TARTU ÜLIKOOL

HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND

KULTUURITEADUSTE INSTITUUT

KIRJANDUSE JA TEATRITEADUSE OSAKOND

Helen Kannus

NELJAS SEIN JA SELLE LÕHKUMISE VIISID EESTI NÜÜDISTEATRIS

Magistritöö

Juhendaja Anneli Saro, PhD

Tartu 2024

ANNOTATSIOON

Magistritöö „Neljas sein ja selle lõhkumine Eesti nüüdisteatris” eesmärk on anda ülevaade neljandast seinast kui konventsioonist, selle ajaloost ja tähendusväljast ning lõhkumise erinevatest viisidest. Sellest tulenevalt on tööl kolm uurimisküsimust: mis on neljas sein, mis on neljanda seina lõhkumine ja millised on erinevad neljanda seina lõhkumise viisid. Magistritöö esimeses peatükis selgitatakse, kuidas kujunes teatris välja neljanda seina konventsioon. Teises peatükis antakse ülevaate neljanda seina lõhkumise ajaloost, tähendusväljast ja viisidest Eesti nüüdisteatris. Kolmandas peatükis analüüsitakse Eesti Draamateatris lavale jõudnud Uku Uusbergi lavastust „Ivanov” (esietendus 2017. aastal) ning neljandas peatükis Eesti Noorsooteatris esietendunud Tanel Jonase lavastust „Kõik ägedad asjad” (esietendus 2022. aastal).

Märksõnad: neljas sein; neljanda seina lõhkumine; Eesti nüüdisteater; võõritus

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....4
1. NELJAS SEIN – AJALUGU JA MÕISTE TÄHENDUS.....8
1.1 Ühiskondlikud, tehnoloogilised ja stsenograafilised arengud 18.–19. sajandi teatris.....9
1.2 Näitekirjanduse ja näitlejatehnika areng 18.–20. sajandil.....11
2. NELJANDA SEINA LÕHKUMINE.....18
2.1 Ajalugu ja mõiste tähendus.....18
2.2 Neljanda seina lõhkumise viisid.....23
2.2.1 Etendaja/Tegelase pilk.....25
2.2.2 Verbaalne kontakt vaatajaga.....26
2.2.3 Etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi.....27
2.2.4 Võõritamine.....28
2.2.5 Publik kui neljanda seina lõhkuja.....28
2.3 Neljanda seina lõhkumise eesmärgid ja ohud.....30
3. ANALÜÜS: „IVANOV" (EESTI DRAAMATEATER, 2017).....34
3.1 Tutvustus ja taust.....34
3.2 Analüüs.....35
3.3 Kokkuvõte.....44
4. ANALÜÜS: „KÕIK ÄGEDAD ASJAD" (EESTI NOORSOOTEATER, 2022)...46
4.1 Tutvustus ja taust.....46
4.2 Analüüs.....48
4.3 Kokkuvõte.....58
KOKKUVÕTE.....61
KASUTATUD KIRJANDUS.....66
THE FOURTH WALL AND BREAKING OF THE FOURTH WALL ON THE EXAMPLE OF ESTONIAN CONTEMPORARY THEATRE.....72

SISSEJUHATUS

Neljas sein ja selle lõhkumine on teatriteoreetilises kirjanduses ja -kriitikas sageli kasutatavad terminid, mille tähendus võib esmapilgul tunduda kõigile osapooltele ühtviisi arusaadav. Ehkki mõlemad terminid said alguse teatrivaldkonnast, on need tänaseks omandanud interdistsiplinaarse mõõtme ning leiavad kasutust ka teatri piiridest väljapoole jäävate nähtuste kirjeldamisel.

Teiste eluvaldkondade kõrval on nende mõistete tähendusvälja muutnud järjest laiemaks ka nüüdisteatri lavastused, kus etendajate ja vaatajate vahelist piirjoont erinevatel viisidel kombitakse või ületada proovitakse. Seejuures on piirid erinevate mängulaadide ja stiilide vahel hägustunud nüüdisteatris rohkem kui kunagi varem: näiteks kasutatakse neljanda seina lõhkumist kui meetodit psühholoogilise realismi alla liigituvates lavastuses, samuti võib etendaja kehtestada neljanda seina mängukohas, mis etendajat ja vaatajat eristava piirjoone tõmbamist ilmtingimata ei soosi.

Kui neljanda seina mõiste defineerimisel paistab asjaosaliste üksmeel tugevamalt silma, siis neljanda seina lõhkumise puhul kohtab erinevaid tõlgendusi ja definitsioone. Kuivõrd mõiste tähendusväli on lai, tuleb selle defineerimisel seista komplekssete küsimuste ees, millele ammendavalt vastamine on märksa keerulisem. Kuidas neljandat seina lõhutakse? Kas neljandat seina saab lõhkuda alles pärast selle püstitamist? Kas neljanda seina kehtestamine uuesti pärast selle lõhkumist on võimalik? Nendele ja paljudele teistele otsitakse vastust magistritöös „Neljas sein ja selle lõhkumise viisid Eesti nüüdisteatris", mille peamised uurimisküsimused on: mis on neljas sein, mis on neljanda seina lõhkumine ning millised on erinevad neljanda seina lõhkumise viisid.

Uurimistöö teema teeb väljakutsuvaks asjaolu, et neljandat seina ja selle lõhkumist pole Eesti teatriteadlased seni põhjalikult uurinud. Semiootilise analüüsi kontekstis on neljandat seina kui faatilist barjääri käsitlenud vaid Oliver Valk oma bakalaureusetöös „Transgressiivsusest teatriruumis: abjektsiooni mõjust faatilisele

barjäärile". Kuivõrd magistritöö autori hinnangul on piiride nihutamine etendaja ja vaataja vahel muutumas Eesti nüüdisteatris aina tavalisemaks kehtivate konventsioonide kiuste, lähtub sellest märkamisest ka teemavalik, mille uurimisega soovib autor tulevikus edasi tegeleda. Just neljanda seina konventsiooni tugevus võimaldab neljanda seina lõhkumisel kui nähtusel teravamalt esile kerkida.

Käesolev magistritöö jaguneb neljaks peatükiks. Esimene peatükk annab ajaloolise ülevaate neljanda seina konventsiooni väljakujunemisest. Ehkki peatükis kirjeldatud muutused toimusid 18. ja 19. sajandil paralleelselt, on autor selguse mõttes jaotanud esimese peatüki kaheks alapeatükiks, keskendudes eraldi ühiskondlikele, tehnoloogilistele ja stsenograafilistele arengutele ning näitekirjandusele ja näitlejatehnikale. Autor rõhutab, et tegemist pole ammendava ajaloolise ülevaatega – pigem soovitakse välja tuua olulisemad tegurid ja eeldused, mis viisid neljanda seina konventsiooni väljakujunemiseni ja kehtestamiseni.

Töö teises peatükis tutvustatakse esmalt neljanda seina lõhkumise ajalugu. Seejärel avatakse lähemalt selle mõiste tähendusvälja ning erinevaid viise, kuidas etendaja ja vaataja vahelist konventsionaalset piirjoont lõhkuda saab. Kui reeglina lõhub nähtamatut piirjoont etendaja, kirjeldatakse eraldi alapeatükis ka publikut kui neljanda seina lõhkujat – seejuures toetub autor teoreetiliste materjalide kõrval ka isiklikule vaatamiskogemusele. Kuna teises peatükis pakub töö autor välja neljanda seina lõhkumise viiside klassifikatsiooni, tuleb toonitada, et nüüdisteatris kasutatavad võtted ja viisid etendaja-vaataja vahelise piirjoone lõhkumiseks on jätkuvalt muutumises. Sellest tulenevalt lähtub klassifikatsioon hetkeolukorrast ega pretendeeri ammendamisele. Lõpetuseks kirjeldatakse peatükis neljanda seina lõhkumise eesmärke ja publiku kaasamise tüüpe, aga ka sellega kaasnevaid ohte.

Kolmandas peatükis keskendub autor põhjalikumalt Eesti Draamateatris esietendunud Uku Uusbergi lavastuse „Ivanov" (Eesti Draamateater, 2017) analüüsile ning kirjeldab erinevaid viise, kuidas neljandat seina selles lavastuses lõhutakse. Samuti selgitab autor oma tõlgendust, millisel eesmärgil neljandat seina lõhutakse ning kuidas võimaldab see pakkuda realistliku näitekirjanduse klassikateosele uue vaatenurga. Uurimismeetoditest kasutatakse siinkohal etendusanalüüsi ning tuginetakse nii vaatamiskogemusele, videosalvestusele kui ka ajakirjanduses ilmunud retseptsioonile.

Samasugust lähenemisviisi rakendatakse magistritöö neljandas peatükis, milles uurib autor põhjalikumalt Tanel Jonase lavastust „Kõik ägedad asjad" (Eesti Noorsooteater, 2022). Kuivõrd Duncan Macmillani näidendi puhul on tegemist tekstiga, kus neljanda seina lõhkumine pole lavastaja, vaid autori taotlus, kirjeldatakse peatükis ka mõju, mida neljanda seina lõhkumine näidendi temaatikast lähtuvalt kaasa võib tuua. Kuna publiku roll eeldab antud lavastuse puhul suuremat osavõttu, analüüsitakse ja kirjeldatakse peatükis paralleelselt nelja nähtud etenduse publikut ja nende reaktsioone. Olgu rõhutatud, et kõigi teatrivaatajate anonüümsus on tagatud.

Kuna valitud lavastustes lähenetakse neljandale seinale ja selle lõhkumisele erinevalt, said just need valitud siinse empiirilise uurimuse objektideks. Esiteks avaldub kahe lavastuse erinevus etendamiseks valitud mängukohas: kuna „Ivanovit" mängiti Eesti Draamateatri suures saalis, on etendajate ja vaatajate vaheline piirjoon selgelt tajutav ainuüksi füüsilises ruumis, kuna frontaallava annab eelduse võimaliku lavaillusiooni tekkeks. Lavastuse „Kõik ägedad asjad" etendustel istub publik Ferdinandi saali lavale paigutatud areenlava ümber neljas erinevas sektoris. Sellise paigutuse puhul pole lavaillusiooni tekkimine küll võimatu, kuid siiski märksa keerulisem.

Teine oluline erinevus, mille poolest „Ivanov" ja „Kõik ägedad asjad" teineteisele vastanduvad, seisneb lavastamiseks valitud näidendite eripäras ja lavastuse kontseptsioonis. Nimelt liigituvad Anton Tšehhovi näidendid realistliku näitekirjanduse alla, mille lavastamisel saaks eelkõige lähtuda neljanda seina konventsioonist. Küll aga sisaldab lavastaja Uku Uusbergi tõlgendus neljanda seina lõhkumist. Erinevalt „Ivanovist" taotleb lavastuse „Kõik ägedad asjad" puhul neljanda seina lõhkumist näidendi autor, mitte lavastaja. Samuti on autor näidendis ette näinud, et tekstis loodud fiktiivne reaalsus seguneks laval kohaliku kultuurikontekstiga (Macmillan 2022: 13). Seega esindavad „Ivanov" ja „Kõik ägedad asjad" kaht väga erinevat konventsiooni ja kommunikatsiooniviisi. Lavastuste omavahelise võrdluse esitab autor magistritöö kokkuvõttes.

Uurimistööga soovib autor lähemale jõuda kahe nähtamatu kommunikatsiooniviisi – neljandale seinale ja neljanda seina lõhkumisele – mõistmisele, mida nüüdisteatris rakendatakse. Kuna autor ei soovi magistritöös tõestada, kas ja kuidas etendaja nüüdisteatris neljanda seina laval kehtestab, keskendutakse uurimuses eelkõige vaataja perspektiivile, s.t kuidas tajub publik neljandat seina ja/või selle lõhkumist.

Seega väidab autor, et kuna neljanda seina konventsioon on Eesti nüüdisteatris endiselt tugev, on neljanda seina lõhkumist võimalik tajuda ka siis, kui etendaja seda kehtestanud pole.

1. NELJAS SEIN – AJALUGU JA MÕISTE TÄHENDUS

Eesti Teatri Agentuuri teatriteoreetilise oskussõnastiku definitsiooni põhjal on neljas sein „etendajat publikust eraldav kujuteldav sein, mille loob etendaja, kes justkui ei ole teadlik publiku kohalolekust" (Eesti Teatri Agentuur). Niisiis kehtestab etendaja neljanda seina püstitamisega justkui uue imaginaarse reaalsuse, kus publikut näiliselt ei eksisteeri – neljas sein ise tähistab piirjoont fiktsiooni ja reaalsuse vahel, kuid lööb teineteisest näiliselt lahku ka kaks teatri kõige fundamentaalsemat osist: etendaja ja vaataja.

Püüdluse nähtamatu seina kehtestamiseks sõnastas teadaolevalt esimesena prantsuse filosoof, kunstikriitik ja teoreetik Denis Diderot, kes kirjutas 1758. aastal: „Sõltumata sellest, kas te kirjutate või mängite, mõelge vaatajast nii, nagu teda ei eksisteeriks. Kujutlege lava eesosas suurt seina, mis teid publikust eraldab, ja mängige nii, nagu eesriie polekski tõusnud" (Diderot 1758: 345, viidatud Özdal, Çatak 2021: 46 kaudu). Kuivõrd Diderot osundas nähtamatu seina puhul korraga nii näitekirjanikule kui ka etendajale, võib selles sõnastuses tajuda soovi Euroopas domineerinud teatrilaadi muutmise järele.

18. sajandini puudus lava ja saali vahel piirjoon, mis etendajaid vaatajatest tinglikult eraldaks. Kuigi lava asetses publikust veidi kõrgemal ning oli visuaalselt eristatav, võis vaataja sageli istuda otse laval või eeslava tihedalt ümbritsevates loožides. Samuti tohtis publik etenduse ajal saalis, laval või lava taga ringi liikuda ja valjuhäälselt kõnelda. (Holland, Patterson 2006: 285–291) Oli üpris tavapärane, et vaatajad viskasid rahulolematuse väljendamiseks etenduse ajal näitlejate pihta erinevaid toiduaineid ja esemeid. Vaimustust ja kiitust avaldati seevastu ehete, lillede või rahatšekkide kinkimisega, ühtlasi elati etendusele kõva häälega kaasa (Heim 2016: 27). Kuna kehtivad konventsioonid võimaldasid vaatajal etendusse sekkuda ning oma arvamust avaldada, tuli näitlejal tähelepanu nimel võistelda häälekamate vaatajatega – sageli väljendus see ebaloomulikus näitlemislaadis, kuna vali hääl ja suured žestid olid vajalikud publiku tähelepanu püüdmiseks.

Seega dikteeris teatrisaalis toimuvat suuresti teatrivaataja, mis omakorda takistas näitlejat repliikide ettekandmisel ja rolli veenvas esitamises.

Mõistagi ei toimunud teatrilaadi ja käitumisnorme puudutavad muutused üleöö – selleks, et etendaja saaks nähtamatu seina kehtestada, mängisid rolli nii ühiskondlikud, tehnoloogilised ja stsenograafilised kui ka näitekirjandust ja näitlejatehnikat puudutavad tegurid. Kuna neljas sein on kahetasandiline ning eksisteerib nähtamatult korraga nii teatriruumis kui ka fiktsionaalses ruumis, olgu siinkohal rõhutatud, et kirjeldatavad muutused toimusid teatris paralleelselt ning olid seejuures üksteisest sõltuvad. Selguse mõttes on autor ülevaate jaotanud kaheks erinevaks alapeatükiks: esimeses tutvustatakse ühiskondlikke, tehnoloogilisi ja stsenograafilisi muutusi 18.–19. sajandi teatris. Teises alapeatükis kirjeldatakse näitlejatehnika ja näitekirjanduse arenguid, mille toel arenes välja realistlik näitlemine ning võimaldas etendajal neljanda seina kehtestada.

1.1 Ühiskondlikud, tehnoloogilised ja stsenograafilised arengud 18.–19. sajandi teatris

Teaduse ja tehnoloogia kiire areng andsid 18. sajandi Euroopas hoogu ka ratsionalismi ja kodanluse arvu kasvule ühiskonnas. Kuna teatrikülastajate hulk kasvas tänu aina suurenevale keskklassile ning aristokraatide võim ühiskonnas omakorda vähenes, pidi teater järjest rohkem tulema vastu varasemast teistsuguse publiku soovidele, sealhulgas peegeldama ühiskonnas toimuvaid muutusi ning käsitlema teemasid, mis uusi teatrivaatajaid kõnetaksid. (Holland, Patterson 2006: 295–297) Teatris puudutasid tehnoloogia arengust tingitud olulisemad muutused kolme suuremat valdkonda: teatrihoonete arhitektuuri, lavastuste stsenograafiat ning lava ja saali valgustust (Camp 2022: 184).

Tehnoloogiline innovatsioon tõi kaasa olulise arengu Euroopa teatrihoonete arhitektuuris, mis nihutas etendaja ja vaataja teineteisest varasemast kaugemale. Kui varem kasutasid näitlejad mängimiseks peaasjalikult eeslava, mis asetses publikualaga arhitektooniliselt samas ruumis, siis 19. sajandi alguses hakati kasutama lava kogu selle sügavuses – nii sai eeslavakaar uue ehk eraldava funktsiooni ning raamistas lava, justkui vaataks publik raamitud pilti või maali. (Baugh 2013: 11–15) Siiski oli lava ja saali seesugusel eraldamisel ka praktilisem

põhjus: kuna sageli said teatrihoonete tulekahjud alguse lavalt, otsustati uute teatrihoonete puhul ehitada lava ja saal teineteisest rohkem eraldi ka potentsiaalse tulekahju leviku tõkestamiseks (Camp 2022: 189).

Seni vaatajale nähtavalt tehtud pildivahetusi hakati aina enam peitma „teatrimaagiat" katva eesriide taha – seda võimaldas omakorda kiirendada karplava kasutuselevõtt, tänu millele sai rippuvaid dekoratsioone nöörlae abil üles-alla liigutada. Teater muutus järjest vaatemängulisemaks ja tehnoloogiliselt võimekamaks, veendes vaatajaid üha enam nähtu usutavuses. (Baugh 2013: 11–15) Siiski ei tähendanud lavalise illusiooni loomise katsetused ning järjest osavam teatri „traagelniitide" varjamine veel neljanda seina kehtestamist, vaid võimaldas järjest usutavama illusiooni loomise poole liikuda.

Täiusliku illusiooni loomise teenistusse asus ka stsenograafia ühes lavakujunduse ja kostüümidega. Lavakujundus muutus kolmemõõtmeliseks ning maalingud perspektiivseks, samuti sooviti autentsust lisada ehtsate mööbliesemete, riietuse ja rekvisiitidega. (Holland, Patterson 2006: 301) Kui 19. sajandi esimeses pooles taotleti stsenograafialt eelkõige visuaalset vaatemängu, mis sisaldaks uhkeid lavaefekte ja kaunilt maalitud dekoratiivseid tagaseinu, siis sajandi teises pooles tugevnes loomulikkuse ja realistlikkuse taotlus ning võttis suuna elusarnasuse poole. Realismiidee tugevnedes hakati teatris kasutama paviljondekoratsioone ja kolmemõõtmelisi lavaehitisi (Booth 2006: 329). Samuti võeti teatrites kasutusele eesriie, mis „hoidis ülal neljanda seina illusiooni, lõigates lavamaailma ära hetkeni, kui mäng tegelikult pihta hakkas. Eesriide tõstmine (või mõnikord avamine) andis märku, et illusioon on alanud, kui läbi eeslavakaare ilmus justkui läbi pildiraami nähtavale vaade" (Woods 2011: 49). Seeläbi pöörati järjest rohkem tähelepanu tõepärasuse esteetikale, mille tulemusel hakkas laval kujutatud keskkond aina enam meenutama päriselust tuttavaid ruume, olgu selleks peategelase elutuba, ballisaal või mõisa aed.

Stsenograafia ja tehnoloogia arengu ning aina suurema loomulikkuse taotluse juures mängis väga olulist rolli ka valgustehnika areng. 18. sajandil olid teatris kasutusel küünlavalgus, gaasivalgus või õlilambid, mis ei mänginud lavalise atmosfääri loomisel mingisugust rolli (Camp 2022: 199). Kuigi esimesi katsetusi valgusega tehti juba 18. sajandil, siis 19. sajandil võeti kasutusele suunatav

valgustehnika, mis võimaldas valgustada lava ja saali eraldiseisvalt. Tänu sellele sai kõrgendatud tähelepanu pöörata näitlejate ja lavakujunduse eredamale valgustamisele, mis omakorda andis võimaluse realistlikumate dekoratsioonide ja näitlejate mängulaadi rakendamiseks. (Booth 2006: 331) 19. sajandi lõpus hakati Euroopa teatrisaale esimest korda pimendama, samuti võeti teatrisaalides kasutusele elektrivalgus. Kuna varem pöörati laval toimuvaga samaväärset tähelepanu kaasvaatajatele, tekitas see muutus publikus ka teravaid vastureaktsioone. Saali pimendamisega suunati teatripubliku pilk aina suurema fookusega lava ja sealse elusarnase reaalsuse suunas. Tulede kustutamisega hakkas tasahaaval muutuma ka teatris käitumise etikett ning publiku roll teatris: kui varem oli kaaspublikut hästi kuulda ja näha, siis pimendamise järel jäi vähemaks ka omavahelist kommenteerimist ja arvamusavaldusi. (Heim 2006: 65–66). Publiku rolli moondumine häälekast kriitikust anonüümseks saalisviibijaks, kes jälgis laval toimuvaid sündmusi justkui läbi salajase lukuaugu, andis vajalikud eeldused ja tõuke etendaja ja vaataja vahelise suurema imaginaarse distantsi tekkimiseks.

Kirjeldatud muutused teatrihoonete arhitektuuris, lavastuste stsenograafias ning saalivalgustuses olid peamised tehnoloogilised tegurid, mis võimaldasid etendaja ja vaataja vahele tõmmata visuaalselt tajutava piirjoone. Kuivõrd saalide pimendamisega pöördus vaataja tähelepanu publikult lavale, kirjeldatakse järgmises alapeatükis näitekirjanduse ja näitlejatehnika arengut 18.–20. sajandil, millega kehtestati neljas sein ka teatri mängulises ruumis.

