



TEATRI- TEADUSLIK KINGITUS

Tudengitelt teadusele

TEATRITTEADUSLIK KINGITUS

Teatriteaduse üliõpilaste tekstikogumik
pühendusega Tartu Ülikooli teatriteaduse eriala
30. aastapäevale

Toimetuskolleegium: Karin Allik, Lisanna Annus, Kerttu Piliste,
Kai Valtna ja Tõnis Veelmaa

Keeletoimetaja: Ülle Sillamäe

Kujundaja: Karin Allik

Tartu 2022

SISUKORD

REAALSUSE ÕITSENG EESTI NÜÜDISTEATRIS 5

Karin Allik

ELUTU MATEERIA AGENTSUS LAVASTUSES "LOOD"19

Lisanna Annus

**KEHADE MÄRGIKÄITUMISEST NÜÜDISTANTSUS
LAVASTUSE "PLANET ALEXITHYMIA" NÄITEL 32**

Kai Valtna

**RUUMIPOEETIKA SÜMBOOLSUS LAVASTUSTES
„VARESELE VALU, HARAKALE HAIGUS“ JA „VÄLJAST
VÄIKSEM KUI SEEST“ 44**

Maarja Moor

**MITME NÄOGA FEMINISM CARYL CHURCHILLI NÄIDENDIS
"TOP GIRLS" 55**

Laura Kell

**SOOUURIMUSLIK VAADE JUTUSTAJALE JA KÜPSISELE
LAVASTUSES „PIGEM EI“ 66**

Kerttu Piliste

MORAALIKOHTU JUHTUM: TAPMINE 79

Eleriin Miilman

TRADITSIOON LAVASTUSES "NISKAMÄE NAISED" 93

Markus Laanoja

TROTSIDES VIHMA NIMEKRITSELDISE JÄLIL 108

Richard Sepajõe

REAALSUSE ÕITSENG EESTI NÜÜDISTEATRIS

Karin Allik, Tartu Ülikooli kirjandus- ja
teatriteaduse õppekava magistrant

Artiklis „Postmodernismi kriitika ja postmodernismijärgsed suundumused Eesti teatris“ on teatrikriitik Madis Kolk (2016: 162-163) rääkinud postmodernistliku ajastu lõpu kontekstis reaalsuse renessansist ja realismi rehabiliteerimisest. Kui Kolk keskendub reaalsuse renessansi kohta näiteid tuues eelkõige ühiskonnaelule ja suurtele narratiividele ajaloos või kultuuris, siis mind pani see sõnapaar mõtlema reaalsuse õitsengust teatris. Ehkki postmodernismi(järgne) mõistestik, millega opereerib Kolk, on mulle veel võõras, huvitab mind presentatsiooni ja representatsiooni, reaalse ja fiktsionaalse vahekord teatris üldisemalt – olgu see siis postmodernistlik või mitte.

Need kaks mõistepaari – re-/presentatsioon ja reaalne-fiktsionaalne – on omavahel tihedas seoses, kuid mitte kattuvad. Representatsiooni all mõistan teatris lavalist tegevust, mis on mõeldud viitama millelegi endast väljaspool asuvale, töötades semiootilises mõttes tähistajana (Saro 2014: 55). Representeerida ehk taasesitada saab teatris nii reaalselt kui ka fiktsionaalselt. Reaalsuse representeerimise all pean siin essees silmas reaalsuses ehk tegelikkuses (ehk meid ümbritsevas tõelises maailmas) juhtunud konkreetsete sündmuste või olukordade jms kujutamist. Teisalt võib teosega tähistada midagi fiktsionaalselt ehk väljamõeldut, kujuteldavat.

Presentatsioon ei viita aga millelegi muule kui ainult iseendale (Saro jt 2014: 10) ning semiootilises mõttes sulavad tähistaja ja tähistatav siin kokku. Presenteerida saab teatris ainult reaalselt, sest fiktsiooni etendamine viitab automaatselt millelegi endast väljaspool asuvale, täpsemalt kujuteldavale maailmale.

Väidan, et kui 20. sajand kuulus Eesti teatris pea ainult fiktsioonile ja representatsioonile, siis 21. sajandil on olukord veidi muutunud. Fiktsioon on Eesti nüüdisteatris endiselt domineeriv, kuid reaalse ja fiktsionaalse maailma kohtumistega on hakatud julgelt mängima, püüdes reaalselt maailma ka presenteerida, mitte ainult representeerida.

Võttes aluseks 10 olulist lavastust Eesti nüüdisteatrist, püüan esiteks välja selgitada, kas eelmainitud väide peab paika. Kui jah, siis uurin ühtlasi, milliste vahenditega reaalne ja fiktsionaalne maailm omavahel kokku tuuakse ning nende vahele pingevälju luuakse. Lavastuste analüüsimisel tuginen ühelt poolt isiklikule vaatamiskogemusele, teisalt artiklikogumikule „Vaateid Eesti nüüdisteatrile“, mis kaardistab teatri arengut taasiseseisvunud Eestis, ja muudele teatriteaduslikele tekstidele.

Reaalsuse presentatsioon: näitleja/etendaja identiteet ja keha

Luule Epner on artiklis „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet“ lühidalt kirjeldanud näitlejapoeetika muutumist Eesti nüüdisteatris, seostades seda nüüdisteatri hübriidse esteetikaga, kus sulanduvad tegevuskunst, nüüdistants ja teater. Muutunud näitlejapoeetikast toob Epner välja näitlemistehnikate repertuaari rikastumise ja uute dimensioonide lisandumise näitleja-rolli suhtele. Muu hulgas mainib Epner märksõna „näitleja ise“, mille taga peitub rohkelt strateegiaid, sõltuvalt sellest, mis tahku näitleja identiteedist parajasti esile tõstetakse. Tihtipeale domineerib seejuures just näitleja professionaalne identiteet ehk roll „näitleja“. (Epner 2016: 47)

Nüüdisteatri näitlejapoeetikast pakkus teater NO99 kahtlemata huvitavaid näiteid. NO99 poliitilise teatri lavastuste puhul tõsteti sageli esile nende teravust reaaleluliste sündmuste, isikute või olukordade nihestaval representeerimisel, mis võimaldas NO99-l öelda oma loominguga sõna sekka avalikus arutelus. Teisalt käis reaalse maailma representatsiooniga sageli kaasas ka presentatsioon, näiteks näitleja reaalse (mitte semiootilise)

keha esiletõstmise või näitleja identiteedi (mitte tema kehastatud fiktsionaalse tegelase) rõhutamine.

Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastuses „NO83: Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ avalduvad suurepäraselt nii reaalse maailma representatsioon kui ka presentatsioon. Ühest küljest representeerib „Kuidas seletada pilte...“ fiktsionaalseid, kuid elulähedasi olukordi kultuuri kaubastamisest ja alarahastamisest, kasutades ühe tegelasena tollast kultuuriministrit Laine Jänest (Marika Vaariku kehastuses) ning tuues lavale ka rohkesti sketšilikke stseene kultuuriinimeste argielust.

Teisalt ei kehastanud kõik näitlejad läbivaid fiktsionaalseid tegelasi, vaid vahetasid tihti oma rolle ning muutsid kiiresti mänguregistrit. Tänu kiiretele ja täpsetele vahetustele tõusis esile osatäitjate näitlejameisterlikkus ja professionaalne identiteet – Luule Epneri sõnastuses „näitlemine metatasandil“ (vt Epner 2015: 75) –, mida võimendas veel lavastuse metateatraalne raamistus. Pikalt istusid näitlejad poolkaares ning esitasid sketše kordamööda, mis võimaldas neil jälgida teiste tegevust kõrvalt justkui iseendana ja nähtule publiku kombel reageerida. Nõnda ei representeerinud näitlejad alati midagi või kedagi fiktsionaalset, vaid lasid mõnevõrra välja paista ka tegelikul iseendal.

Representatsiooni ja presentatsiooni, fiktsiooni ja reaalsuse kooskõla on lavastuse puhul igatahes märgatav. Mõtestades kunsti ja kultuuri positsiooni kapitalistlikus maailmas, püüdis lavastus nimelt taasesitada probleeme kultuuriinimeste elust ja tööst. Samas oligi laval näha reaalseid kultuuriinimesi, kes elasid oma elu ja tegid oma tööd. Küllap peitub siin ka osalt põhjus, miks on Madis Kolk (2016: 180) märkinud, et lavastust võeti vastu realistlikumana kui näiteks tavapärasest realistlikku fiktsiooni.

Üsna sarnast näidet representatsiooni ja presentatsiooni ühendamise pakub Mart Kangro lavastus „Can't get no / Satisfaction“, mis ei tegelenud küll niivõrd päevapoliitilise küsimusega kui „Kuidas seletada pilte...“, kuid

sotsiaalselt olulise teemaga siiski – kaasaegse etenduskunsti vastuvõtuga. Kui sõnas domineeris representatsioon, siis liikumises presentatsioon. Sõnalises osas representeeris Kangro vestlust kujuteldava publikuliikmega, et juhtida tähelepanu probleemidele ja eelarvamustele, mis kaasaegse tantsukunsti retseptsiooni mõjutada võivad.

Ehkki Kangro pole viidanud lavastuse tekstile kui omaeluloolisele, siis võib stseenidest leida teatavaid paralleele etenduskunstniku kogemustega nüüdisaegse tantsu tutvustamisel Eestis. Näiteks on Heili Einasto ja Evelin Lagle kirjeldanud Kangro kontseptuaalse lühilavastuse „Elus jääb palju asju nägemata ju muidu ka“ retseptsiooni 2001. aastal – balletti näha lootnud publik lahkus etenduse ajal saalist ning laitis kunstnikke (Einasto, Lagle 2016: 64). Paistis, et Kangro kujutles enda vestluspartnerina mõnevõrra sarnast publikuliiget ning kõneles justkui iseenda ehk professionaalse etenduskunstnikuna.

Liikumisstseenides asetaski Kangro publiku aga täpselt sellesse olukorda, mida sõnaliselt äsja käsitletud oli – publik pidi vastu võtma nüüdisaegsele tantsule omast abstraktset liikumist. Kangro koreograafia koosnes suuresti lihtsatest, kodeerimata liigutustest ja pikkadest kordustest, mis ei suunanud vaatajat liikumisest otsima semiootilist tähendust, vaid lubasid stseene vastu võtta sellisena, nagu nad olid, ehk presentatsioonina. Pikad kordused hakkasid mõjuma keha teadliku väsitamise ja energia pillamisena, rõhutades nii Kangro füüsilist keha kui ka kohalolu.

Kangro tegi piirid representatsiooni ja presentatsiooni vahel kohati väga selgeks, kui instrueeris publikut silmi kinni panema ja kõrvu katma, et saalis stseenide üleminekul täielikku pimedust asendada. Sellistel üleminekutel vahetaski Kangro sõna kiiresti liikumise vastu ja representatsiooni presentatsiooni vastu.

Kristian Smedsi lavastuses „Kajakas“ põimiti samuti osavalt representatsiooni ja presentatsiooni, fiktsiooni ja reaalsust, kuid lasti neil

teineteisesse sulada ja piiridel hägustuda. Lavastuse avastseenis pidas peaosatäitja Juhan Ulfsak pika monoloogi, milles tutvustas end esmalt kui näitlejat, öeldes oma reaalse vanuse, nime ja päritolu. Fiktsionaalsel ehk „teisel tasandil“ tegi Ulfsak aga enese sõnul laval parajasti tööd ja „etles nii, et tagumisse ritta tatti pritsib“, kehastamaks Treplevit. Veel mainis Ulfsak kolmandat ehk metatasandit, kuid jättis selle lähemalt selgitamata ning tegi ettepaneku valida edasiseks mänguks fiktsionaalne tasand. Juhatades seejärel sisse „Kajaka“ süžeed, mainis Ulfsak veel ära, et näitleja, kes kehastab lavastuses tema tegelase ema, on reaalsuses tema isa Lembit Ulfsak.

Ehkki Ulfsak tegi ettepaneku keskenduda nii näitlejate lavategevuses kui ka teose vastuvõtus fiktsionaalsele tasandile, aktiveeris ta oma monoloogiga publiku taju vähemalt kahel tasandil. Kuna ta oli juba rõhutanud enda reaalselt identiteeti ja ka oma isa viibimist laval, võiski publik hakata järgneva etenduse käigus Ulfsaki rollis paralleelselt tajuma fiktsionaalset tegelast ja näitlejat kui reaalselt inimest. Ühtlasi ei lähenenud Ulfsak oma tegelaskuju kehastamisele täieliku läbielamise kaudu, vaid mängis tihti teatava ironiaga, mistõttu ei pääsenud fiktsioon samuti täiesti mõjule.

Ülejäänud näitlejad end samal kombel ei tutvustanud, kuid sellegipoolest hakkasid fiktsioon ja reaalsus märgatavalt põimuma ka nende puhul. Kui Anton Tšehhovi „Kajaka“ lugu räägib muu hulgas konfliktist kahe põlvkonna vahel, siis koosnes lavastuse truppi kahe põlvkonna näitlejatest, sisaldades endas ka kahte isa-poja paari. Isegi kui kõik näitlejad ei mänginud ise otseselt fiktsiooni ja reaalsuse piiridega, tõstis märgatav trupisisene kontrast siiski nende reaalselt identiteeti esile. Oli raske mööda vaadata asjaolust, et Von Krahlil näitlejad kehastasid eelkõige noorem põlvkonda, olles ise noorem näitlejate põlvkond, ning külalishäälised Lembit Ulfsak, Aleksander Eelmaa ja Helgi Sallo kehastasid vanemat generatsiooni, olles ise vanem põlvkond.

Reaalsuse presentatsioon: abstraktsed ja afektiivsed kujundid

Reaalse ja fiktsionaalse maailma kohtumisel ei pea reaalsel maailma tingimata esindama näitleja või etendaja identiteet või keha. Luule Epneri (2016: 45–46) sõnul liigub hübriidse esteetikaga nüüdisteatris rõhk füüsilisele tegevusele, millest sünnivad abstraktsed kujundid, ning laval püütakse seisata kujutamise mehhanisme, saavutamaks ergastatud kohalolu. Niisiis sugeneb füüsiliste tegevuste, näiteks väga põhjalikult, rõhutatult või kummastavalt sooritatud argiste tegevuste kaudu lavale reaalsus, kus kujutamine on seisatud. Teisalt sõnab Epner (2016: 46), et publikule pakutakse (taju)kogemusi, mis eeldavad vastuvõttu afektiivsel tasandil. Niiviisi võtab publik vastu näiteks ehmatavaid ja õõvastavaid stseene, mis ei lase end tajuda fiktsioonina.

Eero Epner on abstraktset kujundit kirjeldanud kui asja iseeneses, sest see ei viita millelegi muule kui iseendale, ei kommenteeri ega illustreeri midagi, ei loo narratiivi. Abstraktses kujundis kerkib esile vaid kõige olulisem tegu või emotsioon, mis püüab tabada midagi olemuslikku. (Epner 2011) Afektiivsest kujundist saab rääkida aga siis, kui lavategevus muutub näiteks piisavalt agressiivseks või vägivaldseks, et publik tajub ohtu reaalsena (Epner, Epner 2020: 26) – ka fiktsiooni hakatakse niisiis tajuma reaalsusena.

Argiste tegevuste põhjalikkust ja rõhutatust võis märgata näiteks Lauri Lagle lavastuses „NO65: Suur õgimine“ või Andres Noormetsa teoses „Vaterland“. „Suures õgimises“ kujunes üheks olulisimaks tegevuseks ülemäärane söömine ning kuigi näitlejad ei söönud laval koguseliselt palju, jätsid nad mulje tõelisest õgimisest, närides kiiresti, tõstes endale pidevalt toitu juurde ja määrides kümneid taldrikuid. Nõnda muudeti argine tegevus kummastavaks ja rõhutatuks, mis lubas söömaega tajuda abstraktse kujundina.

Ent kuivõrd Eero Epner rõhutab abstraktse kujundi puhul ka tema hetkelisust (Epner 2011), siis sobiks abstraktsete kujundite kasutamist Lagle lavastuses

ehk paremini illustreerima Eva Kolditsa lühike stseen linnurümbaga, mida Koldits masseeris ja õlitas äärmise hoole ja pühendumusega nagu vastsündinud last. Broileri prepareerimise põhjalikkus lubas seda akti vaadelda kujundina, kus kerkis esile argise tegevuse kummastav võlu. Tegevus ei viidanud millelegi endast väljaspool asuvale, ei loonud ega kuulunud narratiivi.

Just eelkõige narratiivsus eristabki argiste tegevuste kujutamist Lagle „Suures õgimises“ ja Andres Noormetsa „Vaterlandis“. Nimelt koosneb „Vaterland“ argistest tegevustest, mida kolm laval istuvat näitlejat keskendunult ja sõnatult sooritavad. Kuigi „Vaterlandi“ puhul on keeruline kirjeldada ühtset süžeed konkreetse alguse, lõpu ja keskpaigaga, siis avalduvad teose lavategevuses siiski selgemad põhjus-tagajärje seosed kui „Suures õgimises“. Nõnda kuuluvad Noormetsa lavastuse argised tegevused ka tugevamalt narratiivi juurde ega tõuse eraldiseisvana esile, lubamaks käsitleda mõnd tegevust või hetke teosest abstraktse kujundina.

