst asub käesolevast hetkest väljaspool, näitleja on vahendaja, kes edastab teksti ruumi, manifest läbib näitlejat, aga pole tema mõtted ega sõnad. Oluline on ka teksti ümbritsev kontekst – see on selgelt eristatud stseen, teised näitlejad istuvad eemal ning kõneleja seisab lava ja kõigi ruumis olijate keskel, vaadates neile järgemööda rahulikult kõneledes otsa. Näitleja keha vahendab ruumi teksti, mis saabub väljast ning mis paneb aluse kogukonna loomisele.

Seega ei ole näitleja(d) need, kes lavaruumis reegleid kehtestavad. Ning tänu sellele asetuvad näitlejad vaatajate võrdsele positsioonile. Manifest taandab kõik kuuljad, aga ka teksti rääkija endast madalemale. Kuigi manifestis mainitakse, et *"ja meie, me oleme näitlejad"* ning kirjeldatakse näitlejatele tavapäraselt peale pandud ootusi, lootusi ning tegevusmustreid, siis ometi tänu manifesti autori puudumisele, asetumisele ruumist väljapoole, käesoleva situatsiooni kohale, ei teki vaatajate ja näitlejate vahel hierarhilisust. Sest manifesti reeglistik kehtib kõigile ruumis olijatele võrdselt, olgu nad näitlejad, vaatajad, emad või isad, naised või mehed, noored või vanad, lava keskel või saali ääres. Manifest lõhub piiri ruumis olijate vahel ning muudab kõik võrdsel alustel (aga eri funktsioonidega) mängijateks.

Märgid, mis loovad lähedust:

Läheduse loomist on antud märgikategoorias võimalik täheldada üsna mitmel juhul. Esiteks kuulub lingvistiliste ja paralingvistiliste märkide alla näiteks igapäevane vestlus etendusele saabuvate inimestega. Alates saalis sisenemisest saadab näitleja inimesed lavale ning vestleb temaga 1-2 minutit. Oluline ei ole seejuures (taas!) vestluse sisu (sest äsja kohatud võõra inimesega ei olegi võimalik paari minuti jooksul sisulisse diskussiooni asuda), vaid vestluse paralingvistiline aspekt, muutes ruumis paiknevate inimeste ja näitlejate vahelist suhet pingevabamaks ning vähendades teatriruumiga kaasnevat tõstetust. Võib täheldada, et mitmed saabuvad inimesed tunnevad näitlejad ära ning tutvust ei varjata, omasid ei mängita võõraks, vaid tervitatakse ning pööratakse neile tähelepanu. Oluline on siinkohal just see, et inimesega ei räägi mitte rollis näitleja, vaid tavaline inimene, kes ootab samuti etenduse algust. Sellisele lähedusele on tähelepanu juhtinud ka oma arvustuses Margus Mikomägi (2018), kes reflekteerib oma kogemust ning sõnab, et juba uksele tutvustasid näitlejad ennast oma nimedega. Sellist suhtumist ning vestluse laadi võib täheldada läbivalt – nii järgnevate stseenide jooksul, vaheajal kui ka etenduse lõpus, mil inimesed saavad näitlejatega kogetu üle vabas vormis jääda mõtteid vahetama.

Nii lingvistiliselt valitud register – igapäevane suhtluskeel – kui ka paralingvistiline käitumine – vaba, sundimatu kõnemaneeer – muudavad juba algusest suhtluse publiku ja näitlejate vahel vabamaks, võrdsustades vestluspartnereid ning lähendades neid üksteisele. Ka Madli Pesti (2018) toob oma arvustuses välja, et kohe alguses "näitlejad tervitavad publikut, on sõbralikud, vestlevad, mängib muusika, õhustik on sundimatu." Selline käitumine lõhub tavapärast neljandat seinat ning teatriruumi tõstetust, tekitades ühise avaliku ruumi, kus viibitakse koos. Koos olemine jookseb ka Pesti (samal) arvustusest läbi ning ta sõnab, et "me oleme siin ruumis koos, me kõik oleme oodatud". Lavastuse proovipäevikust (Teevet jt 2018) võib leida lavastaja Jan Teeveti märkuse, et "eesmärk on kutsuda inimesi dialoogi astuma. meiega, teiste teatrikõlalistega". Dialoogi on aga teatavasti võimalik pidada vaid siis, kui teist poolt tähelepanne, aktsepteerida, kui vestlevad võrdsed.

Kuigi hetkel, mil kõik vaatajad on saabunud ja saalis kustuvad tuled, tekib tavapärane teatraalne vaikus (sest pimenev ruum on algava etenduse märgiks), siis jääb näitlejate vestlustoon

sundimatuks ning jätkub tavaelust tuntud, lihtne, artikuleerimata vestlus teemal, mis praegu toimub, kes on täna näitlejad jne. Fookusesse asetub käesoleva olukorra kommenteerimine.

Üks läbiv tekstuaalne strateegia, mida lavastuses kasutatakse, on pidev olukorra reflektatsioon (seda võib täheldada näiteks ka manifestis, kus tuuakse isegi välja manifesti lugemise hetke kuupäev ning kellaaeg). Näitlejad kirjeldavad läbivalt seda, mida nad tunnevad, mida nad enda ümber näevad või kes istub publikus. "Näitlejad mõtestavad etendussituatsiooni kui sellist," toob Pesti (2018) oma arvustuses välja. Ühelt poolt lõhub selline tegevus järjepanu neljandat seinat, mis tahes tahtmata aeg-ajalt taas tekkima hakkab. Seeläbi lõhub reflektatsioon ka piiri näitleja-vaataja vahel ning ühendab ruumi. Pidev fokuseerimine olemasolevale ruumile ja hetkele suunab aga ka vaatajate taju sellele hetkele ning ümbrusele. Rõhutades tänast päeva, lavaruumi ülesehitust või kellegi riidetust, seob selline reflektatsioon inimesi kokku, põimib enam tähendusi just sellele hetkele, milles ollakse, mida ühiselt jagatakse. Vaataja kohalolu tuuakse fookusesse, hetketaju intensiivistub. Ja seeläbi luuakse vaikselt ühiselt kogetavat hetke, juhtides sellele eri teed pidi tähelepanu. Lavastuse loomepäevikus toob näitleja Kirill Havanski välja, et üksteist eristavate teemade asemel peaks lavastuses otsima hoopis seda, mis ühendab (Teevet jt 2018). Ja selle ühendava elemendina ongi "Kaitseala" puhul valitud käesolev hetk, ühiselt jagatud ruum ja aeg, mis ühendab kõiki ruumis olijaid, seob nad kokku, kõnetab. Esimeses osas tõi välja, et kogukonna ideaalilähedaseks toimimiseks on vajalik, et suur osa kogukonnas olijaid saaksid ühte moodi aru kogukonnasisesest intiimsusest ning mõistaksid, kus asuvad selle piirid. Läbi pideva reflektiooni sedastatakse ka pidevalt, mida keegi tunneb ja milline on hetkel ruumis valitsev atmosfäär. See on oluline ühise taju saavutamiseks.