1.2 Näitekirjanduse ja näitlejatehnika areng 18.–20. sajandil

Selleks, et luua laval tõepärasuse illusioon, läks tarvis uutmoodi lähenemisviisi ka näitlejate mängulaadis, laval käsitlevates teemades ja tekstis. Sellekohased muutused said alguse 18. sajandi Euroopas, kui Denis Diderot tõi teatrilavale uue žanri: kodanliku draama. Kui seni oli laval kasutatud valdavalt värsivormi, mis nõudis näitlejalt teistsugust esitusviisi, siis Diderot kasutas selle asemel proosadialoogi, rõhutamaks ettekantava teksti loomulikkust. (Benedetti 2007: 39–40; Holland, Patterson 2006: 297–298) Teksti esitamise kõrval rõhutas Diderot ka näitlemislaadi ja lavakujunduse loomulikumaks muutmise vajadust, kuna leidis, et loodav lavamaailm peab rohkem peegeldama päriselu ja -inimesi – seda

põhjusel, et teater oli tema hinnangul ebavajalikest liialdustest ja võltsist läbiimbunud (Leon 2022: 9). Ehkki esialgu jäid kodanlikku draamasse alles tegelaste ülevad tunded ja traagiline konflikt, hakkas publik järjest enam eelistama teatrit, mis tegeleks probleemide lahkamise kõrval ka ühiskonnas toimuvate küsimustega (Holland, Patterson 2006: 301). See võimaldas teatri ja ühiskonna vahelisel suhtel tugevamaks muutuda, kuna teater hakkas järjest vähem pühendama tähelepanu aristokraatide meele lahutamisele ning aina rohkem keskklassi jaoks oluliste teemade lahkamisele.

Ehkki loomulikkuse taotlus teatris sai alguse Diderot'st, ei leidnud ta, et laval peaks ilmtingimata tegelema elu kopeerimise või näitleja „läbielamisega". Teoses „Näitleja paradoks" arutletakse:

> Mõelge pisut selle üle, mida teatris kutsutakse *tõepärasuseks*. Kas see tähendab, et laval peaks kõik paistma täpselt nii, nagu on päris elus? Kaugeltki mitte. Sel juhul tähendaks tõepärasus pelka lihtlabasust. Mis on siis lavatõde? See tähendab, et tegevus, kõne, ilme, hääl, liikumine ja žestid vastavad poeedi kujutluses loodud ideaalkujule, mida kehastades aga näitlejad nii mõnigi kord üle pingutavad. (Diderot 2006: 2367)

Seega viitab Diderot küll loomulikkuse taotlusele, kuid nendib, et lavatõde, eesotsas näitleja mäng ei saa täielikult päriselu kopeerida. Kuna just Diderot oli esimene, kes kirjutas nähtamatust seinast teatris, imbus etendajat vaatajast eraldav piirjoon kontseptsiooni kujul teatrialastesse diskussioonidesse niisiis juba valgustussajandil.

Elusarnasuse taotluse süvenedes ning realistliku kirjanduse arenedes hakkas muutuma teatrites domineeriv näitlemislaad. 19. sajandi teise pooleni vastutas näitleja oma rollilahenduse eest suuresti ise, seda põhjusel, et teatrites puudus lavastaja, kes näitlejaid rolliloomes juhendaks. Näitlemiseks kasutati nii näitlejatele kui ka vaatajale tuttavat visuaalset koodi ehk peaasjalikult žeste, näoilmeid ja kehahoidu, mille eesmärk oli edasi anda suuri tundeid nagu kurbus, viha või armukadedus. (Booth 2006: 360–363) Kuna proosadialoogi kasutamine andis teatris järjest rohkem tooni ning teksti esitamine ei nõudnud enam värsivormi ettekandmisele iseloomulikke väljendusvahendeid, loobuti realismi süvenedes varem teatrilaval domineerinud paatosest ja visuaalsest vaatemängust – selle asemel muutusid oluliseks lihtsus ja loomulikkus (Epner 1992). Seeläbi sai teatrist aina enam teda ümbritseva maailma ja ühiskonna peegelpilt.

Mõistagi oli nende muutuste juures suur roll kirjanikel nagu Émile Zola, Henrik Ibsen ja August Strindberg, kelle loomingut hakati lavale tooma uutes üle Euroopa loodud suletud klubides ja ühingutes, kus olid teretulnud revolutsioonilised ideed ja kunstilised katsetused. Nii peetakse üheks esimeseks teerajajaks Théâtre Libre'i asutajat André Antoine'i, kelle huvi uute realistlike ja naturalistlike autorite vastu ning loetud näidenditest johtuvad revolutsioonilised ideed sillutasid tee illusioonile, nagu publik viibiks saalis tõepoolest nähtamatu seina taga. (Esslin 2006: 374) Nähtamatust seinast sai neljas sein, kui Antoine'i kaasteelisest prantsuse kriitik ja näitekirjanik Jean Jullien sõnastas: „[....] neljas sein on publiku jaoks läbipaistev, näitleja jaoks läbipaistmatu" (Jullien 1892: 11, viidatud Schumacher 1996: 78 kaudu). Just Jullien oli esimene, kelle teatriteoreetilises essees käsitleti nähtamatut piiri näitlejate ja publiku vahel kui neljandat (mitte nähtamatut) seina.

Antoine'i katsetused pälvisid kiidusõnu prantsuse teatrikriitikutelt, kes revolutsioonilist lähenemisviisi skeptitsismita tervitasid, ja näitekirjanikelt nagu August Strindberg, kellega Antoine kirjavahetust pidas ning kelle sulest pärineb näidendi „Preili Julie" eessõna ehk naturalistliku teatri manifest, kus Strindberg selgitab põhjalikult oma vaateid teatrile (Strindberg 1984: 54–65). Pikkade ja detailsete remarkide poolest eristusid varasematest autoritest ka Henrik Ibseni ja Anton Tšehhovi näidendid, kus kirjeldused näidendi tegevuspaigast said järjest olulisemaks juhtnööriks lavaruumi täitmisel. Samuti arenes kirjanduselu Venemaal, kus riigi avanemine läände mõjutas omakorda autoreid nagu Nikolai Gogol, Lev Tolstoi, Ivan Turgenev ja Fjodor Dostojevski. Siiski domineeris kohalikes teatrites endiselt deklameeriv näitlemislaad, mistõttu ebaõnnestus Anton Tšehhovi esimese suurema draamateose „Kajakas" esmaettekanne. (Esslin 2006: 375–389). Küll aga saavutas Tšehhov suurema tähelennu, kui sai selgeks, et senine näitlemisstiil tuleb uut stiili viljelevate näidendite esitamisel hüljata.

Realistliku näidendi tegelase siseilmast lähtuva näitlemislaadi põhimõtteid arendas edasi näitleja, lavastaja ja näitlemisõpetaja Konstantin Stanislavski, kes pööras Antoine'ist fokuseerituma tähelepanu näitlejate koolitamisele ning pani Venemaal aluse näitlemis- ja lavastamiskunsti revolutsioonile, mille mõju ulatub Euroopa piiridest kaugemale (Samas: 386). Stanislavski lähtus näitlejate koolitamisel põhimõttest, mille kohaselt publikut ja saalis toimuvat eiratakse – nii peetakse just

Stanislavskit neljanda seina kontseptsiooni loojaks. Neljanda seina kehtestamisel võis vaataja unustada, et jälgib saalis proovides peensusteni lihvitud kunstiteost ehk fiktsiooni. Stanislavski õpetusest lähtuvalt hakkasid näitlejad olema laval nii profiilis kui ka seljaga vaataja poole – sellega vastanduti varasemale näitlemislaadile, kus teksti anti valdavalt eeslavalt suunaga vaataja poole. (Benedetti 2007: 109–110)

Just Stanislavski õpetusest ehk süsteemist pärinevad realistliku näitlemislaadi olulisemad märksõnad nagu „läbielamine", „maagiline „kui"", „antud olud", „pealisülesanne", „emotsionaalne mälu" jpm, millel rajaneb suur osa ka Eesti teatrikoolides õpetatavast näitlejatehnikast. Neljanda seina kehtestamiseks töötas Stanislavski välja erinevaid harjutusi, mille abil saavutada täielik lavaline kohalolu ning tähelepanu. Üheks selliseks mõisteks on „avalik üksiolek", mille kohaselt peab näitleja laval käituma nii, nagu viibiks ruumis täiesti üksi, kuid olema seejuures teadlik oma tegevuse avalikkusest. „See on avalik, kuna me oleme kõik siin teiega koos. See on üksildus, kuna te olete meist eraldatud väikese tähelepanuringiga" (Stanislavski 2021: 165). Tähelepanu koondamiseks ja juhtimiseks kasutatakse Stanislavski kirjelduse järgi näiteks tähelepanuringe, kus näitleja fookus liigub ühelt suhtlustasandilt teisele, muutudes vastavalt olukorrale või harjutusele kitsamaks või laiemaks. Kui väike ring tähistab avalikku üksiolekut, siis suur tähelepanuring tähendab suhtlust lavapartneriga. Ülisuure ringi puhul kuulub tähelepanuringi ka publik. (Samas) See võimaldab näitlejal lavalist tähelepanu väiksemateks osadeks jaotada ja seda vastavalt ka rakendada.

Kui publik või saal kuulub näitleja tähelepanuringi, muutub kujuteldava neljanda seina kehtestamine võimatuks, kuna näitleja tähelepanu võib hoomamatute piiride tõttu hajuda. „Mida suurem ja lagedam on suur ring teie ees, seda kontsentreeritum peab olema teie tähelepanu keskmistele ja väikestele tähelepanuringidele ning seda püsivam on teie avalik üksindus" (Samas: 168). Niisiis eeldab neljanda seina kehtestamine näitlejalt tähelepanu fokuseerimist vaid lavaruumis toimuvale – vastasel juhul võib illusioon kontsentratsiooni kadumise tõttu hajuda ning takistada keskendumast kõige olulisemale ehk rolli kehastamisele. Tähelepanuringi servalt, avaliku üksinduse ääremaalt algabki kujuteldav neljas sein.

Tähelepanuringide mõttekäigust sai omakorda inspiratsiooni näitlemisõppejõud, näitleja ja lavastaja Lee Strasberg, kes töötas Stanislavski süsteemist inspireerituna välja meetodnäitlemise. Sarnaselt Stanislavski pakutud lähenemisviisile lähtub meetodnäitlemine samuti põhimõttest, mille kohaselt on teatril võime viia vaataja seisundisse, kus viimane unustab, et viibib teatris. Teisisõnu: ka Strasbergi õpetuse ning Group Theatre'is toimunu järgi eksisteerib teatris imaginaarne neljas sein. Ühtlasi rõhutab Strasberg lavalise illusiooni loomise olulisust, kuid ei pea seejuures nii oluliseks selle realistlikkust:

> Group Theatre'is uskusime, et publik saab unustada, kus ta parasjagu viibib, ning lasta teatril end viia kujutletavasse paika, mis ei pea ilmtingimata olema üdini realistlik. See peab olema spirituaalselt, füüsiliselt ja emotsionaalselt sügavam ning tugevama intensiivsusega reaalsus, kus emotsioonid taaselustatakse kunstilisel eesmärgil. (Cohen 2010: 7)

Seega ei ole neljas sein Strasbergi jaoks ilmtingimata seotud realismi või naturalismiga, vaid keskendub näitleja ja vaataja kujutlusvõime aktiveerimisele.

Strasbergi hinnangul on näitleja jaoks kõige keerulisem olla avalikkuse ees isiklik: kuivõrd näitleja peab rolli kehastamisel lähtuma nii sisemistest kui ka välistest teguritest, lasub suurim probleemkoht kahe sfääri kokkupuutepunktis. Kui Stanislavski õpetuse järgi peaks näitleja arendama oma keskendumisoskust, siis Strasbergi hinnangul ei pruugi keskendumisest alati ning iga näitleja puhul piisata, sest kõik harjutused ei tööta kõigi näitlejate peal ühtmoodi. Selle asemel tuleb ära kasutada üksiolemisest ehk mitteavalikust hetkest tekkiv impulss – teha laval midagi, mida näitleja teeks vaid siis, kui ta viibiks ruumis täielikus üksinduses, ning tuua see publiku ette – sellega muudetakse sügavalt mitteavalik hetk avalikuks. (Strasberg 1964: 125–126, viidatud Schechner 2020: 197 kaudu)

Nii Stanislavski kui ka Strasbergi kirjeldatud harjutustest järeldub, et neljanda seina kehtestamine võib näitleja jaoks olla üks katsumusterohkemaid ülesandeid, mis sisaldab endas tugevat avaliku ja isikliku sfääri vastuolu. Kuna neljas sein on silmale nähtamatu, peab näitleja küll suutma ette kujutada, et publikut ei eksisteeri, kuid samas olema teadlik oma tegevuse avalikkusest, sest vaataja kohalolu on igasuguse teatri eeltingimus. Seejuures muutub tähtsaks näitleja lavaline enesetunne, mis on omane näitlejale, kes viibib laval, ning mida ei saa ajada sassi tavalise inimese n-ö normaalse argiseisundiga. Stanislavski sõnul

sisaldab lavaline enesetunne „avaliku üksinduse tunnet, mida me päriselust ei tea" (Stanislavski 2021: 378). Seega on neljas sein korraga nii avalik kui ka privaatne seisund, mille näitleja enda ja teiste jaoks kehtestab – seina kehtestamisel saab vaataja automaatseks ülesandeks seda imaginaarset seina püsti hoida.

Kuivõrd traditsioonilises teatrisaalis on neljanda seina kehtestamine ehk piirjoone tõmbamine selgem ja konkreetsem, aitavad neljanda seina olemust kõige paremini mõtestada lavastused, kus füüsiline ruum seda ei soodusta. Heaks näiteks on 13. mail 2023. aastal Eesti Draamateatris esietendunud Mari-Liis Lille rännaklavastus „Sammud", kus etendajate ja vaatajate ruum ehk linnakeskkond on küll ühine, kuid etendajad käituvad, nagu vaatajaid poleks. Niiviisi kehtestatakse kujutlusvõime abil enda ümber mõtteline neljas sein või, nagu Stanislavski sõnastanuks, tähelepanuring, millega muudetakse publik nähtamatuks. Teisisõnu saab etendaja kehtestada avaliku üksioleku seisundi, olenemata sellest, kas ümbritsev ruum seda soosib või mitte. Seetõttu võib neljas sein eksisteerida ka ruumis, kus etendaja ja vaataja vaheline piir pole ilmtingimata n-ö sirgjooneline – vaataja võib asetseda etendajale väga lähedal, kuid etendaja kehtestatud neljas sein eksisteerib sellegipoolest.

Peatükis kirjeldatud tegurite koosmõjul kujunes välja teater, mida Mary LaFrance kirjeldab kui **konventsionaalset teatrit**. Sellise teatri tunnusjooned on:

- lava ja publikuala on visuaalselt üksteisest eraldatud;
- publik istub talle eraldatud alal ehk publikuruumis ning näitleja kasutab mängimiseks ainult selgepiirilist lava;
- lava- ja publikuruumi eraldab teineteisest eeslavakaar, mõnikord võib lava ulatuda eeslavakaarest paar meetrit ettepoole;
- etenduse ajal kasutavad näitlejad lavale sisenemiseks ja sealt väljumiseks akse, ent mõnikord ka publikuruumi saaliuksi;
- harvadel juhtudel võib publik istuda ka eeslaval või lava äärtes;
- tegelased räägivad laval enamasti ainult üksteise poole, kuid vahel ka publikusse, kuid sellisel juhul käsitletakse publikut kui anonüümset gruppi;
- laval kantakse ette harjutatud ja päheõpitud tekst, mida improvisatsiooniga ei muudeta;

- näitlejad ei kutsu publikuliikmeid lavale ega kaasa neid etendusse verbaalselt ega ka füüsiliselt;
- publik istub määratud istekohal ega liitu etenduse ajal näitlejatega;
- vaatajad ei räägi üksteise ega näitlejatega, samuti ei puuduta teisi etenduse ajal;
- publik vaatleb laval toimuvat etendust vaikselt ja toimuva suhtes distantseeritult.

(LaFrance 2013: 511–513)

Kuigi neljanda seina konventsiooni põhjal on etendaja ja vaataja teineteisest distantseeritud ning lava- ja publikuruum asetsevad füüsiliselt lahus, siis illusioon, nagu vaatajat saalis ei eksisteeriks, luuakse lõplikult mängulises ruumis (Valk 2023: 15). Seega on neljas sein justkui kahetasandiline: kui ühest küljest võib illusioon neljandast seinast tekkida reaalses ruumis ehk füüsilises keskkonnas, kus etendust mängitakse ning sõltuda seejuures näiteks konkreetse ruumi paigutusest, siis lõplikult loob etendaja neljanda seina lavaruumis ehk ruumiosas, kus näitleja etendab tegelast.

> Neljas sein loob teatris olukorra, kus etendaja ja vaataja viibivad ühes füüsilises ruumis ning neil oleks justkui võimalus võtta omavahel kontakti – füüsiliselt on see võimalik, kuid seda takistavad teatri konventsioonid. Neljanda seina eesmärk on illusiooni loomine, argise ja reaalse eraldamine kunstilisest ja imaginaarsest. (Samas)

Nii eraldab kahetasandiline neljas sein näiliselt teineteisest kaks teatri kõige fundamentaalsemat osist: etendaja ja vaataja.

2. NELJANDA SEINA LÕHKUMINE

2.1 Ajalugu ja mõiste tähendus

Kuigi 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses Euroopas tugevnenud realistlik ja naturalistlik teater andsid tõuke neljanda seina konventsiooni juurdumiseks, leidus teatriteoreetikuid ja -praktikuid, kes teatris valitsevale kaanonile vastanduda soovisid. Ehkki rõhuasetused võisid reaalsuse illusiooni skeptikutel ja teatrimõtte edasiviijatel veidi erineda, oldi üksmeelel tõsiasjas, et etendaja ja vaataja vahelist suhet ei tohi teatris eirata. Teisisõnu: nähtamatu neljas sein tuleb lõhkuda.

Kui Konstantin Stanislavski rõhutas näitlejatehnika puhul rolli sisseelamise ning seeläbi ka neljanda seina tähtsust, siis saksa lavastaja, dramaturg ja kirjanik Bertolt Brecht kritiseerib teoses „Vaseost" nii illusioonide ja tõepärasuse esteetikat kui ka teatris domineerivat dramaatilist stiili, kutsudes üles neljandat seina lammutama. Brecht polemiseerib, et teatrivaataja istumine kujuteldava lukuaugu juures on sama reaalne kui fakt, et needsamad vaatajad istuvad tegelikult teatris – seetõttu ei saa vaataja kohalolu ära unustada ning etendaja ja vaataja vahelist „salalepet" pole tarvis. Selle üleskutsega ei taotle Brecht vaataja ebamugavasse olukorda panemist, vaid tema mõttetöö, eesotsas kriitikameele aktiveerimist. (Brecht 1972: 84–85) Selleks, et vaataja omaks kriitilist pilku, ei tohtinud publiku roll Brechti hinnangul seisneda vaid nähtu jälgimises ja sellesse sisseelamises (Epner 1992).

Brechti sõnul tuleks illusoorse neljanda seina lõhkumiseks kasutada võõritusefekti (*verfremdungseffekt*) ehk v-efekti, „mille abil võib inimeste vahel toimuvatele kujutatavatele sündmustele anda silmatorkavuse, selgitamisvajaduse, mitte-endastmõistetavuse, mitte-lihtsalt-loomulikkuse pitseri" (Brecht 1972: 65). Eepilise teatri puhul on autori eesmärk näidata, et fiktiivne tegevus ei toimu päriselt, nagu ka tegelasi, keda kujutatakse, ei ole päriselt olemas – näitleja vaid esitab neid. Just võõrituse abil saavutatakse Brechti sõnul efekt, mis ignoreerib

illusiooni teket või lõhub seda, takistades vaatajal etenduse reaalsusesse sisse elada. „V-efekt jääb ära, kui näitleja võõrast nägu tehes oma näo täiesti ära kaotab. Mida ta aga tegema peab, on see: näitama, kuidas kumbki nägu ennast ise teiseks teeb" (Samas: 113). Kui Stanislavski käsitluses peab näitleja kehastama tegelast ning tegutsema ruumis, kus kehtestatakse neljas sein, siis Brecht leiab, et näitleja peaks rolli küll esitama, kuid sisseelamise asemel sarnaneb kehastamine pigem tegevuse demonstreerimisega vaatajale – see omakorda annab vajaliku eelduse neljanda seina lõhkumiseks.

Lava ja saali suhte üle arutles ka prantsuse näitleja, kirjanik ja teatriteoreetik Antonin Artaud, kelle käsitluses peaks vahetu sideme vaataja ja näitleja vahel taastama. Selleks tuleks vaataja asetada etenduse keskpunkti ehk teisisõnu: eirata neljandat seina ning loobuda traditsioonilise teatri konventsioonidest. „Me kaotame ära lava ja saali ning asendame nad üheainsa ilma igasuguste vaheseinte ja barjääridata ruumiga, mis saabki toimuva tegevuse teatriks" (Artaud 1975: 83). Samuti kutsus Artaud üles otsima uusi seni avastamata ruume etendamiseks, kuna olemasolevate saalide lava ja saali asetus ei lase vaatajal ja etendajal üheks saada (Samas).

Brechti ja Artaud' ideedest said omakorda inspiratsiooni teised 20. sajandi tuntud teatriteoreetikud ja -praktikud, kes asusid etendaja ja vaataja omavahelist suhet ümber mõtestama. Poola lavastaja, teatriteoreetik ja -uuendaja Jerzy Grotowski nihutas piire etendaja ja vaataja vahel ning leidis, et lava ja saali eraldatuse kaotamiseks peab näitleja mäng vaataja tegevusse lülitama – tulemuseks on ilmalik rituaal, kus näitleja ja vaataja ühiselt osalevad. Küll aga jõudis Grotowski tõdemuseni, et näitleja provotseering ei pruugi loodetud ühtsuseni viia, kuna tegevusse kaasatus kutsub vaatajates esile väga erinevaid reaktsioone, mis etenduse eesmärki – nn ürgse spontaansuse seisundit – ei teeni. Teisisõnu ei pruugi neljanda seina lõhkumine, mille eesmärk on etendajat ja vaatajat lähendada, oma eesmärki täita. Katsetuste järel mõistis Grotowski, et vaatleja rolli asetatud publik on samuti võimeline etenduses tundeelamuslikult osalema, kuna pealtvaatajaks või tunnistajaks olemises seisnebki vaataja igivana kutsumus. (Grotowski 2002: 74–78)

> Tunnistaja ei ole keegi, kes kõikjale oma nina topib, kes püüab kõige lähemal olla või teiste tegevusse sekkuda. Tunnistaja hoidub pisut

> kõrvale, ei taha vahele segada, ta soovib olla kaine pilguga, näha toimuvat algusest lõpuni ja seda meeles pidada; sündmuste pilt peab jääma tema enda sisemusse. (Samas)

Ehkki Grotowski peab tunnistaja rolli oluliseks, leidis ta, et paraku pärsib teatrihoonete arhitektuur vaataja ürgset tunnistaja-seisundit – seda põhjusel, et ruum on jagatud kaheks selge piirjoonega alaks ehk lavaks ja saaliks, mis jätab vaataja kõrvale (Samas: 78–89). Piirjoone lõhkumiseks säilitas Grotowski endale iseloomuliku otsingulisuse, loobudes näiteks traditsiooniliste teatrisaalide kasutamisest, sealhulgas ka konkreetsest lavast ja publikualast – näitlejad võisid näiteks mängida vaatajate vahel (Samas: 16). „Oluline on leida igat tüüpi vaatemängu jaoks sobiv vaataja-näitleja suhe ning selle põhjal organiseerida teatriruum" (Samas: 17). Seega peab neljanda seina lõhkumine Grotowski hinnangul olema põhjendatud.