Pigem võiks „Vaterlandis“ fiktsionaalse ja reaalse maailma puutepunktina näha näitlejate kehalisi muudatusi, mida laval sooritatud argine tegevus esile kutsus. Kõik kolm näitlejat tegelesid osalt enda välimuse eest hoolitsemisega, mistõttu depileeris Marianne Kütt laval oma jalgu, Tarmo Tagamets raseeris enda pead ja Anneli Rahkema värvis juukseid. Kuivõrd näitlejad sooritasid neid tegevusi päriselt enda kehal, mitte ei teeselnud seda, tähendas tegevuse sooritamine fiktsionaalse tegelase kehastamise ajal ka muudatust näitleja reaalsel kehal.

Varem mainitud afektiivsete kujundite näitlikustamiseks sobib seevastu Ene-Liis Semperi lavastus „NO42: El Dorado: klounide hävitusretk“, mida on analüüsinud ka Eero ja Luule Epner. Epnerid kirjeldasid afektiivsete kujundite kontekstis täpsemalt stseene, kus üks tegelastest raius enda porgandist sõrmed maha ning kus teine lubas oma polsterdatud keha puurida ja saagida (Epner, Epner 2020). Ehkki tegelased olid fiktsionaalsed ning suuremat osa

etendusest saigi vastu võtta fiktsionaalsel tasandil, muutus lavategevus kirjeldatud stseenides piisavalt ehmatavaks ja afektiivseks, et publik ei pruukinud seda enam vastu võtta mänguna, vaid eemaletõukava reaalsusena.

Samas leidis „El Dorados...” ka abstraktseid kujundeid, nagu Jörgen Liigi stseen relvadega. Liik asetask relvad enda näol asetseva maski sisse ning hakkas neid liikudes raputama, luues nõnda rütmilist heli, mida omakorda mikrofoni ja kõlarite abil võimendati ja moonutati. Tulemusena sündis uus heli, mis ei viidanud enam millelegi muule kui ainult iseendale ega kuulunud ka narratiivi. Kuna heli mängis taustal edasi, kui Liik oma tegevuse lõpetanud oli, saigi see heli areneda iseseisvaks abstraktseks kujundiks.

Tulles veel kord afektiivsete kujundite juurde, võis neid leida ka Peeter Jalaka lavastusest „Eesti ballaadid”, kus leidis samamoodi toorust ja vägivalda. Isegi üks lavastuse esimesi stseene ehk pärimuslugu „Karske neiu” sisaldas endas üsna ehmatavat elementi, täpsemalt hetke, kus Helen Reitsniku kehastatud neiu torkas Erki Lauri mängitud mehele noaga kõhtu. Kõhust purskas omakorda joana (kunst)verd, määrides Reitsniku näo ning värvides ka Lauri kostüümi punaseks. Säärased vägivaldsed elemendid omandasid realselt ehmatava ja eemaletõukava mõju, olgugi et teose esteetika oli äärmiselt spetsiifiline, põimides *butoh*-tantsu ja regilaulu ning hälbides seega realistlikust mängustiilist. Afektiivse kujundi abil otsekui raputati publik korraks fiktsioonist välja.

Reaalsuse representatsioon: ajalooline ja aktuaalne aines

Kui eelnevates näidetes olen keskendunud reaalsuse presentatsioonile, siis mõistagi ei puudu Eesti nüüdisteatrist ka reaalsuse representatsioon. Seda võib täheldada kaasaegset ühiskonnaelu käsitlevates teostes, nagu „Kuidas seletada pilte surnud jänesele?”, aga teisalt ajalooainelistes lavastustes, näiteks Ivar Põllu teoses „Ird, K”.

Ivar Põllu kirjutatud ja lavastatud „Ird, K“ püüdis portreerida vastuolulise teatrimehhe Kaarel Irdi elukaart. Näidendi kirjutamisel tutvus Põllu kogu Irdi isikuloolise arhiiviga Eesti Kirjandusmuuseumis, võttes aluseks Irdi eluloo, kirjavahetused ja artiklid (Põllu 2010, Aeltermann 2010). Nõnda tekkis Põllul ettekujutus Irdist kui inimesest, mitte ainult teatriajaloolisest kujust (Põllu 2010). Niisiis tugines teos suuresti dokumentaalsetele materjalidele, mida ometi tõlgendati ja komponeeriti lähtuvalt Ivar Põllu nägemusest. Lisaks leidis lavastuses stseene, mis lähtusid tõenäoliselt rohkem fantaasiast kui dokumentidest, näiteks Kaarel Irdi ja Epp Kaidu eraviisiline vestlus enne magamajäämist, mida polnud küllap kusagil dokumenteeritud.

Tänu dokumentaalse materjali ja fiktsiooni põimumisele avalduvad lavastuses „Ird, K“ mitu varianti tõest. Vastavalt Gregory Currie' fiktsiooniteooriale on tõde miski, mis vastab tegelikkusele, ning fiktsionaalses teoses võib esineda nii väljamõeldud teose tõde kui ka väljamõeldise tõde (Laane 2015: 22). Väljamõeldud teose tõde on küll tõega sarnane, ent ei sisalda tegelikult tõde – seda kasutatakse teatris vaatajale n-ö pettekujutelma tekitamiseks ja publiku kaasahaaramiseks. Väljamõeldise tõde ehk väljamõeldises olev tõde esitab aga tõde, mis eksisteerib reaalsuses. Sestap koosneb fiktsionaalne teos esiteks väljamõeldisest, kus tõde puudub, ent teiseks tegelikust tõest ehk mittefiktsioonist, milles sisaldub reaalsusel põhinev tõde. Tegelik tõde võib endas omakorda sisaldada üldisi tõdesid (kehtivad ühiskonnas kõigile), erilisi tõdesid (info isikute, geograafia ja muu reaalselt olemasoleva kohta) ning metafoorseid tõdesid (kujundlikud mudelid ühiskonnas toimuvast). (Merilai 2003: 115, 117; viidatud Laane 2015: 22-23 kaudu)

Lavastuses „Ird, K“ avalduvad lisaks väljamõeldisele kõik tegeliku tõe tasandid. Üldised tõed ilmnevad näiteks elu juurde käivates loomulikes protsessides ja sündmustes, kas või peategelase vananemises tegevustiku jooksul. Teose erilised tõed pärinevad aga eelkõige dokumentaalsetest

materjalidest, puudutades nii Irdi isikut kui ka tollast (Vanemuise) teatrielu. Metafoorset tõde ilmestab näiteks tegelaste kaudu reaalsele ühiskondlikule kontekstile, täpsemalt nõukogudeaegsele elule viitamine.

Currie' fiktsiooniteooria järgi võiks peaaegu iga lavastust pidada reaalse ja fiktsionaalse maailma kokkupuuteks, sest üldiste tõdede kasutamist on teatris keeruline vältida – on ka looduseadused ju üldised tõed, millele inimene vastu ei saa. Ometi sõnastasin siinse essee alguses, et käsitlen reaalsuse representatsioonina eelkõige tegelikkuses juhtunud sündmuste, olukordade jms (Currie' jaotuses eriliste tõdede) taasesitamist ning reaalsuse presentatsioonina eneseleviitavust, niisiis vaatlen reaalse-fiktsionaalse kohtumist kitsamalt kui Currie.

Seetõttu leian Eesti nüüdisteatrist ka lavastusi, kus reaalse ja fiktsionaalse maailma kokkupuude jääb võrdlemisi väikeseks. Näiteks Kertu Moppeli „Rahvavaenlane“ ei liigitu minu määratluse järgi märkimisväärseks kohtumiseks reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel – ühelt poolt leidub seal vaid üksikuid detaile, mis reaalsust presenteeriksid, teisalt ei kujuta teos ka reaalsuses juhtunud sündmusi, olukordi või elanud isikuid. Üürikest näidet tegelikkuses eksisteeriva kohta pakub peategelase repliik ÜRO kliimaraporti kohta, mida tõepoolest regulaarselt avaldatakse.

Currie' käsitluses võiks „Rahvavaenlases“ aga lisaks üldistele tõdedele näha metafoorset tõde, sest Moppeli lavastus, ehkki fiktsionaalse sisuga, mõjus 21. sajandi sotsiaalsete olude kontekstis aktuaalselt, justkui viidates samadele joontele, mis iseloomustavad kohati praegust ühiskonda – näiteks selgrootus ja konformism.

Põhimõtteliselt sama saab väita ka Anne Tärnpu ja Eva Kolditsa lavastuse „Katkuaja lood“ kohta. Teoses ei leidunud olulisi märke reaalsuse presenteerimisest, samuti põhines lavastuse sisu pärimuslugudel, mis liigituvad fiktsiooniks, kuigi on inspiratsiooni saanud reaalelulistest sündmustest ja olukordadest. Kui vaadata reaalsuse mõistet teatris laiemalt,

leiab „Katkuaja lugudest“ siiski üldisi tõdesid ja metafoorseid tõdesid ehk kujundlikke viiteid ühiskondlikule kontekstile, täpsemalt eluoludele katku ajal.

Kokkuvõte

Kui püstitasin esialgu eesmärgi uurida, kas fiktsionaalse ja reaalse maailma kohtumisega on Eesti nüüdisteatris hakatud julgelt mängima, siis 10 analüüsitud lavastuse põhjal võiks sellele küsimusele vastata jaatavalt. Enamus vaadeldud lavastustest kasutas üht või mitut strateegiat, et reaalsus ja fiktsioon ühendada. Fiktsiooni kasutati kõigis teostes, kuid kirjeldatud said näited näitleja/etendaja identiteedi ja keha rõhutamisest, samuti abstraktsete ja afektiivsete kujundite kasutamisest, mis võimaldasid lavastustes ka reaalsust presenteerida. Samuti leidus näiteid reaalsuse representeerimisest, mida võimaldas minu määratluse järgi tegelikkuses eksisteerinud isikute, aset leidnud sündmuste või olukordade kujutamine. Kasutades aga laiemat määratlust reaalsusest teatris, võiks kõik lavastused liigitada fiktsionaalse ja reaalse maailma kohtumiseks.

Muidugi ei pruugi 10 lavastuse analüüs täielikult esindada Eesti üldist teatripilti, arvestades, et teoste valim koosnes pigem olulistest tähtteostest kui juhuslikest lavastustest, mis võiksid kokku esindada Eesti keskmist. Küll aga lubab teatud järeldusi teha ka tähtlavastuste analüüs. Kui suurem osa neist re-/presenteerisid ühel või teisel moel reaalsust, siis järelikult võib reaalsuse ja fiktsiooni ühendamise aidata luua publikuga tugevamat kontakti – ilma säärase kontaktita poleks neil ju võimalik olnud tähtteoseks kujuneda. Nõndaks võib see reaalsuse renessanss endaga kaasa tuua publiku ja teatri vahelise sideme tugevnemise.

KASUTATUD ALLIKAD

Aeltermann, Maarja 2010. Genialistide Klubis jõuab vaatajateni lavastus Kaarel Irdist. *ERRi kultuuriuudised*, 16.03. <https://www.uusteater.ee/tekstid/maarja-aeltermann-genialistide-klubis-jouab-vaatajateni-lavastus-kaarel-irdist> (22.01.2022).

Einasto, Heili; Evelin Lagle 2016. Küllast rahvusvahelise kaubamajani. Tantsuteater taasiseseisvunud Eestis. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Toim. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 53–77.

Epner, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. *Sirp*, 13.10.

Epner, Eero; Luule Epner 2020. Ene-Liis Semperi autorilavastuste hübriidne esteetika. *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 29 (1-2), 7–34.

Epner, Luule 2015. Näitleja postdramaatilises teatris. *Teatrielu 2014*. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Teatri Agentuur, 56–81.

Epner, Luule 2016. Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Toim. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 24–52.

Kolk, Madis 2016. Postmodernismi kriitika ja postmodernismijärgsed suundumused Eesti teatris. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Toim. Luule Epner, Riina Oruaas, Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 162–186.

Laane, Kadi 2015. *Fiktionaalsus ja reaalsus teatris lavastuse „Peeter Volkonski viimane suudlus“ näitel*. Magistritöö, käsikiri. https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/46708/MA_2015_Kadi_Laane.pdf?sequence=1&isAllowed=y (22.02.2022).

Põllu, Ivar 2010. PEALELEND: Ivar Põllu, Tartu Uue Teatri "Ird, K." autor ja lavastaja. *Sirp*, 9.04. <https://www.uusteater.ee/tekstid/pealelend-ivar-pollu-tartu-uue-teatri-ird-k-autor-ja-lavastaja> (22.02.2022).

Saro, Anneli 2014. Reaalsuse re/presenteerimise strateegiad etenduskunstides. *Methis*, 14, 55–71.

Saro, Anneli; Kristiina Reidolv; Tanel Lepsoo 2014. Representatsioon, presentatsioon ja kohalolu teatris. *Methis*, 14, 4–11.

ELUTU MATEERIA AGENTSUS LAVASTUSES "LOOD"

Lisanna Annus, Tartu Ülikooli kirjandus- ja
teatriteaduse õppekava magistrant

Teibirull veereb üle lava, taburetid muutuvad väravaks, poodium kõigub kui metronoom, ähvardades maha kukkuda, vanadest vinüülidest moodustub omapärane loom ja see kõik on märgiline. See loetelu tundub ilmselt Renate Keerdi "Loodi" mitteräinud inimesele seosetu ja imelik. Mida huvitavat saab olla ühes teibirullis või taburetis ja miks peaks sellest lavastuse tegema? Nii küsiks ilmselt inimene, kes ei ole varem Keerdi loominguga kokku puutunud (või ei ole sellega kontakti leidnud). Keerdiliku mängulisusega tutvunu võib aga aimata, et sellise loetelu taga on Keerdile omane käekiri, mis iga tavapärase tarbeeseme olemust, perspektiivi ja agentsust kipub muutma.

Antud miniuurimus vaatab Renate Keerdi lavastust "Lood" läbi fenomenoloogilise prisma. Töö eesmärk on analüüsida teatrifenomenoloogiast lähtuvalt "Loodi" lavaruumi, lavakujunduse ja etendajatega seotud rekvisiite, et jõuda nende agentsuseni ning asetada nende olulisus lavastuse konteksti. Nimelt väidan töö hüpoteesina, et lavastuses "Lood" mõjuvad lavaruum, lavakujundus ja rekvisiidid fenomenoloogiliselt nii tugevalt, et nende olemus muutub sama oluliseks ja kaalukaks tegelaseks või etendajaks kui (inim)etendajad laval.

Töö peamised allikad on Madli Pesti peatükk "Teatrifenomenoloogia" veel ilmumata e-õpikus "Etenduskunste uurimismeetodid" ning Evelyn Raudsepa magistritöö "Installatiivsus teatrilavastustes. Eesti teatri näitel 2014-2017". Lisaks toetun isiklikele teatrikogemustele nii "Loodi" kui Keerdi varasema loomingu vaatamisest.

Metodoloogia

Teatrifenomenoloogia töö metodoloogiliseks baasiks valimine tulenes fenomenoloogia peamiselt teatrivaataja tajule ja kogemisele orienteeritusest, mille abil on ehk kõige parem analüüsida laval kasutatud kujunduselementide mõju ning seeläbi jõuda nende agentsuseni. Fenomenoloogia keskendub peamiselt vastuvõtja meelelisele tajule ehk subjektiivsele terviku kogemisele, mis väärtustab kehalisust. Fenomenoloogiline uurimissuund käsitleb fenomene, mis teatrietenduse kontekstis tähistab neid akte, ruume, esemeid, helisid, liikumisi, inimesi, mida vaataja kogeb ning mis tema teadvuses esile kerkivad. Pesti on fenomeni nimetanud info kogumiks, mis "koondab endasse nii märgi kui iseenda kehalise eksistentsi". Ehk iga lavale ilmuv ese või inimene ei ole kohe fenomen, kuid võib selleks saada, kui stimuleerib vaatajas teatud kehalisi aistinguid, mille pinnalt tekib äratundmine ja emotsioon. Pesti on sõnastanud ka fenoomi mõiste, millega tähistatakse seda lavastuse osa, mis determineerib fenomeni ehk loob vaataja jaoks olulise seose või pinnase fenomeni tekkimiseks. (Pesti i.a: 1,5,6)

Kuna antud töö keskendub lavaruumi, lavakujunduse ja rekvisiitidega seotud fenomenidele ning sellest tulenevalt nende agentsusele, tuleks siinkohal need kolm üksteisest eristada. Lavaruum on seotud teatrifenomenoloogias kasutatava lavailma mõistega. Kui lavailm tähistab kehandit või n-ö maailma, kus fenomenid ilmnevad, siis lavaruum hõlmab keskkonda, kuhu lavastus on seatud ehk tähistab lavastuse füüsilisi piire. (Samas: 5) Lavakujundust võiks defineerida kui kogu visuaalset kujundust, mis on lavaruumis - dekoratsioonid, rekvisiidid, butafooria, kostüümid, lavaseadmed (Lavakujundus 2022). Rekvisiit on seega osa lavakujundusest ehk reaalne või butafoorne lavatarve, mis kuulub tavaliselt näitleja juurde (Rekvisiit 2022).

Seletust vajaks ka agentsuse mõiste, mille eestikeelset vastet nii lihtne leida ei olegi. Lähenen sellele ingliskeelse seletuse kaudu, mille kohaselt tähistab

agentsus võimet tegutseda või tegutsema hakata või tegutsemisviisi valida (Agency 2022). Kuna tegutsemine vajab autonoomset initsiatiivi, võib väita, et agentsus on seotud teatud elususega, mis võimaldab agendil mõjuda iseseisvana.