Olulised läheduse tekitamisel on ka kaks "Minu elu kunstis" nime kandvat stseeni. Need on viis minutit kestvad stseenid, mille jooksul üks näitleja seisab lava keskele ning räägib ruumis olijatega otse, neile silma vaadates ning just nendega kontakti otsides, dialoogi pidades. Näitleja on vaba, sõnajärg jookseb vahepeal rappa, ta koperdab, aga tekst on autentne, mõjub usutavalt ja siiralt. Just siirus on siin oluline – enese avamine, varjatud info avaldamine ja jagamine terve ruumiga loob sidet vaataja ja näitleja vahel. Kuna näitleja on siiras (kui seda muidugi uskuda), siis ennast avav tekst mõjub justkui saladuse usaldamisena. Näitleja usaldab vaatajale, tervele ümbritsevale kogukonnale ühe saladuse. Luuakse intiiimne hetk, mida üheskoos jagada. Siiruse ja autentsuse ihalemist on täheldanud oma kogemuses (ja väljendanud arvustuses) ka Madli Pesti (2018) ning Danzumees (2019) toob välja, et tegu oli tema jaoks etenduse kõrghetkega

"ehk kõige hingeminevama stseeniga". Uurimistöö teoreetilises osas juhtisin tähelepanu sellele, et kogukonnas loob intiimsust ja lähedust just see, kui keegi kogukonnast on valmis jagama teistega endale tähenduslikke hetki.

Oma mõtete, kogemuste ning tunnete usaldamine üksteisele muutub eriti aktuaalseks teises vaatuses, mil läbivaks teemaks saavad lapsepõlveunistused: neid küsitakse publikult ning improviseeritakse kuuldu põhjal väike stseen – see on viis mingis mõttes ühtes ajaloo tekitamiseks, üritades leida kokkupuutepunkte erinevate inimeste mineviku vahel. Jagatud unistused on taas intiimruumi avamised, mis seekord avavad vaatajate maailmu, kuid läbi jagatud mälestuste tekivad ka ühendavad lülid, kerkivad pinnale sarnased kogemused ja tunded, mis ühendavad esmapilgul täiesti erinevaid inimesi. Uurimistöö teoreetilises osas tõin ka välja, et ühtse ajaloo loomisel ei ole oluline, et kõik osalised oleksid teatud sündmust ühiselt kogenud, vaid oluline on just sündmusega identifitseerumine, samastumine, mida lapsepõlveunistused ka edukalt teha aitavad. Sarnasest printsibist lähtub ka stseen, mille pealkiri on "Kas sul on ka vahel nii", kus üks näitleja käib mööda ruumi ning küsib erinevatelt inimestelt küsimusi, mis algavad lausepoolega "kas sul on ka vahel nii, et ...".

Sisuliselt on grupiloomine ning üksteise tajumine teemaks stseenis nimega "Sonder", mille jooksul kutsutakse lava taga- ja külgeinte ääres istuv publik eeslavale ning neil palutakse lehvitada saalis istekohtade vahel asuvale kaamerale. Samal ajal kuvatakse lakke samuti lehvitav väga sarnane inimgrupp, kuid tegu on hoopis eelmise etenduse publikuga, kes laest alla lehvitab. Siin on oluline ühe näitleja (Kirill Havanski) lugu, kes räägib loo tundest, mille nimi on "sonder" – see on hetk, mil märkad, et teised sinu ümber on samuti tähenduslikud inimesed. Kuigi lugu ise kedagi ei lähenda, on tegu taas reflektiivse kõneaktiga, mille kaudu juhtida tähelepanu olevale olukorrale ning suunata ruumis olijad mõtlema, märkama ning tajuma üksteist ühtse ning erilisena.

Kokkuvõttes võib öelda, et lingvistiliste ja paralingvistiliste märkide tähtsus lavastuses "Kaitseala" on üsna suur. Kui piiri loomisel on peamiseks instrumendiks etenduse alguses ja lõpus kõlav manifest, mis kehtestab mängureeglid ning muudab kõik ruumis olijad justkui mängijatest, kogukonna liikmeteks, siis läheduse tekitamisel ühte kindlalt elementi välja tuua ei saa, vaid siin on pigem oluline läbivalt rakendatud strateegiad – pidev reflektiivsus kõnes,

vaba ja vahetu suhtlemine, kõiki ruumis olijaid siduvate teemade otsimine ja neile tähelepanu juhtimine.

2.3.2. Kineetilised märgid

Märgid, mis kehtestavad piiri:

Esiteks tasub välja tuua žestidel põhinevate märkide kategooriasse kuuluva stseeni, mille jooksul loovad näitlejad (improviseerides) oma kehaga erinevaid monumente erinevatele inimestele, sündmustele või hetkedele. Kuigi monumendid ei jää kestma, on improvisatsioonil põhinevad lõpptulemid märgilised ning jäävad visuaalse kujundina (näitlejate kehade asetus) kajama ning siduma seda teatrisaalis asetsevat publikut. Improviseeritud olukorrast tulenevalt on monumendid iga kord erinevad ning kajastavad just seda hetke, milles nad on loodud. Märgiline on seegi, mis teemal monumente luuakse – see võib olla hetkesituatsioonist tulenev ("monument naisele, kes mehe teatrisse tiris" või "monument kaasavale teatrile"), aga ka ümbritsevast ühiskonnast tõukuv ("monument konservatiivide töövõidule" või "monument näitlejale, kes kukkus lumehange"). Siiski on need teemad, mis on just saalis olevatele vaatajatele tähenduslikud ning ühendavad. Kui Cohen (1995: 85-86) peab kogukonna sidususe loomisel monumente oluliseks, siis peab tema silmas muidugi stabiilseid, statsionaarseid monumente, "Kaitseala" puhul saame me rääkida vaid mälestustest ja mälupiltidest kadunud monumentidest, mis vaatajaid saatma jäävad. Ja kuigi need mälestused võivad üsna pea hääbuda, siis etenduse lõpuni jäävad need püstitatud kümned monumendid siiski ruumi alles, jäävad kogunenud inimesi saatma ning loovad piiri, mis jääb saali kogunenud ja saaliväliste inimeste vahele. Monumentide sümbolne tähendus seob ja piirab, isegi kui monument ei ole statsionaarne.

Teine oluline žest, mis lähendab publikuliikmeid üksteisele ning loob piiri, tekitades ühtsustunnet, on stseeni "Sonder" ajal lehvitamine – see on ühe etenduse publiku lehvitus teisele. Ühine lehvitus, ühine žest seob publiku üheks, just sellel päeval kokku saanud grupiks. Laele kuvatud eelmise etenduse publik lehvitab videopildis tänasele ning tänane homsele. Just ajalise ja ruumilise hetke sidumine ühe žestiga – lehvitusega – mis väljendab tervitust ja samas märku andmist (justkui üks kogukond saadaks minevikust tervituse olevikku ja olevik tervituse

tulevikku), on mõjus, see on kõikide publikuliikmete ühine tegevus millegi nimel. Eelmises peatükis tõin välja, et ühine sihipärane tegevus on aga kogukonna tekkel väga oluline.