Inglise lavastaja Peter Brook arutleb teoses „Tühi ruum" Bertolt Brechti ideede, sealhulgas võõritamise ja illusiooni üle ning rõhutab sarnaselt Brechtile, et neljanda seina lõhkumine ei ole mõeldud publikus ebamugavustunde põhjustamiseks ega kiusamiseks, vaid tema aktiveerimiseks. „Näitlejate ja publiku vahel ei ole olemas neljandat seina – näitleja ainus eesmärk on tekitada täpset reaktsiooni publikus, kelle vastu ta täielikku austust tunneb" (Brook 1972: 64). Siiski pole Brook nõus, et neljanda seina mõjul tekkinud illusiooni vastand on reaalsus, kuna illusioonid eksisteerivad igal pool, nii teatris kui ka päriselus (Samas: 70). Seega pole teatri eesmärk ilmtingimata laval tekkivat illusiooni vältida, vaid aidata publikul paremini mõista ühiskonda ning mõelda, kuidas oleks seda võimalik muuta (Samas: 65). Seega ei välista illusioon neljanda seina lõhkumist ja vastupidi – ka see, et neljas sein lõhutakse, võib olla pelgalt illusioon.

Neljanda seina lõhkumise ideest sai inspiratsiooni ka brasiilia teatriteoreetik ja -praktik Augusto Boal, kes võrdles Brechti võõritusefekti antiikteatrist pärit Kooriga ning nentis, et vaatajat etendajast eraldav piirjoon, mida Brecht võõritusega lõhkuda soovis, jääb sellegipoolest alles. Põhjus seisneb Boali sõnul etendaja ja vaataja võimusuhtes, kus etendaja on domineerivam osapool ka siis, kui neljas sein näiliselt lõhutakse ning see omakorda rõhub vaatajat. Kui etendaja isegi sooviks vaatajaga dialoogi astuda, kammitsevad teda selle eesmärgi täitmisel oma rolli ja lava piirjooned. (Boal 2008: 19–21)

Hierarhilise suhte lõhkumiseks töötas Boal muuhulgas välja nähtamatu teatri kontseptsiooni, mille puhul vaatajad ei tea, et neid ümbritsevad avalikus ruumis just näitlejad. Kui häppeningi või *guerilla*-teatri puhul on võimalik etendajaid selgelt vaatajatest eristada, siis nähtamatu teatri puhul puudub etendajate ja vaatajate vahel sein, mis neid üksteisest eraldaks. (Samas: 125–127) Niisiis on nähtamatu sein Boali käsitluses etendajate ja vaatajate vahel peaaegu alati olemas, kuna teatrisituatsioon jaotab etenduses osalejad reeglina selgelt kaheks, tekitades nende vahele kujuteldava eraldusjoone. Kuna nähtamatus teatris püütakse aga seda piirjoont näiliselt peita, õnnestub seeläbi vältida kahe teineteisele vastanduva leeri tekkimist. Seega võib neljanda seina lõhkumisena tõlgendada ka püüdlust seda etendaja ja vaataja vahelt kaotada, kuna seeläbi astutakse vastu teatris kehtivatele konventsioonidele.

Just idee neljanda seina kaotamisest või puudumisest on nüüdisteatri kontekstis palju kõneainet pakkunud – seda ka Eestis, kus teatripilt on viimastel aastakümnetel mitmekesistunud. Ehkki nii maailma kui ka Eesti teatrilavadel kohtab järjest enam erinevate teatrilaadide sümbioosi, eksisteerib seejuures sageli (eel)arvamus, et draamalavastusi tuleks teistest teatri väljendusvormidest rangelt eristada. Nii on kinnistunud ka arusaam, mille kohaselt käsitletakse neljanda seina olemasolu sageli ekslikult kui psühholoogilise realismi sünonüümi ning selle lõhkumist kui etenduskunsti. (Maiste 2022)

> Mõttetihedaid puhtakujulisi sõnalavastusi, milles pole lineaarset ülesehitust, lugu ja traditsioonilisi rolle või selget lava ja neljandat seina, nähakse etenduskunstina ja soovitakse tõupuhtast draamast lahus hoida. (Samas)

Lisaks tõuseb päevakorda küsimus, kas neljandat seina saab lõhkuda, kui seda pole alguses püstitatud. Siin lähevad teoreetikute arvamused lahku. Ühest küljest tuleks neljanda seina lõhkumisest rääkida vaid kontekstis, mille kohaselt eksisteerib kõigepealt neljanda seina illusioon, mida lõhkuda. Kuivõrd varem ei tegelenud teater reaalsuse illusiooni loomisega, ei olnud varem võimalik kujuteldavat neljandat seina ka lõhkuda ning vaatajat tõepärasuse illusiooni sisseelamisel takistada. „Alles pärast neljanda seina illusiooni kasutuselevõttu saab selle lõhkumine kutsuda esile vaatajatele šokeerivalt mõjuva efekti" (Davies 2015). Madis Kolk toob välja, et võõritusefekti tähendust kiputakse sageli kuritarvitama, mistõttu rõhutab ta selle šokeerivat mõju.

> Poliitiline võõritusteater saab vaataja illusioone lõhkuda ikkagi vaid sel juhul, kui ta suudab esmalt üles ehitada sidusa ja kaasahaarava fiktsioonimaailma ning seejärel selle julmalt maha lammutada, näidates publikule nii selle protsessi toimemehhanisme kui ka mooduseid, kuidas inimene mis tahes manipulatsioonile allub. (Kolk 2016)

Lähtuvalt nendest näidetest saaksime neljanda seina lõhkumist käsitleda kui 20. sajandil välja kujunenud meetodit, mille eeltingimuseks on neljanda seina kehtestamine.

Siiski leidub teoreetikute seas vastupidiseid mõtteavaldusi, mille kohaselt nähakse neljanda seina lõhkumist kui meetodit kasutusel juba antiikteatris või William Shakespeare'i näidendites, kus tegelane saab publiku kohalolust teadlikuks. Selle põhjal võiks neljandat seina lõhkuda ka siis, kui etendaja seda veel kehtestanud pole. Näiteks on neljanda seina lõhkumine sarnane antiikkomöödias kasutatud võttele, kui Koori esitatud vahenumbri ajal „peetakse kaitsekõne oma erilisele rollile etenduses, tutvustatakse näitekirjanikku ja astutakse kirjanduskriitilisse poleemikasse, rünnatakse poliitilisi päevaküsimusi, jagatakse nõuandeid publikule, vahel ka hurjutatakse" (Taplin 2006: 48). Jordan Schroeder toob neljanda seina lõhkumise näite William Shakespeare'i näidendist „Suveöö unenägu", kus Puck pöördub lõpetuseks publiku poole ning annab teada, et kui nähtud lavalugu solvas vaatajat, võiks ta ette kujutada, et nägi vaid und. Kuigi Shakespeare võis Schroederi arvates karta oma teose vastuvõttu ning kirjutas näidendi lõppu lisatasandi juurde selleks, et nähtust häiritud teatripublikut maha rahustada, kasutatakse „Suveöö unenäos" neljanda seina lõhkumist selleks, et seada kahtluse alla kõik, mis näidendis toimus. (Schroeder 2016: 12–13) Kui seada neljanda seina lõhkumise peamiseks tingimuseks asjaolu, et tegelane saab publiku kohalolust teadlikuks, nagu seda enamasti defineeritakse, on Shakespeare'i kasutatud võte klassikaline näide neljanda seina lõhkumisest. Seega võib neljanda seina lõhkumisele äravahetamiseni sarnaseid näiteid leida ka varasemast teatriajaloost.

Üks oluline tegur puudutab ka neljanda seina lõhkumise šokeerivat mõju hetkel, kui illusioon lõhutakse. Kuigi realistliku teatri kaanoni juurdumise järel mõjus neljanda seina lõhkumine lääne teatritraditsioonis uuenduslikult ja šokeerivalt, ei pruugi see nüüdisteatris omada samasugust mõju – seda põhjusel, et neljanda seina lõhkumine kui meetod on teatris tänaseks laialdaselt kasutusel ega pruugi

enam publikut samaväärselt üllatada. Samuti ei tähenda neljanda seina lõhkumine, et seda poleks võimalik hiljem uuesti n-ö üles ehitada ehk etendaja poolt uuesti kehtestada.

> See, mis on neljanda seina lõhkumine ja mis mitte, pole üdini mustvalge, kuna tegelaste ja publiku vahelise ruumiga saab väga erinevatel viisidel mängida, seda õõnestada ning siis uuesti jälle üles ehitada. (Schroeder 2016: 21)

Mõeldes neljanda seina lõhkumise šokeeriva efekti mõju vähenemisele ajas, võiks lõhkumisena käsitleda nüüdisteatris ka olukorda, kus etendaja ja vaataja vaheline konventsionaalne piirjoon lõhutakse veel enne, kui illusioon neljandast seinast üldse kehtestatakse. Teatriteadlase Hans-Thies Lehmanni sõnul suunatakse postdramaatilises teatris fookus ümber vaatajale, kes tajub ka ise, et tal on teatris mängida senisest teistsugune roll. Selle põhimõttelise muudatusega saab teatrist sotsiaalne situatsioon, mitte enam vaatamise objekt. (Lehmann 2006: 106–107)

Kuivõrd neljanda seina lõhkumise erinevaid viise ja võimalusi kasutatakse järjest enam draamalavastustes, sealhulgas näitekirjanduse klassikateoste uustõlgendustes, on nüüdisteatri üldpilt mitmekesisem kui kunagi varem. Seejuures kombitakse nüüdisteatris jätkuvalt etendaja ja vaataja vahelist piiri ning otsitakse võimalusi, kuidas etendaja ja vaataja rolli ümber mõtestada. Erinevaid viise, kuidas neljandat seina lõhutakse, ning selle meetodi kasutamise eesmärke tutvustab autor järgmises alapeatükis.

2.2 Neljanda seina lõhkumise viisid

Neljanda seina lõhkumise kui mõiste tähendusväli on väga lai: kuna terminit ei kasutata ainult teatrivaldkonnas, sõltub selle täpne tähendus käsitletavast teemast ja kontekstist. Näiteks õpetatakse neljanda seina lõhkumist avaliku esinemise puhul, kus pilkkontakt kuulajatega, autentsus ja vaba suhtlemine on tõhus meetod esineja või ettekandja soorituse parandamiseks (Boone 2022). Hoopis teises tähenduses on neljanda seina lõhkumist kirjeldatud olukorras, kus tervishoiutöötaja ise või tema lähedane saab ootamatult raske diagnoosi, mistõttu peab arst ületama nähtamatu piirjoone ning hakkama täitma mitut erinevat rolli korraga (Urbina 2022). Samas võib neljanda seina lõhkumise puhul leida paralleele ka postmodernistlikust kirjandusest, täpsemalt metafiktsioonist, mille

puhul sekkub narratiivi jutustaja ning lõhutakse teksti reaalsust (Kraavi 2005: 173–175).

Sagedamini käsitletakse neljanda seina lõhkumist televisioonis ja filmikunstis, kus see meetod on laialdaselt kasutust leidnud. Kui filmiteaduses võib neljanda seina funktsioonis käsitleda kaamerat või ekraani, mis kaht reaalsust teineteisest eraldab, siis Tom Brown kirjeldab teoses „Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema" neljanda seina lõhkumist kui olukorda, kus tegelane teadvustab vaataja kohalolu. Siinkohal on oluline rõhutada, et neljanda seina lõhkumisena ei käsitleta filmikunstis vaatenurga ehk subjektiivse plaani (*point-of-view shot*) kasutamist, kui selle eesmärk on näidata toimuvat näiteks mõne teise fiktiivse tegelase vaatenurgast, mille tõttu tegelane vaatab kaamerasse kui teise tegelase silmadesse. (Brown 2012: 10–11) Nagu pilk kaamerasse ei pruugi alati tähendada neljanda seina lõhkumist, ei täida sellist funktsiooni ka etendaja/tegelase iga pilk teatrisaali, kuna ta võib vaadata küll saali poole, kuid kujutleda selle asemel midagi muud.

Neljanda seina lõhkumise kui mõiste tähendust ja erinevaid viise, kuidas neljandat seina lõhkuda, käsitletakse teatriteoreetilistes tekstides ja kriitikas väga laial tähendusväljal. Kuivõrd realistliku teatri konventsioonid on Euroopa teatritraditsioonis, sealhulgas Eestis enam kui 100 aasta jooksul tugevalt juurdunud ning etendaja-vaataja vahelist piirjoont rõhutab sageli ka teatriruum, mis kaht osapoolt teineteisest eraldab, on neljandast seinast saanud justkui vaikimisi sõlmitud kokkulepe, mille täitmist teatrivaatajad vaikimisi eeldavad. Eestis on sellise traditsiooni kinnistumist omakorda toetanud näitlejaharidus, mis on lähtunud peaasjalikult Stanislavski koolkonna õpetustest ja põhimõtetest (EAMT). Seetõttu on mõistetav, miks nähakse neljanda seina lõhkumist sageli kui mistahes püüdlust etendaja ja vaataja rolli ja nendevahelist suhet ümber defineerida ning rõhutada vaataja kohalolu vältimatut mõju kogetavale etendusele.

Nii eelnevalt kui ka järgnevalt väljatoodud neljanda seina lõhkumise viisidest ja neid illustreerivatest näidetest selgub, et neljanda seina lõhkumist võib käsitleda kahel viisil. Esimesel juhul esitatakse väljakutse **konventsionaalsele etendaja ja vaataja suhtele**, mille puhul on etendaja ülesandeks talle määratud rolli etendamine ning vaataja roll seisneb omakorda etendaja tegevuse jälgimises.

Neljanda seina lõhkumine võimaldab neid rolle ümber mõtestada ning rakendada kommunikatsiooniviisi, kus etendaja teadvustab vaataja kohalolu ning mille tulemusel võib muutuda ka vaataja roll.

Teiseks võib neljanda seina lõhkumine tähendada **laval loodud reaalsuse illusiooni** katkestamist – selleks kasutatakse teatri või etendaja väljendusvahendeid, millega seatakse kahtluse alla laval nähtud fiktiivse tegevuse või tegelase illusioon.

Siiski esineb teatris ka olukorda, kus neljandat seina ei lõhu etendaja, vaid hoopis **publik**. Niisiis pakub magistritöö autor välja neljanda seina lõhkumise viiside eristamiseks järgmise klassifikatsiooni:

1) **etendaja/tegelane kui lõhkuja** – etendaja/tegelane teadvustab publiku kohalolu ning pöördub tema poole pilguga, verbaalselt, füüsiliselt ja/või füüsiliselt publikuruumi sisenedes (alapeatükid 2.21, 2.2.2 ja 2.2.3);
2) **võõritamine** – lavaruumis loodud fiktiivse reaalsuse ja/või tegelase kehastamise illusioon lõhutakse teatri või etendaja väljendusvahendite abil (alapeatükk 2.2.4);
3) **publik kui lõhkuja** – publiku tahtlik või tahtmatu etenduse segamine, mis takistab etendajal neljandat seina kehtestada ning lõhub reaalsuse illusiooni (alapeatükk 2.2.5).

Klassifikatsioonist lähtuvalt kirjeldab autor järgnevalt erinevaid viise, kuidas neljandat seina teatris lõhkuda saab.

2.2.1 Etendaja/Tegelase pilk

Neljanda seina lõhkumise mõjuvõim võib sageli olla etendaja/tegelase pilgul, ilma et verbaalne pöördumine sellega alati kaasneks. Etendaja ja vaataja vahel saavutatud silmkontakt kombib fiktiivse ja pärismaailma piire ning annab vaatajale mõista, et etendaja on tema kohalolust teadlik. Pilk paneb vaataja sageli küsima, kas pöördujaks on etendaja või hoopis tegelane – seetõttu tekitab pilkkontakt sageli vaatajas kohmetust või segadust. Sotsiaalses olukorras võib pilk anda edasi vajalikku informatsiooni, näiteks kavatsust vestluspartneriga kontakti

astuda (Bishop, Cancino-Chacón, Goebl 2019: 73). Nii on see järeldus asjakohane ka teatrisituatsioonis, kus etendaja teatrivaataja poole pilgu pöörab.

Kuna vaatajale on vahel teadmata, mis saavutatud silmkontaktile järgneb, suunatakse pilk sageli etendajast eemale, kuna hirm ja teadmatus edasise ees võib silmkontakti hoidmist pärssida. Tõnis Veelmaa eristab Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo lavastuses „72 päeva" kolme etendaja pilgu tüüpi:

1) pilku, mis on justkui suunatud vaataja silmadesse, kuid läheb sellest veidi mööda ning ainus, kes sellest aru saab, on konkreetne vaataja ise;
2) klaasistunud pilku, mis on suunatud küll vaataja silmadesse, kuid fookusest väljas, mistõttu ühendust etendaja ja vaataja vahel ei teki;
3) pilku, mis on suunatud publikuliikme silmadesse ning pilgule vastamisel tekib etendaja ja vaataja vahel ühendus.

(Saro jt 2023: 93)

Magistritöö autori nähtud etendustel valisid etendajad oma pilgu vaataja poole suunates iga kord välja kindla inimese, kellele vaadati staatilises poosis otsa paarkümmend sekundit järjest – seetõttu võis vaatajana seista küsimuse ees, kas pilkkontaktile vastata, seda etendajaga hoida või suunata pilk kõrvale. Veelmaa väljatoodud eristuse põhjal võib neljandat seina lõhkuva funktsiooni omistada kolmandale pilgu tüübile. Just pilgu intensiivsus mõjus etendaja ja publiku vahelisi piire nihutavalt ning andis „72 päevas" vaatajale signaali, et teda ei asetata neljanda seina taha. Seega ei pruugi igasugune pilk neljandat seina lõhkuda.

2.2.2 Verbaalne kontakt vaatajaga

Sageli mõistetakse neljanda seina lõhkumise all publiku poole pöördumist ja/või tema kõnetamist, kusjuures pöörduja võib olla nii tegelane kui ka tegelase kehastamise lõpetanud etendaja. Uku Uusbergi lavastuse „Ivanov" (Eesti Draamateater, 2017) arvustuses kirjeldab Jaak Allik neljanda seina kohatist eemaldamist ja flirti publikuga ning hindab, et see katkestab lavastuses tegelaste siseelu (Allik 2017). „Eriti segavana mõjub niisugune võte dialoogide puhul, kui üks osapool suhtleb saaliga, teine aga partneriga" (Samas). Siinkohal on oluline

rõhutada, et tegelane küll võib, aga ei pruugi vaatajalt alati pöördumisele vastust oodata.

Ka Liisa Ojakõiv tõmbab Ain Mäeotsa lavastuse „Kõik minu emast" (Vanemuine, 2022) arvustuses võrdusmärgi neljanda seina lõhkumise ja publiku otsese kõnetamise vahele (Ojakõiv 2022). Verbaalne kontakt publikuga võib tugevdada publiku empaatiat mõne tegelase suhtes, luua intiimsema sideme etendaja ja vaataja vahele ja/või suurendada publiku kaasaelamist narratiivile nii etenduse ajal kui ka pärast selle lõppu (Schroeder 2016: 13).

2.2.3 Etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi

Konventsionaalse lava ja saali vahelise füüsilise piirjoone ületamine muutub nüüdisteatris aina tavalisemaks – näiteks pole haruldane, kui etendaja kasutab saali sisenemiseks publikuga samu uksi ja vahekäike. Enamasti on selline neljanda seina lõhkumine iseloomulik nn traditsioonilistele teatrisaalidele, kus lava ja publikuruum on teineteisest selgelt eristatavad.

Küll aga leitakse nüüdisteatris järjest rohkem erinevaid võimalusi, kuidas publikuruumi siseneda ning nähtamatut piirjoont ületada. Tiit Ojasoo lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" (Eesti Draamateater, 2022) lõhutakse lava ja saali mõttelist eraldusjoont kogu etenduse vältel, kui etendajad parteris üle istmete ronivad või etendaja publikuruumi rõdul äkitselt laulma hakkab. Ent näiteid on ka teisi: Antti Mikkola lavastuses „Macbeth" (Tallinna Linnateater, 2017) sisenesid etendajad delikaatselt Põrgulava publikuruumi juba enne etenduse algust ning kehastasid esialgu tavalisi teatrivaatajaid. Oma repliikide esitamiseks tõusid etendajad ootamatult istmetelt püsti ning liikusid lavale, et kaasetendajatega liituda. Kuivõrd mõlema näite puhul võib saalis tõmmata mõttelise piirjoone lava ja saali vahele, mõjus harjumuspärase piirjoone ületamine vaataja jaoks neljanda seina lõhkumisena.

Füüsiline sisenemine publikuruumi võib tähendada ka vaataja füüsilist puudutamist või muul moel mõjutamist, mille tulemusel peab vaataja sooritama etendaja poolt antud ülesande – näiteks minema lavale või hoidma talle ulatatud rekvisiiti. Ka siin on asjakohaseks näiteks lavastus „Vend Antigone, ema Oidipus" (Eesti Draamateater, 2022), kus etendaja astub otse lavalt parteri istmete käetugedele, et saalist tagumise ukse kaudu väljuda. Istmeridadest üle ronimisel

annab etendaja vaatajatele mõista, et nad talle käe ulataksid, kuna see aitab tal tasakaalu hoida. Vaatajaga saavutatud füüsiline kontakt aitab etendajal omakorda talle lavastaja poolt antud ülesannet täita.

2.2.4 Võõritamine

Üheks neljanda seina lõhkumise viisiks on võõritamine**.** Sellisel juhul on taotluseks paljastada teatri toimemehhanismid ning rõhutada, et vaataja viibib teatris, mitte fiktiivses reaalsuses. Näiteks tõstetakse laval üles aksid, valgustatakse seni pimendatud saal või loobutakse laval toimuva peitmisest stseenivahetuse ajal, mil tehnilised töötajad dekoratsiooni või butafooriat liigutavad. Sedasama taotlust esindas ka Bertolt Brechti võõritusefekt, mille puhul kasutati plakateid või muud butafooriat ja rekvisiite selleks, et vaataja illusiooni sisseelamist takistada. Samuti võib etendaja lõpetada ajutiselt või lõplikult tegelase senise kehastamise, seejärel viimase tegevust kommenteerida või kõrvaltvaataja pilguga jälgida.

Alice Lokk kirjeldab Ugala teatris esietendunud Taago Tubina lavastuse „Krdi loll lind" arvustuses, et selline neljanda seina lõhkumine annab vaatajale lisatasandi, muutes käsitletavad teemad isiklikumaks. „Neljas sein lõhutakse kohe: sügisese maastikuga taust rebitakse maha, ülejäänud butafooria kaob prügikottidesse. Kogu etenduse vältel ei katke tegelaste tugev side publikuga. Seda toetab ka valguskujundus, mis on suunatud saali, kui üks või teine tegelane kurdab oma kurba saatust või käratab publikule, et tegelikult näeb ta kõike" (Lokk 2017). Seega võib neljandat seina lõhkuda nii teatri kui ka näitleja väljendusvahendite abil eesmärgiga rõhutada, et viibitakse just teatris, mitte fiktiivses reaalsuses.