Lisaks teatrifenomenoloogiale vaatleb töö "Loodi" installatsioonikunsti kontekstis, toetudes Evelyn Raudsepa magistritöös välja toodud installatiivse teatri kontseptsioonile, millega ta ei tähista siiski eraldiseisvat teatriliiki, vaid installatiivsete tunnusjoontega lavastusi. Installatiivsuse peamisteks tunnusteks võib pidada staatilisust, ruumi, aja ja struktuuriga mängimist, etendaja funktsiooni teisenemist tavapärasest ja domineerivat visuaalsust. (Raudsepp 2017: 4) Installatiivsuse kaudu püüab töö leida kinnitust püstitatud hüpoteesile ehk tõestada elutu materia elustusmist ja etendajaga võrdse positsiooni saavutamist.

Elutu materia agentsus

"Loodi" põhjalikumaks analüüsiks tuleks esmalt lavastust kirjeldada. Nimelt esietendus Renate Keerdi "Lood" 30. oktoobril 2021. aastal Tartu Uues Teatris. Lavastuses mängib Uue Teatri trupp - Elise Metsanurk, Andreas Aadel, Martin Kork, Ekke Hekles ja külalisena Jan Ehrenberg. Keerdi loomingule omaselt ei rullu publiku ees pooleteise tunni jooksul lahti narratiivne lugu, vaid esteetilistest ning märgiküllastest piltidest koosnev fragmenteeritud tervik. Erinevalt eelnevatest lavastustest on kriitikute sõnul "Loodis" rohkem sõnakesksust (Teatrivaht 2021), kuid peamiselt on tegemist siiski füüsilise teatri piiridega mängiva lavastusega.

Etenduse alguses istuvad kõik viis näitlejat laval ning arutavad mingisuguse publikule nähtamatu kujutise üle, nõustudes teineteisega ja eitades üksteise tõlgendusi. Vaidlusest kasvab välja stseen, kus kaks etendajat veeretavad teibirulli üle lava ning ülejäänud kaks tassivad kolmandat diivaniga edasi-tagasi. Diivan leiab koha lava keskel ning Metsanurk üritab seda katetega

katta, millest kasvab välja järgmine tassimisstseen ning Metsanurk ja Kork moonduvad võimendatud mikrofoni abil möirgavaks elukaks. Sellele järgneb vinüülide stseen ehk etendajad sätivad vinüülplaatide kaasi endale maskina näo ette ning annavad seeläbi kaantel olevatele nägudele grotesksed karakterid. Vinüülistseen moondub sujuvalt balansseerimiskunsti demonstratsiooniks ehk etendajad vinnavad ennast loodi sarnaselt üksteise otsa, leides tasakaalupunkte diivanil.

Suurem rütmivahetus toimub stseenis, kus valgus keeratakse maha ning etendajad täidavad lavaruumi ürgsete helidega, mida nad poodiumijalgadest välja puhuvad. Sellele järgneb stseen, mille keskmeks on poodium, mida etendajad kasutavad kõigepealt turnimisvahendina. Seejärel saab poodiumist aga kõrgendatud lava, kuhu Hekles jääb looma kombel neljal jäsemel edasi-tagasi liikuma. Sellega häälestutakse järgnevas pikemaks installatiivseks stseeniks, mis hõlmab nii vinüülidest moodustuvat inimlooma, rubegoldbergilikku masinavärki kui akrobaatikat. Stseeni lõpetab projektsioon ratsanikust, kes mägede esisel kõrbemaastikul kiskjat taga ajab ning publikule saab selgeks, et tegu on pildiga, mille üle esimeses stseenis arutleti. Finaalis rullivad etendajad Sven Grünbergi üleva "Muusikaõhtu" saatel lahti vinüülikaantest vaiba, mis katab kogu lava. Puändina langevad lõpuks aksid lava tagaseinas ning nähtavale ilmub harkredelite rivi, mis joonistub mäestikuks, viitamaks esimeses stseenis arutletud pildile.

Evelyn Raudsepp on välja toonud, et installatiivses teatris "asetatakse elutu materia lavastuse keskmesse ning sellevõrra taandub etendaja ehk inimkeha." (Raudsepp 2017: 5) Sellest definitsioonist lähtudes saab "Loodi" jaotada mõtteliselt kaheks osaks, millest esimene pool on rohkem etendajate keskne ning tempokam kuni kirjeldatud rütmivahetuseni pasunastseenis, mil esiplaanile tõusevad peamiselt rekvisiidid. Just seda teist lavastuse poolt võib nimetada installatiivseks, kuna tempo aeglustub, tegevus muutub staatilisemaks ning fookus nihkub etendajalt visuaalile.

“Loodi” puhul ei tule selgelt esile, kus lõpeb lavaruum ning kus algab lavakujundus. Lavastuse lavaruumiks on küll Tartu Uue Teatri *black box*, kuid mustad seinu katvad aksid ning valge tantsupõrand loovad tühja ruumi tunde, kuna need tähistavad üldiselt tavapärase lavaruumi n-ö baas seis. Ehkki lavaruum on pealtnäha tühi, on musta värvi aksid ja valge põrand siiski lavakujunduslikud elemendid, kuna need on lavaruumi seatud tühja ruumi esteetikat looma. Lavastuses leidub aga ka paar peidetud lavakujunduslikku elementi. Kõige selgemalt saab lavakujundusena määratleda lõpus akside langemisel nähtavale ilmuvat redelite mäestikku, kuna see asub publikule etenduse käigus tuttavaks saanud lavaruumist väljapool (lava tagumist piiri märkiva aksi taga) ning mõjub tänu spetsiaalselt välja valgustamisele eraldiseiseva kujundusliku elemendina. Samuti annab mäestiku puändi funktsioon märku, et see on väga tähenduslikult lavaruumi seatud.

Kuna redel-mäestik on publiku eest peidetud, kuid tegelikult kogu aeg laval ning tuleb nähtavale justkui puändina lavastusele punkti pannes, on selle mõju võimalik ka kõige selgemalt fenomenina käsitleda. Fenomeni juures mängib olulist rolli ootamatu ilmumine, sest publikul ei ole tekkinud ootust akside langemiseks, kuna tavaliselt jääb nende taha lavatagune, mida ei paljastata. Lisaks äkilisele ilmumisele on mäestiku fenomeni juures oluline seegi, et seda n-ö valmistavad ette fenoomid nii esimeses kui eelviimasest stseenis. Esimene stseen, kus mainitakse mäestikku, mis on kiskjat taga ajava ratsaniku taustal ning eelviimane stseen, kus mäestik on pildil päriselt näha, tekitavad äratundmise viimaseks puändiks. Veidi lapselik, aga leidlik mäestiku redelite abil kujutamine ning seoste kokkutoomine mõjub üllatavalt ja seega moodustub fenomen, mille juures on olulised nii eelnevad fenoomid, ilmumise protsess kui kujutis ise. Kuigi akside langemine mõjub ootamatult, võib seda siiski aimata “Loodile” eelnevat Keerdi lavastust “ÜLT” näinud vaataja. Ka “ÜLTis” langes terve etenduse lava tagaseina katnud hall eesriie ning avaldas nii eelnevalt peidetud lavaruumi kui lavaruumiga ühte sulanud

etendajad. Seegi fenomen aitas kaasa "Loodi" puändi fenomenile, kuna tekitas veel ühe kihi seoseid ning äratundmist.

Küsimus redel-mäestiku agentsusest ei ole aga nii selge. See küll haarab kogu vaataja tähelepanu ja tekitab äratundmise iseseisvalt, kuid ei tundu seejuures elustuvat. See võib tuleneda liiga lühikesest esinemise ajast, kuna mäestik tuleb nähtavale äkitselt ning kaob üsna kiirelt etenduse lõpetavas *black outi*, mis ei jäta vaatajale piisavalt aega, et kujutis meeleliselt mõjuma hakkaks. Mäestiku eesmärk ongi kiirelt üllatada ning kaduda, mängides pigem vaataja emotsiooniga kui sügava tähendusloomega.

Teine lavakujunduslik element, mis on seotud fenomeni tekkimisega, on vinüülplaatide kaantest vaip, mille etendajad finaalis üle lava lahti tõmbavad. Vaiba suurus ja sellel olevate piltide rohkus on muljetavaldav ning saalis on näha, kuidas publik end toolides ettepoole kallutab, et pilte selgemalt näha. Seega tekib vaiba fenomen nii üldisel esteetilisel kui detaili tasandil. Selgelt on äratuntavad ka fenoomid, mis finaali eelnevad. Vaip võtab kokku nii vinüülide maskina kasutamise lavastuse esimeses pooles kui vinüülplaatide keskseks kujundiks kerkimise pikemas installatiivses stseenis, raamides lavastust ning viidates lavastuse pealkirja tähendusele.

Stseen algab pimeduses, kõlama hakkab Sven Grünbergi "Muusikaõhtu", mis pühaliku orelitaolise heliga loob üleva atmosfääri ning etendajad rullivad terve etenduse aja lava esiääre all peidus olnud vaiba ikka veel pimeduses lahti. Valgus läheb peale alles siis, kui etendajad on lavalt lahkunud. Nii jääb stseeni kogu fookus lavakujundusele, millest tuleneb stseeni installatiivsus. Stseeni vältel muutusi ei toimu. Vinüülivaip püsib staatiliselt maas, kuid tänu muusika loodud atmosfäärile mõjub stseen siiski liikuvana. Vaip saab sellel hetkel peategelase rolli, olles ainuke element lavaruumis ning mõjudes suursuguselt ja nostalgiliselt, tõmmates oma detailsusega vaatajat lähemale. Tänu sellele võib väita, et vinüülivaip saavutab teatud agentsuse, koondades kogu vaataja tähelepanu, mõjudes muusika ja detailsuse abil

liikuvalt ning täites kogu lavailma. Tähelepanu väärt on seegi, et mõlemad kirjeldatud lavakujunduslikud elemendid ilmuvad etenduse lõpus, kuigi nad asetsevad terve etenduse vältel publiku eest varjatult laval. See lisab nende ilmumisse suurema üllatusmomendi ning loob baasi fenomeni tekkimiseks.

Vaadeldes "Loodi" elutu mateeria elustumise kontekstist lasub aga peamine rõhk rekvisiitidele. Nagu mainitud, kerkib see esile lavastuse teises pooles, kui stseenid kulgevad pea katkematu jadana ning mõjuvad installatiivselt. Rekvisiitide agentsust võiks siiski vaadelda ka lavastuse esimesse poolde jäävas stseenis, kus etendajad kasutavad vinüülkaasi maskidena ning loovad oma kehade ja kaantel olevate nägude koosmõjul erinevaid karaktereid. Etendajad katavad oma näo ehk varjavad oma kõige ekspressiivsema osa ning kasutavad vinüüli kaasi vahendina, mille abil fenomeni luua. Vaataja fookusesse tõusevad vinüüli kaaned ning nendel kujutatud staatilised emotsioonid, millele etendajad groteskse liikumisega elustumise illusiooni loovad. Fenomen tekibki vinüüli kaante omapärase ja leidliku kasutuse ning etendaja keha stereotüüpidele viitava liikumise koosmõjul, mis tekitab vaatajas äratundmise ja emotsiooni ehk fenomeni. Vinüüli kaantel olevad näod elustuvad ning sulavad ühte etendaja kehaga, mis tekitab illusiooni reaalsest, kuid pigem tegelase tasandile jäävast inimesest. Seega on rekvisiitidel võimalik etendaja kaudu iseseisvuda, kuna neile omistatakse tavapärasest teistsugune tähendus, mis loob illusiooni elustumisest ehk agentsusest.

Võrreldes maskistseeni lavastuse mõttelise teise poolega, on viimase puhul rekvisiitide esiplaanile tõusmine ning etendaja taandumine tugevamalt tajutav. Esmalt hakkab see kuju võtma hetkel, kui mängu tuleb poodium, mille abil juhatatakse sisse pikem installatiivne stseen. Nimelt turnib Hekles neljakäpukil poodiumi otsas, kui Adel vinüülplaate ükshaaval tema kostüümi külge riputab. Eelnevalt nimetasin tekkivat kuju inimloomaks, kuna Heklese liikumine mõjub küll loomalikult, kuid tänu tema pikkadele graatsilistele

jäsemetele ei imiteeri see midagi konkreetset, vaid loob pigem abstraktse kujundi. Abstraktsusele annavad lisamõõtme vinüülid etendaja seljas, mis muudavad ta pigem olendi kui inimese sarnaseks ning see ebatavalisus mõjub fenomenina.

Seda stseeni saab pidada murdepunktiks, mil etendaja ja rekvisiit saavutavad justkui võrdse staatuse. Etendaja liikumisviis on küll justkui fenomeni peamine aspekt, kuid ilma vinüülidest ehk rekvisiitidest moodustuva kestata ei mõjuks see kuigi eriliselt. Seega tekib fenomen vaid etendaja ja rekvisiidi koosmõjul, kuid etendaja ei kasuta rekvisiiti pelgalt vahendina, vaid selle olulisus stseeni kui terviku töötamiseks on võrdväärne etendaja omaga. Samas ei saaks siinkohal rääkida vinüülkesta agentsusest, sest see mõjub siiski pigem kostüümina ehk etendaja osana ning ei saavuta eraldiseisvat elusust.

Seega saab maskistseeni ja vinüül-olendi stseeni võrdluses näha, et mõlema keskse esteetilise kujundi ehk vinüülplaadi illusoorne elustumine on olnud otseselt rekvisiidi kasutamise viisist. Esimese puhul suunatakse fookus otseselt rekvisiitidele, mis muutuvad peamisteks info edasiandjateks ning moodustavad stseeni kandva fenomeni. Teisel puhul on rekvisiidid pigem illustreerivad vahendid, mis etendajale kunstilist lisaväärtust loovad, kuid ei muutu seeläbi iseseisvaks illusiooni loojaks.

Vinüül-olendi stseenist edasi hakkab aga etendaja kohalolu tagaplaanile nihkuma, sest tähelepanu keskpunkti asetub tegevuste jada, mida küll opereerivad etendajad, kuid domineerivad rekvisiidid. Võrdlesin seda stseeni eelnevalt Rube Golbergi masinaga, mis tähistab mitmest lihtsast mehhanismist koosnevat seadeldist, mis täidab pealtnäha lihtsat ülesannet, kuid teeb seda keerulist teed pidi (Mehaanikast põneva nurga alt, 2022). Stseeni tegevuste jada algab plangust, mis toetatakse loodi lava keskel seisva poodiumi vastu, kus seisab vinüülidega kaetud Hekles, kes end kõhuli plangule asetab ning sealt kui liumäest alla libiseb. Plangu alla on asetatud

riidetükk, millele Hekles seisma jääb. Samal ajal on mööda poodiumit plangu alla veeretatud teibirull, mille abil tasakaalu hoides Ehrenberg plangu 90 kraadi alla tõstab ning kellaseieri kombel poodiumi teisele poole keerab. Seieriga samas taktis ning trajektooriga liigub ka seljast plaate ära korjav Hekles, keda Adel riidetüki abil mööda pöörandat lohistab. Kui plank on liikunud lavaruumis 180 kraadi ehk poodiumi teisele poole, toetab Ehrenberg selle samamoodi loodi vastu maad ning Hekles asetab plangule seljast korjatud plaatide virna, mis raskusjõul mööda planku alla libiseb.

Kuigi antud kirjeldusest on näha, et kogu tegevus toimub tänu etendajatele, mõjuvad nad stseeni kogedes siiski pigem vahendina ning rekvisiidid, mis masinavärgi moodustavad, tõusevad peategelase staatusesse. Tekib tunne, et kui stseeni silmi kissitades ehk hāgustatult vaadata, ei ole etendajaid peaaegu nāhagi ning rekvisiidid nāivad iseseisvalt liikuvat. Seega saab väita, et fenomen tekib peamiselt rekvisiitide koosmōjul, kuid selle juures on siiski oluline osa etendajatel, sest ilma nende olemasoluta on liikumisel ja seega fenomenil võimatu tekkida. Samas ei saa väita, et üksikutel rekvisiitidel oleks eraldiseisvalt agentsus, kuna nad ei mõju stseenis üksikelementidena, vaid osana tervikust, mis saavutab niinimetatud elususe koos toimides. Ilmselt on koosmōju kaudu tekkiva elususe põhjuseks ka moodustuva masina suurus, hōlmates suuremat osa lavaruumist ning mõjudes dominantsena selle stseeni lavailma tekkimisel.

Evelyn Raudsepp kirjeldab installatiivset stseeni kui endasse haaravat ruume hōlmavat visuaal-helilist tervikut, mille pikkus ja staatilisus võib vaatajat samaaegselt nii uinutada kui tema meelelist tajumist aktiveerida (Raudsepp 2017: 47). Viimasena kirjeldatud stseeni rõhuasetus ongi installatiivsusel ehk lisaks pikale kestvusele, domineerib selles tugevalt visuaalsus ning aeglane peaaegu uinutav rütm José Larralde laulu "Quimey Neuquén" taktis. Nagu eelnevalt välja toodud on installatiivsuse üheks tunnuseks ka etendaja taandumine või distantseeritud kohalolu ning elutu

kesksele positsioonile tõusmine, mis selle stseeni puhul samuti paika peab. Seega on fenomeni tekkimisel ning elutu mateeria elususe saavutamisel oluline roll teatrivaataja tajuprotsessi muutval ja fookuspunkti nihestaval installatiivsusel.