Märgid, mis lõhuvad piiri:

Märke, mille abil lõhutakse piiri vaatajate ja publiku vahel võib täheldada mitmeid. Esimene oluline žest selles valguses on etenduse eelne põlvega-tagumikku löömine – tegu on tavapärase teatritraditsiooniga, teatavat liiki ebausuga, mis eelnev esietendusele. Kõikidele lavastusmEEKonna liikmetele lüüakse põlvega tagumikku, et esietendus õnnestuks. "Kaitsealas" on seda tegevust rakendatud igal etendusel, sest võib öelda (tulenevalt improvisatsioonist ning läbivast reflektiivsest meetodist), et iga etendus ongi esietendus. Selline žest on aga tähenduslik just seepärast, et kõik näitlejad löövad põlvega tagumikku kõigile vaatajatele ehk kõigile lavastusmeeskonna osalistele. Kõik on laval võrdsed, kõigist sõltub see, et tänane etendus läheks hästi. Täpselt sellisena tajus seda žesti Keiu Virro (2018): "Selge, tundub, et meid kõiki on näitlejateks pühitsetud" ning ka Danzumees (2019) on oma blogipostituses sõnanud, et sellest hetkest alates "olidki kohe kõik igatpidi kogu tegevustikus sees". Ka puhtalt füüsilise aktina on tegu üsna inimeste privaatsfääri tungiva tegevusega, mille abil lõhkuda näitlejate ning vaatajate vahelist maagilist seina ja vahet.

Prokseemilised märgid võib jagada kahte gruppi: märgid, mis väljendavad/käsitlevad distantsi kahe suhtepoole vahel ning märgid, mis käsitlevad liikumist ruumis (Fischer Lichte 1992: 58).

Esimesel juhul on oluline pidev ruumis olevate näitleja-publiku suhte ümbermängimine. Fischer-Lichte (samas, 59) toob välja, et avalikus kohas ei näitlikusta distantsi kõnelejate vahel mitte nende lähedast suhet, vaid sotsiaalset hierarhiat, võimuhete väljendust. Seepärast on tähenduslik ka näitlejate püüd pidevalt vaatajate ruumi tungida/asuda – see on soov võrdsustada kaks tekkivat sfääri (publiku ala ja lava), luua ühine (mängu)ruum. Oluline on tekitada vaatajates tunne, et nemadki võivad siseneda nõ näitlejate-alale. Oluline on see, millele juhib oma arvustuses tähelepanu Danzumees (2019): see on "mäng, milles tähtis ei ole võit, vaid "osavõtt".

Sellist suhtedünaamikat võib märgata juba alguses, mil näitlejad tervitavad vaatajaid teatrisaali uksele (mitte laval, kus hakkab etendus toimuma), seega justkui võrdses ruumis, võrdsel alal, mõlemad eemal kohast, kus hakkab edasine tegevus, etendus, hargnema. See on koht, kust

üheskoos astuda lavale – just üheskoos ning ühest kohast, näitlejad ei saabu kõrvaluksest, vaid tulevad ühes vaatajatega. Samuti muutub distantsi muutmine nähtavaks "ahvide" stseenis, mil mänguruumiks saab just nimelt publiku ala, kus ringi liigutakse. Publiku liikmeid (ja nende asju) katsutakse, nende reaktsioonidele reageeritakse ning nende privaatsesse ruumi tungitakse üsna jõudsalt. Selline stseen lavastuse alguses annab kätte üsna selge mänguvõtme ning sedastab, et lavaruumis ei ole kohta varjumiseks, kogu lava on ühtne mänguruum, kõik selles viibivad inimesed on ühtses tajumaailmas.

Teisel juhul ehk käsitledes näitlejate liikumisest tekkivaid tähendusi, muutub oluliseks näitlejatele määratud "ooteala" ehk ruum lava paremas servas, kuhu näitlejad kogunevad, kui lava keskel ei toimu nende osalusel stseeni. See on ruum, mis on publiku-alaga samal tasandil ehk asub seina vastas ning moodustab lahutamatu osa publiku poolkaarega. Oluline on seejuures just märgata, et kuigi selline jaotus tekitab ühest küljest lava-saali suhet (publiku paigutamine poolkaarde seina äärde), siis näitlejate pidev liikumine nende kahe ruumi vahel lõhub näitleja-vaataja suhet. Näitlejast, kes äsja laval 10 minutilises stseenis kehastus Tšehhovi tegelaseks asub seejärel publiku-alale ning temast saab vaataja. Pidev liikumine lõhub piire ning tekitab olukorra, kus potentsiaalselt igaüks publikust võib järgmises stseenis lavale minna. Lava keskosa ehk näitlejate mängukoht ongi seejuures justkui fookuspunkt, mänguala tervikuna aga terve saal. Seega on ka kõik saalis viibijad potentsiaalsete mängijate positsioonil ning õigel hetkel võivad nemadki oma kohalt tõusta ning fookusesse asetuda (mis juthubki lavastuse üsna alguses, mil ahvideks kehastunud näitlejad haaravad paar publiku liiget endaga kaasa ning juhatavad neid mööda lavaruumi ringi).

Märgid, mis loovad lähedust:

Läheduse loomise seisukohalt on kõige olulisem algus, mil luuakse esimene kontakt etendusele saabunud publikuga. Mimeetilisi märke analüüsid on kõige olulisem välja tuua lahke, avatud, kutsuv ja rõõmus näoilme lavastuse alguses, mil inimesed sisenevad teatrisaali. See on otsekontakt publikuga väga lühikeselt distantsilt, mis eeldab hetkest publikuga suhtlemist. Inimene võetakse tervitusega teatrisaali uksele vastu, antakse istumiseks padi ning suunatakse lavale, kus näidatakse võimalikke vabu istekohti. Tegu on umbes minutilise kontaktiga, mille sisuline eesmärk on võtta inimene nõ kogukonda vastu – olla avatud uutele tundmatutele tulijatele, luua tulijatele tunne, et nad on/olid oodatud. Seejuures on näitlejate kui kogukonda

kutsujate näoilme ääretult oluline – positiivne kontakt lavastuse alguses loob sobiva atmosfääri läheduse tekkimiseks ning lavastuse jooksul on tunduvalt lihtsam saalis olevatele inimestele isiklikult läheneda (näiteks nendega rääkida, neid lavale kutsuda).

Ka Fischer-Lichte (1992: 37) tõdeb, et miimilised märgid on publikule tajutavad vaid väiksemate distantside korral (väikestes teatrisaalides), kuna suuremates saalides (ja suurema distantsi korral) ei ole võimalik tähenduslikku näoilmet selgelt eristada.

Žestide poolest loovad lähedust näiteks käepigistus enne teatrisaali sisenemist – näitleja surub vaatajaga kätt. See on isegi üks olulisemaid žeste enne selgelt etenduse algust, millega luuakse soe kontakt saabunud uue kogukonna liikmega.