2.2.5 Publik kui neljanda seina lõhkuja

Neljanda seina lõhkumise kontekstis on vähem tähelepanu saanud asjaolu, et vaikimisi kokkulepitud reegleid, sealhulgas nähtamatut seina võib tahtlikult või tahtmatult lõhkuda ka publik. See takistab etendajatel neljandat seina kehtestamast või seda säilitamast.

Kuid kas ja kuidas lõhub teatrivaataja neljandat seina? Caroline Heim kirjeldab teoses "Audience as Performer", et publiku kohalolul on tugev kollektiivne jõud,

millega lõhutakse neljandat seina sageli ka teiselt poolt imaginaarset piirjoont (Heim 2016: 114). Ehkki kollektiivne neljanda seina lõhkumine on Eesti nüüdisteatris pigem tavapäratu, on publiku käitumine teatrisaalis tekitanud poleemikat nii ajakirjanduses kui ka Eesti teatrites.

Kuna teema on uudisväärtuslik, on see pälvinud ka palju ajakirjanduslikku tähelepanu: näiteks tuletas teatris käitumise reegleid publikule meelde lavastaja Tiit Ojasoo, kes „Macbethi" (Eesti Draamateater, 2023) etenduse ajal vaatajate poole pöördus ning viitas hilisemas intervjuus publiku kultuurikoodi õppimise ja järgimise vajadusele (Kiisler 2024). Kuna lavastaja kirjeldas saalis helendavatest telefoniekraanidest tekkinud valgusreostust, mis etendajaid segas, võib seesugust sekkumist käsitleda ka kui kollektiivset neljanda seina lõhkumist, mille kehtestas küll etendaja, kuid lõhkusid vaatajad. Küll aga võib publiku poolt neljanda seina lõhkumine olla sageli teadmatusest ja kogenematusest tulenev käitumine, kuna teatriga konkureerivatel meediumitel, eeskätt filmidel ja televisioonil puudub imaginaarsel tasandil etendaja kehtestatud neljas sein, mida vaataja oma käitumisega mõjutada saaks.

Kollektiivse sekkumise kõrval kohtab nüüdisteatri etendustel sageli olukordi, kus etendaja kehtestatud neljanda seina püsimisele esitab väljakutse telefonihelin, etenduse tahtlik või juhuslik segamine või mõni muu tegur, mille vaataja viibimine teatrisaalis esile kutsub. 19. jaanuaril 2024 etendas teater Must Kast Genialistide klubis lavastust „Surm", kus üks vaatajatest näitlejate repliikidele pidevalt vahele segas. Juhuse tahtel sattus saalis viibima ka magistritöö autor. Kuivõrd „Surmas" ei kehtestata saalis neljandat seina, näitlejad viibivad etenduse eel juba laval, kasutavad läbivalt oma pärisnimesid ning kirjeldavad isiklikke kogemusi, võis reaalse ja fiktiivse tasandi omavaheline konflikt olla üks põhjustest, miks vaataja tundis vabadust etendusse sekkuda. Samuti esitasid etendajad sageli erinevaid küsimusi, millele ei oodatud küll vastust, kuid vaataja tajus ekslikult, et neid esitatakse saalile, otsustades sellegipoolest vastata. Kuivõrd etendajad reageerisid vaataja kommentaaridele ning kaasasid teda dialoogi, ei läinud see vastuollu lavastuse kontseptsiooniga, kuna etendajat vaatajast eristav neljas sein polnud kehtestatud. Siiski võinuks neljanda seina illusioon tekkida, kui etendajad oleksid neljanda seina puudumisest olenemata vaatajat ikkagi ignoreerinud.

Näidetest järeldub, et kuigi vaatajal on individuaalne ja kollektiivne jõud neljandat seina lõhkuda, kehtib see väide ka neljanda seina nn püstihoidmise kohta. Kuivõrd etendaja ei saaks neljandat seina kehtestada ruumis, kus vaataja pidevalt tema tegevust katkestab või vahele segab, vastutab neljanda seina püstihoidmise eest ka publik, kellega etendaja vaikimisi sõlmitud kokkuleppe on sõlminud. Kuna teatripublik on harjunud neljanda seina konventsiooniga kehtima hakanud rolli ja käitumisreeglitega, on see ka põhjus, miks on kaasvaatajad sageli häiritud, kui mõni teatrivaataja levinud kultuurikoodist kinni ei pea. Seega seab neljanda seina lõhkumine küsimuse alla ka publiku rolli teatris.

2.3 Neljanda seina lõhkumise eesmärgid ja ohud

Milleks eelnevalt väljatoodud võtteid teatris kasutada ehk teisisõnu: miks neljandat seina lõhkuda? Lõhkumise taotlus tuleneb enamasti kas näidendi/alusmaterjali sisust või lavastuse kontseptsioonist, mis tähendab, et ülesande neljanda seina lõhkumiseks seab üldjuhul kas autor või lavastaja. Koosloomemeetodi puhul võib otsuse teha trupp.

Kuivõrd filmi- ja teatrikunstil esineb fundamentaalne sarnasus, on võtte kasutamise eesmärgi kirjeldamisel asjakohane Tom Browni filmiteaduslik käsitlus. Nimelt toob Brown välja seitse peamist eesmärki, mida ühel või teisel viisil neljanda seina lõhkumine peaks esile kutsuma:

- luua suurem lähedus tegelase ja publiku vahel;
- pakkuda mõnele tegelasele suuremat agentsust narratiivi sees või selle üle otsustamisel;
- asetada tegelane fiktiivses reaalsuses kõrgemale episteemilisele positsioonile;
- väljendada etendaja/tegelase ausust;
- rõhutada hetke kordumatust;
- võõritada;
- peatuda, et toimuva üle järele mõelda.

(Brown 2012: 13–18)

Ehkki Brown keskendub vaid filmikunstile ja eelkõige tegelase või näitleja otse kaamerasse pöördumise eesmärkidele, leiab magistritöö autor, et see loetelu on asjakohane ka teatri kontekstis. Teatud juhtudel võib efekt olla veelgi mõjusam, võimaldamaks kujuteldavat piirjoont lõhkuda reaalajas ja publikuga samas ruumis.

Browni väljatoodud klassifikatsioonist võib teha järelduse, et neljanda seina lõhkumist kasutatakse teatri- või filmikunstis reeglina kindlal eesmärgil, mis võib tuleneda näiteks mõne stseeni, sündmuse või tegelase esiletoomise vajadusest. Samuti aitab neljanda seina lõhkumine luua tugevama sideme mõne tegelase ja publiku vahele, võimaldades mõista näiteks tegelase motiive või mõttemaailma. Võõritamise puhul soovitakse takistada vaataja sisseelamist illusiooni ning aktiveerida tema kriitikameel.

Erinevalt filmikunstist on teatris suurem rõhk publiku kaasamisel, mida mõistetakse enamasti osavõtuteatri tähenduses, kus etendaja/tegelane määrab vaatajale rolli ning vaataja saab seeläbi mõjutada etenduse kulgu. Eesti Teatri Agentuuri teatriterminoloogia järgi on osavõtuteater „lavastusliik, mis eeldab publiku aktiivset osavõttu etendusest; vaatajatest saavad osalejad, kes on etenduse kulgemisse haaratud, nende osavõtt ja valikud võivad mõjutada etenduse kulgu" (Eesti Teatri Agentuur). Seejuures võib publiku kaasamise spekter olla väga lai ning tähendada etenduse mõjutamist nii otseses kui ka kaudses tähenduses.

Ilmekaks näiteks on 18. septembril 2021. aastal Vanemuises esietendunud Andres Noormetsa lavastus „Terror", kus rolli kehastav etendaja ehk Eesistuja pöördub etenduse alguses publiku kui kaasistujate poole ning teavitab, et protsessi lõpus tuleb neil hääletada ning otsustada kohtuprotsessi saatuse üle. Seeläbi käsitletakse publikut teatrisaalis hoopis kohtumõistja, mitte anonüümse teatrivaataja rollis (Marrandi 2021). Selline võte sunnib vaatajaid nähtu ja kuuldava suhtes tähelepanelikuks, kuna otsusel on otsene mõju etenduses kujutatava kohtuprotsessi lõpplahendusele.

Võimalusi, kuidas publiku kaasamisega neljandat seina teatris lõhkuda, on väga palju erinevaid ning nüüdisaegses teatris on need muutunud aina mitmekülgsemaks. Teatriteadlane Gareth White eristab kolme peamist kaasamise tüüpi.

Otsese *(overt)* **kaasamise** korral annab etendaja selgesõnaliselt vaatajale teada, mida viimaselt eeldatakse või palutakse. Seejuures pole White'i sõnul oluline, kas etendaja on „rollis" või mitte – peaasi, et vaataja on oma ülesandest teadlik ja saab aru, mida ta tegema peab.

Kaudse *(implicit)* **kaasamise** puhul ei selgitata publikule, miks ja mida tehakse; samuti ei pruugi vaatajale olla teada, kas ta peab kuidagi reageerima või mitte.

Kolmas ehk **juhuslik** *(accidental)* **kaasamine** tähendab publiku sekkumist etendusse näiteks olukorras, kus seda temalt ei oodata – sinna hulka kuulub ka etenduse tahtlik või tahtmatu segamine.

(White 2016: 39–43)

Kui „Terroris" toimub Gareth White'i järgi publiku otsene kaasamine, siis kõige suuremat vastumeelsust tekitab magistritöö autori vaatamiskogemuse ja tunnetuse põhjal just kaudne kaasamine, kus vaatajale juhtnööre ei jagata. Nii on kaasamine neljanda seina lõhkumise puhul pälvinud kriitikat näiteks põhjusel, et etendaja ja vaataja ei astu sellesse teatrisituatsiooni võrdsetel alustel. Kuna neljanda seina lõhkumist dikteerib reeglina etendaja, kes on mängureeglitest teadlik ning läbinud prooviprotsessi, tuleb neljanda seina lõhkumine vaatajale sageli ootamatu ja ebameeldiva üllatusena. Ott Karulini sõnul võib publiku kaasamisel tekkida olukord, kus vaataja asetatakse etendaja poolt tahtmatult hoopis häbiposti (Karulin 2010). „Osavõtuteater pole mugav saalisistumine, vaid intensiivne kaasloome, kuhu nii esitaja(d) kui ka kogeja(d) ideaalis võrdselt panustavad – kui üks neist liialt võimu näitama hakkab, sulab etenduse atmosfäär nagu tänavavalgustusele langev lumi" (Samas). Etendaja võib küll vähendada oma võimu, kuid on etenduse situatsioonis alati vaatajast kõrgemal positsioonil, kuna täidab vastavas olukorras lisaks ka mängujuhi rolli. Seeläbi ei pruugi publiku poole pöördumine viia alati soovitud eesmärgini ehk mõttelise piirjoone lõhkumiseni, mille abil etendaja ja vaataja üksteisele lähendatakse, vaid kutsuda vaataja tajus esile vastupidise reaktsiooni.

Ehkki neljanda seina lõhkumise eesmärk võib varieeruda ühtsustunde taotlusest šokeerimiseni, ei saa selle meetodi puhul mööda vaadata ka piiride nihutamisega kaasnevatest riskidest ja ohtudest. Mary LaFrance toob välja, et neljanda seina

lõhkumiseks ettenähtud tegevused võivad põhjustada füüsilisi vigastusi, hirmu, häbitunnet ning suurendada olemasolevate või potentsiaalselt tekkivate psühholoogiliste traumade tõenäosust. Kuivõrd vaataja tõlgendab etendust kui mängulist reaalsust, s.t illusiooni, nõustutakse teatrisaalis vahel täitma vaatajale määratud tegevusi või ülesandeid, millest tavaelus muidu keeldutaks. Selle põhjuseks võib olla näiteks surve järgida etendaja juhtnööre, usaldus lavastuse trupi vastu ja/või hirm etendajale vastu hakata. (LaFrance 2013: 530)

Ootamatu olukord ning teadmatus, kuidas vaataja ülesandele reageerib, on neljanda seina lõhkumise kontekstis kombinatsioon, mis võib viia nii õnnestumiste kui ka ebaõnnestumisteni – kuna anonüümse rolliga harjunud vaataja asetatakse tähelepanu keskpunkti sageli juhuslikult ning talle ootamatult, on mõistetav, miks mõjub kaasamise aspekt paljudele ebameeldiva või vastumeelsena.

Teises peatükis anti ülevaade neljanda seina lõhkumise ajaloost ja mõiste tähendusväljast. Samuti tutvustas autor erinevaid viise, kes ja kuidas neljandat seina nüüdisteatris lõhkuda saab, missugust eesmärki neljanda seina lõhkumine täidab ning millised on publiku kaasamisega seotud ohud. Kuivõrd neljanda seina lõhkumise kasutusviis võib vastavalt eesmärgile erineda, kirjeldatakse järgmises kahes peatükis analüüsitud lavastuste näitel nii erinevaid neljanda seina lõhkumise viise kui ka võimalikke eesmärke ja mõjusid, mida konventsionaalse etendaja-vaataja vahelise piirjoone nihutamine kaasa võib tuua.

3. ANALÜÜS: „IVANOV” (EESTI DRAAMATEATER, 2017)

3.1 Tutvustus ja taust

27. oktoobril 2017. aastal jõudis Eesti Draamateatris lavale Anton Tšehhovi näidend „Ivanov”, lavastajaks Uku Uusberg. Näidendi tõlkis Ernst Raudsepp, kunstnik oli Lilja Blumenfeld (külalisena) ning valguskunstnik Triin Suvi. Truppi kuulusid Indrek Sammul, Maria Peterson (Theatrum), Aivar Tommingas (Vanemuine), Guido Kangur, Ülle Kaljuste, Liisa Saaremäel, Kristo Viiding, Raimo Pass, Mait Malmsten, Ita Ever, Lauri Kaldoja, Pääru Oja, Harriet Toompere, Indrek Kruusimaa (külalisena), Priit Põldma (NUKU), Christopher Rajaveer, Jüri Tiidus, Markus Luik, Norman Verte. Etendusi mängiti 67 korral vahemikus 2017–2020 Eesti Draamateatri suures saalis.

Anton Tšehhovi näidendid kuuluvad maailmakirjanduse klassikasse, esindades sealjuures realistlikku kaanonit, mille najal neljanda seina konventsioon suuresti loodi. Kuivõrd Tšehhovi näidendite lavastamine ka Eesti teatris midagi iseäralikku ega eriskummalist, on viimastel aastatel järjest rohkem toodud lavale ka tema näidendite adaptsioone ja mugandusi (näiteks „Sorry, me teeme Tšehhovit” (TÜVKA 14. lend, 2023), „Krdi loll lind” (Ugala, 2017)). „Ivanovit” on Eestis lavastatud teistest Tšehhovi näidenditest märkimisväärselt vähem ehk vaid neljal korral: 1971., 1992., 2004. ja 2017. aastal, neist kolm korda Eesti Draamateatris (Lavastuste andmebaas).

Tšehhovi näidendi peategelaseks on 30ndates eluaastates Nikolai Andrejevitš Ivanov (Indrek Sammul), kelle elu, sealhulgas abielu juuditarist Anna Petrovnaga (Maria Peterson) on tugevas madalseisus. Naine on Ivanoviga abiellumise nimel ohverdanud nii oma usu kui ka head suhted perega ning põeb tuberkuloosi, mistõttu peagi sureb. Ivanov on abikaasa suhtes näiliselt ükskõikne ning väljendab korduvalt oma vastumeelsust nii tema kui ka oma elu suhtes, alustades afääri jõukast Lebedevide perekonnast pärit Sašaga (Liisa Saaremäel). Nelja vaatuse

jooksul langeb mees aina tugevamasse depressiooni, mille kulminatsioonis katkestab Ivanov teda ja Sašat eesootava laulatuse ning sooritab enesetapu.

Autorina soovis Tšehhov, et realistliku kirjutuslaadi kõrval jääks teatrilaval siiski ruumi sümbolitele ja kujunditele. „Tšehhovi näidendite lüüriline pool on seotud intelligentsete inimeste elu kujutamisega psühholoogiliselt tõetruult, kuid lavaliselt tinglikult" (Torop 2007: 33). Seega, kuigi Tšehhov võis oma näidendites taotleda küll elusarnasust, ei tähendanud see, et tekstis kujutatud aegruumi peaks üks-ühele üle kandma ka lavale – ruumi tuleb teha ka tinglikkusele ehk sellele, mida lavalt ei näe ja sinna tuua ei saa.

Uku Uusbergi lavastus „Ivanov" järgib üldjoontes originaalnäidendi struktuuri, andes ruumi ka Tšehhovi taotletud lavalisele tinglikkusele. Samuti sisaldab Uusbergi tõlgendus erinevaid neljanda seina lõhkumise viise. Järgnevalt kirjeldan, milline on etendaja-vaataja suhe lavastuses „Ivanov", milliseid neljanda seina lõhkumise viise kasutatakse ning arutlen, miks võivad need olla rakendust leidnud. Etendusanalüüsi läbiviimisel on uurija põhiliseks allikaks 9.11.2017 toimunud etenduse videosalvestus. Lisaks videosalvestusele võtab magistritöö autor analüüsis arvesse ka kohapeal nähtud etendust ning lavastuse kohta ilmunud retseptsiooni.

3.2 Analüüs

Küsimus, kust läheb „Ivanovis" reaalse ja fiktsionaalse maailma piirjoon, kerkib vaataja jaoks esile juba enne, kui etendus päriselt alata saab: nimelt siseneb Ivanovit kehastav etendaja (Indrek Sammul) vasakpoolsete akside vahelt lavale, kui publik alles saali koguneb ja istekohti otsib. Olukorras, kus teatrisaalis domineerib etendusele eelnevatele minutitele iseloomulik sagin, on etendaja hiirvaikne sisenemine lavaruumi nii märkamatu, et jääb paljudel vaatajatel esialgu fikseerimata. Sellegipoolest tekitab näitleja saabumine elevust neis, kes etendajat tähele panevad. Peter Brooki definitsiooni järgi on etendus etendaja nähtavale ilmumisega alanud: on olemas ruum, etendaja, kes läheb läbi tühja ruumi, ja vaataja, kes teda jälgib (Brook 1972: 7). Kuivõrd juba saali sisenedes lepib vaataja etendaja(te)ga vaikimisi kokku, millist rolli osapooled etenduses täidavad, jääb kokkulepe kehtima seni, kuniks etendus läbi saab (Stichter 2016: 3). Etendaja

sisenemisega lavale on saalis niisiis rollidesse jaotatud nii etendaja kui ka vaataja – seda võimendab omakorda ka saali jagunemine kaheks selgelt eristatavaks ruumiks, kus etendaja on laval ning publik saalis.

Etendaja ilmumine lavale enne, kui kõik saalisolijad istekoha leiavad, on Eesti Draamateatri suures saalis olnud pigem erandlik: kui tavaliselt siseneb etendaja lavale pärast teavitavat helisignaali, uste sulgumist ja/või tulede hämardumist, on Indrek Sammuli ilmumine lavale vaatajate jaoks seda ootamatum. Põhjus, miks vaataja etendaja lavaleilmumisest elevile läheb, peitub nii konventsioonides, mille kohaselt algab teater ettenähtud ajal, kui ka konkreetse publiku ootustes, kes on harjunud Eesti Draamateatrit külastama ning oskab seetõttu eeldada, millist tüüpi teatrielamus teda ootab[1]. Nagu kinnitab Susan Bennett teoses „Theatre Audiences": „Neoonvärvides märgitud näitlejate nimed plakatil ei ole mõeldud vaid teatud tüüpi publiku meelitamiseks, vaid ka lubadus teatud tüüpi teatrietenduseks" (Bennett 2006: 210). Seda lubadust võimendab omakorda fakt, et teatrisse tuldi vaatama Anton Tšehhovi „Ivanovit" ehk maailmakirjanduse klassikat, mida on Eestis varasemalt lavastatud enamasti konventsionaalselt, s.t neljandat seina kehtestavalt.

Samuti on Eesti Draamateatri publik näinud Indrek Sammulit peaasjalikult rollides, kus etendaja on täielikult ümber kehastanud tegelaseks ning publikuga kontakti ei otsi. Sestap on arusaadav, miks etendaja enneaegne ja ootamatu saabumine vaatajale segadusttekitavalt võib mõjuda. Pille-Riin Purje kirjutab „Ivanovi" arvustuses: „„Ma ei saa aru, kas hakkas peale?" sosistab neiu mu selja taga, elevil ja nõutu" (Purje 2017). Konventsioonid, mille vastu „Ivanovi" puhul „eksitakse", on selles tähenduses justkui kirjutamata mängureeglid, mida on kinnistanud vaataja varasem kogemus kõnealuse teatri repertuaari ja samas saalis nähtud etendustega.

Lavale ilmudes kõnnib etendaja aeglaselt eeslava paremas servas asetseva (töö)laua juurde. Juba esimeste sammude jooksul vaatab ta saalis ringi, justkui veendumaks selle täituvuses ja vaatajate kohalolus. Caroline Heim kirjeldab teoses „Audience as Performer" etendaja ja vaataja vahel saavutatud silmkontakti

[1] Eesti Draamateatri uue kunstilise juhi, Hendrik Toompere jr-i käe all on teatri repertuaar viimastel aastatel muutunud. Seetõttu rõhutab autor, et publiku ootused olid 2017. aastal teistsugused kui 2024. aastal.

ning väidab, et see akt jagab mõlemale osapoolele rollid ning aitab seeläbi luua illusiooni, mille kohaselt tekib teatrisaali uus reaalsus. Etendaja pilgu kaudu saab vaatajale selgeks, et tal on etenduses mängida oma roll, mis võib olla oodatust erinev. (Heim 2016: 147) Just etendaja pilk on vaataja jaoks esimene selge sõnum neljanda seina puudumise kohta – kuna etendaja võinuks lavale siseneda ka viisil, mis annaks vaatajale mõista, et etendaja või tema kehastatud tegelane ei teadvusta publiku kohalolu, lükkab vaataja poole suunatud pilk selle võimaluse ümber. Ehkki täpsemaid mängureegleid vaatajale ei tutvustata, kannab pilk sõnumit etendaja-vaataja vahelisest suhtest, kus vaataja kohalolu on oluline ning seda teadvustatakse.

Leidnud laualt endale sobiva lugemisvara, istub etendaja pingile. Ta süveneb kord raamatusse, kuid vaatab siis jälle saalis ringi, vahepeal õrnalt muiates, teinekord jälle sügavamalt mõttesse vajudes – selline käitumine mõjub, justkui eksisteeriks etendaja korraga nii fiktiivses maailmas ja reaalsuses, viibides korraga nii mõisa aias kui ka Eesti Draamateatri laval saali koguneva publiku ees. Kuivõrd etendaja saavutab uudishimuliku vaatlemise käigus mõne saalis istuva inimesega ka pikema silmkontakti, võiks peatükis 2.2.1 välja toodud pilkude klassifikatsiooni põhjal asetada kirjeldatud pilgu kolmandasse rühma.