Kokkuvõte

Kuigi töö pikkusest ning fookusest tulenevalt jäid käsitlemata mõningad puhtalt etendajatega seotud fenomenid lavastuse mõttelisest esimesest poolest, võib siiski eelneva analüüsi põhjal väita, et "Loodi" peamised fenomenid ilmnevad enamjaolt etendajate ja rekvisiitide koosmõjul. See on ka loogiline, kuna lavastuse lavakujundus on üsna minimaalne, mille taustal rekvisiitide rohkus esile tõuseb. Samuti on mõistetav etendaja ja rekvisiitide koosmõju, kuna ka juba rekvisiidi mõiste seletuses tuli esile, et rekvisiit kuulub peamiselt etendaja juurde ehk see on üheks etendaja väljendusvahendiks, millest tuleneb ka nende koos esinemise efektsus. Teisalt ilmnis lavastuses ka kaks lavakujundusega seotud fenomeni lavastuse lõpus, mis lavailmas tugevalt domineerisid ja seda mõjutasid ning seega kogu tervikus olulisena mõjusid.

Vaadeldes aga analüüsitud agentsuse kontekstis peab tõdema, et selgepiirilist eristust lavakujunduse ja rekvisiitide elustumises teha ei saa. Kuna fenomenoloogia, mille baasil ma elutut mateeriat analüüsisin, lähtub subjektiivsusest, siis on ka agentsuse avaldumine või mitteavaldumine puhtalt subjektiivne. Seega võib näiteks kirjeldatud rubegolbergilik masin mõne teise vaataja jaoks mõjuda hoopis etendajakesksemalt, mis tühistab rekvisiitide agentsuse. Sellegipoolest lähtun siinkohal isiklikust vaatepunktist ning jään analüüsis väljatoodu juurde.

Lavastuse esteetilist keset silmas pidades tundub loogiline, et enamus analüüsitud fenomene olid seotud vinüülplaatidega. Nii vinüülkaantest maskide kui vaiba puhul oli esemete agentsus rohkem tajutav, mis tulenes

nende fookuspunktiks muutumisest ning lavailma hõlmamisest. Etendaja selga moodustunud vinüülplaatidest kest aga sarnast elususe tajutavust ei tekitanud, kuna mõjus eeskätt vahendina, mille abil loodi esteetiline kujund ja fenomen. Teisalt mõjus oma liikumises agentsena rekvisiitidest moodustunud masinavärk, mis küll n-ö töötas tänu etendajatele, kuid tõusis siiski esiplaanile ja saavutas teatud määral autonoomsuse.

Seega leiab hüpotees osalist kinnitust, kuna teatud hetkedel saavutas elutu materia tõesti etendajatega võrdse mõju, kuid seda siiski mitte kogu lavastuse ulatuses. Nagu arvata võis, sõltub elutu elustumine paljuski selle seotusest inimkehaga ning täieliku autonoomsuse saavutamist siiski ei toimu. Ometi aitab sihilik installatiivsus elutus materias teatud elususe luua ning vaatajat seeläbi mõjutada.

KASUTATUD ALLIKAD

Agency. Cambridge Dictionary lehekülg,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/agency> (20.01.2022).

Lavakujundus, Eesti Entsüklopeedia koduleht,
<http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/lavakujundus2> (15.01.2022).

Mehaanikast põneva nurga alt. Tartu Ülikooli koduleht,
<https://sisu.ut.ee/mehaanika/rube-goldbergi-masinad> (20.01.2022).

Pesti, Madli i.a. Teatrifenomenoloogia. *Etenduskunstide uurimismeetodid.*
https://moodle.ut.ee/pluginfile.php/1978250/mod_resource/content/1/Teatrifenomenoloogia_Pesti.pdf (17.01.2022).

Raudsepp, Evelyn 2017. *Installatiivsus teatrilavastustes. Eesti teatri näitel 2014-2017.* Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia,
<https://eka.entu.ee/public-thesis/entity-428796/raudsepp-evelyn-installatiivsus-teatrilavastustes-eesti-teatri-naitel-2014-2017>
(22.01.2022).

Rekvisiit, Eesti Entsüklopeedia koduleht,
<http://entsyklopeedia.ee/artikkel/rekvisiit2> (15.01.2022).

Teatrivaht 2021. Toim. Meelis Oidsalu. Vikerraadio, ERR, 22.11.,
<https://vikerraadio.err.ee/1608410897/teatrivaht-kasvatushoone-ja-lood>.

**KEHADE
MÄRGIKÄITUMISEST
NÜÜDISTANTSUS
LAVASTUSE
"PLANET
ALEXITHYMIA"
NÄITEL**

Kai Valtna, Tartu Ülikooli kirjandus- ja
teatriteaduse õppekava magistrant

Nüüdistantsu näib mitte enam huvitavat kehade joondamine äratuntavaid tantsutehnilisi malle järgides. Tinglikult öeldes võib laval näha vabalt tegutsevaid kehi koreograafiseeritute asemel. Mind huvitab, kas sellisel moel eksponeeritud kehasid võib pidada autentseteks, kuna nende tegutsemisloogika ei põhine kordustel, sümmeerial ja abstraktsusel nagu koreograafias, vaid kordumatusel, asümmeerial ja funktsionaalsusel nagu elus. Küsimus, kas tegutsevaid kehi saab ka koreograafiseerituteks pidada, jääb siinkohal põhjalikult lahti harutamata. Arvan lihtsalt, et saab küll, postdramaatilisele teatrile ja post tantsule omaselt ei tähenda vana mõiste tingimata vana sisu. Kui autentsust lavaliste tegutsemisstrateegiatega seostada, peaks olema täidetud veel üks tingimus. Objekt on autentne siis, kui ta on identne iseendaga.

Teatri olemuses on muuta iga objekt märgiks, semiotiseerida objekti eksistentsi vaataja jaoks ja viia objekti identsus väljapoole seda ennast. Semiootika ühe rajaja Saussure'i jaoks on tähendus seotud positsiooniga struktuuris ning viimane omakorda väärtusega. Balletilaval on väärtuslikku keha kerge ära tunda – kombinatsioon eneseületusest, anatoomiast, gravitatsioonijõu eiramisest ja poeesiast eesmärgiga luua midagi muud kui seda, mis ta ise on (enamasti ebamaist, üleloomulikku ja ebaloomulikku).

Ma ei taha väita, et kõik kehad nüüdistantsu laval tingimata ainult iseennast esindavad. Lavakontekstis saab rääkida ikkagi pigem mitteargistest kehadest, mis näevad küll argistega sarnased välja, aga siiski pole seda. Eugenio Barba sõnul järgivad argised kehad minimaalse pingutuse printsiipi ehk maksimaalse tulemuse saavutamiseks elus püütakse leida optimaalseim viis seda saavutada. Mitteargine keha, see tähendab kõik lavalised kehad on

energiakasutuse mõistes "avardunud", pigem pillavad kui säästlikud. (Barba 1999: 65)

Käesoleva töö eesmärgiks on uurida kehade märgikäitumist ühe nüüdistantsulavastuse näitel, õigemini ühe valikulise stseeni näitel sellest. Lavastuseks on Karl Saksa „Planet Alexithymia“, mis 2020. aastal nomineeriti ka Eesti Teatriliidu tantsuauhinnale.

Küsimused, millele siinkirjutaja vastust otsib, keerlevad ennekõike tingimuste kindlakstegemise ümber, millal keha lakkab laval märk olemast.

Aleksitüümilised kehad versus vitaalsed ruumid

Ma istun pimedas ruumis ja minuga koos veel hulk teisi, istume nägudega ühes suunas, kuigi praegu pole see oluline, sest saalis valitseb pilkane pimedus. Me kuulame teksti, mis manab silme ette inimesest puutumatute vihmametsade lopsakust ja troopika värve, lõhnu ja hääli. Ja vihma, mis on sadanud juba mitu kuud, tühimust ning väsimust, nii et linnud mitte ei laula, vaid karjuvad valust. Masin on moonutanud lugeja häält, see kõlab madalalt, aeglaselt ja kuidagi lootusetult. Kui tekst lõpeb, rebestab ere külm valgus halastamatult pimeduse. Ühtäkki on seda kogu ruum täis. Kui silmad harjuvad, näeb laval valget günekoloogitooli meenutavat seadeldist üleni valges ruumis. Pikka aega ei toimu midagi, siis loivavad paremalt poolt lavale mustades lühikestes sportpükstes ja valgetes sokkides kaks meest (meestantsijat?). Väljaspool etenduse konteksti tunneb neis ära eesti kaasaegse tantsu skeene teise põlvkonna kaks põhilist tegijat, kelle lavastused panevad pea alati tantsukunsti piiride üle polemiseerima. Laval liigutakse väga aeglaselt tooli poole, üks etendaja vinnab ennast vaevaliselt sellele, teine võtab taskust helihargi ning algab tegevus, mis meenutab patsiendi läbivaatust närviarsti kabinetis. Helihargiga koputades liigutakse mööda toolil istuja keha, mispeale viimane reageerib nõrkade hääliitsustega,

mis saali paraku kuulda pole. Tegevus kestab pikalt – nii pikalt, et sa enam vaatajana ka otseselt jälgima ei pea, vaid „lased minna“.

Laval vahetult enne kõlanud teksti barokne vohavus ja intensiivsus on karjuvas vastuolus sellele järgneva tegevuse aeglase kliinilise minimalismi ja kehalise armetusega. Kõiges selles kokku on midagi katartilist ja meditatiivset. Solipsistlike kehade vastupanu ennast märgina hõlpsalt paika panna loob seisundilise ruumi. Muidugi saab sellest vaataja jaoks kehaline kogemus, kui publik suudab tõlgendamiskärsituse ja pretensiooni endas maha suruda. Vaadata pole nahunii suurt midagi.

Keha kui märk

Mis siin õieti sünnib? Miks ma neid veidralt käituvaid kehasid laval lugeda ei oska või ei taha? Lugemine eeldaks kehade struktuuri paigutamist läbi loogilis-kontseptuaalse järeltõlgimise. Mil moel on need pidevalt mu vaateväljas toimetavate etendajate kehad suletud mingites isekatesse autistlikesse omaruumidesse, millele mul pole lootustki ligi pääseda, saati siis veel semiotiseerida?

Kõigepealt tuleb märkida, et kehade jõuetus ilmneb võrrelduna keelemärkide poolt loodud kujuteldava ruumi ja visuaalsete märkide poolt loodud füüsilise ruumiga, kus mõlemad nimetatud märgisüsteemid töötavad täistuuridel semantilisel, visuaalsel ja afektiivsel tasandil. Kehad aga ei paku semiotiseerivale vaimule, visuaali hindavale silmale ega emotsioone ihkavale vaatajale suurt midagi. Madis Kolk on arvustuses samale lavastusele täpselt kirjeldanud sedasorti ootusi: “Meil on justkui mingi ideaalmudel, millele peab etenduskunsti lavastus vastama, ja see ilmselgelt sellele ei vastanud. Elamus jäi saamata ja naudingut ei pakutud. Laval tehakse aga midagi, mida me igapäevaelus nimetada ei oska. Vaataja ei taha tunda end rumalana ja nii tõlgendab ta toimuva virgutusvõimlemiseks.” (Kolk 2020) Või närviarsti läbivaatuseks, nagu juhtus siinkirjutajaga, kui asus kirjeldama kogetut.

Roland Barthes'i strukturalistliku tegevuse kirjelduse võib laenata ilmselt ka märgile, mis pole oma olemuselt antus, vaid protsess, tegevus. Barthes'i järgi tooks siis märk ilmsiks midagi, mis objektis endas oli jäänud intellektiga adumatuks (Barthes 2002: 22). Selles tõlgendamistöös Stepanovi ja Saksa kehade kallal sisaldub kõigepealt Kanuti Gildi SAALI tooliridu täitvate intellektiomanike minevik, kogemus, kärsitus ja vabadus ning teisalt provokatsioon, mida Barthes nimetab vastupanuks, mis loodus inimese vaimule alati avaldab (samas).

Kas keha saab laval osutada enda hõlpsasti tõlgendatavusele sellist vastupanu, et see lakkab olemast märk?

„Tõsiasi, et millal me ka midagi ei vaatleks, eeldab ja paigutub see vaatlus juba semioosi, mille läbi vaadeldav objekt üleüldse objektina, st tajutavana, kogetuna või teatuna eksisteerima hakkaks.“ (Deely 2005: 7) Saksa ja Stepanovi kehad ei lakka olemast taju või kogemuse objektid, tõlgendus, mis oma olemuselt on ju keeleline, ei lase neil lakata olemast ka märgid. Ja ikkagi jääb veidravõitu kahtlus, et me pole keele loogilise arhitektoonikaga jõudnud karvavõrdki lähemale lavastuse provokatiivse kinesteetilise absurdi tuumani.

Keha versus keel

Clifford Geertz on läbinägelikult täheldanud: „Kunstist kõnelemise pinnapealse viljatusega näib kokku käivat sügav vajadus sellest lõputult kõnelda.“ Samas möönab ta, et millegi olulise tajumine olgu konkreetses teoses või kunstis üldiselt, ajendab inimesi loomulikult sellest ka lakkamatult kõnelema ja kirjutama. Midagi inimese jaoks nii tähendusrikast ei saa lihtsalt jätta omaenese puhtasse tähendusse kümblema. (Geertz 2003: 127). Ilmselt ei vaidle ükski semiootik vastu asjaolule, et tähendus, ükskõik kui hämaraks see ka ei osutu, on siiski tähendus ning märgi afektiivne või visuaalne funktsioon (mis teatri puhul mitte väheolulised pole), võivad olla arusaadavamad ja mõjuvamad kui semantilised seosed. Kuid sellegipoolest

ei lakka märk eksisteerimast. Niisamuti tunnetab iga semiootilise meetodi rakendaja lavastusanalüüsi puhul, et keele läbivalgustaval toimel on piirid.

Kas seda, mis keelepiiride tagune, saabki autentsuseks pidada? Kuidas sellisel juhul autentsusest rääkida?

Prantsuse arhitekt ja filosoof Henri Lefebvre räägib kompaktse ruumi asemel ruumi kujutluslikest, füüsilistest ja tajutavatest aspektidest. Lefebvre huviks on sotsiaalse ruumi loomine. Ta kirjeldas seda tajutava, mõeldava ja kujuteldava ning elatava ruumi vastastikuse pingeväljana. Mõõndustega saab Lefebvre'i ruumikontseptsiooni ka kehade märgikäitumisele üle kanda. Lefebvre suhtub kriitiliselt Lääne kultuuris juurdunud dekaartlikusse keha- ja vaimuasjade lahutamisse, kus vaim on võrratult väärtuslikumalt hinnatud kui keha. Keel ei suuda kunagi maailma täielikult hõlmata, kujutluspiltide ja kehade omaruume lõpuni lahti seletada – tõsiasi, mis on keelekesksetes kultuurides (milleks Lefebvre peab kindlasti ka Lääne kultuuri) varjutatud topeltillusioonist või transparentsuse/läbipaistmatuse topeltmängust.

Läbipaistvuse illusioon põhineb väitel, et ruum on naiivne ja süütu, ja isegi, kui see peidab endas saladust või töötab ohtu, siis piisab vaid ainsast valgustatud pilgust ruumile, mis korrapealt saladused päevavalgele toob ja need kahjutuks muudab. Eelduseks on usk, et iga krüpteeritud reaalsus muutub hõlpsasti dešifreeritavaks tänu keele sekkumisele. Keel muudab asjad kommunikeeritavaks, kommunikeeritav on ühtlasi eksisteeriv. (Lefebvre 1991: 27-28)

Realistlikkuse illusioon. Selle asemel, et olla määratletud vormi järgi, naudib keel „substantsiaalset reaalsust“. Keel meenutab kotti, kust iga asja või objekti kohta saab sobiva sõna valida. Kujutluslikud ja sümboolsed mõõtmed, maastik ja horisont, mis ääristavad lugeja teed, on kõik võetavad „tõelistena“. (Samas 1991: 27- 28)

Tsentraalperspektiivi võib samuti pidada kujuteldava ruumiks, mille läbi loodud kujutisi on mõistetud tavapäraselt reaalsena. Paigutades kõige keskmesse vaataja pilgu, "on nähtav maailm seatud vaataja jaoks samamoodi, nagu kogu maailmaruumi peeti kunagi jumala järgi seatuks. Perspektiivtraditsioonis puudub visuaalne vastastikkus. Jumalal ei ole mingit vajadust end teistega suhestada – ta ise ongi kogu situatsioon." (Berger 2009: 16)

Tantsukunstis on etendajate kehad vaatajate jaoks sarnaselt maalikunstile perspektiivi paigutatud olnud, vähemalt eelmise sajandi 60ndate aastateni. „Planet Alexithymia“ ei tegele neljanda seina lõhkumisega ega vaatajate ümberpositsioneerimisega etendaja ihule võimalikult lähedale, et autentne higi, vaev ja väsimus oleksid käegakatsutavad. Tsentraalperspektiivi pagupunkti ilmuvad lihtsalt kehad, mis pole vaatamist väärt.