Prokseemiliste märkide osas on kõige tähenduslikum näitlejate pidev lähenemine publikule – ruumilistest piiridest hoolimata (publik-näitleja ala) liiguvad näitlejad pidevalt publiku-alale. Distantsi küsimus muutub eriti tähenduslikuks "Sonderi" stseenis, kus publik palutakse endale määratud istekohtadelt eeslavale. Eesmärk on juba tekkinud suhete võrgustiku ning istekohtades süsteemi lõhkumine, luues ühe tervikliku inimkogumi, grupi, kes asetub koos eeslaval ning tegutseb määratud eesmärgil – lehvitab järgmise õhtu publikule. Distants inimeste vahelt kaob, seistakse külj-külje kõrval, mis loob üsna intensiivse grupitunnetuse.

Kuigi Birgit Itse (2018) ning Alissija-Elisabet Jetjukova (2018) toovad oma arvustustes välja, et selline publikule lähenemine võib toimida just eemaletõukavalt, toonitab esimene, et "mitte kedagi ei sunnita tegema midagi, mida ta ei taha" ning teine mainib "tundus, et inimestel ei tekkinud soovi ära minna". Seega võib öelda, et "Kaitsealas" lähenetakse publiku-vaataja ruumidünaamika lõhkumisele ettevaatlikult ning kedagi vastu nende tahtmist kaasama ei hakata – see omakorda loob turvatunde ning kuigi kõik on mängu osalised, on kõik vabad ka vaataja positsioonile jääma. Kõikide ruumis olijate otsuseid austatakse ning soove aktsepteeritakse.

2.3.3. Näitlejatel põhinevad märgid

Seda märgikategooriat käsitlen vähe, kuna nii maskide, juuste kui ka kostüümi analüüs põhineb suures osas näitleja kehastatud rollil: Fischer-Lichte (1992: 68) toob välja, et kuningat kehastatakse ikka krooniga ning sõdurit vormirõivastega. "Kaitseala" puhul aga näitlejate kehastatud rollidest rääkida ei saa ning see pole ka lavastuse fookuses. Seepärast käsitlen antud

märgikategooriat põgusalt ning toon välja paar aspekti, mille kaudu nendes kategooriates kogukonna tekkele kaasa aidata püütakse.

Märgid, mis lõhuvad piiri:

Piiri lõhkumisele näitlejate ja vaatajate vahel annab suure tõuke valik, et kõik lavastuses kasutatavad kostüümid on kogu aeg laval, rippudes näitlejate ootealaks määratud saaliosas kõigile kohalolijatele vaatamiseks. Veelgi enam, ka kõik kostüümivahetused toimuvad laval ning tavaliselt sel ajal, kui mõnel teisel näitlejal on lava keskel tegevuslik stseen. Selline valik loob ühtset tajuruumi, kus näitlejad ei käi "peidus" kostüüme vahetamas, vaid on pidevalt laval ning ka nende riided on pidevalt kõigile kättesaadavad. Potentsiaalselt loob selline valik taas olukorra, kus iga publiku liige on avatud selleks, et minna soovi korral riidepuude juurde ning vahetada endale uus kostüüm.

Märgid, mis loovad lähedust:

Ka läheduse tekitamisel on domineerivaks kategooriaks kostüüm. Näitlejate välimusel on rõhku pandud just kodususele, igapäevasusele – neil on seljas eri värvi T-särgid ning jalas tossud, mis võimaldavad vabalt liikuda. Igapäevane riietus, mitte suursugused kostüümid või säravad ülikonnad (mis ilmnevad korraks lavastuse teise vaatuse esimeses stseenis) võib näha tahet laval istuva publikuga sarnaneda. See riiete valik toonitab saali-lava ühtsust, rõhutab seda, et ka laval on täiesti tavalised inimesed, mitte salapärased näitlejad, kellel on seljad veidrad riided. Ka Fischer-Lichte (1992: 84) toob välja, et teatrikostüümi eesmärk on laval enamasti sama, mis tavaelus. Kui laval ollakse dressides, soovitakse luua sarnast olukorda, kus tavaelus ollakse dressides ehk siis taotlus on luua tunnet, justkui oldaks kodus, kus valitseb vabam atmosfäär. Teatud riided tõukuvad teatud situatsioonist ning nende kaudu on võimalik määrata situatsioon, kuhu teatrisaalis satutakse (Fischer-Lichte 1992: 87-88), seega on kostüümivalik oluline märk publikule, kes lähtuvalt sellest oma ootushorizonti juba etenduse alguses seadistama hakkab ning johtuvalt vabamast riietusest ka ise vabamaks suhtluseks, kaasamõtlemiseks ning käitumiseks valmis on.

2.3.4. Ruumilised märgid

Märgid, mis lõhuvad piiri:

Piiri näitleja ja vaataja vahel hakatakse "Kaitsealas" lammutama juba lavakontseptsiooni tasemel. Publik, kes tavapäraselt istub Paide Muusika- ja Teatrimaja suures saalis mugavatel samettooldiel, on paigutatud lavale. Kuigi sisenetakse tavapärastest saaliustest, juhatavad näitlejad publiku otse lavale ning suunavad istuma vineerist pinkidele, mis on asetatud lava seinte äärde poolkaarjalt kahte ritta. Üheltpoolt on tegu näitlejate ruumi tungimisega, neljanda seina lõhkumisega ning publik asetatakse ruumi, kuhu ta mitte kuidagi ise ei oleks saanud ega võinud minna. Teisalt on see justkui kutse vaatajale võrdsele positsioonile asetumiseks, kus näitlejatest saaksid ajuti vaatajad ja vaatajatest näitlejad. Sümbolne ruum ja tähendus liidavad inimesed laval kokku ning loovad piiri selle teisega, ruumiga, mis jääb rambist saali poole (ja mis on antud lavastuses tühi). Margus Mikomägi (2018) on seda tunnet reflekteerinud sõnadega "publik saab vaadata lavalt saali, tunda ennast just nii, nagu tunneb igal õhtul suurem osa maailma näitlejaid".

Teisalt on oluline täheldada ka selle ruumi ehitust – kui tavapärane publikuosa moodustab teatava tõusu ning lavaramp eraldab selgelt näitleja ning vaataja, siis lava on tasapindne struktuur, kus ei esine kõrgemaid-madalamaid kohti. Kõik ruumis viibijad (k.a. näitlejad) on samal tasapinnal. Veelgi enam, ruumis ei ole ühtegi rampi, soppi, aksi või muud füüsilist objekti, mis liigendaks ruumi. Tegemine on geomeetrilise musta kastiga, milles olivad on setud võrdsele positsioonile. Lavastuse loomepäevikus sõnab näitleja Joosep Uus "me tahame, et inimesed, kes selle lavastuse etendusi külastavad, märkaksid selle etenduse olukorras teist inimest." (Teevet jt 2018)

Dekoratsioonide puudumine on seega lahendus (ja eeldus) ühtse, liigendamata ruumi tekkeks, milles vähendada ruumis tekkivaid nõo võimukoridore ning asetada ruumis olivad võimalikult võrdsele positsioonile. Ka Luule Epner (2002: 113) sõnab, et "tänapäeva kõikelubavas, esteetiliste normideta teatris omandavad tähtsuse ennekõike mõtestatud loobumised mingeist ootuspärastest väljendusvahendeist". Seega on dekoratsioonide puudumine iseenesest tähenduslik ning rõhutab soovi luua tähendustest vaba ruum, ruumiliselt neutraalne pinnas, milles kogukonda ehitama hakata.