Kuivõrd etendaja jääb pingile istuma seni, kuniks viimane vaataja oma istekoha leiab, tekib saalis teatav etendusele eelnev ootusärevus. Lisaks vaatajale istub ja ootab ju algust etendaja – see on justkui imitatsioon või peegelpilt saalis toimuvale. Vaataja imiteerimine on üks võimalus tuletada publikule meelde tema kohalolu ja rõhutada, et etendaja ei ole vaatajaga võrreldes näilises eelisseisus – ta on samuti etenduse üks agentidest, kes on võimeline muutma etenduse kulgu ja sotsiaalset maailma (White 2013: 153). Ehkki etendaja ei tegele imiteerimisega selle otseses tähenduses, laskutakse ühise ootamisega vaatajaga samale tasandile näitamaks, et teater (olgugi, et Eesti Draamateatri suur saal ehk Itaalia lava asetseb parterist kõrgemal tasandil) ei seisa vaatajast kõrgemal positsioonil. Nii on vaatajale antud esimene vihje peagi nende silme ees lahtirulluvast etendusest ja lavastaja loodud kontseptsioonist. Neljanda seina lõhkumine näilise peegeldamise kaudu võimaldab siinkohal aktiveerida vaataja empaatiavõime ja tähelepanu, kuna etendaja ei kasuta performatiivseid võtteid, vaid mõjub alalhoidlikult, „ühena meie seast".

Kui saaliuksed on sulgunud, tõuseb etendaja pingilt püsti, kõnnib tasasel sammul eeslavale ning jääb vaikivalt seisma, käed värisemas ja olek ärevil. Pärast mõningast pausi vaatab ta saali tagaseinas olevat ust ja sõnab: „See uks sai ka kinni" – see on repliik, mis mängib etenduses esialgu tähtsusetuna näivat, kuid märgilist rolli, mida selgitan selles peatükis veidi hiljem. Pärast uksele viitamist ütleb etendaja tasasel, pea vaevukuuldaval häälel: „Armsad sõbrad, vaigistage oma elektroonilised seadmed. Hingelised võite sisse jätta," andmaks sellega kätte etenduse (hingega) vaatamiseks vajaliku häälestuse. Sealjuures võib vaatajal tekkida küsimus: kes minuga kõneleb, kas Sammul või Ivanov? Neljanda seina lõhkumiseks kasutatava võõritusefekti jaoks „aetakse kiil näitleja, tegelaskuju, lavastuse (sealhulgas kujunduse, muusika või ükskõik millise teise lavastuse elemendi) vahele nii, et igaüks saab teistest põrkuda ja nende tegevust kommenteerida" (Schechner 2020: 199). Kirjeldatud stseeni puhul on küll raske määratleda, kes vaataja poole pöördub – Indrek Sammul kui näitleja või Ivanov kui tegelane –, kuid sellegipoolest tekitab selline meetod **võõrituse**, kuna laval on korraga nii näitleja, kes valmistub etenduseks, kui ka Ivanov, kes valmistub rääkima oma lugu. Selline ebatavapärane kontakt publikuga äratab saalis tähelepanu – kui etendaja eeslaval seisatub, vaikib ka saal, justkui tajudes, et etendus algab nüüd päriselt.

Jõudnud tagasi laua ja pingi juurde, läheneb etendajale Ivanovi teener Pjotr (Pääru Oja), kes aitab talle selga vesti. Fakt, et kostüüm pole enne etenduse algust täielik, on vaatajale indikaatoriks, mis vihjab, et laval ei pruugi veel Ivanovit olla. Erika Fischer-Lichte kirjeldab teoses „The Semiotics of Theatre", et kostüüm on näitleja väljanägemise juures kõige olulisem komponent ning tavaliselt esimene, mis tegelast eristab ja iseloomustab. Nii on kostüüm ja roll teineteisega tugevalt ja väga eriliselt seotud. (Fischer-Lichte 1992: 83–84) Hetk, kus etendajale aidatakse vest selga, on seetõttu väga olulise tähtsusega akt, andmaks selge vihje, et temast saab nüüd tegelane ning etendus võib sellega alata. Seda kinnitab ka samal ajal muutuv valguspilt, kui Ivanoviks kehastunud etendaja vesti selga saab, pingile tagasi istub ning näo käega katab. „Fiktsionaalne maailm on vaatajast eemal füüsiliselt ja/või psühholoogiliselt, on päriselust eristatud raamiga, kusjuures raamina toimivad ka kunstilised konventsioonid, nagu näiteks saali pimendamine etenduse alates" (Epner 2006: 67). Samal ajal tõuseb laval must horisont, mis

paljastab pöördlava ja nooli pilduva Borkini (Mait Malmsten). Vesti selgatõmbamine, saali pimendamine ja horisondi tõus üheskoos töötavad seega piirjoone rollis, mis eristab reaalset maailma fiktsionaalsest.

Sellegipoolest ei kehtestata realistlikku illusiooni Uku Uusbergi „Ivanovis" täielikult ka nüüd. Näitlejate mäng on küll realistlik, kuid püsivat neljandat seina, mille taha oleks taandatud etendajale täielikult nähtamatu vaataja, on kogu etenduse vältel raske tuvastada. Läbivad neljanda seina lõhkumise viisid, millega „Ivanovis" realistlikku illusiooni lõhutakse, on pilk ja sellega kaasnev verbaalne kontakt publikuga, mis näivad eelkõige täitvat aususe ja etendaja-vaataja vahelise läheduse võimendamise eesmärki. Nimelt vaatavad pea kõik tegelased järgemööda saali ning otsivad silmapaare, kes nendele kaasa tunneksid, nendega nõustuksid või vähemasti lihtsalt ära kuulaksid. Pilgu mõjujõudu kirjeldab lavastaja Uku Uusberg: „Kui me vaatame teineteisele silma, siis selles energias on midagi hästi intensiivset. Kui kõnnid tänaval, on muidugi hetki, kui lihtsalt oled enda mõtetes või klapid peas, aga kui sul ei ole otseselt midagi intensiivset mõttes, siis on ikkagi üks hetk, kui vastutulijad korraks teineteist vaatavad. Minu meelest on see üks tõehetk" (Põldma 2017). „Ivanovi" tegelased kasutavad pilku erinevatel eesmärkidel: etenduse vältel kohtub vaataja erinevate tema poole pöörduvate tegelastega, olles vaikimisi tunnistajaks just nende intiimsele sisekaemusele, aga ka hinnangutele ja arusaamadele – siinkohal kehastub vaataja pihiisaks, kellele tegelane muresid kurdab ja saladusi usaldab. Näiteks pöördub vaataja poole Šabelski (Aivar Tommingas), avaldamaks oma isiklikku arvamust ja pettumust arstide osas. Ehkki etendaja otsib pilguga saalist vastuvaatajaid ja salamisi võib-olla ka tema väidetega nõustujaid, ei lööda siin kiilu etendaja ja tema kehastatava tegelase vahele – pihtijaks näib olevat Šabelski, mitte Tommingas, mistõttu võõritust ei teki. Küll aga muutub etendaja pilgu läbi vaataja roll. Sarnast teatrisituatsiooni kirjeldab Jerzy Grotowski: „Näiteks pöördub refektooriumis olev munk vaatajate poole: „Kui lubate, pihin ma teie ees", ja sellest hetkest peale on vaatajatele peale sunnitud kindel situatsioon: järgnevalt alustab munk oma pihtimust ja tahes-tahtmata muutub vaataja pihiisaks; nii oli lavastatud Marlowe' „Doktor Faustuses"" (Grotowski 2002: 74). Etendaja pilgu läbi saab ka „Ivanovi" vaatajast pihiisa, kelle poole Šabelski pöördub.

Lisaks etendajate eirab neljanda seina konventsiooni ka „Ivanovi" lavaruum: nimelt mängitakse enamik misanstseenidest eeslaval, kusjuures toolid, pingid ja lauad on paigutatud suunaga publikusse. Neljandat seina eiravalt käituvad ka etendajad, kes istuvad, kõnelevad või seisavad enamasti suunaga publiku poole. Nii takistab lavaruum neljanda seina konventsioonile iseloomulikul reaalsuse illusioonil tekkimast, mistõttu ei teki ka publikul tunnet, nagu ta vaataks etendust „kärbsena seinal". Ehkki eeslavale viidud tegevus ei tungi füüsiliselt publikuruumi, teeb seda Anna Petrovna (Maria Peterson), kelle sisenemine muudab lavaruumi piirjooni – nimelt kõneleb tegelane rõdul asuvast loožist. Kuna harjumuspäraselt istuvad loožides vaatajad, on misanstseen küll veidi tavapäratu, kuid mitte erandlik ega tekita vaatajates suuremat reaktsiooni või imestust. Tõenäoliselt seisneb põhjus looži asetuses: kuna kõnealune loož asub kõikidest teistest lavale kõige lähemal, ei ole vaatajal uue tegelase nägemiseks ja kuulmiseks tarvis väga palju pingutada. Hoopis teistsuguse reaktsiooni tekitaks selja tagant või kõrgematelt rõdudelt kostuv hääl. Seega on looži kaudu sisenemisel küll neljanda seina lõhkumisele iseloomulikud jooned, kuid üllatusefekti see ei saavuta.

Etendaja ja tema rolli vahelised piirjooned kipuvad „Ivanovi" etenduse vältel ka hägustuma: illustreerivaks näiteks on peostseen Lebedevide majas, kuhu siseneb Babakina (Harriet Toompere). Mõistmaks, et ilmetul koosviibimisel on ruum täis igavaid ja kohmetuid külalisi, istub Babakina eeslava keskel pingile ning luristab kuuldavalt teed alustassist. Aeglane stseen näib vaikuses ja tegevusetuses paigal seisvat, kui Babakina rüüpab uuesti teed ja kostab saali poole vaadates: „Issand, kui igav; sure või ära!" Sama repliik koos sellele eelnevas remargis sisalduva sõnapaariga *„kestev vaikus*" sisaldub ka Tšehhovi näidendis, kuid Babakina repliigi eel on autor kasutanud remarki *„(kõrvale)*" (Tšehhov 1963: 24). Uusberg on aga misanstseeni lavastanud suunaga publiku poole, justkui Babakina väljendaks oma nördimust vaatajale, mitte sisekaemusena. See tekitab kihistuse, nagu laval ja saalis valitseva igavuse üle võiks kurta hoopis etendaja ehk Harriet Toompere, kes kommenteerib lavastaja poolt teadlikult venima lavastatud stseeni. Samas on Toompere siinkohal ka vaataja sisetunde häälekandja: kuivõrd repliik kutsub saalis esile naerupahvaka, vabastatakse sellega pika ja aeglase stseeni jälgimisest tekkinud pingeseisund. Gareth White'i sõnul on naer nakkava

iseloomuga nii teatris kui väljaspool seda ning võib aidata „valu leevendada". Samas vabastab naer vaataja sisse kogunenud pingeid. „Naer teatrisaalis annab vaataja meeleolust etendajale kõige selgema signaali" (White 2013: 143). Seega kasutatakse Babakina kommentaari kahel tasandil – illustreerimaks korraga nii Lebedevide kodus kui ka Draamateatri suures saalis valitsevat õhkkonda. Pealtnäha tähenduseta, kuid etenduse kontekstis ambivalentseks moondunud repliik, millega justkui lüüakse kiil etendaja ja tema kehastatava tegelase vahele, on niisiis võimeline lõhkuma habrast piiri fiktsionaalse ja reaalse maailma vahel.

Olulise tähtsusega tegur fiktiivse ja reaalse tasandi eristamisel on Ivanov ise ehk näidendi nimitegelane: nimelt näib Indrek Sammuli kehastatav Ivanov ekslevat kahe maailma vahel ega suuda seejuures kohati uskuda ega aru saada, millises ta täpsemalt viibib. Kohati kehastub Ivanov iseenda olukorra kõrvaltvaatajaks, kuid samas võib tema seisundi kirjeldamisel tuua paralleele ka unenäopoeetikaga, mille kohaselt näeks peategelane und, millest ta väljapääsu ei leia. Unenäopoeetika järgi on unenägija korraga „nii oma unenäo autor kui ka vaataja, ning tihti ka peategelane. Nii tekib spetsiifiline olukord, kus subjekt mängib oma unenäos peaosa, vaatajana samastub täielikult selle tegelasega, elades intensiivselt läbi kõik tema hirmud ja ihad, ning autorina konstrueerib keskkonna, enamasti peategelasele vastutöötava aegruumi" (Saro 2006: 12). Kuna Ivanov otsiks justkui lavalt põgenemisteed, vaadates etenduse jooksul saali tagaseinas asuva ukse poole, loob see brechtiliku võõrituse: niisiis täidab Sammuli kehastatav Ivanov oma rolli küll keskkonnas, mille on konstrueerinud Tšehhov, kuid Uusbergi tõlgenduses näib Ivanov eksisteerivat enese teadvustamatuse konstrueeritud maailmas, mis on tema vastu ning millest ta väsimatult väljapääsu otsib. Publiku poole pöördumised, mida Ivanovi monoloogide ajal korduvalt kasutatakse, töötavad siinkohal appikarjete funktsioonis pealtnäha lootusetuna tunduvas olukorras, millest lahtimurdmine Ivanovil üle jõu käib.

Kuid millest tekib vaataja tajus eristus, mis on „Ivanovis" tõeline ja mis mitte ning miks mõjub Ivanov teistest tegelastest tõelisemalt ja autentsemalt? Juri Lotman räägib teoses „Vestlusi vene kultuurist. Vene aadli argielu ja traditsioonid 18. sajandi ja 19. sajandi algul" argielu teatraliseeritusest ning teatri mõjust inimeste argikäitumisele, mille puhul võib eristada üksteisest erinevat, s.t seltskondlikku ja argist käitumist. Kui seltskondlik käitumine tähendas teatraalset väljendusviisi,

siis „argine käitumine tulenes püüdest teha etenduses „vaheaegu“, mil käitumise teatraalsus väheneb miinimumini” (Lotman 2003: 277). Tšehhovi näidend on küll kirjutatud 19. sajandi teises pooles ehk veidi hiljem, kuid vene aadlikele omast teatraalset käitumist ja väljendusviisi võib sellegipoolest kohata ka „Ivanovi” tegelaste puhul. Uusbergi tõlgenduses vastandub Ivanovi argine väljendus teistele, kutsudes seeläbi esile nihestuse vaataja tajus: kuna Ivanovi intonatsioon on teatraalsetele ja karismaatilistele tegelastele vastanduvalt monotoonne ning väljendus pigem endassevaatav, mõjuvad ka tema monoloogid võõritavalt – nagu „vaheaeg” „Ivanovis” domineerivast teatraalsusest. Siinkohal lõhutakse neljas sein justkui „Ivanovis” endas, mitte etendaja ja vaataja vahel. Küll aga võib vaataja tajuda Ivanovi monoloogi kui neljanda seina lõhkumist, kuna tegelase minimaalne teatraalsus ning kontrast ülejäänud tegelaste eneseväljendusega tekitab võõritava efekti – seda enam, et Sammuli Ivanov otsib vaatajaga kontakti nagu toetuspunkti, mille najal püsti püsida.

Peatükis varem mainitud unenäopoeetikat ja brechtilikku võõritust näib kõige veenvamalt kinnitavat „Ivanovi” finaal. Kui näidendis sooritab Ivanov enesetapu, siis Uusbergi tõlgenduses jäävad ülejäänud tegelased staatiliselt seisma samal ajal, kui Ivanov sihib iseennast kord ühe, kord kahe püstoliga korraga. Olles võimetu otsustama, langetab ta relvad, imiteerib kätega nähtamatu „portaali” avanemist, kirjutab õhku nähtamatu lause, langeb põrandal poollamavasse asendisse ning vaatab seejärel publikusse. Järsku tema pilk peatub ning Ivanov saab justkui aru, et seni tema põgenemist takistanud „sein” on tegelikult lõhutav. Ta asetab käe ettevaatlikult selle vahele, mis näib liigutuse põhjal meenutavat hoopis eesriiet. Seejärel käivitub muusikapala ning pimeneb valguspilt, millega kaob lõplikult nii tema kui ka publiku vaateväljast lavasügavuses stoppkaadrisse jäänud pulmakülaliste misanstseen. Kirjeldatav stseen mõjub vaatajale kui võõritus Tšehhovi loodud maailmast: valgussõõris Ivanov vaatab mitu kordal selja taha veendumaks, kas olukorda, millest ta põgenes, enam tõepoolest ei eksisteeri, ning hoiab siis kergendustundega peast kinni, nagu ei usuks, et kogetu oli tõepoolest vaid ettekujutus.

Ligitikkuv naer vabastab Ivanovi teda söövitanud ängist – ta vaatab saalis ringi, märkab tagaseinas olevat ust ning mõistab, et ta peab sinna pääsema. Kuid selle asemel, et väljuda saalist vasakult või paremalt poolt, lõhub ta veelkord neljanda

seina ning siseneb füüsiliselt publikuruumi: etendaja astub parteri esimesele reale lähemale, kükitab lava servale, võtab ettevaatlikult kinni kahe teineteise kõrval istuva vaataja käest ning astub neid eraldavale käetoele. Gareth White'i liigituses tähistab see rituaalne žest kaudset kaasamist, kuna vaatajale jääb segaseks, mille jaoks Ivanov abikätt palub – kas põgeneda on vaja autori ehk ette määratud lõpplahenduse, väljapääsmatu olukorra või illusiooni eest. Samuti võib vaatajale segadust tekitada, kumb lavalt põgeneb: kas Ivanov või teda kehastav etendaja ehk Indrek Sammul. Seetõttu on stseen, sealhulgas rituaalne žest ehk käe ulatamine vaataja poole võõritava iseloomuga. Kuna mängulisel tasandil neljanda seina lõhkumisele lisandub nüüd ka vaataja jaoks ootamatum füüsiline tasand ehk etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi, on neljanda seina lõhkumine kahetasandiline ning seeläbi täielikult reaalse ja fiktiivse maailma piire kompav ja nihutav.

Kuivõrd Tšehhovi näidendis lõpeb neljas vaatus Ivanovi enesetapuga, võib stseeni tõlgendada ka kui Ivanovi enesetapule kaasa aitamist – see vastumeelsus võib olla põhjus, miks osa publikuliikmetest keeldub Ivanovile kätt ulatamast. Sellegipoolest õnnestub Ivanovil saalist põgeneda: samasugust käitumist iga pingirea juures korrates rajab ta endale teekonna saalist välja, taustal mängimas sama muusikapala, mis ta „halvast unenäost" äratas, ning heliklipp „Ivanovi" tegelaste omavahelisest koketeerivast ja ülemeelikust vestlusest, mille sõnu pole võimalik eristada. Ukse juurde jõudes heidab Sammul pilgu horisondil kujutatud valgussõõrile, naeratab sellele ning väljub saalist sellesama ukse kaudu, mille sulgumises ta etenduse eel rõhutatult veendus. Seejärel moondub lava mustal horisondil kujutatud valgussõõr varjutuseks, meenutades kuud, mis faasidena korduvalt oma kuju muudab. Sellesama taevakeha all avaneb nüüd musta horisondi tagant viimane misanstseen: pöördlavale paigutatud toolidel istuvad liikumatult „Ivanovi" tegelased, sealhulgas Ivanov, kes äsja saalist tagumise ukse kaudu väljus. Nii keerleksid kõik Tšehhovi tegelased justkui ühe päikese all, kuuludes ühte fiktsionaalsesse maailma. Ühel tühjal toolil seisab valge riidega kaetud õigeusu kiriku ikoon, mis keerleb etendajate taustal ühes põrandale kukkunud valge pruudikimbuga ka kummardamise ajal.

3.3 Kokkuvõte

Uku Uusbergi lavastus „Ivanov" järgib üldjoontes Anton Tšehhovi näidendi struktuuri ja teksti – erandiks on võõritava iseloomuga stseenid esimese vaatuse alguses ja teise vaatuse lõpus. Nende ja teiste neljanda seina lõhkumise viisidega – etendaja/tegelase pilk, verbaalne ja füüsiline kontakt vaatajaga, võõritamine ja etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi – luuakse lavastusele kontseptuaalne raamistus, millega eiratakse reaalsuse illusiooni loomise taotlust ja vajadust. Stseenid on enamasti lavastatud eeslavale ning tegelased pöörduvad pikemate monoloogide ajaks näoga publikusse, otsides vaatajate hulgast näiteks ärakuulajaid või kaasatundjaid. Seega ületatakse konventsionaalset neljandat seina „Ivanovis" väga erinevatel viisidel.

Kuid miks lõhkuda neljandat seina näidendi puhul, mille autor seda ette pole näinud? Peatükis 2.3 kirjeldatud eesmärkidest võiksid neljanda seina lõhkumise viisid täita peaaegu kõiki. Kui kontakt publikuga võimaldab tegelastel paremini mõjule pääseda, siis teisalt loob selline neljanda seina lõhkumine vaatajaga suurema emotsionaalse läheduse ning võimaldab aktiveerida tema empaatiavõime. Ütleb ju Indrek Sammul ka etenduse eel: „Armsad sõbrad, vaigistage oma elektroonilised seadmed. Hingelised võite sisse jätta." Sellega antakse publikule vihje, millise häälestusega etenduse vaatamisele läheneda.

Kui Tšehhovi lavastamisel võib varitseda oht, mille kohaselt jäävad näidendi tegelased oma temperamendi või igapäevamurede tõttu kohalikule publikule kaugeks, siis neljanda seina lõhkumine võimaldab vaatajale avada erinevate tegelaste hingeelu ning uurida nende vaateid ja isiklikke mõtteid läbi imaginaarse suurendusklaasi, justkui oleks tegemist vanade sõprade omavahelise dialoogiga.

Siiski eksisteerib „Ivanovis" üks imaginaarne sein – see on „sein" (või kujuteldav eesriie), mille olemasolust Ivanov teise vaatuse finaalis teadlikuks saab ning seejärel sellest läbi läheb. Ivanov näib olevat „Ivanovis" lõksus nagu inimene oma argielu õnnetuses või ängis, millest väljapääsu leidmine on keeruline. Samas seostub nähtuga, eesotsas Ivanovi reaalsustajuga ka unenäolisuse aspekt vihjamaks, et kõik, mis tundub reaalne, ei pruugi päriselt eksisteerida, ning see, mida peame fiktsiooniks, võib põimuda reaalsusega, moodustades omakorda uue reaalsuse. Uku Uusberg vihjab „Ivanovi" esietenduse eel ilmunud intervjuus

tõeotsingutele ja oluliste küsimuste tõstatamise vajalikkusele (Põldma 2017). Võimalik, et teatri väljendusvahenditest on just võõritus parim vaste küsimuste esitamise vajadusele ning ühtlasi sobiv viis vaataja reaalsustaju nihestamiseks, kuna lisab lavastusele metateatraalse tasandi ning paneb küsima, mis on tõde ja mis illusioon. Kuivõrd vastuseid on nendele küsimustele niigi raske leida, ei pea tõest vastust sisaldama ka „Ivanov". Nii võimaldab neljanda seina lõhkumine tõstatada lavastaja jaoks olulisi, sealhulgas metateatraalseid küsimusi ning juhtida nende küsimuste tuum otseteed teatrivaatajani.