Struktuuriline menetlus hoiab asja identsuse väljapool tema omaruumi, kus asja tähendus ei tulene mitte temast endast, vaid süsteemis või struktuuris talle omistatud kohast, tema funktsioonist süsteemi teenistuses (Undusk 1998: 12). Kui märgiks olemise tingimus on mitte olla identne iseendaga, vaid asendada kellegi jaoks mingis suhtes midagi, siis tuleks ju küsida, millena keha nendesse tähistusvõrgustikesse siseneb või seal alati juba olemas on, isegi kui see lavastuse kontekstis ennast hõlpsasti kontseptualiseerida ei anna. Seisundit, kus keha ei ütle mitte midagi, pole ilmselt olemas – kui ma lakkan rääkimast, ei lakka ma kommunikeerumast. Eelkõige on see sõltuvus kultuurilistest determinantidest – me pärime ja saame oma käsutusse juba kultuurist küllastunud keha. Kultuuris käibivate kehakujutluste aluseks on omakorda keha libidonoossed, bioloogilised ja sotsiaalsed aspektid. On kehi, mis on mõeldamatud teatavas aegruumis ja teises mitte, on kehi, mis on keelatud, on kehi, mida tahaks vaadata, aga ei tohi ja kehi, mida tohib vaadata, aga ei taha, on kehi, mida on võimalik ette kujutada ja on neid, milleni kujutus ei küündi.

Teater on vähemalt kuni 20. sajandi keskpaigani äratuntavatel mitteargistel kehatehnikatel baseerunud ja nende kehatehnikate andekamad valdajad ka ühiskonnas tõsiseltvõetavat sümboolset kapitali omanud. Ehk siis märgi lugemiseks peab kood olema nähtaval. „Planet Alexithymias“ eksponeeritud kinesteetiline impotentsus muudab kehad tegelikult teatrikoodis mõeldamatuteks, sest neil puudub transtsendentaalne mõõde, mida eeldab märgi eksistents – see keha ei ole märk jõuetusest, vaid lihtsalt jõuetu, see tähendab täpselt see, millena ta meile paistab. Asjaolu, et vaadeldav keha kuulub ühele Eesti nüüdistantsu skeene tehnilisemale koreograafiale, muudab semiotiseerivale intellektile, kes seda pusserdamist Kanuti Gildi SAALis pealt vaatab, võrrandi veel arusaamatumaks. „Koreograafia sünnib kehade ja ihade allutamises distsiplineerivate režiimide läbi (anatomilised, soolised ja rassilised normatiivid kuni toitumiseni välja), eesmärgiga teostada perfektselt eelnevalt kokkulepitud ja olemuselt transtsendentaalseid samme, poose ja žeste.“ (Lepecki 2006: 9) Iga keha teostab end seda täielikumalt, mida rohkem idee temas realiseerub. Idee haprusest, jõulisusest, väsimusest või tülgastusest näiteks. Kehad ei saa iseenesest olla haprad, jõulised, väsinud või tülgastavad, vaid nad tähistavad seda kõike. Vähemalt teatris on see nii olnud.

Kas keha lakkab olemast märk, kui kodeerivad võrgustikud lakkavad kodeerimast, kuna on programmeeritud vaid teatud tüüpi kehade äratundmisele?

Juri Lotmanile kuulub arutlus, et mida suurem on „tõlkes kaduma läinud“ ala adressaadi ja adressandi vahel, seda paradoksaalselt väärtuslikum kogu kommunikatsioon on (Lotman 2001: 15). Igasugune keha semiotiseerimise ja sümboliseerimine kohtab raskust: kuidas kodeerida kohalolu? Ehk nagu ütleb fenomenoloog: „...ainus, mis loeb, on süvenemise hetk; see, mis selle hetke tingib ja sellele järgneb, on kellegi teise asi /.../ Ma viitan sellega varem või hiljem aset leidvale hetkele, kus objekt või kujutis kehtestab ennast meie

tajus millenagi, mis Shelley sõnul: „loob... meile teise olemise meie olemise sees /ja/ sunnib meid tundma seda, mida tajume. /.../ Sellist kogemust lükkavad edasi või ennetavad tavaliselt igasugused argitähendused, mis iga objekti või kujutisega kaasas käivad.“ (States 2011: 130-131) Kas fenomenoloogilise silma jaoks on keha liiga argitähendustega koormatud, semiootilise intellekti jaoks alati liiga kohal, kuhu ka ei vaataks?

Keha kui tekst

Keha esindab seda tekstitüüpi, kus teksti mõiste on primaarne ja mitte sekundaarselt tuletatud märkide järgevusest. Põhjusel, et ikoonilised, st mittekokkuleppelised märgid, millise liigituse alla võiks ju ka keha sobida, süntagmatiseeruvad halvasti oma mitteformaalse sisu tõttu. Keha kujutab endast tervikut, esialgset antust, informatsiooni edastamise mittediskreetset iseloomu. Otsida tantsuetenduses lugu koreograafiliste kombinatsioonide tükeldamisest liigutusteks, on ilmselt kasutu. Selles mõttes töötab kehaline kunst nagu maal või installatsioon või muusika oma esialgses totaalsuses, mis on ainsaks kontekstiks selles esilekerkivale kujundile. See ei tähenda, et pidevasse teksti poleks võimalik lülitada diskreetseid märke. Pieta või Rodin'i Mõtletaja või Sixtuse kabeli laes üksteiseni küünitavad käed on võimsalt töötavad kultuurimärgid (kultuuripoosid?). Ilmselgelt ei huvita aga Saksa ei antiikse Kangelase keha ega ka mitte Lunastaja oma. Õigupoolest puudub selles lunastuse tootus või vihje kangelaslikule saatusele alistumisele, poetiline helgus ja semantiline selgus. Selle asemel hiilib vaatajalegi ligi mingi paralüseeriv seisund (haigus, vangistus või töö, igavus, mis ei ülennda): “Keha, mis on surutud keskkonda või teadvus, mis on surutud kehasse, peab tegelema rutiini ja pragmaatiliste kordustega – olgu see *black box*'is, vanglas või põllumaal. Sealt tulenev taastektiiv jada ja fenomen, kuidas keha ja psühholoogia olukorraga kohanevad või mitte, on lavastuse fookuseks.” (Kanuti Gildi Saal 2020) Õigupoolest ei huvita Saksa ükski tantsukunsti kood, mis konstrueerib

kujuteldava keha eneseületusest, ilust ja gravitatsioonijõu eiramiset, muusikale allumisest või narratiivi sobitumisest.

Kuidas siis ikkagi jääb selle kehaga?

Baudrillard on öelnud: „Kogu kaasaegne keha ajalugu on lugu selle demarkatsioonist, sellest, kuidas märgivõrgustik tühjendab keha tema radikaalsest ambivalentsusest, reorganiseerides keha kui struktuurse materjali, lastes sümboolse vahetuse mängus esineda kehal vaid kui seksuaalsust (kui keha ainsal vahetusväärtusel) determineerival instantsil.“ Baudrillard räägib neljast keha mudelist, mille kaudu kaasatakse keha erinevatesse süsteemidesse. Need on tema järgi laip, loom, mannekeen ja robot, vastavalt siis meditsiini, religiooni ja kaks viimast poliitilise ökonomia jaoks kui ideaalsed keha tüübid. Ja hämmastaval kombel ei e r i n e keha nendest millegi poolest, kuid on alternatiiviks neile kõigile. (Baudrillard 2000: 193, 216)

Kehad mitte ainult ei kommunikeeru pidevalt, vaid loovutavad selle käigus pidevalt ka oma ambivalentsust, reorganiseerudes materjaliks, mille väliste märkide najal hinnata sisemisi seisundeid (nagu meditsiinis) või mille pealt üles ehitada kujutluslikud maailmad, mis rahuldaks inimvaimu pürgimust transendentaalsuse järele. Oma antropomorfsuses illustreerib nii Jumal ja Robot vaimu võimetust ette kujutada sfääre, kus puuduksid kehastunud tegelased.

Kokkuvõtteks

Nüüdistantsu huvi sooritavate kehade asemel kehade kohalolu kvaliteedile keskenduda näib olevat peamine põhjus, miks need kehad ennast hõlpsalt lugeda ei lase. Isegi kui sellisena lakkavad kehad olemast lihtsalt dešifreeritavad, ei lakka nad ometi märgina käitumast. Post tants on samavõrra kodeeritud kui ballett või moderntants, vaatamata muutunud esteetikatele, tehnikatele ja narratiivi puudumisele klassikalises mõttes. Ka

iseendana esindab keha laval üldistust ehk seda, mis tuleb pärast füüsikat. Ses mõttes tundub õigem olevat rääkida mitte autentsetest kehadest, vaid autentsuse märkidest. Pigem pingestab teatri fiktiivsete maailmade eneseküllasust nende loomisel osalevate kehade lakkamatu kommunikatiivsus, ehk iga keha on igas loos kohal bioloogilise, libidonoosse ja kultuuriliselt laetud fenomenina. Kas "Luikede järve" luigeparv koosneb nõiduslikest hapratest naisekehadest või jõuliselt agressiivsetest mehekehadest, pole sugugi ükskõik. Et „Planet Alexithymias“ toimetavad aneemilised nooremapoolsed mehekehad atleetlike asemel, pole samuti ükskõik. Ei semantiliselt ega afektiivselt, visuaalsest rääkimata.

KASUTATUD ALLIKAD

Barba, Eugenio 1999. Paberlaevuke: Sissejuhatus teatriantropoloogiasse. Toim. Mall Põldmäe. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Barthes, Roland 2002. Strukturalistlik tegevus. Autori surm. Tallinn: Varrak, 19-29.

Baudrillard, Jean 2000. Telo, ili kladbiše znakov. Simbolitsheskii obmen i smert. Moskva: Dobrosvet.

Berger, John 2019. Nägemise viisid. Toim. Maarin Ektermann ja Neeme Lopp Tallinn: EKA Kirjastus

Deely, John 2005. Basics of semiotics. Semiootika alused. Tartu: TÜ Kirjastus

Geertz, Clifford 2003. Kunst kui kultuurisüsteem. Omakandi tarkus. Tallinn: Varrak, 126-158.

Kolk, Madis 2020. Sõnatu hinge sündroom. Sirp, 20.07.

Lefebvre, Henri 1991. The Production of Space. Oxford: Basil Blackwell Ltd.

Lepecki, Andre 2006. Exhausting Dance. Performance and the politics of movement. New York and London: Routledge.

Lotman, Juri 2001. Kultuur ja plahvatus. Tallinn: Varrak.

Planet Alexithymia 2020. <https://saal.ee/performance/planet-alexithymia-261/> (10.05.2022).

States, Bert O. 2011. Fenomenoloogiline hoiak. Valitud artikleid teatriuurimisest. Koost. Luule Epner Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 127-140.

Undusk, Jaan 1998. Maagiline müstiline keel. Tallinn: Virgela.

**RUUMIPOEETIKA
SÜMBOOLSUS
LAVASTUSTES
„VARESELE VALU,
HARAKALE
HAIGUS“ JA
„VÄLJAST
VÄIKSEM KUI
SEEST“**

Maarja Moor, Tartu Ülikooli kirjanduse ja
kultuuriteaduste õppekava vilistlane

Mari-Liis Lille on eesti lavastaja, kes on valdavalt tuntud *verbatim*-meetodi abil loodud tugeva omadramaturgilise loomingu poolest dokumentaalteatri žanris. Lille lavastused on leidnud palju tunnustust tänu enda ühiskondlikule sõnumile ja autentsele vormile, kuid kuna tema käsitletud teemad on niivõrd aktuaalsed – paljude teiste hulgas võib nimetada depressiooni, eesti-vene migratsiooni, poliitilist äärmuslust või rassipoliitikat – võib meediakajastuses Lille lavastajakäekiri tagaplaanile jääda. Siinses essees püüan seda puudujääki täita ning analüüsin lavastaja ja kunstnik Nele Soovälja ühiselt loodud ruumi- ja lavakujundusi kahe lavastuse näitel: „Varesele valu, harakale haigus“ (esietendus 2014) ning „Väljast väiksem kui seest“ (2017). Essee eesmärk on teada saada, millised semiootilised märgid Lille ruumikujunduses domineerivad ning mil viisil kannab ruumisümboolika lavastuste sõnumit. Võrdlev analüüs põhineb isiklikul vaatamiskogemusel ning vähesel määral ilmunud kriitikal. Analüüsis tuginen Erika Fischer-Lichte (2011) märgisüsteemide jaotusele ja keskendun eelkõige ruumiga seotud visuaalsetele märkidele: ruumikontseptsioonile, lavakujundusele ja rekvisiitidele, kuid lavaruumi mõtestamisel tulevad mängu ka näitlejaga seotud märgid, eelkõige prokseeemika.

Lavaruumide kirjeldus

Mari-Liis Lille lavastajakarjäär sai alguse 2014. aastal, kui ta tõi koos Paavo Piigiga välja dokumentaallavastuse „Varesele valu, harakale haigus“, kus esitati depressiooni põdenud inimeste lugusid. Tegu oli kahe teatri ühisprojektiga: kuueliikmeline näitlejate trupp mängis samal õhtul Eesti Draamateatris lavastust „Varesele valu...“ ning Tallinna Linnateatris lavastust „Harakale haigus...“ (Varesele valu...). Näitlejad vahetasid õhtu jooksul

mängukohti ning kehastasid tegelasi kummaski lavastuses. Kaks lavastust järgisid sama dramaturgilist ülesehitust, kuid erinesid teineteisest nii esitatavate lugude kui visuaalse esteetika poolest. Kolm aastat hiljem Endla Teatris etendunud dokumentaallavastus „Väljast väiksem kui seest“ tegeles küsimusega, kuidas ühiskonnas toime tulla teineteise erinevustega (Plekktrumm 2017).

„Varesele valu...“ (edaspidi „Varese“) lavaruum koosneb üksikutest üleelusuurustest asjadest, mis asetsevad muidu küllaltki tühjas ruumis. Keset lava paikneb hiiglasuur laud kahe sama suure tooliga, mille seljatoed ulatuvad Draamateatri väikese saali laeni. Toolile istumiseks tuleb näitlejatel turnida, laua peal on võimalik saali kõrguse tõttu olla ainult kõhuli. Laual asetseb ka ämbri mõõtu joogiklaas hiigelsuure kõrrega. Nurgas on valge padi, laua all mitmemeetrine punane hambahari. Teises vaatuses ilmub suure laua alla veel omakorda väike laud kahe väikese tooliga. Lava seinad on kaetud ruudulise mustriga, mis loob kaardimajaliku efekti. Oluline element lavastuses on pitstek, mis omandab erinevaid funktsioone, olles nii laudlina, valge sein sketšide taustaks kui ka tekk, mille sisse näitleja end kerida saab. Lavastuses kasutatakse ka videoprojektsiooni, mis projitseeritakse eraldiseisvale valgele ekraanile, aga ka eelmainitud laudlinale. Video pole siiski otseselt lavakujunduse osa, vaid üks loojutustamise meediumitest.

„Harakale haigus...“ (edaspidi „Haraka“) lava on mitmedimensioonilisem, lavale on ehitatud terve kahekorruseline avatud esisega maja. Esimeses vaatuses on teine korrus valge linaga kinni kaetud ning publik selle olemasolust teadlik ei ole. Sarnaselt „Varese“ laudlinaga töötab teist korrust kattev lina projektori ekraanina. Maja esimesel korrusel avaneb publikule roosades ja valgetes toonides lastetuba, mis on vastupidiselt „Varese“ vähestele, kuid hiiglaslikele lavakujunduse elementidele sisustatud paljude väikeste detailidega. Toas on voodinurk, kirjutuslaud ning tähelepanu tõmbavad kõikvõimalikud lapselikud esemed nagu kiikhobune, käokell,

joonistatud pildid seintel, mängurong põrandal ning pehmed mänguloomad riiulis, kohvris ja eraldi väikestel toolidel. Osa tegelasi hoiab loomi rääkimise ajal ka süles. Teises vaatuses avatakse teine korrus, kust vaatavad vastu veel kaks tuba, igas toas jutustatakse eraldi lugu. Publiku vaatenurgast vasakul asetsev ruum sarnaneb elutoaga, on kollastes ja soojades toonides ning sisustatud diivani ja riiuliga, kus seisavad virnades erinevad raamatud ja vihikud. Teine tuba sarnaneb kontoritoaga ning sisaldab kirjutuslauda ja mitmeid riiulis asetsevaid mappe ja kaustikuid. Vaadates kolme ruumi koos, hakkab tööle nukumaja efekt, kus näitlejad mõjuvad maja kui terviku suhtes üsna tillukeste eraldi tubades tegutsevate indiviididena.

„Väljast väiksem kui seest“ lava on avatud ja tühi, kui välja arvata üksik treiler, mis suletuna keset lava seisab. Treilerist vaatab vastu vaid üks pitskardinaga suletud aken. Lava taga sädeleb kuldne eesriie, mis enda silledamisega loob atmosfääri müstikat. Eesriide vahelt tormab lavale ehmunud naine, kes end treileri ees varjab, kuniks kohaneb, publikuga tutvub ja enda lugu jutustama hakkab. Naise nimi on Birgit ning pärast Birgiti monoloogi palub ta publikust paari mehe abi, kes aitaks tal treileri seina maha võtta. Õige pea avaneb publikule pilt peaaegu ühiselamu tüüpi haagissuvilast, kus laua taga istub end meikiv naine, treileri põrandal magavad inimesed. Haagissuvila sisustus on pigem vanamoodne: odavast sinisest linoleumist põrand, lihtne kööginurk, tuhmunud lillalise kangaga eraldatud konku, vanaaegne raadio, magajaid katavad lillelised villast või fliisist tekid. Kokku elavad treileris erinevates vanustes kolm meest ja kolm naist. Treiler on väike, ruumi on vähe ja tegelased on üsnagi kokkupressitud. Ehkki tegelaste repliikidest võib järeldada, et nad elavad koos, on üsna selge, et tegu pole perekonnaga, vaid pigem mõttelise ühiselamuga: valikulise kogumiga, mis on loodud representeerima ühes kogukonnas leiduvaid erinevaid indiviide.