Esemetest on olulisel kohal näitlejate puhkealas olev laud, millel on näha erinevad raamatud ja esemed, mida näitlejad läbivalt etenduse jooksul kasutavad. Kui näitlejal on vaja juua vett, siis ta ei põgene aksi taha, vaid tarbib seda samast klaasist ja anumast, mis on laual ja kõigile nähtaval. Puhkehetkel laual olevaid esemeid kasutav näitleja (nt loeb mingisugust teksti), on kõigile nähtavas kohas. See toimib sarnaselt kostüümidega, mis on lavale toodud – kõik on kõigile ruumis olijatele kättesaadav ning vabalt kasutamiseks. Ruumis ei ole (võimu)hierarhiat publiku ja näitlejate vahel, vaid mõlemale on kõik võimalused avatud. Sellele sekundeerib ka Madli Pesti (2018) oma arvustuses, kes toob välja, et näitlejad mängivad lavastuse jooksul mitmeid kordi ümber ruumisuhteid ning olulisel kohal on mittehierarhilisus.

Veelgi enam, tervet lavastuse struktuuri märkiv skeem on kohe selle laua kohale kinnitatud ja kõigile nähtaval. Seal on kirjas stseenide nimed ning nende kestvused, seda on võimalik uudistada kohe ruumi sisenedes. Seegi on üks ühise ruumi tekitamise koht, püüdes luua võrdse informeerituse seisukorda. Jah, näitlejad on seda lavastust ka varem mänginud, aga hetkel käiva etenduse publikul on võrdne võimalus lugeda tulevaste stseenide pikkust ning tutvuda lavastuse struktuuriga.

Oluline koht piiri lõhkumisel ja ruumi terviklikkuse loomisel on valgusel. Valdav osa ajast etendusest ei ole publikosa pimedas ning kogu lava on valgustatud. Nii näitlejad kui ka publik ise võivad üksteist terve etenduse jooksul vaadata, kõigi reaktsioonid on selgelt tajutavad ning nähtavad. Üksteise pidev nägemine ning tajumine loob ka selget grupitunnetust ning ühtsust.

Märgid, mis loovad lähedust:

Lavakontseptsioonis on ette nähtud, et publik istub laval ning mitte seljatoega toolidel, vaid puidust pinkidel. Pinkidel pole eraldavaid käetugesid, seega peavad inimesed jagama ühte pinki, osalt on mitu pinki kokku lükatud ning vaatajad istuvad ühes pikas reas, külge külge kõrval. Kuna ka pinkidel istumine ilma seljatoeta on osalt kurnav, suunab see üksteise najalt tuge leidma ning ruumis endas võimalusi avastama, kuidas ümberpaiknemise teel mugavam asend leida (näiteks istutakse põrandale, et pinki seljatoena kasutada).

Omaette tähenduslikud ongi pingid ise – vineerist kokku klopsitud risttahukad, värvimata ja seest tühjad. Pinkidel istumiseks jagatakse inimestele padjad, mille peal ennast mugavalt tunda.

Ka näitlejad istuvad etenduse alguses samale pingile ning üks pink jääb läbivalt eeslavale – tõsi, näitlejatel on puhkehetkel kasutada ka seljatoega klapptoolid. Aga märgiline on näitlejate pingil istumine etenduse alguses – alustatakse võrdsel tasandil publikuga, alustatakse koos. Samuti on pink kasutusel esimese vaatuse lõpus, viimases stseenis, mille jooksul näitlejad reflekteerivad vigases inglise keeles viimase tunni aja tegevust ja kogemust. Selliste pinkide kasutamine suunab taas vaatajaid üksteist tajuma ning füüsiliselt kokku puutuma. Käetugede puudumine muudab ruumi terviklikumaks ning võõraga ühel pingil istumine, pingi jagamine (ning isegi kokkupuutumine) mõjutavad grupitaju.

Valguse poolest on olulisel kohal etenduse alguses viis minutit kestev pimedus. Kui näitlejad on kõigile põlvega tagumikku põntsatanud, istuvad nad vineerist pingile ning valgust kustub. See tavapärase märk, mis tähistab etenduse algust, on siin venitatud ning kokkuvõttes kestab pimedus üle viie minuti. Ühine pimedus etenduse alguses loob nihestatud ruumitaju. Pimedus, kus kaob nägemine ruumi ülesehitusest ning kus näitlejad asuvad ruumis ringi liikuma (ning nende positsiooni on võimalik tuvastada vaid hääle järgi), tekitab ühtse ruumi, vähemalt kujutluspildis. Pimeduses oleme kõik võrdsed. See hetk enne etendus, mis antud lavastuses on venitatud pikaks, on ühtsuse, ka läheduse loomise hetk. Me võime teisi enda ümber tajuda, aga me ei näe selles pimeduses kedagi. Margus Mikomägi (2018) toob oma arvustuses välja, et temale mõjus selline pimedus ühendavalt.

Kokkuvõttes võib öelda, et ruumilisi märke analüüsid on valdav osa otsuseid lavastuses tehtud selleks, et lõhkuda piiri näitlejate ning vaatajate vahel. Piiri loomine välise ning sisemise ruumi vahel on ruumiliste märkidega üsna keeruline, kuna publikule on nähtav vaid see osa, mis jääb teatrisaali sisse. Täenduslik on ehk vaid saali uste sulgemise hetk, mis kehtestab selge piiri ning sulgeb ruumi. Läheduse tekitamiseks on ruum üles seatud selliselt, et inimestel oleks mitmeid kokkupuutepunkte ning vajadus üksteist tunnetada. Oluline on ka valgus ning eriti pimedus, mille ühendavat tähendust lavastuses kasutatakse.

2.3.5. Mitteverbaalsed märgid

Mitteverbaalsete märkide alla kuuluvad helid ning muusika, millest mõlemad ei ole samuti lavastuse "Kaitseala" puhul kuigi tähenduslikud kogukonna loomisel ning seepärast ei leia see kategooria süvitsi käsitlemist. Siiski toon välja paar elementi, mis selles märgikategoorias tähenduslikuna tunduvad ning aitavad kaudselt kaasa kogukonna loomisele.

Märgid, mis loovad lähedust:

Olulisel kohal on etenduse eelne ning järgne helitaust (mis on kasutusel ka vaheajal). See loob meeldivat, sundimatut atmosfääri, mis ei ole häiriv vestluse alustamiseks, aga samas hoiab ära piinliku vaikuse tekkimise. Ka Madli Pesti (2018) toob oma arvustuses välja, et kohe alguses "näitlejad tervitavad publikut, on sõbralikud, vestlevad, mängib muusika, õhustik on sundimatu."