4. ANALÜÜS: „KÕIK ÄGEDAD ASJAD" (EESTI NOORSOOTEATER, 2022)

4.1 Tutvustus ja taust

Jonny Donahoe ja Duncan Macmillani koostöös valminud näidend „Kõik ägedad asjad" jõudis Eesti Noorsooteatris lavale 20. novembril 2022 ning kuulub tänaseni repertuaari. Näidendi tõlkis Pirjo Jonas, lavastaja oli Tanel Jonas, kunstnik Kristjan Suits ja valguskunstnik Triin Rahnu. Nimetut peategelast, keda autor nimetab Jutustajaks, kehastavad erinevates etendustes kolm näitlejat: Getter Meresmaa, Doris Tislar või Risto Vaidla. Järgnev analüüs põhineb neljal nähtud etendusel, mis leidsid aset Eesti Noorsooteatri Ferdinandi saalis 17. septembril 2023. aastal ning 20. veebruaril ja 21. veebruaril (samal päeval toimus kaks etendust) 2024. aastal.

Näidendi peategelane ehk Jutustaja hakkab koostama nimekirja kõigest, mille nimel tasub elada. Põhjus nimekirja loomiseks on väga isiklik: nimelt peab peategelane seisma elu jooksul mitu korda silmitsi oma ema enesetapukatsetega, millest viimasega võtab vanem endalt elu. Nimekirja koostamise ajal kasvab peategelane suureks, astub ülikooli, kohtab oma armastatut ning võitleb hilisemas elus ka ise vaimse tervise probleemidega. Seega avatakse näidendis peategelase suureks saamise lugu ning elu keerdkäikudega seotud raskusi. Kuivõrd näidendi põhiteemaks on lähedase enesetapp, on Eesti Noorsooteater kehtestanud lavastusele vanusepiirangu: saalis võivad viibida vaid üle 13-aastased vaatajad, noorematel on lubatud etendusele tulla ainult koos täiskasvanud saatjaga.

Näidendi autor täheldab märkustes, et Jutustaja rolli võib kehastada mistahes etnilise kuuluvusega mees või naine. Samuti märgib autor, et „näidendi tegevus tuleks alati üle viia selle riigi keskkonda, kus seda esitatakse, ning viited ja üksikasjad peaksid seda peegeldama" (Macmillan 2022: 13). Nendest kohalikule kontekstile viitavatest juhistest lähtutakse ka Eesti Noorsooteatris: muusikalises kujunduses on kasutatud eesti levimuusikat, samuti on Jutustajat ümbritsevate

tegelaste nimed ja viited ümbritsevale keskkonnale valitud nii, justkui näidendi tegevus toimuks siinsamas Eestis. Kuigi selline võte on teatris laialdaselt kasutatud, teeb näidendi teksti kodustamise osas üldjuhul otsuse tõlkija või lavastuse trupp, misjärel küsitakse selleks autorilt või tema esindajalt luba. Kuna Duncan Macmillan viitab teise riigi konteksti lisamise vajadusele juba näidendi alamärkustes, on teksti kodustamine siinkohal näidendi autori teadlik taotlus.

Üks oluline põhjus, miks autor palub tegevuse viia kohalikku konteksti, peitub näidendi tundlikus põhiteemas, mis ei vaja mõistmiseks kindlat kultuurikonteksti. Maailma Terviseorganisatsiooni andmetel teeb maailmas igal aastal enesetapu umbes 700 000 inimest, sealjuures on suitsiid väga sage surma põhjus just 15–29-aastaste noorte seas (WHO). Probleem pole võõras ka Eestis, kus on viimaste aastatega suurenenud suitsiidimõtetega noorte osakaal (TAI). Kuna suitsiidi näol pole tegemist vaid üht piirkonda või riiki puudutava teemaga, võimaldab kohaliku konteksti lisamine tuua teema vaatajale lähemale, tugevdades etendaja ja vaataja vahelist sidet ning rõhutades käsitletava teema universaalsust, sõltumata riigipiiridest.

Kuigi suitsiidi puudutatakse paljudes maailmakirjanduse klassikasse kuuluvates näidendites, kus peategelane võtab endalt raskustesse sattudes elu, jäävad kaanonisse kuuluvates teostes sageli tähelepanuta tegelased, kes peavad lähedase enesetapuga leppima ning eluga edasi minema. Sotsiaalministeeriumi koostatud enesetapu sooritanute epidemioloogilisest aruandest selgub, et lähedastel on suitsiidiga väga raske toime tulla ning seejuures tuntakse puudust nii tugivõrgustikust kui ka sama taustaga inimestega kohtumistest (SM). Kunsti, sealhulgas etenduskunstide väljendusvahendid võimaldavad selliseid ühiskonna valupunkte käsitleda ning nende terapeutiline mõju on erinevate uuringutega tõestatud. Seetõttu on „Kõikide ägedate asjade" teemapüstitus päevakajaline ja Eesti teatrimaastikul vajalik, aitamaks murda suitsiidi ja vaimse tervise probleemide ümber eksisteerivaid stigmasid ning võimaldamaks rääkida teemadel, mida ühiskonnas toimuvad arutelud sageli ei puuduta.

Näidendi põhiteemast ja selle kodustamisest on aga veelgi tähelepanuväärsem, et näidendi autor on otsustanud suitsiidi käsitleda viisil, mis hõlmab veel ühe piiri ületamist – neljanda seina lõhkumist. Kuigi publik on iga teatrietenduse

lahutamatu osa ning tema kaasamine toimub erinevas tähenduses pidevalt, sõltumata vormist, siis magistritöö autor rõhutab, et selles peatükis mõistetakse publiku kaasamist kui osavõtuteatrile iseloomulikku võtet.

Nimelt on „Kõik ägedad asjad" ilmekas näide publiku rolli erinevatest tahkudest, kuna vaatajatel on teatrisaalis täita tavapärasest teistsugune roll – see hõlmab nii improvisatsioonil põhinevaid tegevusi kui ka vestlusi etendajaga, mis on sageli juhuslikud ja vaatajale ootamatud. Seetõttu peidab osavõtuteatri vorm teatud ohte ja riske, millega etendaja pidevalt arvestama peab. Kuivõrd vahetu publikuga saavutatud kontakti õnnestumiseks tuleb luua usaldus, võimaldab selline teatrivorm sageli lõhkuda vaataja ja etendaja vahelist hierarhilist suhet, mille puhul tajub vaataja sageli etendajat endast kõrgemal või domineerivamal positsioonil asetsevat (Weinberg 2003: 186).

Ehkki ootamatu kaasamine võib vaatajates sageli ebamugavustunnet ja ärevust põhjustada, panustatakse „Kõikide ägedate asjade" puhul teadlikult nii osavõtuteatri õnnestumiseks vajaliku atmosfääri kui ka vaatajale turvalise ja usaldusliku keskkonna loomisele. Kuna iga etenduse puhul on publik erinev ning vaataja reaktsiooni pole võimalik ette ennustada, sisaldab iga „Kõikide ägedate asjade" etendus etendaja jaoks unikaalset väljakutset, kus korraga tuleb täita nii fiktiivse peategelase, mängujuhi kui ka Eesti Noorsooteatri näitleja rolli. Järgnevas analüüsis kirjeldan võtteid, kuidas see Eesti Noorsooteatris toimuvatel etendustel saavutatakse.

4.2 Analüüs

Etendaja ja vaataja vahelise piiri hägustumine ning etenduse jaoks vajaliku õhkkonna loomine algab juba enne etendust: nimelt siseneb etendaja Eesti Noorsooteatri publikualale umbes 15 minutit enne etenduse algust ning hakkab garderoobis, kohvikus või teistes publikuruumides ootavaid inimesi kordamööda kõnetama ja neile sedeleid jagama. Publiku poole verbaalse pöördumise ja saavutatud pilkkontakti puhul pole tegemist teatraalse või enesele tähelepanu tõmbava aktiga – kuivõrd etendaja pöördub vaatajate poole diskreetselt, hoiab madalat profiili ega erine publikust näiteks väljapaistva kostüümi või grimmi poolest, ei tõmba ta endale tähelepanu ning saab üksiku vaataja või seltskonnaga

märkamatult vestlusesse astuda. Näiteks laskub etendaja kohvikulauas istuvate inimestega rääkimiseks nendega samale tasandile, vältimaks olukorda, kus vaataja võiks tajuda etendaja üleolekut. See erineb mõnevõrra Duncan Macmillani antud juhistest ja kirjeldusest, mille kohaselt jagas etendaja originaallavastuses sedeleid juba saalis viibivale publikule (Macmillan 2022: 2).

Tegevuse viimine publikualale ehk etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi aitab aga etendajal liikuda märkamatumalt kui teatrisaalis, kus tema lähenemine võiks vaatajates tekitada potentsiaalset (ootus)ärevust või negatiivset häälestatust. Samuti soovitakse sellega lõhkuda hierarhilist etendaja-vaataja suhet, kus etendaja asub vaatajast justkui kõrgemal positsioonil ning vaatajalt oodatakse seejuures mängureeglite järgimist. Füüsiline sisenemine publikuruumi töötab neljanda seina lõhkumise teenistuses ehk loob potentsiaalse pinnase etendaja ja vaataja vaheliseks läheduseks. Kui tavaliselt mõjub etendaja füüsiline sisenemine publikuruumi vaataja jaoks kummastavalt ning põhjustab seejuures elevust või ärevust tundmatu olukorra ees, siis „Kõikide ägedate asjade" puhul jääb see ebamugavustunne olemata. Nii aitab etendaja peaaegu nähtamatu liikumine publikuruumis ja erinevate vaatajate vahel publikut etenduseks häälestada ning luua pinnase vajaliku kogukonnatunde ja usaldusliku atmosfääri tekkeks.

Väga oluline roll saalis peagi jätkuvale etendusele eelneva vestluse juures on informatsioonil, mida etendaja vaatajale edastab. Vaataja kõnetamisel tutvustab Eesti Noorsooteatri näitleja end oma pärisnimega ning annab teada, et mängib selles etenduses – seeläbi tutvustab etendaja vaatajale oma sotsiaalset rolli, mitte tegelast, keda ta etenduses kehastab. Seejärel sõnab näitleja, et tal on etendusel tarvis abi ning just vaataja saab teda selles aidata. Järgmisena ulatab näitleja vaatajale unikaalse sedeli, millele on märgitud kindel arv ning sõna või lause, mis palutakse ette lugeda hetkel, kui etendaja ütleb saalis sedelile märgitud arvu. Selline kaasamine liigitub Gareth White'i pakutud eristuses otsese kaasamise alla, mille puhul annab etendaja selgesõnaliselt vaatajale teada, mida viimaselt eeldatakse või palutakse (White 2016: 40).

Sellegipoolest ei pruugi ülesande täpne kirjeldus kõikidele vaatajatele ühtmoodi mõjuda: see võib küll aidata maandada hirmu tundmatuse ees, kuid teatud juhtudel suurendada ka vastumeelsust, kui ülesanne on vaatajale ebameeldiv (Samas: 98).

Nähtud etendustel reageerisid vaatajad ootamatule pöördumisele osavõtlikult ning mitte keegi ei loobunud sedeli vastuvõtmisest. Küll aga võis märgata, et sedeleid kiputi omavahel vahetama – see oli eelkõige iseloomulik käitumine noorte vaatajate puhul, kes muretsesid sedelile märgitud teksti ettekandmise, sealhulgas näiteks tundmatu nime või keerulise sõna häälduse pärast. Seega võis vaatajate puhul täheldada soorituspinget ja ärevust, mis tulenes ootamatult selgunud ülesandest ning erines eeldatud rollist, mida teatrisse vaatajana täitma tuldi.

Negatiivsete emotsioonide maandamiseks kasutab etendaja sageli teadlikult lauset: „See on väga lihtne, te ei pea midagi erilist tegema." Sellise sõnastuse kasutamise eesmärk on vältida olukorda, kus selgesõnaliselt antud ülesanne võiks vaatajas tekitada eelnevalt kirjeldatud vastumeelsust või ärevust. Kuna etendaja suhtleb vaatajatega orgaaniliselt ning kasutab vestluses sageli huumorit, on vaatajatel temaga lihtne suhestuda, ilma et nad näitlejat üleliia võõrastaks või koguni kardaks. Kuivõrd pöördujaks on just näitleja, mitte fiktiivne tegelane, lisab see vestlusele omakorda erilise autentsuse ja aususe tunde, kuna vaataja tunneb, et tema poole pöördus n-ö pärisinimene, mitte tegelane imaginaarsest reaalsusest. Ehkki suur hulk inimesi on etendaja pöördumisest mõnevõrra üllatunud, võib nooremate vaatajate seas märgata ka tekkivat uudishimu – ühel etendusel astusid noored vaatajad etendajale ise ligi ning avaldasid sedeli saamiseks soovi.

Kui etendaja ja vaataja vahelise piiri hägustumine füüsilisel tasandil juba enne etendust on Eesti nüüdisteatris tavapäratu, siis Ferdinandi saali sisenedes on lavaruum ja publikuala üksteisest taas selgelt eristatud: saali keskel asub ruudukujuline tõstetud areenlava ning publik istub selle servades, s.t neljas nummerdamata istekohtadega sektoris. Sellise paigutusega ruum on neljanda seina kehtestamiseks märksa komplitseeritum mängukoht kui frontaallava, kuna vaatajad ümbritsevad lava ning saavad üksteist kogu etenduse vältel jälgida. See asjaolu muudab reaalsuse illusiooni loomise keeruliseks, kuid mitte võimatuks.

Kuigi esimest rida peetakse osavõtuteatri puhul sageli kõige tõenäolisemaks istmereaks, kust vaatajaid etendusse kaasata võib, ei olnud magistritöö autori üllatuseks märgata, et vaatajad esiritta istumist ilmtingimata väldiksid. Põhjus võib seisneda etenduse eel aset leidnud kokkupuutes etendajaga: kuna üks osa vaatajatest, kellele sedel oli antud, olid ülesande juba kätte saanud ning etendajaga

tuttavaks saanud, ei osanud vaatajad saali jõudes eeldada, et publikut kaasatakse etendusse ka teistel viisidel. Samuti ei pruugi paljudel vaatajatel olla publiku kaasamist ehk osavõtuteatrit puudutavat eelinfot – kuna lavastuse tutvustus Eesti Noorsooteatri kodulehel sellekohast hoiatust või informatsiooni ei sisalda, võib vaataja vastava teadmise saada kas juba ilmunud arvustustest või varem etendust näinud vaatajatelt (Eesti Noorsooteater). Seetõttu ei oska vaatajad kaasamist oodata ega lähtu kaasamisega seotud hirmust ka sobiva istekoha valimisel.

Etenduse ametliku alguse lähenedes jalutab etendaja saalis ringi ning enam sedeleid ei jaga. Küll aga kõnetab ta selle aja jooksul üht vahekäigu läheduses istuvat juhuslikku vaatajat, kellele ulatab peaaegu märkamatult kaks etenduses kasutatavat rekvisiiti: kõrremahla ja väikese kommikarbi. Kui publikuteenindajad on andnud etendajale märguande etenduse alustamiseks, astub etendaja lavale ning palub saalisviibijatel telefonid välja lülitada. See pöördumine tähistab ümberkehastumise piirjoont: kui telefonid palub inimestel välja lülitada Eesti Noorsooteatri näitleja, kes enne etendust sedeleid jagas ning kohe algavas etenduses mängib, siis pärast seda lahkub etendaja viivuks publiku vaateväljast ning ilmub seejärel vaatajate ette Jutustaja rollis. Rollivahetusest annab publikule märku etendaja lahkumisele järgnev hetkeline vaikus, mille katkestab muusikapala. Samuti tajub vaataja, et etendaja naasmisel lavale on muutunud tema füüsiline eneseväljendus: Jutustaja siseneb ruumi aeglaselt ja mõtlikult, pilk lava poole suunatud. Kui tegelane jõuab lavale, märkab ta enda ümber publikut, teadvustab seeläbi vaataja kohalolu ning hakkab neile jutustama oma lugu. Teisisõnu: ehkki etendaja kehastab nüüd Jutustaja rolli ning tegelase sisenemisel tekib viivuks illusioon, nagu tema ümber eksisteeriks imaginaarne sein, annab tegelane lavale jõudes publikule signaali, et ei kehtesta enda ümber neljandat seina.

Konventsionaalse piirjoone puudumisest annab märku tegelase pilk ja verbaalne kontakt vaatajaga: areenlava spetsiifikast lähtuvalt muudab Jutustaja oma positsiooni nii, et saaks pilkkontakti luua igas sektoris istuvate vaatajatega. Lühikese sissejuhatuse järel, mis annab aimu kõikidest ägedatest asjadest koosneva nimekirja koostamise põhjustest, alustab Jutustaja numbrite loeteluga: sõnale „üks” järgneb saalist vastuseks „jäätis”, sõnale „kaks” omakorda „veesõjad” ning sõnale „kolm” lause „kui sul lubatakse pärast uneaega üleval olla

ja telekat vaadata". Selle dialoogiga on loodud esimene imaginaarne sild etendaja ja vaataja vahel, mis omakorda on üks lavastuses kasutatav neljanda seina lõhkumise viis. Kuna erinevad arvud kõlavad kogu etenduse vältel ning mõni neist lausa mitu korda, tuleb vaatajal sedelile kirjutatud arvu hoolega meeles pidada. Kuivõrd kahel etendusel hoidis üht sedelit käes ka magistritöö autor, võis tajuda soorituspinge tekkimist iga kord, kui Jutustaja mõne arvu hõikas. Küll aga leevendas seda teadmine, et tegelane nimetab arve kasvavas järjekorras, mis võimaldas vaatajal sedelile kirjutatud teksti ettekandmiseks ette valmistuda.

Peagi lisandub tegelase pilgule ja verbaalsele kontaktile füüsiline kontakt vaatajaga ning füüsiline sisenemine publikuruumi, mis leiab nüüd aset lisaks teatri fuajeele, garderoobile ja kohvikule ka teatrisaalis – nimelt pöördub etendaja etenduse jooksul korduvalt mõne vaataja poole ning palub, et viimane kehastaks episoodiliselt üht tegelast, kes on loo seisukohalt olulise tähtsusega. Seejuures hoiab etendaja episoodiliselt mõnel vaatajal käest kinni või palub tal järgnevaks stseeniks istuda vahekäigus asuvale trepiastmele. Seega võib „Kõikide ägedate asjade" publikus eristada kaht tüüpi vaatajaid:

1. vaatajad, kellele etendaja ei määra ülesannet;
2. vaatajad, kellele etendaja määrab ülesande või rolli:

    2.1 vaatajad, kes on enne etenduse algust saanud <u>ülesande ehk sedeli</u>, millele märgitud tekst tuleb ettenähtud hetkel saalis ette kanda;

    2.2 vaatajad, kes peavad täitma etendaja poolt määratud <u>rolli</u>, muutudes seeläbi füüsiliselt etenduse osatäitjaks.

Kõik vaatajad istuvad saalis läbisegi ning igaühe eelhäälestus on mõnevõrra erinev: kui 2.1 gruppi kuuluvad vaatajad saavad oma ülesandest teadlikuks juba enne etenduse algust, siis 1. ja 2.2 gruppi ühendab saalis teadmatuse aspekt. See tähendab, et etendaja võib neid ootamatul hetkel etendusse kaasata ning tegevused, mida vaatajal tuleb seejuures täita, on neile teadmata hetkeni, kuniks etendaja nende poole pöördub. Rollid, millesse etendaja võib vaatajaid ootamatult määrata, on Loomaarst, Isa, Sõbralik Vanahärra/Vanaproua, Õpetaja Palu, Lektor, Kait ja kaks klaverihoidjat. Vahel võib etendaja valida rolli täitma ka vaataja,

kellele on varem ulatanud sedeli – sellisel juhul täidab mõni vaataja saalis mitut erinevat ülesannet. Kõik vaatajale jagatavad rollid on episoodilised, kuid erinevad sellegipoolest rolli mahukuse poolest: kui Loomaarst peab tulema etenduse alguses korraks lavale, kordama etendaja öeldud lohutavaid lauseid ning kasutama juhusliku vaataja poolt laenatud pastakat fiktiivsele koerale süsti tegemiseks, siis Kaidu või Õpetaja Palu rollis tuleb vaatajal rohkem improviseerida ning etendajaga dialoogis olla.

Ehkki kindlatesse rollidesse määramine toimub etenduse ajal pealtnäha juhuslikult, lähtub etendaja siiski teatud parameetritest või reeglitest, mis nähtud etendustel selgelt välja joonistusid. Tegurid, mille põhjal etendaja vaatajale rolli määrab, on vaataja asukoht saalis, tema sugu ja orienteeruv vanus. Neljal nähtud etendusel täitsid Loomaarsti, Isa ja kahe klaverihoidja rolli vaid esireas istuvad vaatajad. Teistesse rollidesse määrati inimesed samuti ligipääsetavuse põhjal, et vaataja saaks vajadusel tõusta püsti ja/või tulla koos etendajaga lavale. Nii võis potentsiaalne osatäitja istuda ka saali viimases reas, kuid siiski vahekäigu vahetus läheduses. Kui kandidaadi kõrval puudus vaba istekoht, võis etendaja paluda kõrvalistuval inimesel kohta vahetada – seega ei olnud takistuseks, et istekoht rolli sobiva vaataja kõrval on hõivatud.

Ehkki etendaja on kindla vaataja poole pöördudes sõbralik ning palub teda viisakalt, on kaasamine vaataja jaoks sellegipoolest ootamatu ning tähendab oma senisest sotsiaalsest rollist – vaataja kehastamisest – väljumist ning osatäitja omasse astumist. Juhuslikult rolli määratud vaataja võimaliku soorituspinge maandamiseks kasutab etendaja taas lauset: „Te ei pea midagi erilist tegema." Kuna erinevalt etendajast peab ümberkehastumine toimuma kaasvaatajate silme ees, on ootuspärane, et nii rolli määramise kui ka selle täitmisega kaasnevad erinevad emotsioonid nagu ärevus, elevus, viha või vastumeelsus (White 2016: 101; 169). Kuigi vaatajal oleks vaba voli ka rolli kehastamisest loobuda, ei loobunud sellest nähtud etendustel mitte keegi. Nagu peatükis 2.3 välja toodud, võib selle põhjus seisneda nii pingelisest situatsioonist tingitud surves, mida ootamatult tähelepanu keskpunkti sattumine tekitab, aga ka etenduse eel saavutatud usalduses või hoopis tõdemuses, et tegemist on teatri, mitte päriseluga. Seejuures tuleb rõhutada, et vaataja mõneks tegelaseks ümberkehastumisel ei kao ära tema eelmine, s.t teatrivaataja roll, millest kaasvaatajad teadlikud on.