Semiootilised märgid

Ehkki „Vares“ ja „Harakas“ on enda visuaalselt poolelt väga erinevad, on lavastuste ruumipoeetika loodud samade märgisüsteemide abil. Esiteks saab mõlema lavastuse **ruumikontseptsioonis** oluliseks näitleja füüsilise keha suuruse suhe ruumiga, kuna rõhutatakse näitleja keha väiksust. Tugevamalt on see esil muidugi „Vareses“, kus tekib suurem kontrast näitleja ja hiigelsuure mööbli vahel, kuid nagu enne mainitud, tekib sarnane efekt ka „Harakas“, kui kasutuses on kõik kolm nukumaja tuba. **Prokseemikas** hakkab mõlemal juhul silma tegelaste eraldatus: tegelased räägivad oma loo üksi laval olles ning suhtlus teiste tegelastega on minimaalne. Ka „Haraka“ teises vaatuses, kui laval on kohati koguni kolm tegelast, räägitakse neid kollaaži vormis paralleelselt. Näitlejad suhtlevad küll sketšide ajal, kuid sealsed tegelased ei ole psühholoogiseeritud ning mõjuvad episoodilistena. Samamoodi kasutatakse ka **rekvisiite** peaaegu ainult sketšide ajal, kuid kuna need ei seostu otseselt ühegi tegelase või lavastuse üldise kontseptsiooniga, puudub neil individuaalne tähendus. Prokseemiliste märkide kohalt tuleb siiski mainida seda, et lavastuse lõpus leiavad tegelased teineteisega kontakti ning nende vaheline mõtteline sein kaotatakse. Mis ühendab kahte lavastust etenduse tasandil on **kaamera ja video kasutus**. Esimene asi, mida publik saali sisenedes näeb, on lavale projitseeritud *live*-pilt teise teatri saali kogunevast publikust. Nii algab mingis mõttes etendus hoopis kahe publiku kohtumisega. Kummaski lavastuses on ka tegelane, kes räägib enda lugu ainult läbi kaamera. „Vareses“ on selleks Ursula Ratasepa kehastatud Ariadne ning „Harakas“ Henrik Kalmeti kehastatud Georg. Mõlemad tegelased alustavad enda lugu vastateatri kohvikust ning liiguvad seejärel Tallinna tänavatele. Ariadne seab sammud Linnateatrist Draamateatri suunas ja Georg Draamateatrist Linnateatri suunas. Tegelased kohtuvad ning vaatavad vaikides tõtt, misjärel liiguvad edasi, kuni jõuavad sihtteatri lavatagustesse, kust astuvad otse lavale, kaameramees veel ajutiselt kannul. Georgi ja Ariadne lavale ilmumine on ühtlasi märk n-ö lõpuvaatusteks, mille käigus

näitlejad kokku kogunevad ja teise saali näitlejatega ühise lõppsõna saavad öelda. „Vareses“ rebitakse selle tarbeks koguni maha lava seina kattev riie ning paljastatakse teine väiksem ruum suure lavaruumi sees, kus näitlejad ühiselt laua taga istuvad.

Lavastuses „**Väljast väiksem kui seest**“ tõusevad esile just prokseeemika ja rekvisiidid ning ruumi mõtestamisel saavad oluliseks ka teised näitlejakesksed märgid. **Ruumikontseptsiooni** põhiidee on huvitaval kombel ka siin taandatav näitleja keha ja ruumi omavahelistele suhetele, kuid on võrreldes 2014. aasta lavastustega täielikult ümber pööratud. Kui „Vareses“ ja „Harakas“ rõhuti kehade individuaalsusele, väiksusele ja isoleeritusele, siis Endla Teatri lavastuses on tegelased väga väikesesse ruumi kokku surutud ning privaatsus on valemist täielikult eemaldatud. Nii suhtlevad tegelased teineteisega kohe algusest peale: teevad koos süüa, kuulavad uudiseid, vaidlevad, reageerivad üksteise jutule grimasside ja kehakeelega ning annavad hinnanguid. Tegelastevahelised interaktsioonid muutuvad lavastuse sisu kandvaks elemendiks samavõrd kui monoloogid, mida esitatakse. Väga märkimisväärseks muutub ka esialgu seosetuna näivate **rekvisiitide** seostamine kindlate tegelaskujudega, mis teksti kontekstis omandavad selgelt sümboolse tähenduse. Birgit, närviline naine, kes esimesena lavale astub, kannab endaga kaasas puuõnge ja kohvrit. Olles väljunud kahest vägivaldsest suhtest, näib ta puuõngest justkui tuge otsivat, kannab seda kaasas enesekaitseks. Paula on noor ja vaene üksikema, kelle käest võib leida poksikindaid. Juba algusest peale on Paula närviline, peksab puruks plastmassnõusid, laamendab prügikasti kallal. Hiljem tuli välja, et naine kannatas kunagi raseduspsühhoosi all ning ka varem on tal esinenud probleeme agressiivsusega. Norbert, klassikaline libeda vanamehe prototüüp jagab kõigile küpsiseid, mis tema jaoks kujutab võimalust leida ümbritsevate inimestega kontakti. **Lavakujunduses** on oluline element juba eelnevalt mainitud taustal sillerdav eesriie, kuid oluline on ka plastikprügi. Etenduse jooksul reostub lavaesine plastikuga peaaegu iseenesest, kuna sisuliselt kõik,

mida enam ei kasutata, visatakse maha: joogitopsid, kaaned, karbid, plastikkotid ning ka poksikinnas vedeleb lõpuks maas. Madli Pesti (2017) on prügi kogunemist tõlgendanud järgnevalt: „Küüni lavale paigutatud vagunelamu on kui meie ülerahvastatud planeet Maa, mis on kaetud inimtegevuse saastaga.“

Ruumisuhete sümboolika

Kuidas aga kannavad ruumiga seotud märgid edasi lavastuste sisu ning milliseid sümboolseid seoseid võib sealt leida? Lavastuses „**Varesele valu...**“ võib tähele panna seda, kuidas näitleja keha väiksus ruumis hakkab tagasi peegeldama depressioonis inimese mentaliteeti ning harjumust end pisendada; näha ennast väikese, tühise, väärtusetuna. Samas võib mõelda ka teistmoodi, et depressioon tekitab inimesel kalduvust iseenda sisse ära uppuda; unustada välismaailma ja muutuda n-ö enda maailma keskmeks: muutuda iseenda jaoks liiga suureks. Esimese vaatuse lõpupoole sõnastas Elleni-nimeline tegelane meetodi, kuidas tema on enda depressiooni ravinud:

„Minul looduses olemine ka aitas. Sa pead nagu tundma end väiksena, vaata... Või vaatad tähti ja saad aru, et hahaha... *you're not that big.*“ (Lill, Piik 2014: 46).

Sellest vaatenurgast võib iseenda väiksus olla nii depressiooni sümptom kui ka ravimeetod. Enda suuruse adekvaatne tajumine aitab Elleni sõnade järgi ka probleemidel **oma õigetesse proportsioonidesse langeda**. Ehkki tahaks nentida tõlgendusvõimaluste avatust, näib lavastuse lõpp viimast tõlgendust kinnitavat. Kui Ariadne lava taga paikneva ruumi paljastab, võib sealt näha normaalse suurusega mööblit: lauda, toole ja joogiklaasi, mis kõik on enda taastunud enda igapäevasesse suurusesse. Tegelased istuvad koos laua ümber, joovad tavalise suurusega veeklaasidest ning kõik tundub normaalne. Maailm on tagasi saanud enda normaalsed proportsioonid.

Lavastuse „**Harakale haigus...**“ kohta neidsamu järeltõlge teha ei saa, kuid näitleja keha ja ruumi suhetele tasuks siiski edasi mõelda. Nagu eelnevalt mainitud, kujutab lavastuse keskne ruum lastetuba. Vaadates kolme ruumi koos, tekib automaatselt nukumaja efekt ning ehkki näitleja seostamine nukuga oleks ilmselt mõnevõrra meelevaldne, võib seose kergesti luua just lastega. Ühelt poolt saab lapselikkusele rõhumise seostada laval esitatavate eluloointervjuudega. Enda lugusid rääkides minnakse tagasi lapsepõlve ning paraku tuleb välja, kuidas nii mõningal juhul peituvad hilisema depressiooni põhjused lapsepõlve tagasi ulatuvas traumas. Samal ajal võib lapselikkus viidata ka depressioonis inimese võimetusele ise eluga toime tulla. Tegelasest oli Piret Krummi kehastatud Niina see, kes ütles, et depressioonis inimesed on nagu väikesed lapsed, kelle jaoks magamine ja söömine peavad toimuma kindla rutiini järgi, et tagada elu normaalne toimimine. Ka depressioonist paranev inimene on nagu laps, kes alles õpib inimelu baasfunktsioone. Lavastuse lõpus esitavad Robert Annuse ja Britta Solli tegelased unelaululikule melodiale sümboolse tantsu, mille käigus õpivad asju maast üles võtma, tuba koristama, ümber posti kõndima ning teineteist puudutama; õpivad kontakti leidma. Nii võib „Haraka“ sümboolse tähenduse taandada mõttele, et depressioon võib ka täiskasvanutest uuesti lapse teha ning sellest paranemiseks tuleb uuesti elama õppida.

Lavastuse „**Väljast väiksem kui seest**“ kohta sai juba mainitud, et traileris elavate inimeste kooslus ei moodusta perekonda ning on pigem urbanistliku ühiskonna peegelpilt, mis on loodud esindama ühes füüsilises kogukonnas kooseksisteerivaid mõttelisi kogukondi. Seal elab taimetoitlane inimese kõrval, kes usub, et õige eesti mees ainult lihast peakski toituma. Kooseluseaduse pooldaja elab koos inimesega, kes usub, et geid tuleks võrdsustada mõrvaritega. Naine, kes tunneb, et kõik inimesed on samasugused, elab koos Odini sõdalasega, kes hea meelega moslemid ning pagulased kohapeal maha laseks ning kusjuures leiaks toetust ka kooseluseaduse pooldajalt. Samal ajal on tegelased enda arusaamade pärast

üksteisega pidevates konfliktides. Neil sõna otseses mõttes pole ruumi enda arvamustele, kuid ei julgeta ka enda treileris materialiseerunud mõttemullist välja astuda. Kui Paula ärritunult treilerist välja tormas ja kuldse eesriide ees seisma jäi, hüüdis Frida: „Paula! Ära sinna küll mine, seal võib veel hullem olla, sa ei tea mis seal on.“ See peegeldab suurepäraselt nii lavastuste tegelaste kui ka tegelike kogukondade kalduvust elada omaenda piiratud ringis ning mitte suunduda sealt välja hirmu ees, et see võib senist eluviisi muuta. Ning nii nagu tegelastel endil pole ruumi, ei kannata ka treiler seda kogunenud raskust välja; lavastus lõpeb ootamatu vappumisega, mis meenutab maavärinat, ning treiler vajub maa alla kõigi enda elanikega.

Kuidas aga läheb see kokku lavastuse pealkirjaga „Väljast väiksem kui seest“? Tegelikult ei ole treileris ju ainult konfliktid ning tülid. Inimesed leiavad omavahel ka ühise keele. Nad laulavad, räägivad jutte, peavad sünnipäevi. Siin peegeldub ka lavastuse sõnum: iga inimene kannab enda peal mingit silti, olgu see rassist, üksikema, vägivalla ohver, Sinise Äratuse liige või Odini sõdalane. Ometi ei ole inimest ainult selle sildi põhjal võimalik defineerida, kuna tema sees peitub terve elulugu koos kõigi inimlike probleemide ja tunnetega, mis ühendab teda teiste inimestega. Inimesed on seest suuremad kui nende väline pool välja paista laseb ning elulood on need, mis lasevad meil teineteist mõista, tundma õppida ja armastada. Siin peitub kõiki kolme lavastust ühendav sõnum. Ka „Varesele valu, harakale haiguse“ kummagi osa lõpus jäi kõlama sõnum, et depressioonist aitavad terveneda kogukond ja lähedased. Tegelased, kes olid teineteisest isoleeritud, tulevad kokku ning paranemise valemisse lisandub vaimne ja füüsiline lähedus.

Järeldused

Tulles tagasi essee eesmärgi juurde, võib uuesti püstitada küsimuse, millised semiootilised märgid Mari-Liis Lille ruumikujunduses domineerivad ning mil viisil kannab ruumisümboolika lavastuste sõnumit? Nii lavastuses „Varesele valu, harakale haigus“ kui ka „Väljast väiksem kui seest“ põhineb

ruumikontseptsioon näitleja kehade suuruse ja lavaruumi omavahelisel suhtel. Nende kahe lavastuse puhul võib väita, et Lill sõnastab lavastuse teema ning paneb selle füüsilisse vormi, mängides eelkõige lavaruumi suurusega ja näitleja paigutusega selle sees. Loodud kontseptsiooni toetab ta tugevalt lavakujundusega, rõhutades siis näiteks lapselikkust või tajumehhanismide muutumist. Oluliseks sisu kandvaks aspektiks on ka prokseeemika: see, milline on tegelaste omavaheline füüsiline interaktsioon. Ruumiga seotud märkidest moodustuv tervik on üsna sümboolne, kuid alati on lavastustes olemas vähemalt üks repliik, mis kujuneb lavakujunduse lahtimuukimise võtmeks. Vaadates lavastusi teineteisest eraldi, võib väita, et „Varesele valu...” tegeleb depressiooni võimega muuta inimese tajumehhanisme nii iseene, oma probleemide kui ümbritseva keskkonna mõtestamisel. „Harakale haiguse...” puhul jääb kõlama sõnum, et depressioonist tervenev inimene on otsekui laps, kes peab hakkama maailma enda ümber taasavastama ning taasõppima. „Väljast väiksem kui seest” pakub illustreeriva näite ühiskonnas leiduvate arvamuste konfliktidest ning väga väikese ruumi sisulisest mitmekesisusest, kuid jätab siiski sisse lohutava sõnumi, et inimestes on alles teatud ühisosa, mis laseb ka kõige suuremate erinevuste puhul meil teineteist mõista.

KASUTATUD ALLIKAD

Fischer-Lichte, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 69 –100.

Lill, Mari-Liis; Paavo Piik 2014. Varesele valu, harakale haigus.... Tallinn: Eesti Draamateater.

Pesti, Madli 2017. Millal Eestimaa mu käest lahti lasi? *Teater. Muusika. Kino*, 4, 31–38.

Plekktrumm 2017. Rež. Radsin Maire. ERR arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/vaata/plekktrumm-mari-liis-lill>.

Varesele valu..., Eesti Draamateatri koduleht, <https://www.draamateater.ee/lavastus/varesele-valu> (24.03.2021).

MITME NÄOGA FEMINISM CARYL CHURCHILLI NÄIDENDIS "TOP GIRLS"

Laura Kell, Tartu Ülikooli kirjanduse ja
kultuuriteaduste õppekava tudeng

Caryl Churchilli 1982. aastal kirjutatud näidend "Top Girls" (eesti keeles „Tipp-tüdrukud“) ilmub ühena esimestest vastetest, kui tippida sisse mistahes andmebaasi või otsingumootorisse sõnapaar „feministlikud näidendid“ – tõepoolest on see jätnud tugeva ja asendamatu jälje feministlikku teatrilukku. Viljaka autorina on Churchill kirjutanud üle kolmekümne näidendi, hiljutisim neist ilmus 2021. aasta sügisel. Ent "Top Girls" ei saavutanud kuulsust ainult tänu teravale poliitilisele kommentaarile, vaid ka vormilistele stiiliuundustele. Käesolevas essees püütakse leida ja analüüsida näidendi keskseid teemasid, mõtestada lahti, kas ja milliste kujundite või süžeeiinide läbi avaldub naise roll ühiskonnas ning kuidas konstitueerib sugu või soorolle teksti poeetika ja struktuur.

Churchilli näidendit ei olegi võimalik pädevalt analüüsida ilma struktuuri ega tekstipoeetikat puudutamata. Joseph Marohl kirjeldab oma artiklis "De-realised Women: Performance and Identity in Top Girls" näidendi struktuuris esinevat ümberpööratud lineaarsust, mis purustab esialgu püstitatud arusaama tegelastest (põhilise fookusega Marlene'il) ning mille üleüldine kompositsioon on üles ehitatud iseenda argumentide ümberlökkamisele (Marohl 1987: 380). Näidendi alguses loob autor peategelasest Marlene'ist pildi kui naisest, kes patriarhaalses süsteemis vastuvoolu ujudes on roninud ametiredelil kõrgemale, kui tema sotsiaalne kodeeritus eeldaks. Näidendi avapauk on teda edutamise tähistamine, mille jaoks on kokku kogunenud naised eri ajaloolistest perioodidest ja kultuuridest, mis justkui sümboliseeriks naiseliku emantsipatsiooni kõrghetke. Edutamisenarratiivi

progresseerudes saame teada, et triumfi võimendava asjaoluna on Marlene alistanud meessoost konkurendi samale positsioonile.