2.3.6. Järeldused ja arutelu

Kokkuvõttes võib lavastust "Kaitseala" Erika-Fischer Lichte teatrimärkide kategooria alusel analüüsides järeldada, et käsitletud lavastuses leidub mitmeid elemente, mis aitavad kaasa kogukonna loomisele etendussituatsioonis. Eriti olulised on lingvistilised märgid ning lavastuse alguses ja lõpus kõlav manifest, mis raamistab terve etenduse ning loob pinnase (ja raami) kogukonna tekkeks. Samuti on olulisel koha reflektiivne kõne, millega juhitakse pidevalt tähelepanu käesolevale hetkele ning luuakse etendussituatsiooni tähendust. Teise olulise märgikategooriana saab välja tuua kineetilised ning ruumilised märgid. Esimeste puhul on üheks olulisemaks kogukonda loovaks strateegiaks erinevad žestid, mida läbivalt lavastuses kasutatakse. Ruumiliste märkide puhul tuleb aga välja tuua lavastuse vormilist poolt, kus publik asetseb laval ning omapärastel vineerist toolidel. Ruumiliste märkide kasutamisega on loodud hierarhiavabamat ruumi, kus kõik osalised oleksid võrdsel positsioonil.

Analüüsi põhjal saab kindlasti öelda, et lavastuses leidub selgeid märke, mille abil üritatakse etendussituatsioonis luua ühtset kogukonda. Siiski selgub, et kõige vähem on tähelepanu pööratud piiri kehtestavatele märkidele. Kuigi lavastuse manifest sedastab justkui

mängureeglid, siis lavastuse jooksul piiri välise ning sisemise ruumi vahel ei rõhutada ning uurimistöö teoreetilises osas välja toodud olulisele tahule – et piiri tuleb pidevalt kindlustada ning üle korrata – antud lavastuses suurt tähelepanu ei pöörata.

Samas pööratakse suurt tähelepanu näitlejate ning vaatajate samastamisele, seda nii ruumiliste kui ka abstraktsemate võtete kaudu. Oluline on seegi, et analüüsist tuleb välja, justkui hierarhia kaotamine looks automaatselt ka vaatajate ja näitlejate vahel lähedust, kuid nii see tegelikult ei ole. Läheduse loomise dünaamikad, mis on uurimistöö esimeses osas välja toodud, leiavad küll "Kaitsealas" kasutust, kuid enamasti alles teises vaatuses (mil hakatakse ühist ajalugu kaardistama).

Kokkuvõttes saab öelda, et lavastuses "Kaitseala" õnnestus edukalt kogukonna loomine lähtuvalt uurimistöö esimeses osas välja toodud kahest kogukonda loovast elemendist, kasutusel olid väga erinevad tehnikad ning kogukonna loomiseks kasutati märke erinevatest märgikategooriatest.

KOKKUVÕTE

Kogukond on keeruline mõiste, millel puudub ühine definitsioon. Sellest hoolimata on kogukond kontseptsiooni ning normatiivse ideaalina püsinud tänapäevani ning on ehk praegu aktuaalse kui kunagi varem. Kogukond ja teater pole siiani kokkupuutepunkti leidnud, ometi on tegu üsna sarnaste nähtustega, mis koondavad enda ümber (ja endasse) hulga inimesi.

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli käsitleda kogukonna loomist etendussituatsioonis lavastuse "Kaitseala" näitel, tuues välja, millised kogukonnale omased tähenduslikud aspektid kerkivad teatri kontekstis esile ning kuidas need avalduvad ühe lavastuse näitel.

Töö esimese peatükis käsitlesin kogukonna mõistet ning lõin teoreetilise raamistiku, mille alusel analüüsida kogukonna loomist etendussituatsioonis. Samuti tutvustasin lühidalt, kuidas on kogukonna loomisele etendussituatsioonis lähenetud varasemalt. Teises peatükis analüüsisin loodud raamistiku alusel Paide Teatri lavastust "Kaitseala", kasutades selleks semiootilist analüüsimeetodit ning toetudes Erika Fischer-Lichte teatrimärkide kategoriseeringule. Bakalaureusetöö tulemusena selgus, millised märgikategooriad on kogukonna loomisel olulised ning kuidas erinevates märgikategooriates avalduvad kogukonna loomiseks olulised märksõnad piir ning lähedus.

Käesolevat uurimistööd on võimalik edasi arendada rakendades **kogukondlikkuse indeksi**³ küsimustikku, mida rakendada kogukonda loova etenduse (näiteks "Kaitseala") vaatajate peal. Kogukondlikkuse indeks on oma olemuselt küsimustik, mille abil üritatakse välja selgitada kogukonna tugevust (ja kogukondlikkuse astet).

Sellise lähenemisega (nii-öelda publikuuringu formaadis) oleks võimalik uurida, kas minu empiirilise uurimuse tulemused korreleeruvad reaalsusega. Kuna on lootust, et lavastust "Kaitseala" mängitakse (küll muutustega) tulevikus veel, siis tundub huvitav ning perspektiivikas uurida, mil määral kogukondlikkuse teke lavastust jälgivate vaatajate tunnetuses reaalselt aset leiab.

³ Vt <https://www.senseofcommunity.com/soc-index/>

KASUTATUD KIRJANDUS

Allaste, Airi-Alina 2011. Vaimne ja keskkonnateadlik kogukond. – Allaste, Airi-Alina (toim.).

Ökokogukonnad retoorikas ja praktikas. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 11-29.

— 2011. Kogukond alternatiivse elustiilivalikuna. – Allaste, Airi-Alina (toim.).

Ökokogukonnad retoorikas ja praktikas. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 20-28.

Alvela, Ain 2018. TUTTAV TUNNE | Ain Alvela: kogukond või kildkond? *Maaleht* 23.08.2018. Kättesaadav: <https://maaleht.delfi.ee/artikkel/83379019/tuttav-tunne-ain-alvela-kogukond-voi-kildkond>, 05.04.2021.

Annist, Aet 2015. Kogukond – sõimusõnast moesõnaks. *Müürileht* 06.10.2015. Kättesaadav: <https://www.muurileht.ee/kogukond-soimusonast-moemoisteks/>, 05.04.2021.

Calhoun, Craig 1982. The question of class struggle: social foundations of popular radicalism during the industrial revolution. Chicago: University of Chicago Press — viidatud Delanty 2010: 29-30 kaudu.

Cohen, Anthony P. 1995. The symbolic construction of community. London; New York: Routledge.

Cohen-Cruz, Jan 2006. The Problem Democracy Is Supposed to Solve: The Politics of Community-Based Performance. – Soyini, D. (ed.). *The SAGE handbook of performance studies*. Thousand Oaks: SAGE, 427-444.

Danzumees 2019. Kaitseala – Paide Teater. *Danzumehe blogi*. 04.01.2019. Kättesaadav: <http://danzumees.blogspot.com/2019/01/kaitseala-paide-teater.html>, 25.05.2021.

Delanty, Gerard 2010. Community. London; New York: Routledge.

Eesti Teatri Agentuur. Kogukonnateater. Kättesaadav: https://teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/aid-7862/Kogukonnateater, 05.04.2021.