Teisisõnu: osatäitjaks valitud vaataja võib küll tegelast kehastada ning teha seda igati veenvalt, kuid kuna vaataja on kursis, et osatäitja sai ülesande alles teatrisaalis, kaasneb tegelase kehastamisega mitu erinevat tasandit – osatäitja kui teatrivaataja ning osatäitja kui fiktiivne tegelane.

Kuigi enamik vaatajatele määratud rollidest on episoodilised, tõuseb piiride ületamine teravamalt esile peategelase armastatu ehk Kaidu rolli puhul. Nimelt erineb antud roll nii sellesse määramise viisi kui ka mahukuse poolest. Kui teiste rollide puhul katkestab Jutustaja räägitava loo ning pöördub siis vaataja poole, paludes tal antud tegelast kehastada, siis Kaidu rolli määramist tähistab vaid pilkkontakt sobiva osatäitjaga. Jutustaja öeldust saab peagi selgeks, et järgnev stseen kirjeldab peategelase kohtumist inimesega, kelle roll võib eelnevatest olla märksa suurema osakaaluga. Etendaja istub peagi saalis Kaitu kehastava vaataja kõrvale ning järgneb flirtiva alatooniga stseen, mis lõpeb kohtingule kutsumisega.

Publiku kaasamine pole selleks hetkeks enam üllatav võte, kuid siiski mõjub flirtiv stseen võõritavalt, sest etendaja asub nüüd rolli kehastavale vaatajale lähemal nii füüsilisel kui ka fiktiivsel tasandil. Ootamatu intiimsus ja kahe inimese omavaheline lähedus põhjustasid kohmetust kõigis osatäitjates, kes Kaidu rolli nähtud etendustel kehastama pidid. Samuti tekitas võõritust tõsiasi, et neljast etendusest kolmel valiti Kaitu kehastama vaataja, kes oli teatrisse tulnud partneriga. Kuna Jutustaja palub kaaslasel teise sektorisse istuda ning võtab siis osatäitja kõrval istet, muutub seeläbi publiku jaoks huviobjektiks ka osatäitja kaaslane, kelle käitumist vaatajad järgmiste stseenide puhul silmanurgast jälgivad. See omakorda tekitab vaataja peas konflikti: kuivõrd päriselus kehtivate konventsioonide järgi oleks flirt sellistes tingimustes kohatu ja taunitav käitumine, siis fiktiivses reaalsuses vaatab kaaslane seda situatsiooni pealt ning teadvustab, et tegemist on mänguga.

Siiski võis teatud etendustel tajuda Kaitu kehastava vaataja teatrikaaslase kohmetust – ka see on neljanda seina puudumisel tekkiv potentsiaalne oht. Nimelt võivad teatud tüüpi stseenid, kus vaatajale antakse mängida teatud tüüpi roll, ebaõnnestuda põhjusel, et teised vaatajad näevad rolli määratud osatäitja käitumises vaid tema sotsiaalset rolli, mitte tegelast, keda ta kehastama peab. See dissonants võib tekitada elevust või ebamugavust nii osatäitjas kui ka osatäitjat

isiklikult tundvates vaataja(te)s, kelle jaoks on teise inimese sotsiaalne roll tugevalt kinnistunud ning käitumine seetõttu etteaimatav. Kui aga tegevus pole laval õigesti „häälestatud" ning laval mängitav roll sarnaneb väga palju inimese sotsiaalsele rollile, võib sellest olukorrast tekkiv dissonants mõjutada nii kaasatud vaatajat kui ka vaatajaid, muutes illusiooni ebausutavaks. (White 2016: 101–102) Küll aga leidub ka vastupidiseid näiteid: ühel nähtud etendusel täitis Kaidu rolli etendust üksi vaatama tulnud mees, kelle Doris Tislar partneriks valis. Juhusliku vaataja koosmäng etendajaga aitas armastusloo illusioonil nähtud etendustest kõige tugevamalt tekkida ning võimaldas seeläbi ka fiktiivsetele tegelastele kaasa elada. Niisiis mõjutab juhuslikult valitud osatäitja mäng ka loo jutustamisest ja sellest tekkivat illusiooni. Seetõttu on osatäitjate valimisel illusioonile väga suur mõju.

Teatrisituatsioon, kus üheks osatäitjaks on professionaalne etendaja ja teiseks juhuslik vaataja, toob uuesti päevakorda potentsiaalse riski ehk etendaja-vaataja vahelise hierarhilise suhte olemasolu, mida etenduse eel kaotada püüti. Nimelt puudub vaatajal rolli täitmisele vajalik eelteadmine ja ettevalmistus, mis võib suurendada hirmu ebaõnnestumise ees või võimendada sotsiaalset ärevust, mida ootamatult tähelepanu keskpunkti sattumine põhjustab. Seega tuleb neljanda seina puudumisel ja publiku kaasamisel arvestada erinevate riskide ja ohukohtadega, mis etenduse nurjata võivad.

Eelkõige tuleb kaasamisest tingitud ootamatuks olukorraks olla valmis mängujuhi rolli täitval etendajal, kuna tundmatu lavapartneri reaktsiooni pole võimalik ette aimata. Kuigi etendaja saab „Kõikides ägedates asjades" osatäitja ise määrata, sisaldab ka see valik määramatuse aspekti ja riski, mida publiku kaasamine kui võte endast kujutab. Vaatajate seast valitud osatäitjad võivad rambivalguses ja pingeseisundis käituda väga ootamatult, vahel isegi ohtlikult. Nii võib publiku kaasamisega kaasneda nii füüsiliste vigastuste oht kui ka suurenenud tõenäosus, et inimene tunneb oma tegevuse ebaõnnestumise või tähelepanu tõttu väiksemal või suuremal määral häbi. Samuti võib vaataja käituda vastupidiselt sellele, mida on taotlenud näidendi autor või lavastaja. (White 2016: 73–90) See seab omakorda ohtu iga etenduse õnnestumise.

Samas võib pealtnäha eesmärgipäraselt kasutatud neljanda seina lõhkumine põhjustada teatrisituatsioonis ka kahetsusväärse olukorra, kus hoopis vaataja soovib etendaja ja enda vahele neljanda seina kehtestada. Kuna neljas sein on võimeline täitma etendaja ja vaataja vahelise kaitsekilbi funktsiooni ning hoiab mõlemat osapoolt nende konventsionaalsetes rollides, on neljanda seina lõhkumise ebaõnnestumine võrdväärne „lõksuga", kuhu teatrivaataja enese teadmata sattunud on. Neljanda seina kehtestamise soovi võis tajuda etendusel, kus Kaidu rolli pidi kehastama esimeses reas istuv vaataja. Olles märganud, et etendaja teda vaatab, pööras vaataja pilgu maha ning lõpetas etendaja ja lava jälgimise. Põhjus võis seisneda soovis etenduses mitte osaleda, mistõttu kehtestas vaataja enda ümber kaitsva neljanda seina. Küll aga otsustas etendaja selle siiski lõhkuda ning jäi oma valikule kindlaks. Kuigi vaataja oli alguses rolli suhtes puiklev, sai ta umbusule vaatamata vajalike ülesannete sooritamisega hakkama.

Publiku kaasamisest tulenevat vastutust demonstreeritakse „Kõikides ägedates asjades" oskuslikult: kui rolli valitud osatäitja käitub ootamatult või vastupidiselt soovitule, püüab etendaja vaatajat õigele teele juhatada ning teda järgmiste sammude juures paremini suunata. Näiteks leidis ühel etendusel aset olukord, kus Isa rolli määratud vaatajale anti ülesanne pidada peategelasele ja tema värskele abikaasale pulmakõne. Esimeses reas istunud vaataja tõusis küll püsti, kuid tundis improvisatsiooni ees tõenäoliselt ärevust ega öelnud ühtegi sõna. Peategelast kehastanud Getter Meresmaa ei lasknud vaatajat tabanud soorituspingel tema tuju ega ka etenduse atmosfääri rikkuda ning sõnas tähelepanu enda poole suunates: „Vahel ütlebki pilk rohkem kui tuhat sõna". Kuivõrd näidendi autor on osavõtuteatri vormist lähtuvalt andnud etendajale teadlikult väga palju vabadust, võimaldasid improvisatsioon, sõbralik huumor ja sellega kaasnev etendaja usaldav toetusõlg etendusel jätkuda, ilma et Isa rolli kehastanud vaataja tunneks olukorra pärast häbi või pettumust. Samas pakuvad sellised kogemata tekkinud humoorikad olukorrad näidendi tõsisele põhiteemale vajalikku vaheldust ning vabastavad vaataja vahepeal tekkinud potentsiaalsest pingeseisundist, mida osavõtuteatri vorm või käsitletav teema põhjustada võib. Seega võimaldab osavõtuteatri potentsiaalsetest riskidest ja ohukohtadest teadlik lähenemisviis kaasamisega seotud negatiivseid emotsioone ennetada ning leevendada vajadusel ka vaataja ärevust.

Kui etenduse lõppemisest annavad reeglina märku näiteks saalis kustuvad ja seejärel uuesti süttivad tuled või etendaja kehakeel, kui ta kehastatud rollist „väljub" ning seejärel kummardama asub, siis „Kõikide ägedate asjade" puhul valgustatakse enne etenduse lõppemist välja saali publikuala – see võimaldab igaühel heita viimase pilgu neid ümbritsevatele kaasvaatajatele, rõhutades veelkord loo ühiskondlikku konteksti ja nähtu elulisust. Aplausi ajal aplodeerib etendaja ka erinevaid rolle täitnud osatäitjatele ning hõikab rollide nimesid, andes seeläbi märku, et ka nemad täitsid etenduse õnnestumises märgilist rolli. Samuti tänab etendaja kõiki, kes sedelitelt teksti ette lugesid. Kuna saalis on palju vaatajaid, kes täitsid ka etendaja rolli, hägustab see etendaja ja vaataja vahelist imaginaarset piirjoont veel rohkem ning loob erilise ühtekuuluvustunde. „Kui neljas sein on lõhutud, ei heida vaatajad ja etendajad vaid põgusat pilku kaaslooja suunas, vaid loovad saalis ühtsele kogukonnale omase tunde" (Heim 2016: 114). „Kõikides ägedates asjades" sai see eesmärk igal nähtud etendusel täidetud.

Ehkki vaatajaga jagatav vastutus ja talle usaldatud ülesande sooritus tõuseb „Kõikide ägedate asjade" puhul oluliseks mõjuteguriks, ei seisne osavõtuteatrile iseloomulik neljanda seina puudumine ja konventsionaalse etendaja-vaataja piirjoone ületamine selles lavastuses publiku šokeerimises või kiire ümberkehastumisvõime demonstreerimises. Nimelt võimaldab teatrivaatajate improvisatsioon rõhutada saalis toimuva etendaja-vaataja vahelise „siin ja praegu" kohtumise ehk saadava kogemuse kordumatust ning publiku rolli osatähtsust. Nii on iga etendus veidi erinev. Seda eesmärki täidavad ka rekvisiidid – nimelt pärinevad peaaegu kõik etenduses kasutatavad esemed vaatajate endi käest. Näiteks pöördub etendaja saalis istuvate inimeste poole, kui tal on tarvis salli või kampsunit, pastakat, raamatut või hoopis käekella kandvat inimest, kes teavitaks teda 30 sekundi möödumisest. Ehkki rekvisiidid on pealtnäha väikese mõjuga, loob ka see mõttelise silla etendaja ja vaataja, aga ka fiktiivse ja reaalse tasandi vahele, mis ei pea teineteisest ilmtingimata lahus eksisteerima.

Olulisim põhjus, miks neljandat seina „Kõikides ägedates asjades" teadlikult ei kehtestata, seisneb näidendi temaatikas. Ka siin peitub potentsiaalne oht: ehkki vaimse tervise probleemid ja nende ennetus on ühiskonnas ja meedias järjest suuremat tähelepanu saanud, peetakse suitsiidi sageli tundlikuks tabuteemaks, mille käsitlemisel tuleb olla ettevaatlik. Näiteks on uuritud meedia mõju

enesetappude arvule ning täheldatud, et see võib kutsuda esile nn Wertheri efekti ehk suitsiidide ahelreaktsiooni. Sel põhjusel soovitatakse meedial hoiduda näiteks enesetapu sensatsioonilisest kajastamisest või üksikasjade detailsest kirjeldamisest (ERSI). Mainitud Wertheri efekti tutvustab etenduses vaatajatele ka Jutustaja ning kommenteerib rõhutavalt: „Suitsiid on nakkav" (Macmillan 2022: 19). See annab kinnitust, et näidendi autor on ohust teadlik ning pidanud vajalikuks rõhutada, milline mõju käsitletaval teemal enesetappude statistikale olla võib. Siiski pole näitekirjanik loobunud tundliku teema käsitlemisest, vaid asetanud selle osavõtuteatri vormi, mis võimaldab teemat demüstifitseerida. Seda toetab omakorda ka reaalse ja fiktiivse tasandi omavaheline põimumine, sealhulgas näidendi kodustamine, mis toob Jutustaja loo Eesti Noorsooteatri publikule emotsionaalselt ja geograafiliselt lähemale, justkui näidendi tegevus toimuks siinsamas Eestis.

Just etendaja ja vaataja vaheline usaldus on „Kõikides ägedates asjades" väga olulise tähtsusega ning võimaldab korraga täita alapeatükis 2.3 kirjeldatud mitut neljanda seina lõhkumise eesmärki: luua suurema läheduse tegelase ja publiku vahel, väljendada ausust, rõhutada käesoleva hetke (või etenduse) kordumatust ning peatuda, et toimuva üle järele mõelda. Seejuures võimaldab just publiku kaasamine luua tõsiseid teemasid käsitlevas lavastuses helgeid ja humoorikaid hetki. Seetõttu ei tõmmata näidendis ega ka lavastuses kindlaid piirjooni tegelase ja etendaja ega ka fiktiivse ja pärismaailma vahele.

4.3 Kokkuvõte

Duncan Macmillani näidend „Kõik ägedad asjad" puudutab olulisi teemasid nagu vaimse tervise probleemid ja suitsiid ning on Eesti nüüdisteatris silmapaistev näide nii vaatajaga arvestavast osavõtuteatrist kui ka erinevatest neljanda seina lõhkumise viisidest. Kuna näidendi autor on soovinud suitsiidist mõjutatud peategelase loo edasiandmisel vältida liigset sentimentaalsust, võimaldab neljanda seina lõhkumine ja seeläbi konventsionaalse etendaja-vaataja rolli hägustamine luua vajaliku usaldusliku õhkkonna ja kogukonnatunde, mille abil on võimalik tundlikke teemasid teatris konstruktiivselt käsitleda.

Etenduse õnnestumiseks vajaliku usalduse loomisega tegeletakse juba etenduse eel publikuruumis, kui etendaja vaatajaid kõnetab ning neile sedeleid jaotab. Sõbralikku ja vaatajat toetavat lähenemisviisi jätkab etendaja ka saalis, kui osatäitjatele rolle määrab ja neid seejuures juhendab. Seejuures võib teatrivaatajad jagada kahte suuremasse rühma: vaatajad, kellele etendaja ei määra ülesannet; vaataja, kellele etendaja määrab ülesande või rolli. Sõltuvalt vaatajale jagatud ülesandest või rollist võib vaatamiskogemus väga palju erineda.

Kuigi piirjooni etendaja ja vaataja vahel püütakse hägustada, ei ole hierarhiline etendaja-vaataja suhe osavõtuteatri vormi kasutavas lavastuses päriselt hüljatud: kuivõrd vaatajatel tuleb ülesandele või osatäitmisele reageerida ning neil puudub kehastamiseks vajalik eelteadmine ja/või ettevalmistus, langeb suurem vastutus etendajale, kes peab vaatajat vajadusel sõbralikult õigele teele juhatama, et lugu saaks loogiliselt jätkuda. Kuna etendaja suunab vaatajat toetavate sõnade ning huumoriga, ennetatakse sellega ärevust ja soorituspinget, mis kogemuse nurjata võivad.

Sellegipoolest kaasnevad osavõtuteatri ja neljanda seina lõhkumisega ka erinevad riskid ja ohud, mis tulenevad näiteks situatsiooniga kaasnevast teadmatusest ja ootamatutest ülesannetest, mida vaatajal täita tuleb. Nii võib vaataja tunda osavõtuteatris häbi või piinlikkust ülesande ebaõnnestumise pärast, aga ka ärevust ootamatult tähelepanu keskpunkti sattumise pärast. Seetõttu ei pruugi neljanda seina lõhkumise eesmärk end alati täita ning kutsuda esile hoopis vastupidise, s.t etendajat ja vaatajat distantseeriva efekti. Seetõttu tuleb teatritegijatel vaataja turvatundesse teadlikult panustada. Siinkohal peab etendaja suutma vaatajat suunata ja tema hirme maandada, mida „Kõikides ägedates asjades" oskuslikult demonstreeritakse.

Ehkki lavastuses „Kõik ägedad asjad" jääb neljas sein etendajal näiliselt kehtestamata, tajub vaataja tema pöördumist siiski kui neljanda seina lõhkumist, kuna vaataja roll on selles lavastuses Eesti teatris tugevalt juurdunud neljanda seina konventsioonist erinev. Samas võib nähtud etenduste puhul väita, et vahel soovib vaataja neljanda seina kehtestada ise – seda näiteks põhjusel, et kaasamine tekitab temas umbusaldust või negatiivseid emotsioone.

Kuivõrd neljanda seina puudumine on näidendi autori taotlus, soovitakse sellega luua turvaline ja usalduslik teatriruum, mis võimaldab jagada fiktiivse tegelase ausat kogemust vaimse tervise probleemide ning suitsiidse lähedasega. Kuna lähedase enesetapp ning sellega leppimine kui tundlik teema ei saa ühiskonnas palju tähelepanu, võimaldab teater pakkuda unikaalset kohtumispaika, kus on võimalik nähtamatuid piirjooni ületada. Neljanda seina lõhkumise viisid nagu verbaalne ja füüsiline kontakt publikuga või lava- ja publikuruumi segunemine annavad omakorda vajaliku pinnase fiktiivse ja pärismaailma tasandi kokkusulamiseks, mis suurendab omakorda käsitletava teema ja ka nähtud etenduse mõju teatrivaatajale.

KOKKUVÕTE

Magistritöö „Neljas sein ja selle lõhkumine Eesti nüüdisteatris" eesmärk oli anda ülevaade neljanda seina konventsioonist ning neljanda seina lõhkumise ajaloost, mõiste tähendusväljast ja erinevatest viisidest, kuidas neljandat seina Eesti nüüdisteatris lõhutakse. Samuti soovis autor luua klassifikatsiooni erinevatele neljanda seina lõhkumise viisidele. Sellest lähtuvalt otsis magistritöö vastust kolmele uurimisküsimusele: mis on neljas sein, mis on neljanda seina lõhkumine ning millised on erinevad neljanda seina lõhkumise viisid. Selleks toodi uurimistöös näiteid Eesti nüüdisteatrist ning keskenduti põhjalikumalt kahele lavastusele: „Ivanov" ja „Kõik ägedad asjad".

Magistritöö esimeses peatükis selgitati neljanda seina mõiste tähendust ja olulisimaid tegureid, mis panid aluse neljanda seina konventsiooni väljakujunemisele. Peatükist selgus, et etendajaid vaatajaist eraldav mõtteline piirjoon kehtestati teatris lõplikult 19. sajandil ning sellele andsid vajaliku tõukejõu nii ühiskonnas toimunud muutused, tehnoloogia areng, realistlik ja naturalistlik näitekirjandus ning tõepärasust ja loomulikkust taotlev näitlejatehnika. Neljanda seina mõiste on Eesti Teatri Agentuur defineerinud järgmiselt: „etendajat publikust eraldav kujuteldav sein, mille loob etendaja, kes justkui ei ole teadlik publiku kohalolekust" (Eesti Teatri Agentuur).

Teises peatükis anti ülevaade neljanda seina lõhkumise ajaloost ning toodi näiteid 20. sajandi olulisematest teatripraktikutest, kes kehtivat konventsiooni ehk neljandat seina lammutada püüdsid. Samuti kirjeldati neljanda seina lõhkumise kui mõiste laia tähendusvälja. Tuginedes teatriteoreetilistele allikatele ja retseptsioonile, kus neljanda seina lõhkumist erinevates tähendustes käsitletakse, pakkus autor välja järgmise klassifikatsiooni:

1) **etendaja/tegelane kui lõhkuja** – etendaja/tegelane teadvustab publiku kohalolu ning pöördub tema poole pilguga, verbaalselt, füüsiliselt ja/või füüsiliselt publikuruumi sisenedes (alapeatükid 2.21, 2.2.2 ja 2.2.3);

2) **võõritamine** – lavaruumis loodud fiktiivse reaalsuse ja/või tegelase kehastamise illusioon lõhutakse teatri või etendaja väljendusvahendite abil (alapeatükk 2.2.4);
3) **publik kui lõhkuja** – publiku tahtlik või tahtmatu etenduse segamine, mis takistab etendajal neljandat seina kehtestada ning lõhub reaalsuse illusiooni (alapeatükk 2.2.5).

Samuti selgitati teises peatükis, kes ja kuidas ning millisel eesmärgil neljandat seina lõhub ning toodi selle illustreerimiseks erinevaid näiteid erinevatest Eesti nüüdisteatri lavastustest. Ehkki neljanda seina kehtestab ja lõhub reeglina etendaja, võib neljanda seina lõhkumise taotlust sisaldada nii näidend (või muu alusmaterjal) kui ka lavastuse kontseptsioon – sellest lähtuvalt on neljanda seina lõhkumise näinud ette näidendi autor või lavastaja, koosloomemeetodi puhul trupp. Kuna neljas sein on vaikimisi sõlmitud kokkulepe etendaja ja vaataja vahel, toodi eraldi välja publiku roll neljanda seina lõhkumisel, aga ka selle nn püstihoidmisel.

Näidendi sisust või lavastaja kontseptsioonist lähtuvalt võib neljanda seina lõhkumine täita erinevaid eesmärke: selleks võib olla näiteks soov luua suurem lähedus ja usaldus etendaja/tegelase ja publiku vahele, pakkuda mõnele tegelasele rohkem agentsust või võimu narratiivis toimuva üle otsustamisel, rõhutada hetke kordumatust, võõritada või toimuva üle järele mõelda. Kuivõrd peatükis väljatoodud klassifikatsioon pärines filmiteooriast, leidis autor, et seda saab üle kanda ka teatrikunsti. Kuna iga lavastuse puhul on neljanda seina lõhkumise viis veidi erinev, varieerub ka publiku kaasamise taotlus ehk eesmärk, mida piirjoonte hägustamisega saavutada soovitakse. Seejuures ei tohi ära unustada ka publiku kaasamisega seotud riske ja ohte nagu füüsilised ja psühholoogilised traumad, sotsiaalärevus või stress, mida konventsionaalse piirjoone ületamine endaga kaasa tuua võib.