Pierre Bourdieu puudutab oma teoses „Meeste domineerimine” karjäärinaise müüti, väites, et soopõhise domineerimise struktuuriliste suhete tõelist olemust on võimalik mõista vaadeldes seda, kuidas väga kõrgetele ametikohtadele jõudnud naised peavad tööalase edu eest maksma vähema „eduga” isiklikus elus või vastupidi, kuidas edu isiklikus elus tähendab sageli loobumist tööalasest edust (Bourdieu 2005: 135). Tänapäeval võib leida selle müüdi kinnistunust massimeedias, täpsemalt näiteks (peamiselt naistele turustatavates) Hollywoodi filmides, mille süžeede keskmes on tihti naised, kes on hüljanud karjääri nimel igasuguse armuelu ning tunnevad seeläbi, et nende elust on puudu midagi integraalset, mille otsa filmi vältel siis komistatakse. Marohli järgi kehastab ka Marlene sigimatut ema (*barren mother*), ent näidend ei taastoda müüti, vaid pöörab selle ümber (Marohl 1987: 377).

Churchilli näidendi viimases stseenis, mis toimub Marlene'i ja tema õe Joyce'i vahelise vestlusena, avaldub Marlene'i tegelase duaalsus: tema poliitiliselt parempoolne feminism on pime klassivõitluse suhtes ning üks ta tegelasmotivatsiooni võtmeid on tütar, kelle ta nooruses isikliku edu nimel maha jättis. Ta ei ole idealiseeritud versioon naisest, kes võitleb kõigi teiste naiste eest, vaid on edasi jõudnud tänu oma sügavalt individualistlikule „igaüks on oma õnne sepp” suhtumisele; tütre ja perekonnaelu hülgamine on tema silmis täiesti proportsionaalne ohverdus. Seega ei täida Marlene lõpuks tüüpilise kangelase kingi, nagu võinuks lugeja oodata, vaid näitab end samuti patriarhaalse süsteemi ohvrina, millesse ta kuulub – Marlene'i väikekodanlik feminism on kultiveeritud nii, et kohanduda juba eksisteeriva süsteemiga, mitte seda kukutada.

Bourdieu kirjutab oma eelmainitud teose esimese peatüki avalausena, et „kuna me ise oleme mehe või naisena osa sellest objektist, mida me mõista püüame, siis oleme omandanud meeste domineerimiskorra ajaloolised struktuurid teadvustamata taju- ja hinnanguskeemide kujul; seega on tõenäoline, et meesdomineerimist käsitledes me kasutame mõtlemisviise, mis on ise selle domineerimise saadused.” (Bourdieu 2005: 17). Selle väite (mis on levinud sookriitilises teoorias üleüldiselt ning mis käib käsikäes siinkohal lihtsustatud mõttega, et patriarhaalsus on tsirkulaarne süsteem, kus toimub pidev taastootmine) toel on huvitav uurida näidendi esimest stseeni, mis muuseas on teksti pikim stseen. Marlene'iga ühinevad ükshaaval õhtusöögilaua taga ajaloolised või fiktsionaalsed naisfiguurid, kelle kohta remarkides lühida kirjelduse leiab: Isabella Bird, 19. sajandil elanud briti maailmarändur; leedi Nijo, 13. sajandi Jaapanis elanud keisri kurtisaan ja hiljem budistlik nunn; Gret, Pieter Brueghel Vanema maalilt pärinev pörgurüütel; paavst Johanna, arvatavasti meheks maskeerunud paavst aastatel 854–856; ja kannatlik Griselda, sõnakuulelik abikaasa Geoffrey Chauceri teosest „Canterbury lood”.

Tulles tagasi eelmainitud idee juurde naiste kokkusaamisest kui emantsipatsiooni kõrghetkest, võib siin näha tervikule rakenduvat ümberlukkamise ja -pööramise printsiipi ühe stseeni mikrostruktuuris. Stseeni arenedes joonistuvad välja naiste erinevad ja värvikad elulood, mis üht või teistmoodi on seotud soorollide ebakonventsionaalsusega. Kuigi naised tunduvad esmapilgul olevat oma kultuuris marginaalses positsioonis, siis koorub välja, et patriarhaalne hierarhia on lahutamatu osa nende enesemääramisest ja maailmapildist. Kõik naised taastoodavad ja kaitsevad patriarhaalset süsteemi, milles nende elukogemus on konstrueeritud.

Näiteks kohutab enamikku naistest manipulatsioon, millele on allutatud Griselda markii petuskeemide kaudu, et tõestada naise lojaalsust, kuid

Griseldal pole oma türanni kohta öelda ühtegi halba sõna. Samas suudavad kõik naised näha soopõhist türanniat vaid teiste lugudes ega suuda sealjuures tuvastada omaenda kultuuris esinevat ebavõrdsust. Nii ilmneb dissonants naiste ideoloogiate ja kultuuride vahel: paavst Johannat jälestab mõte Griselda viisil mehele allumisest, ometi salgab ta täielikult oma bioloogilise identiteedi naisena ja seda piirini, kus ei suuda isegi ära tabada iseenda rasedaks jäämist. (Marohl 1987: 385–386) Ehk oleks siin ka paslik mainida näidendi omapärast poetikast, mille puhul on spetsiifiliselt välja toodud, kuidas ühe tegelase kõne teise sisse löikab ning võetud kasutusele tärnid, tähistamaks, kelle poole pöörduakse. Üksteisega kattuv dialoog, mis nüüdseks on briti nüüdisteatris laialt levinud (Tyce 2008: 9), ja kaootiline adresseerimisviis iseloomustavad kogu kompoti fragmentaarset loomust, mille ainus ühine joon on naise käsitlemine mutrina meeste domineeritud sotsiaalses masinas.

Sandra Lee Bartky kirjutab oma artiklis "Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation", et kaasaegse feministliku analüüsi üks peamistest teoreetilistest panustest naiste rõhumise teemal väljendub loosungis „isiklik on poliitiline“ ("*the personal is political*"). See tähendab, et naiste allutatus meestele tungib kõikjale, et see dikteerib sugudevahelise dünaamika kõikidel elualadel, et domineerimise seksuaalpoliitika avaldub nii privaat- (pere-, sotsiaal- ja seksuaalelu) kui ka avalikus sfääris (valitsus, majandus). (Bartky 1990: 45) Kui rääkida ajapoeetika ja tegelaskonna kõrval ka põgusalt ruumipoeetikast, siis väärub märkimist, et Churchilli tekstis on peale esimest stseeni kaks tegevuskohta: personaliotsingufirma ja Joyce'i kodu. Füüsiline teatriruum ja näidendi struktuur on sümboolsed ja metafoorsed ajastu, kultuuri ja ühiskonna peegeldused. Privaat- ja avaliku sfääri dihhotoomia luuakse vastavuses kahe õe tegelastega – fiktsionaalne ruum tähistab kahe naise vastanduvaid maailmu, ideoloogiad ja elukäike, millest kumbki pole siiski puutumata rõhumisest.

Vastandumine ja veel spetsiifilisemalt dihhotoomia on ehk mõisted, mille kaudu on võimalik lahti mõtestada suurt osa näidendist. Sisuanalüüsis tundub üsna loogiline hakata kinni soopõhisest vastandusest (kuigi mees-naine binaarsus on tänapäeva soouuringutes vananenud, sest jätab kõrvale kaasavama ja ambivalentsema sookäsitluse, siis oleks antud näidendi kontekstis laiemalt defineeritava sooidentiteedi hõlmamine meelevaldne). Ent näidendis pole ühtegi füüsilist meestegelast ning kaudselt kõige rohkem kõneainet pakkuv meessoost isik leiab oma hääle naissoost tegelase kaudu.

See tegelane on Marlene'iga tööalaselt konkureerinud Howard Kidd, kes naisele karjääriredelil allajäämisest lausa füüsiliselt haigestub. Bourdieu kirjutab, et osalemine sotsiaalsetes mängudes, mis teevad mehest tõelise mehe – koos autunde, mehisusega – on vaieldamatuks aluseks kõigile kohustustele, mida sooritatakse iseenda ees, olemaks endaga tasakaalus ja enese silmis väärt kandma teatud mehelikkuse ideed. Aumõiste kaudu tagatakse sümboolse kapitali säilimine või suurenemine, sealjuures naised on *a priori* aumängudest välja jäetud – väljakutse kehtib ainult siis, kui ta on suunatud mehele. Au vastand on aga häbi, millest võib järeldada, et mehelikkus on esmajoones suhestatud mõiste, mis kujundatakse teiste meeste ees ja pärast ning naiselikkuse vastu teatud hirmus naissoo ja ennekõike iseenda ees. (Bourdieu 2005: 67–68, 73) Niisiis jõuab näidend osavalt sisse tuua ka performatiivse maskuliinsuse problemaatika, kus Kidd kehastab murtud meest, kellele on langenud kaela suurim võimalik häbi: naisele kaotamine.

Sellegipoolest tundub, et markantsem teema on naiste omavahelised vastandumised, millele annab lihtsalt raami meestekeskne maailm. Marlene'i ja Joyce'i tegelased moodustavad kõige selgema paari, millest andis juba tunnistust ruumipoetikagi. Sisuliselt esindavad nad aga vastanduvaid poliitilisi mõttevoole. Näidendi mõtestamiseks on oluline teatav ajalooline

kontekst. Churchill kirjutas näidendi vastuseks 1979. aasta valimistele, mille tulemus oli Margaret Thatcheri võimule saamine, mis tekitas kahetisi emotsioone: mõned nägid seda naisõiguslikust vaatepunktist edusammuna, teistele tegi muret, et Thatcheri parempoolne poliitika on kasulik vaid väiksele osale jõukatest brittidest, jättes vähem kindlustatud elanikkonna hooleta (Tyceer 2008: 9). Churchill näitab oma seisukohti läbi Joyce'i tegelase, väljendades sotsialistlikku maailmavaadet ning kritiseerides Marlene'i klassi- ja ideoloogiapimedust.

Bartky tutvustab ühes oma teises artiklis "Feeding Egos and Tending Wounds" filosoofi ja feministliku teoreetiku Ann Fergusoni ideed, et naiste (emotsionaalse) töö omastamine on teatud liiki ekspluateerimine, mida võib võrrelda tööliste ekspluateerimisega kapitalismis, ehkki neid ei saa pidada identseteks. Kapitalistliku tootmise analoogile toetudes postuleerib ta nelja tüüpi "kaubad", mida see soopõhine tootmissfäär sisaldab: kodu korrashoid, lapsed, (nii meeste kui laste eest) hoolitsemine ja seksuaalsus. (Bartky 1990: 100–101) Taoline analoogia on väga huvitav näidendi kontekstis, kus Marlene'i paradoksaalne tegelane on karjeristina murdnud klaaslae, olles samal ajal oma kapitalistliku eluvaate tõttu täiesti ignorantne madalamatest sotsiaalsetest klassidest pärit naiste suhtes. Identiteedid pörkuvad ja vajuvad sisse, ent moodustavad kontseptuaalselt loogilise tsükli. Joyce on osa majandus- ja sotsiaalsüsteemist, mis tema arengut ei toeta (lisaks kodu- ja lapsehoolele töötab ta neljas erinevas kohas) ning seisab dialoogis ka naiste eest, kellel on vähem võimalusi.

Ent Churchill ei taha panna lugejat pooli valima või tõestada ühe seisukoha suuremat moraalset väärtust, ta pelgalt eksponeerib keeruka teema mitmetahulisust. Marlene'i töö personaliotsingufirmas seisneb töötute (või oma senise töökohaga mitte rahul olevate) naiste intervjuerimises, et neile uus positsioon leida. Peategelase töökspidamistes sisalduv vastuolu

peegeldub aga ka toimunud intervjuudes, mis näitavad patriarhaalse süsteemi püsima jäämist: isegi naised, kes tahavad kõrgemale püüelda, ei saa julgustavaid nõuandeid, vaid patroneerivaid ettepanekuid asjadele realistlikult otsa vaadata. Sarnaselt suhtub Marlene ka oma hüljatud tütresse Angie'sse, kelle kohta ta teise vaatuse esimese stseni lõpus oraakellikult teatab, et temast ei saa tulevikus midagi enam kui kohaliku toidupoe laotöölise.

Väikese kõrvalepõikena on Angie tegelaskuju üleüldse viljakat analüüsipinda pakkuv tegelane. Teda võib sotsiaalse vastutuse aspektist vaadelda kui mure kehastust tulevaste generatsioonide suhtes – olles taibult aeglane ja silmapaistmatu ning lisaks sellele pärit kesistest majanduslikest oludest, pole tal tollases poliitilises kliimas mingeid šansse elus läbilöömiseks. Samas puudutab näidend põgusalt ka ematapu kontseptsiooni. Sigmund Freud ja mõned teisedki varased psühhoanalüütikud ei kahelnud, et naise loomus on immanentselt masohhistlik ning seda suuresti instinkti põhjal – naisel tekib nartsissistlik haav, kui avastatakse oma keha alaväärsus, võrreldes mehega. Helene Deutsch uskus, et kuna menstruatsioon, esimene seksuaalne vahekord ja sünnitamine (mis on naise seksuaalelu põhisündmused) on kõik valusad, siis on naiselik masohhism liigi säilimiseks hädavajalik. Melanie Klein seevastu kirjutas infantiilsest emavihast, kus naiselik masohhism ja passiivsus esindavad iseseisvumisvõimetust emast. (Bartky 1990: 52–54) Ehkki need käsitlused on mitmes aspektis problemaatilised, siis leidub siin ühisosa Angie tegelaskujuga, kes vihkab oma ema ja idealiseerib kusagil kaugel eksisteerivat tädi, kes teda oma lapseks ei tunnista.

Angie-teemalises vestluses Joyce'i ja Marlene'i vahel koorub välja näidendi primaarne poliitiline seisukohavõtt, millega liigume veelgi eemale mees-naine vastandusest hoopis „teisestamiseni” – tekib „meie vs nemad” konflikt. Simone de Beauvoiri kuulus postulaat kätkeb endas seda, et naine on mehe

suhtes alati Teine ning et naine on sotsiaalselt konstrueeritud mehe kaudu (Moi 2015). Seevastu Churchilli puhul muutub teravamaks jälle klassiaspekt: Joyce ja Angie on „meie” ning Marlene on „nemad”, Joyce ja Angie on rõhutud, Marlene on rõhuja. „Mina klassivahedesse ei usu. Igaüks võib teha ükskõik mida, kui tal on ainult vastavad vahendid,” lausub Marlene näidendi viimases stseenis Joyce’ile. Marlene’i praktiseeritav äraspidine feminism, mis tallab vajadusel jalge alla teised naised ja defineeribki ennast mees-naine vastanduse kaudu, ei raja teed muutustele ühiskonnas ega murra arhailisi meestekeskseid ühiskonnastruktuure.

Marohl kirjutab, et naised „Tipp-tüdrukutes” on loomuselt mitmeti defineeritavad. Esiteks on need päris naised, näitlejad, kes esitavad rolle, samas on nad aga naiskarakterid, *dramatis personae*. Kolmandast küljest väljendavad nad aga soorolle ja kultuurilisi koode, mille abil defineerib „naiselik” end teisiti „mehelikust”. Esituses eemaldab näidend naised reaalsusest kahel viisil: esiteks teatrisündmuse kaudu abstraheritult muutub nende sugu tähistajaks dramaatilises diskursuses; teiseks panustavad tegelased määratud rollide esitamisega ning oma tegevuse ja dialoogiga dramaatilisse diskursusesse. Seega saab teost nimetada „naiste näidendiks”, sest vähemalt esialgu tundub sugu olevat dramaatiline kese. Arusaam soost kui näidendi tuumast lõhutakse pea kohe selle esituse alguses. (Mahrol 1987: 381–382) Näidend katab palju laiemaid ja põletavaid sotsiaalküsimusi ning mõtestab samal ajal lahti erinevaid feminismi kontseptsioone.

Ehkki tekst on kirjutatud nüüdseks juba peaaegu 40 aastat tagasi ning teise laine feminism on asendunud kolmanda laine omaga, on need teemad nüüd isegi veel olulisemad: kolmanda laine feminism võtab varasemast rohkem arvesse ka majanduslikke, etnilisi, rassilisi ja seksuaalseid vähemusi (rääkimata neljanda laine feminismi algetest). Kokkuvõttes võib järeldada, et

peamine võte, millele tekst on üles ehitatud, on vastandumine. Naise roll ühiskonnas oleks justkui kahetine ja üksteist välistav: kas lastetu ja mehetu karjerist või ambitsioonitu kodukana. Churchill tekst näitab, et reaalsus ei ole must-valge ning et naiste üksteise vastu ässitamine teenib vaid patriarhaadi huve. Ei ole olemas halba või head feminismi, on olemas vaid võitlus ühiste aadete nimel.

KASUTATUD ALLIKAD

Bartky, Sandra Lee 1990a. Feeding Egos and Tending Wounds: Deference and Disaffection in Women's Emotional Labour. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 99–119.

Bartky, Sandra Lee 1990b. Narcissism, Femininity, and Alienation. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 33–44.

Bourdieu, Pierre 2005. *Meeste domineerimine*. Tõlk. Marri Amon. Tallinn: Varrak.