Elam, Keir 2003. The semiotics of theatre and drama. London; New York: Routledge

Epner, Eero; Epner, Luule 2020. EPNERITE DIALOOG } Teater ja ühiskond on teineteisega lahutamatu seotud. *Postimees*. 30.12.2020. Kättesaadav:

<https://leht.postimees.ee/7144982/teater-ja-uhiskond-on-teineteisega-lahutamatumt-seotud>, 05.04.2021.

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Epner, Luule (toim.). *Teatri ja teaduse vahel*. Tartu: Tartu Ülikool, 109-126.

Epner, Luule 2006. Mängitud maailmad. – Epner, Luule (toim.); Saro, Anneli (toim.). *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 63-91.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The semiotics of theater*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

— 2005. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*. London; New York: Routledge.

— 2008. *The transformative power of performance : a new aesthetics*. London; New York: Routledge.

— 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – Epner, Luule (koost.). *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 69-100.

Fraser, Heather 2005. Four different approaches to community participation. *Community Development Journal* vol. 40, no. 3: 286-300.

Hallik, Maarja 2013. Kogukonnateater – kellele ja milleks?. *Müürileht* 6.06.2013, 27: 18-19.

Hamilton, Peter 1995. Editor's Foreword. In: Cohen, Anthony P. *The Symbolic Construction of Community*. London, New York: Routledge, 7–9.

Itse, Birgit 2018. Avalavastus näitab ka Partei ja pärdikuid. *Järva Teataja*. 22.11.2018. Kättesaadav: <https://jarvateataja.postimees.ee/6458941/avalavastus-naitab-ka-parti-ja-pardikuid>, 25.05.2021.

Jetjukova, Alissija-Elisabet 2018. "KAITSEALA". *Kinoteatri eksperimendi blogi*. 30.11.2018. Kättesaadav: <http://eksperiment.kinoteater.ee/177-kaitseala/>, 25.05.2021.

Jänes, Pille 2007. *Tähenduse teke lavakujunduses*. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.

Kaha, Kaisa 2011. Intiimsus Eesti ökokogukondades – lähedusloome laboritingimustes. – Allaste, Airi-Alina (toim.). *Ökokogukonnad retoorikas ja praktikas*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 127-147.

- Kalmre, Maarja 2015. Näitleja rolliloomesemiootiline analüüs "Utopia ranniku" lavastuste näitel. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Kokk, Kareml Helena 2019. Religiooni kujutamine teatris lavastuse "Märter" näitel. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Kõomägi, Armin 2021. MIS ON PILDIL VALESTI? | Armin Kõomägi: igasse väikelinna kultuurimajakas, et inimesed ei koliks sealt kuhugi, „kus pidevalt midagi toimub”. *Eesti Päevaleht*. 29.03.2021. Kättesaadav: <https://epl.delfi.ee/artikkel/92972121/mis-on-pildil-valesti-armin-koomagi-igasse-vaikelinna-kultuurimajakas-et-inimesed-ei-koliks-sealt-kuhugi-kus-pidevalt-midagi-toimub>, 05.04.2021.
- Lagle, Evelin 2015. Kaks vaprat hummaansuse rüütli. *Sirp*. 04.12.2015. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kaks-vaprat-humaansuse-ruutlit/>, 25.05.2021.
- Lippus, Madle; Vihma, Peeter 2014. Kogukond – aktiivse kodanikkonna kasvulava või (odav) teenusepakkuja? *ERR.ee*. 12.11.2014. Kättesaadav: <https://www.err.ee/524358/kogukond-aktiivse-kodanikkonna-kasvulava-voi-odav-teenusepakkuja>, 05.04.2021.
- Loonurm, Erle 2017. Arvustus. Kogukond kui meie aja märk. *ERR.kultuur.ee*. 31.05.2017. Kättesaadav: <https://kultuur.err.ee/599269/arvustus-kogukond-kui-meie-aja-mark>, 05.04.2021.
- Lotman, Juri 1991. Lavasemiootika. – Lotman, Juri. *Kultuurisemiootika: tekst - kirjandus - kultuur*. Tallinn: Olion, 182-216.
- McMillian, David W.; Chavis, David M. 1986. Sense of Community: A Definition and Theory. *Journal of Community Psychology* vol. 14: 6-23.
- Mikomägi, Margus 2018. Inimese kaitseala Paide teatri suurel laval. *Maaleht*. 29.11.2018. Kättesaadav: <https://maaleht.delfi.ee/artikkel/84571659/inimese-kaitseala-paide-teatri-suurel-laval>, 25.05.2021.
- Paide Teatri kodulehekülg. Kaitseala. Kättesaadav: <https://paideteater.ee/kaitseala>, 05.04.2021.
- Pavis, Patrice 2003. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pesti, Madli 2016. Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikool.

- 2018. Teatri kaitseala Paides. Postimees. 26.11.2018. Kättesaadav: <https://kultuur.postimees.ee/6462862/teatri-kaitseala-paides>, 25.05.2021.
- Pino, Jüri 2017. Millest me räägime, kui teemaks kogukond. Meie Maa 07.07.2017. Kättesaadav: <https://www.meiemaa.ee/index.php?content=artiklid&sub=2&artid=77203&selyear=2018&selmonth=9>, 05.04.2021.
- Pulk, Liisa (rež.) 2019. Aasta täis draamat. Ettevaatlik Sten.
- Põhjala, Priit 2016. Keelesäuts. Lavastus või etendus? *ERR kultuuriportaal*. 08.03.2016 Kättesaadav: <https://kultuur.err.ee/310966/keelesauts-lavastus-voi-etendus>, 25.05.2021.
- Raagmaa, Garri 2020. REGIONAALARENG) Garri Raagmaa: ainult loll läheb oma külaga tulli. Postimees 08.12.2020. Kättesaadav: <https://leht.postimees.ee/7127755/garri-raagmaa-ainult-loll-laheb-oma-kulaga-tulli>, 05.04.2021.
- Schleien, S., Green, F., Stone, C. 2003. Making Friends Within Inclusive Community Recreation Programs. *American Journal of Recreation Therapy* 2: 7-16.
- Talen, Emily 2000. The problem with community in planning. *Journal of Planning Literature* vol. 15, no. 2: 171-183.
- Teevet, Jan; Issak, Oliver 2019. Peegeldusi "Kaitsealast": Kogukondlikkuse Uurimise Instituut. *Teater.Muusika.Kino* aprill. Kättesaadav: <https://www.temuki.ee/archives/2043>, 05.04.2021.
- Vakker, Urve 2015. Rahvamaja ja raamatukogu roll sotsiaalse sidususe loomisel Tartu piirkonna näitel. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Van Erven, Eugene 2001. Community theatre: global perspectives. London; New York: Routledge.
- Vihma, Peeter 2011. Maheporgandist auramöötmiseni. Eesti ökokogukondade tüübid. – Allaste, Airi-Alina (toim.). *Ökokogukonnad retoorikas ja praktikas*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 67-100.
- Vihma, Peeter; Lippus, Madle 2014. Eesti kogukondade hetkeseis. Uuringuraport. Tallinn: Linnalabor ja Eesti Külaliikumine Kodukant.