Magistritöö kolmandas ja neljandas peatükis viidi Eesti nüüdisteatri lavastuste „Ivanov" ja „Kõik ägedad asjad" vaatamiskogemusele ja retseptsioonile tuginevalt läbi etendusanalüüs, milles keskenduti peaasjalikult neljanda seina lõhkumise viisidele ja selle meetodi kasutamise eesmärkidele. Analüüsist selgus, et kuigi ühel juhul näeb neljanda seina lõhkumist ette näidendi, teisel juhul lavastaja

taotlus, on mõlema puhul selle kasutamise eesmärk suurendada etendaja ja vaataja vahelist lähedust ning tuua laval lahtirulluv lugu vaatajale emotsionaalselt lähemale. Siinkohal esitab autor kahe lavastuse võrdluse.

Kuigi „Ivanovi" puhul ei kehtestata neljandat seina, soodustab etendaja-vaataja vahelise piirjoone tekkimist traditsiooniline frontaallava, mis osapooli näiliselt teineteisest eraldab ning seeläbi tajutava päris- ja fiktiivse maailma piirjoone tekkimist võimaldab. Sellest tulenevalt tajub vaataja tegelase pilku, verbaalset kontakti ja etendaja füüsilist sisenemist publikuruumi kui neljanda seina lõhkumist. „Kõikide ägedate asjade" puhul kasutatakse etendamiseks areenlava, mis erinevalt frontaallavast ei soodusta etendaja-vaataja vahelise kujuteldava piirjoone loomist. Ka siin ei kehtesta neljandat seina etendaja, vaid otsib vaatajatega aktiivselt kontakti, jagades etenduse eel ja selle vältel neile erinevaid ülesandeid ja rolle, mida episoodiliselt kehastada. Siiski on neljanda seina konventsioon „Kõikide ägedate asjade" puhul põhjus, miks vaataja tajub kaasamist piirjoone ületavana, s.t neljanda seina lõhkumisena.

Mõlemas analüüsitud lavastuses kasutatakse neljanda seina lõhkumise viisidest etendaja/tegelase pilku, verbaalset kontakti publikuga, etendaja füüsilist sisenemist publikuruumi ja võõritust. Kui „Ivanovi" puhul võib publiku kaasamise klassifitseerida kaudse kaasamise alla – näiteks ei selgitata, mille pärast vaataja Ivanovile käe peab ulatama –, siis „Kõikides ägedates asjades" toimub publiku otsene kaasamine, mille puhul jagatakse publikule nii etenduse eel kui ka selle ajal vajalikke juhtnööre, mis võimaldavad tal ülesannet lahendada.

Kuigi neljanda seina kehtestamist etendaja poolt ei toimu kummaski lavastuses, soovib autor rõhutada, et neljandat seina on võimalik kehtestada ja lõhkuda igasuguses mängukohas, sõltumata etendaja ja vaataja asetusest ruumis. Seejuures võib neljandat seina taotluslikult lõhkuda nii tegelane kui ka etendaja. Kuna etendaja ja tegelane on nüüdisteatris järjest rohkem segunenud, on vaatajal sageli raske vahet teha, kas neljandat seina lõhub tegelane või hoopis etendaja. Samas ei saa ära unustada, et neljas sein on kahepoolne kokkulepe, mistõttu võib seda tahtmatult või tahtlikult lõhkuda ka vaataja – seetõttu lasub ka vaatajal vastutus neljanda seina kehtestamisel ja hoidmisel.

Analüüsitud lavastusi ühendab ka asjaolu, et mõlemal juhul suhestuvad peaosatäitjad publikuga juba enne etenduse algust. Kui „Ivanovi" puhul väljendab vaataja kohalolust teadlikuks olemist etendaja pilk, siis „Kõikide ägedate asjade" puhul pöördub etendaja vaatajate poole juba garderoobis, fuajees ja kohvikus ning esitleb end seejuures Eesti Noorsooteatri näitlejana. Seega lõhutakse mõlemas lavastuses harjumuspärane olukord, kus etendaja astub lavale ja asub tegelast kehastama alles siis, kui etendus päriselt algab. Konventsionaalse piirjoone lõhkumisega luuakse taaskord sild kahe tasandi vahele, justkui rõhutamaks, et fiktsioon ei asetse päriselust eraldi, nagu ka lavastustes käsitletavad teemad ei ole iseloomulikud vaid teatud ajaperioodile või kultuurikontekstile.

Ehkki pealtnäha võiks pidada „Ivanovit" ja „Kõiki ägedaid asju" teineteise vastandiks nii näidendi ülesehituse ja vormi kui ka käsitletavate teemade poolest, esineb neil temaatiline kokkupuutepunkt: vaimne tervis, depressioon ja suitsiid. Võib mõtiskleda, kas neljanda seina lõhkumine võimaldab päevakajalistel teemadel ületada fiktsiooni ja päriselu vahele jäävaid piirjooni, pakkumaks vaatajale vajalikku mõtteainet, toetamaks neid, kel on olemas isiklik kokkupuude, või harimaks vaatajaid, et vaimse tervise probleemide küüsis olevat lähedast õigel hetkel toetada.

Läbiviidud etendusanalüüsi ning magistritöö olulisim järeldus seisneb neljanda seina kehtestamise ja lõhkumise omavahelises seoses: kuigi etendaja ei pruugi neljandat seina kehtestada, võib vaataja sellegipoolest tajuda ja tõlgendada tema poole pöördumist neljanda seina lõhkumisena. Selle põhjus seisneb uurija hinnangul nüüdisteatris tugevalt juurdunud neljanda seina konventsioonis, kus publik on harjumuspäraselt täitnud jälgija ning näitleja etendaja rolli – seetõttu eeldab vaataja sageli vaikimisi, et ta asetatakse teatris imaginaarse neljanda seina taha. Nüüdisteatrile iseloomulikud vormid ja etendaja-vaataja vahelise kommunikatsiooni ümbermõtestamine võimaldavad küll konventsionaalseid piirjooni lõhkuda, kuid selleks, et teatrivaataja võtaks uue ja iga etenduse puhul veidi muutuva rolli omaks ega siseneks uude teatrisituatsiooni ärevuse ja soorituspingega, peaks kaasamist ja neljanda seina lõhkumist sisaldavaid lavastusi olema teatripildis rohkem. Ehkki suunamuutust vaatajat kaasava teatri poole võib Eesti nüüdisteatris juba tajuda, on teatri üldpilt siiski kaldu veel neljanda seina konventsiooni poole.

Nagu uurimistöös põgusalt välja toodud sai, on neljas sein ja selle lõhkumine tänaseks interdistsiplinaarsed mõisted ning kasutusel ka teistes eluvaldkondades. Kuivõrd ühiskonna polariseerumine erinevates päevakajalistes ja poliitilistes küsimustes tekitab nähtamatuid piirjooni meie ümber aina juurde, võimaldab neljanda seina kehtestamise ja lõhkumise temaatika uurimine luua teadmisi, mis oleksid ülekantavad ka teistesse eluvaldkondadesse, sealhulgas näiteks pedagoogikasse. Seetõttu soovib magistritöö autor tegeleda teema uurimisega edasi ka tulevikus.

Kuigi magistritöö esimeses peatükis tutvustati muuhulgas ka neljanda seina kehtestamist, ei käsitleta siinses uurimistöös teadlikult etendaja vaatenurka. Kuna teema vajaks eraldi põhjalikku käsitlust ja intervjuusid erinevate teatritegijate, eesotsas näitlejatega, annaks neljanda seina kehtestamise põhjalikum uurimine vastuse väga olulisele küsimusele: kas, kuidas ning millal etendaja nüüdisteatris neljanda seina kehtestab. Samuti väärib uurimist, kas ja kuidas õpetatakse näitlejahariduse kontekstis neljanda seina kehtestamist ja/või selle lõhkumist.

KASUTATUD KIRJANDUS

Allik, Jaak 2017. Uusbergi lavastuses jääb katarsisest pisut puudu. *Postimees*, https://kultuur.postimees.ee/4295741/uusbergi-lavastuses-jaab-katarsisest-pisut-puudu (7.04.2024).

Artaud, Antonin 1975. *Esseid ja kirju.* Tallinn: Perioodika.

Baugh, Christopher 2013. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.

Benedetti, Jean 2007. *The Art of the Actor*. New York: Routledge.

Bennett, Susan 2016. *Theatre Audiences*. London: Routledge.

Bishop, Laura; Cancino-Chacón, Carlos; Goebl, Werner 2019. Eye gaze as a means of giving and seeking information during musical interaction. *Elsevier*, 68, 73–96.

Boal, Augusto 2008. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.

Boone, Amy 2022. Presenting Without the Fourth Wall. *Ethos3*, https://ethos3.com/presenting-without-the-fourth-wall/ (24.03.2024).

Booth, Michael R. 2006. Üheksateistkümnenda sajandi teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu.* Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 326–371.

Brecht, Bertolt 1972. *Vaseost. Valik teatriteoreetilisi töid.* Tallinn: Eesti Raamat.

Brook, Peter 1972. *Tühi ruum*. Tallinn: Perioodika.

Brown, Tom 2012. *Breaking the Fourth Wall: Direct Access in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Camp, Pannill 2022. Technologies of Performance: Architecture, Scenery, Light. *A Cultural History of Theatre in the Age of Enlightenment.* Toim. Mechele Leon. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 181–202.

Cohen, Lola 2010. *The Lee Strasberg Notes*. London and New York: Routledge.

Davies, Nathaniel 2015. „Not a soul in sight!": Beckett's Fourth Wall. *Journal of Modern Literature*, 38, 2, 86–102.

Diderot, Denis 2006. Näitleja paradoks. I. *Akadeemia*, 11, 2353–2369.

EAMT = Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ajalugu, https://eamt.ee/uldinfo/ulikoolist/ajalugu/ (5.05.2024).

Eesti Noorsooteater = Lavastuse „Kõik ägedad asjad" koduleht. *Eesti Noorsooteater*, https://eestinoorsooteater.ee/et/k%C3%B5ik-%C3%A4gedad-asjad (24.05.2024).

Eesti Teatri Agentuur = Eesti Teatri Agentuuri teatriteoreetiline oskussõnastik https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/ (1.03.2024).

Epner, Luule 1992. *Draamateooria probleeme I.* Tartu: Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/4a382e59-2c18-46f4-bae0-63b160baf42a/content (19.05.2024).

Epner, Luule 2006. Mängitud maailmad. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Toim. Luule Epner, Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 63–91.

ERSI = Eesti-Rootsi Vaimse Tervise ja Suitsidoloogia Instituudi soovituslik materjal „Enesetappude ennetamine: suitsiidide kajastamine meedias", www.sm.ee/sites/default/files/content-editors/eesmargid_ja_tegevused/Tervis/Muud_infot/suitsiidipreventsioon_meediale_ersi_2005.pdf (25.05.2024).

Esslin, Martin 2006. Modernistlik teater 1890–1920. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 372–413.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Indiana: Indiana University Press.

Grotowski, Jerzy 2002. *Tekstid aastatest 1965–1969*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Heim, Caroline 2016. *Audience as Performer*. London: Routledge.

Holland, Peter; Patterson, Michael 2006. Kaheksateistkümnenda sajandi teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 279–325.

Karulin, Ott 2010. Vaataja osavõtuteatri häbipostis. *Sirp*, https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/vaataja-osavotuteatri-haebipostis/ (2.03.2024).

Kiisler, Vilja 2024. Tiit Ojasoo: sa ei saa olla mölakas, kui tahad teatris töötada. *Laupäevaleht*, https://epl.delfi.ee/artikkel/120275345/tiit-ojasoo-sa-ei-saa-olla-molakas-kui-tahad-teatris-tootada (7.04.2024).

Kolk, Madis 2016. Sportlase song. *Sirp*, https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/sportlase-song/ (9.08.2023).

Kolk, Madis 2023. Psühholoogiline realism kui uus poliitiline teater? *Teatrielu 2022*. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 205–219.

Kraavi, Janek 2005. *Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur. Ülevaade 20. sajandi teise poole kultuuri ja mõtlemise arengust.* Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.

LaFrance, Mary 2013. The Disappearing Fourth Wall: Law, Ethics, and Experiential Theatre. *Scholarly Works*, 15 (3), 507–582.

Lavastuste andmebaas = Eesti teatri lavastuste andmebaas, https://lavabaas.teater.ee/?valik=lavabaas (24.02.2024).

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre.* London and New York: Routledge.

Leon, Mechele 2022. Introduction. *A Cultural History of Theatre in the Age of Enlightenment.* Toim. Mechele Leon. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 1–13.

Lokk, Alice 2017. Valust. Ausalt. Lõhutud neljanda seinaga. *Sakala*, https://sakala.postimees.ee/4271531/valust-ausalt-lohutud-neljanda-seinaga (30.04.2024).

Lotman, Juri 2003. *Vestlusi vene kultuurist 1. Vene aadli argielu ja traditsioonid 18. sajandil ja 19. sajandi algul*. Tallinn: Tänapäev.

Maiste, Valle-Sten 2022. Teatri emantsipeerumise vili ja vaevad. *Looming*, 5, 693–706.

Marrandi, Hanna 2021. Publik kohtumõistja rollis. *Eesti Päevaleht*, https://epl.delfi.ee/artikkel/94815591/arvustus-publik-kohtumoistja-rollis (4.05.2024).

McAuley, Gay 2000. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ojakõiv, Liisa 2022. Kirju lavalugu naiseks olemisest. *Tartu Postimees*, https://tartu.postimees.ee/7443038/kirju-lavalugu-naiseks-olemisest (15.03.2024).

Purje, Pille-Riin 2017. Lauluke surmahirmust ja teekond ukselävele. *Sirp*, 10.11.2017.

Põldma, Priit 2017. Uku Uusberg (l)avastab Tšehhovi polüfooniat. *Eesti Draamateatri koduleht*, https://www.draamateater.ee/meediakajastus/uku-uusberg-lavastab-tsehhovi-polufooniat/ (7.01.2024).

Saro, Anneli 2006. Unenäopoeetika etenduse analüüsi meetodina. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Toim. Luule Epner, Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 11–32.

Saro, Anneli; Tartu Ülikooli teatriteaduse magistrandid 2023. 72 päeva, analüüsides üht lavastust. *Teatrielu 2022*. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 79–101.

Schechner, Richard 2020. *Sissejuhatus etendusuuringutesse*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Schroeder, Jordan 2016. *Breaking the Fourth Wall: The effects of Metareference and Direct Address in Fictional Narrative*. Lõputöö. New Haven: Yale University, https://cogsci.yale.edu/sites/default/files/files/Thesis2016Schroeder.pdf (4.05.2024).

Schumacher, Claude 1996. *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850–1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

SM = Sotsiaalministeeriumi lõpparuanne „Aastatel 2006–2016 enesetapu sooritanute epidemioloogiline ülevaade" , https://www.sm.ee/sites/default/files/content-editors/Tervishoid/rahvatervis/suitsiid_lopparuanne_pikk.pdf (1.03.2024).

Stanislavski, Konstantin 2021. *Näitleja töö endaga.* Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

Stichter, Anne C. 2016. The Role of Breaking the Fourth Wall in Audience Ego Identification. *Aletheia*, 1 (2), 2–15.

TAI = Suitsiidimõtetega noorte osatähtsus on aastatega suurenenud. *Tervise Arengu Instituut*, https://www.tai.ee/et/uudised/suitsiidimotetega-noorte-osatahtsus-aastatega-suurenenud (1.03.2024).

Taplin, Oliver 2006. Kreeka teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 23–60.

Torop, Peeter 2007. Kajakavool. *Teater. Muusika. Kino*, 11, 25–37.

Urbina, Theresa M. 2022. Breaking the Fourth Wall of Medicine: When the Doctor Becomes the Parent. *Pediatrics*, 150, 2, https://publications.aap.org/pediatrics/article/150/2/e2022057154/188469/Breaking-the-Fourth-Wall-of-Medicine-When-the (6.04.2024).

Valk, Oliver 2023. *Transgressiivsusest teatriruumis: abjektsiooni mõjust faatilisele barjäärile teater NO99 lavastuse näitel.* Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/58057a55-6f39-414f-bebc-b21a8be47815/content (15.03.2024).

Weinberg, Mark S. 2003. Community-Based Theatre: A Participatory Model for Social Transformation. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance.* Toim. Susan Kattwinkel. Westport: Praeger Publishers, 185–198.

White, Gareth 2016. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation.* Hampshire: Palgrave Macmillan.

WHO = suitsiidisurmadele keskenduv alamleht. *World Health Organization*, https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/suicide (1.03.2024).

Woods, Alan 2011. Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast. *Valitud artikleid teatriuurimisest.* Koost. Luule Epner. Toim. Elle Vatsar, Külli Seppa, Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 41–52.

Özdal, Öznur; Çatak, Güven 2021. Breaking of the Fourth Wall in Video Games: A New Terminology and Methodology. *Games and Narrative: Theory and Practice*. Toim. Barbaros Bostan. New York: Springer, 45–59.

Näidendid ja muud allikad

Ivanov. Videosalvestis. Lavastaja Uku Uusberg. Eesti Draamateater. Videofail autori valduses.

Macmillan, Duncan 2022. *Kõik ägedad asjad.* Tõlk. Pirjo Jonas. Näidendi tekstifail autori valduses.

Strindberg, August 1984. Eessõna. *Valitud näidendid*. Tallinn: Eesti Raamat, 54–65.

Tšehhov, Anton 1963. Ivanov. *Näidendeid.* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 5–74.

THE FOURTH WALL AND BREAKING OF THE FOURTH WALL ON THE EXAMPLE OF ESTONIAN CONTEMPORARY THEATRE

SUMMARY

"The fourth wall" and "breaking of the fourth wall" are frequently used terms in theatre theoretical literature and theatre criticism. Although both seem to have a clear definition, these terms have also acquired an interdisciplinary meaning and are used to describe similar phenomena in other disciplines. However, while the meaning of "the fourth wall" may seem equally clear to all parties, the term "breaking of the fourth wall" and its origin are described differently in multiple sources.

This thesis aims to provide an overview of the historical background and different ways the breaking of the fourth wall is used in Estonian contemporary theatre. As an example, the author analysed two Estonian contemporary theatre productions: "Ivanov" (Estonian Drama Theatre, 2017) and "Every Brilliant Thing" (Estonian Youth Theatre, 2022). It sought to answer three main research questions: what is the fourth wall, what is breaking the fourth wall, and what are the different ways of breaking the fourth wall.

In the first chapter of the thesis, the meaning of the concept of the fourth wall and the most important factors that had an influence on the fourth wall convention were explained. The conceptual invisible boundary separating performers from spectators was established in the theatre in the 19th century. The most important changes that had a great influence on the new type of relationship between the actor and the spectator took place in society, technology, lighting, literature, and acting. The concept of the fourth wall is also defined by the Estonian Theatre Agency as "an imaginary wall separating the performer from the audience; created by the performer who seems to be unaware of the audience's presence".

The second chapter gave an overview of the historical background of breaking the fourth wall, containing examples of the most important theatre practitioners' and theoreticians' work of the 20th century. As the meaning of "breaking the fourth wall" is not always clear, the author also gave an overview of the semantic field on how the term is used among Estonian theatre researchers and critics to understand better what kind of phenomena are described as breaking the fourth wall. Considering the conclusions made from the theoretical and critical essays, the author offers a possible classification of different ways of breaking the fourth wall.

1. The performer/character breaks the wall – the performer/character is aware of the audience's presence and addresses the audience with a gaze, verbally, physically, and/or entering the audience space;

2. Alienation – the illusion of a fictional reality and/or the embodiment of a character created in the stage space is disrupted by theatrical tools or the actor's means of expression that alienate the performer from the character;

3. Audience breaks the wall – intentional or unintentional disruption of the performance by the audience member(s), which prevents the performer from establishing a fourth wall and breaks down the illusion of fictional reality.

The second chapter also explained who and why breaks the fourth wall in theatre. Although the imaginary wall is usually built and also broken by the performer, the intention to break the fourth wall may be contained in the play as well as in the concept of the production. So, it is usually the author of the play or the director of the production who decides whether this kind of method should be used. In the case of a co-creation method, the troupe may intend to break the fourth wall. As the fourth wall is a mutual agreement between the performer and the spectator, it was also pointed out that the audience has the power to keep the fourth wall and/or break it down.

Depending on the content of the play or the director's conception and the goal or purpose, breaking the fourth wall may have several effects: for example, it may serve a purpose to create greater intimacy and trust between the performer/character and the audience, to give some characters more agency or power over the narrative, to emphasise the uniqueness of the moment, to reflect on what is happening. As the

classification outlined in the chapter originated in film theory, these purposes could also be transferred to the breaking of the fourth wall that is used in theatre. Since the method of breaking the fourth wall varies slightly from one production to another, the aim or technique of engaging the audience, or the purpose of blurring the boundaries, also varies. It is also important to bear in mind the risks and dangers associated with audience participation, such as triggering or causing audience member's physical or psychological trauma, social anxiety and/or stress.

In the third and fourth chapter of the thesis, a performance analysis was conducted based on the viewing experience and reception of the Estonian contemporary theatre productions "Ivanov" and "Every Brilliant Thing", focusing mainly on the different techniques of breaking the fourth wall and the aims of using this method. The analysis revealed that, in both cases, the aim of breaking the fourth wall is to increase the intimacy between the performer and the audience and to bring the unfolding story emotionally closer to the audience.

The most important conclusion of the performance analysis and of the thesis is the relation between building and breaking of the fourth wall: although the performer may not place the audience behind the imaginary wall, the spectator may nevertheless perceive and interpret his or her address as the breaking of the fourth wall. In other words: breaking the fourth wall does not assume it was "built" in the first place. The reason for this, according to the researcher, lies in the convention of the fourth wall in Estonian contemporary theatre, where the audience is accustomed to playing the role of the observer and the actor performs. The audience, therefore, often automatically assumes that they are placed behind an imaginary fourth wall in the theatre. The forms of contemporary theatre and the reinterpretation of the communication between performer and spectator allow for a breaking down of conventional boundaries, but in order for the theatre-goer to embrace a new role, which changes slightly with each performance, and not to enter a new theatrical situation with anxiety and fear, there should be more productions that include audience participation, including breaking the fourth wall. Although a change of direction towards more participative theatre can already be perceived in Estonian contemporary theatre, the overall theatre picture is still skewed towards the convention of the fourth wall.

As the polarisation of society on various topical and political issues creates more and more invisible borders around us, the study of the fourth wall and breaking the fourth wall allows us to generate knowledge that can be transferred to other areas of life, such as pedagogy. For this reason, the author of this thesis would like to continue to explore this topic in the future.

Although the first chapter of the thesis introduced, among other things, a brief introduction of the fourth wall as an acting concept, this research deliberately does not focus on the performer's perspective. As the topic would require a separate in-depth study and interviews with different theatre practitioners, especially actors, it could answer the very important question: if, how and when the performer builds the fourth wall. It is also worth investigating whether and how the imposition of a fourth wall and/or its breaking down is taught in the context of performance studies.

LITSENTS

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Helen Kannus,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose
   „Neljas sein ja selle lõhkumise viisid Eesti nüüdisteatris“,
   mille juhendaja on Anneli Saro,
   reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Helen Kannus
27.05.2024