Virro, Keiu 2018. Kas kaitsepositsioon ja/või katsepolügoon? *Sirp*. 14.12.2018. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kas-kaitsepositsioon-ja-voi-katsepolugoon/>, 25.05.2021.

Wilken, Jean Pierre; Bugarszki, Zsolt; Saia, Koidu; Hanga, Karin; Narusson, Dagmar; Medar, Marju 2015. Kogukonnaga seotud mõisted ja kogukonnas osalemist toetavad teenused Eestis. *Sotsiaaltöö 2*: 7-12.

KASUTATUD MATERJALID

Lavastuse "Kaitseala" tekstiraamat 2018. Töö autori valduses.

Lavastuse "Kaitseala" videosalvestus nr. 1 2018. Paide Teater, 20.11.2018. Video autori valduses.

Lavastuse "Kaitseala" videosalvestus nr. 2 2018. Kinoteater, 03.02.2019. Video autori valduses.

Teevet, Jan; Issak, Oliver; Havanski, Kirill; Sepping, Johannes Richard; Uus, Joosep; Tilk, Ursel; Jürgenson, Grete; Purik, Freda 2018. Lavastuse "Kaitseala" trupi loomepäevik. Google Docs. Töö autori valduses.

SUMMARY

Community creation in performance situation on the example of "Kaitseala"

The aim of this bachelor thesis is to analyse how a community can be created during a limited time in a theatre performance. Community has been an important topic in social science last century and has nowadays become a fashionable word among different opinion leaders, critics and culture circles. It represents a way, how social interactions can be portrayed and analysed and has become a kind of normative ideal for who to structure relations in a group. Theatre could be seen as a laboratory for testing out different scenarios and ways how to be and interact as a group, therefore the community creation in theatre could lead to new insights what community means and how it works.

The work is divided into two parts. First chapter gives a brief overview of different community definitions and brings forth two main aspects, which are important in community creation in theatre: border and intimacy. Border is important in two ways: it creates a difference between us and them, the community and the ones, who are left out. And it can also be seen as a separating aspect between community members, creating a hierarchy. Intimacy is considered as closeness and unitedness between community members.

The analysis relies on Paide Teater's productions "Kaitseala", because it centres around group dynamic and there could be seen different ways, how this production tries to find new ways of communications among spectators, which coincides a lot with the way how community is formed. The use of semiotic approach (found on Erika Fischer-Lichte) brings forth these efforts and let's structurally visualise the results.

The study of community creation in performance on the example of "Kaitseala" concluded, that the main aspects of community creation – border and intimacy – can be used in theatre context and they are useful analysis categories. In "Kaitseala", the main sign categories for community creation are linguistic signs, spatial signs and kinetic signs. In linguistic signs, the reflective technique of the actors creates an emphasis on the time which is shared in the performance; the border is created through a manifest, which functions as a manual for the community. In spatial

signs, focus is on the creations of space, which would be free of hierarchical structures. In kinetic signs, the focus is on the different gestures, which also add intimacy to the actor-spectator relationship. In the end, "Kaitseala" could be seen as good example of community creations in a performative situation. Analysis brings out, that the main focus has been on the creations of intimacy and erasing the border between actors and spectators, but the creations of border between us-them, the community and the others outside, has not been realised as well as the other aspects.

The next step would be to create a survey amongst spectators of "Kaitseala", as it would prove, whether the theoretical foundations and analyse result are in correlations with the experience of community members, who are experiencing (and participating in) the performance.

LISA 1: Lavastuse "Kaitseala" manifest

1. SISSEJUHATUS + esimene manifest

me alustame kohe. päriselt, enam ei lähe kaua, ainult üks asi veel.

need sõnad, see tekst, mida ma teile praegu räägin, on varem valmis kirjutatud. ma olen selle pähe õppinud ja esitan seda nüüd nii, nagu ma räägiksin omaenda sõnu, päriselt, esimest korda. ma olen näitleja, see on see, mida ma olen õppinud, see on minu töö.

kui soovite, siis järgnev on selle lavastuse ja tänase etenduse manifest. me teame, et see on vanamoodne, ajast ja arust, et manifeste kirjutasi dadaistid ja sürrealistid ja karl marx, et enam seda ei tehta. me teame, et manifestid on ainult soe õhk ja tegelikkus on alati teistsugune. meile on see soe õhk oluline.

on 21. november, kell on 19.21. te ei ole praegu kodus oma laste või oma vanematega, te ei õhtusta sõpradega. te ei valmistu homseks tööpäevaks. te ei vaata telerist uudiseid, te ei paranda seda kraani, mis juba pikalt oma aega ootab. te olete tulnud teatrisse. te olete siia tulnud, et – olgem ausad – midagi kogeda.

kuigi see on varem valmis kirjutatud tekst ja on kindel, et ma ütlen seda iga etenduse alguses, siis ma usun, et ma ei valeta, kui ütlen, et mul on tõesti hea meel, et te olete täna siin, mitte ei paranda tilkuvat kraani. aitäh, et te täna midagi muud ei tee.

ja meie, me oleme näitlejad. meilt oodatakse, et me mängiksime, et me aitaksime publikul üürikeseks hetkeks selle reaalsuse unustada, pakuksime neile ühes saalis naeru ja teises pisaraid. tihti oodatakse meilt, et oleksime korraga ajastu lühikroonika ja ajakiri kroonika. me tuleme lavale teades, et see maailm, mille me täna õhtul loome, on määratud kaduma. me tuleme lavale teadmata, kas sellest, mida me täna teeme, midagi alles jääb.

järgmised kaks tundi on jaotatud stseenideks nagu enamik klassikalisi näidendeid. erinevalt tšehhovist ei ole meil määratud mitte repliigid, millega Vassili Vassiljevitsõ oma kurba saatust siunab, vaid stseeni ajaline kestvus. olenemata sellest, kas parasjagu on väga tore, väga kurb, väga naljakas või täiesti tühine hetk, siis lavastaja *timeri* helisemine lõpetab stseeni. stseenide pealkirjad ja pikkused on seinale märgitud. stseene ei korrata, lugusid lõpuni ei räägita, kõik, mis jääb pooleli, jääb pooleli. lavastuses ei räägita lugu, millel oleks algus, kulminatsioon ja lõpp. me oleme neli kuud iga päev kokku saanud ja proovi teinud. me oleme rääkinud ideaalsest kogukonnast, me oleme lugenud piiblit, me oleme higistanud, nutnud ja naernud. ja täna oleme me siin – laval, koos teiega – ja me alustame ikkagi algusest. sest nii tundub kõige ausam.

kohe algab mäng, kus me kõik osaleme ja mille esimene reegel on see, et me hakkame mängima. me oleme laval. meil on kaks tundi. me mängime inimeseks olemist. me mängime, et me oleme inimesed.

3 – 2 – 1

läks!

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Oliver Issak (sünnikuupäev: 04.12.1996)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Kogukonna loomine etendussituatsioonis lavastuse "Kaitseala" näitel“, mille juhendaja on Katre Pärn,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i 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.

Oliver Issak

26.05.2021 Tartus