Churchill, Caryl 1982. *Top Girls*. London: Methuen London Ltd.

Marohl, Joseph 1987. De-realised Women: Performance and Identity in Top Girls. *Modern Drama*, 30–3, 376–388.

Moi, Toril 2015. Naised: sugu, soolisus ja vabadus. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c21-teadus/naised-sugu-soolisus-ja-vabadus/> (12.06.2022).

Tycer, Alicia 2008. Caryl Churchill's Top Girls. *Modern Theatre Guides*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

**SOOUURIMUSLIK
VAADE
JUTUSTAJALE
JA KÜPSISELE
LAVASTUSES
„PIGEM EI“**

Kerttu Piliste, Tartu Ülikooli kirjandus- ja
teatriteaduse õppekava magistrant

Von Krahli Teatri lavastus „Pigem ei“ (2020) vaatleb, mis juhtub kapitalistliku ühiskonna töökorraldusega, kui üks kontoritöötaja talle antud ülesannetest järjepidevalt keeldub. Kuigi lavastus ei tegele esmapilgul sooküsimusega, muutub sugu loo tegevuses tähenduslikuks nii näidendi tegelaste kui etendajate puhul. Seega uurin käesolevas tekstis, kuidas mõjutab etendaja sugu tegelaskontseptsiooni ning kuidas on sugu seotud võimusuhetega. Tuginen selleks eeskätt Judith Butleri soo ja performatiivsuse ideedele. Esmalt selgitan asjassepuutuvaid soouuringutega seotud mõisteid, seejärel kirjeldan lavastust ning uurimuse keskseid tegelasi, Jutustajat (Marika Vaarik) ja Küpsist (Mari Abel). Arutlen kummagi rolli puhul tegelase soo ja etendaja soo võimalike mõjude üle. Seejärel teen nii Jutustaja kui Küpsise tegelasest lähtuva aktantanalüüsi. Samuti vaatlen kummagi võimusuhteid lavastuse teiste tegelastega ning uurin, millises seoses on need sooga.

Katrin Kivimaa käsitleb artiklis „Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist“ kunsti potentsiaali uute sooidentiteetide ja võimusuhte kehtestamisel. Ta tõstab esile 1960. aastail levinud uusi kunstivorme nagu *happening* ja *performance*, milles enamasti sai kunsti tegemise vahendiks kunstniku keha. Sellel on ühtlasi sooline tähendus. (Kivimaa 2011: 27) Keha on peamine väljendusvahend ka etendus kunstides, mis on 20. sajandi teisest poolest alates üha enam tegevuskunstist mõjutatud. Seeläbi on soouurimuslik perspektiiv kohane ka teatrisündmuse analüüsiks. Kuna antud uurimus analüüsib naisetendajate kehastatud tegelasi ning lavastuse sisus kajab kapitalistliku ühiskonna kriitika, on soouurimuslik vaatenurk meetodina veel enam põhjendatud, sest võimaldab teksti asetada dialoogi marksistlik-sotsialistliku feminismiga. Engelsi väitel algas meeste domineerimine naiste

üle eraomandi tekkimisega ühiskonnas. Julia Mitchell arendas Marxi ja Engelsi filosoofiast lähtudes teooria, mille kohaselt rõhub naised lisaks kapitalismile ka patriarhaat. (Hekman 2015: 151)

Sugu ja performatiivsus

Riina Oruaas defineerib soosüsteemi kui ühiskondliku arusaama soolisusest, millest tulenevad ühtlasi soorollid ehk „kindlad soolised käitumisviisid, mis pole inimese vaba soolise eneseväljenduse tulemus, vaid ühiskonna poolt ette kirjutatud käitumised.“ Patriarhaalse väärtussüsteemi binaarses vastanduses on Naine tavaliselt negatiivne, passiivne ja jõuetu, samas kui Mees on positiivne, aktiivne, tugev ja mõistuspärane. Samas on jõutud arusaamale, et mõisted naine, naissoost ja naiselik ning mees, meessoost ja mehelik ei pruugi tähendusväljades kattuda ning pole enesestmõistetavad. Sooline eneseväljendus võib Naise ja Mehe rolle nii kinnitada kui neile vastanduda, tehes seda näiteks riietumise, keha liikumise, keha ruumis paiknemise ja sobivaks peetud keelelise eneseväljenduse kaudu. (Oruaas 2021: 2-4)

Eneken Laanese ülevaates Judith Butleri sooteooriatest joonistub olulisima ideena välja soo performatiivsus. Eristades bioloogilist ja sotsiaalset sugu, väidab Butler, et naiste roll ühiskonnas on sotsiaalselt ja kultuuriliselt konstrueeritud. (Laanes 2009: 851-852) Sugu on seega „hulk korduvaid toiminguid, mis leiavad aset jäigalt reguleeritud raamis ja kivistuvad aja jooksul, jättes mulje, nagu oleks tegu substantsi, loomuliku olemisega“ (Butler 1999: 43, viidatud Laanes 2009: 852-853 kaudu). Soo performatiivsuse ranged raamid võimaldavad samas alternatiivsete soopraktikate kaudu „loomulikku“ sugu parodeerida ja sookategoriate performatiivsele konstrueeritusele osutades neid õõnestada (Laanes 2009: 854).

Soouuringute ja teatriteaduse seos ilmneb suuresti performatiivsuse ja etendamise kaudu, samuti kehalisuse ja soorolli kui teatrile viitava mõiste kaudu. Soouurimuslikus perspektiivis võivad teatriteaduslikud uurimisobjektid asetuda nii fiktsionaalsele ja esteetilisele tasandile, struktuursele tasandile kui ka laiemasse konteksti. (Oruaas 2021: 2) Sellest lähtuvalt tulevad siin uurimuses vaatluse alla nii lavastuse tegelased fiktsionaalsel tasandil, etendajad struktuursel tasandil kui ka ühiskonnas valitsevate soorollide mõju lavastuse tegelaste tõlgendamisel.

„Pigem ei“

Juhan Ulfaki lavastus „Pigem ei“ põhineb Taavi Eelmaa kirjutatud tekstil, mille lähtekoht on Herman Melville'i lühijutt „Kirjutaja Bartleby“ (1853). Nagu lavastuse kavalehel selgitatud, leiab Melville'i teksti tegevus aset ärakirjategijate kontoris 19. sajandi keskpaiga New Yorgis. Loo keskne konflikt tuleneb Bartleby kombest reageerida kõigele lausega „Ma pigem ei teeks“ („I would prefer not to“), mis astub väljapoole ootuspärast suhtlusolukorda, kuna pole ei täielik jaatus ega täielik eitus, ja seab seeläbi võimu kahtluse alla. (Pigem ei) Kuigi Eelmaa dramatiseering viitab oma tekstiga puhuti 21. sajandi Eesti ühiskonnale ning kujutab uusi tegelasi, säilivad selles nii Melville'i põhikonflikt kui Bartleby tegelaskuju, kes Eelmaa versioonis on Kuldar. Teisitimõtlejast Kuldar on ühtlasi ainus pärisnimega tegelane, kuna Juhataja, Küpsis, Wanamun ja Dandy on oma nimed saanud tööpositsiooni, iseloomujoone või käitumise eripära järgi.

Põhjendamaks soorolle ja –stereotüüpe, millest analüüsis lähtutakse, on tarvilik lavastuse ajakujutust põhjalikumalt avada. Kui lavastuse tekst asetab toimuva vihjamisi tänapäeva Eesti ühiskonda, siis lavastuse esteetika on loodud seda brechtiliku teatri kombel lõhkuma. Lavakujunduseks on kulunud toolidega publikutribüün, mille keskel kõrgub järsk, punase mustrilise vaibaga trepp. Kuna tegelased songe esitades muusika taktis trepist üles-alla liiguvad, seostub ruumikasutus kabaree-esteetikaga. Samas kannab Jakob

Juhkami kogu etendust saatev klaverimäng koos tegelasi või olukordi tutvustavate vahetiitritega endas ka tummfilmi esteetikat. Nii osutatakse lavakujunduses 20. sajandi alguskümnenditele. Lisaks kumab Melville'i lühijutu näol läbi ka 19. sajandi keskpaik. Aegade segunemine tõstab lavastuses toimuva justkui ajalooost väljapoole ja võimaldab seda vaadelda vabana laval kujutatavate ajastute seostest. Samamoodi võõritavalt mõjub fakt, et lavakujundus viitab nii kabaree kui tummfilmi kaudu etenduslikule ruumile. See ei lase publikul unustada, et tegu on etendusega. Publikutribüüni kohalolu laval seab publiku vastamisi iseenda rolliga etenduses: luua ajalooülese lavastuse pinnalt tähendusi, mis tõukuvad publiku isiklikest kogemustest tänapäeva ühiskonnas. Seetõttu võib ka lavastuse tegelasi ja nende võimuhete seost sooga analüüsida 21. sajandi läänelikus kultuurikontekstis.

Küpsise ja Jutustaja suhted sooga

Selleks, et uurida, kuidas on sugu seotud „Pigem ei“ lavastuses ilmnevate võimuhetega, tuleks esmalt vaadelda uuritavate tegelaste sugu ning viise, kuidas etendaja sugu seda mõjutab. Kuldar (Lauri Lagle), Wanamun (Jörgen Liik) ja Dandy (Ingmar Jõela) on üheselt mõistetavalt meessoost tegelased ning Küpsis (Mari Abel) naissoost tegelane. Mari Abeli kehastatud Küpsis on 13-aastane tüdruk, kes töötab koos teiste tegelastega kopeerijate kontoris. Küpsise nimi seostub eelkõige tema kombega kontori töötajatele küpsiseid tuua. Kontori hierarhias on ta üsna madalal pulgal, mistõttu võib teda passiivseks pidada ning seeläbi Naise soorolliga seostada. Kuigi nimi tema puhul tegelase soole ei viita, võib Küpsist üheselt naisena mõista, kuna nii etendaja sugu kui tegelase sooline eneseväljendus kinnitavad Küpsise sooidentiteeti. Kostüümina kannab Abel heledast riidest lillelist kleiti, mis seostub nii riietuseseme tüübi kui värvide poolest naiselikkusega.

Marika Vaariku kehastatud Jutustaja/Juhataja on ambivalentne nii oma töörolliga seonduvas identiteedis kui ka soos. „Pigem ei“ kava viitab

tegelasele kui Juhatajale, Eelmaa tekst kutsub teda aga Jutustajaks. Kumbki nimi on lavastuse süžee seisukohast põhjendatud ning ei omaksi ehk väljaspool soouurimuslikku arutelu suuremat tähtsust. (Viitan tegelasele sellegipoolest edasi nimega Jutustaja, kuna leian, et see juhib otseselt tähelepanu tegelase ambivalentsele.) Juhataja nimele vastavalt on tegelane kopeerijate kontori juhataja, kuid juhatab ka etendust ennast. Nii kontori kui etenduse juhatamise tasandil tähistab Juhataja nimetus aktiivsust ja võimu omamist ning seostub pigem Mehe soorolliga. Jutustaja nimetus asetab tegelase sündmustest väljapoole, kuid võimaldab tal kontrollida, kuidas sündmusi esitatakse. Sestap seostub Jutustaja nimetus mõneti passiivsusega, mida peetakse omaseks Naise soorollile. Kuna Vaariku tegelane nimest sõltumata neil kahel tasandil tegutseb, võib teda sooliselt ambivalentseks pidada, seda enam, et see avaldub ka tema soolises eneseväljenduses. Jutustaja alustab teksti repliigiga „Olen vanemapoolne mees“, mis võiks tegelase soolise identiteedi üheselt kehtestada, kui Marika Vaariku sugu sellega vastuollu ei asetaks (Eelmaa 2020: 1). Kuna tema kostüüm koosneb mustast ülikonnast ja korrektsest mansettidega valgest triiksärgist, seostub see mehelikkusega. Samas pole Vaariku grimm ega soeng mehelikkust rõhutav ning ei ürita kuidagi etendaja sugu varjata. Seetõttu võib Jutustajat küll mehelikuks pidada, kuid mitte üheselt meheks määratleda, mistap mõjub Vaariku roll Jutustajana soosüsteemi õonestavalt.

Aktantanalüüs

Võimusuhete ja soo seoste avamiseks Küpsise ja Jutustaja näitel teen alustuseks kummagi kohta aktantanalüüsi. Kui asetada subjekti positsioonile Küpsis, võiks tema objektiks ehk selleks, mida ta saavutada tahab, olla tema eluplaani täitmine. Eluplaani mainib ta juba loo alguses, kuid avaldab alles lõpustseenis, mida see endast kujutab. Nimelt plaanib ta leida kaaslase ning asutada ettevõtte, kus tuhastataks lemmikloomade surnukehasid ning korraldataks laulu ja tantsuga matuseid (Eelmaa 2020: 28). Tema saatjateks,

kelle ajendusel ta tegutseb, on Küpsis ise, kuid ka tema isa, kes soovivat enne surma näha Küpsist töölaua taga istumas (Eelmaa 2020: 4). Seeläbi on nii Küpsis kui ka tema isa ühtlasi saajad, kelle jaoks Küpsis tegutseb. Võiks väita, et Jutustaja on selles mudelis Küpsise liitlane, kuna kiidab Küpsise initsiatiivi eluplaani koostamisel. Samas ei toeta Jutustaja oma tegevusega Küpsist eluplaani täitmisel, mistõttu ei saa teda aktiivseks liitlaseks lugeda. Vastaseid Küpsisel otseselt ei ole. Küpsis suhtub loo vältel oma objekti saavutamisse üsna passiivselt, elades kontoritöö rütmis ning seadmata kehtivat korda kahtluse alla. Alles lõpus astub ta sammu edasi ning jagab oma plaani sisu publikuga.

Küpsise plaan oma ettevõtte asutada ühtlasi kinnitab lavastuse põhiideed kui ka vastandub sellele. Nimelt kutsub lavastus üles suhtuma kriitiliselt kapitalistlikus ühiskonnas tekkinud võimusuhetesse ning näitab üht võimalust nende kummutamiseks, kui paneb Kuldari leebelt töökäskude täitmisest keelduma. Küpsise plaan oma ettevõtte asutada eeldaks kontoritöölt lahkumist, mislähbi ta astuks kehtivatest võimusuhetest välja ning tõuseks ettevõtjana ise kõrgemale positsioonile. Marksistliku vaatenurga kohaselt saaks ta ise kontrolli majanduslike tootmisvahendite üle. Feministlikust vaatenurgast tähendaks Küpsise ettevõtjaks hakkamine ka vastuhakku patriarhaadile, kus juhupositsioonidel on enamasti mehed. Samas kordab unistus ettevõtte asutada endiselt kapitalistliku ühiskonna mustreid ega täida seega lavastuse kandvat ideed lõpuni.

Kui asetada subjekti positsioonile Juhataja, on tema objektiks veenda Kuldar tööd tegema. Juhataja saatja, kelle ajendusel ta tegutseb, on tema ise, kuna kontori juhatajana on ta töö tegemise eest vastutav. Saaja on samuti Juhataja ise, kuna eeldatavasti saab ta teistest kõrgemat palka ning saab seeläbi töö tulemustest kõige enam kasu. Samas võib saajateks lugeda ka Dandy, Wanamuni ja Küpsise, kes Kuldari kolleegidena tema koostöövalmiduse korral vähem vaeva peaksid nägema. Juhataja liitlased on

seega samuti Dandy, Wanamun ja Küpsis, kes Kuldarit veenda ja meelitada üritavad. Juhataja vastane on Kuldar. Kui hinnata objekti saavutamise edukust ja selle nimel tegutsemist, ilmneb taas Jutustaja/Juhataja ambivalentsus: Juhatajana tegutseb ta aktiivselt, saamaks Kuldari töökäske täitma. Jutustajana esitab ta sündmusi tagantjärele ega saa nende käiku sekkuda. Kuna Kuldar, kes töötamast keeldudes õonestab kapitalistliku ühiskonna võimusuhteid, on aktantanalüüsi kohaselt Jutustaja vastane, vastandub Jutustaja lavastuse keskele ideele. Kuldarit kontori tegevuses kaasa lööma õhutades töötab ta sellele lausa sihipäraselt vastu.

Sugu ja võimusuhted

Eelneva analüüsi põhjal on Küpsis kontori töötajana pigem madalal võimupositsioonil, mida süvendab ka tema vanus. Tema tutvustusest ilmneb, et ta tegeleb kontoris eeskätt koristamise ja õigusteaduse õppimisega, mis asetab ta taaskord Dandyst ja Wanamunist madalamale. Peale selle toob Küpsis kummalegi poest õunu ja küpsiseid, mõjudes nii ka Dandy ja Wanamuni alluvana. (Eelmaa 2020: 1) Samuti ei saavuta ta lavastuse lõpuks oma eesmärki ehk eluplaani täitmist, mistap ei näi tal oma elu üle palju võimu olevat. Nagu Küpsis loo alguses mainib, töötab ta kopeerijate kontoris isa algatusel, kes soovib teda töölaua taga näha ning saatis ta selle eesmärgiga Jutustaja hoole alla. Seega on ta oma isa ja Jutustaja näol kahe meheliku figuuri võimule allutatud. Kui Jutustaja küsib, mis Küpsist kontoris tööl kinni hoiab, ei vasta Küpsis midagi. Sellest järeldub, et Küpsis ei tunne, et tal oma olukorra üle eriti kontrolli oleks.

Kuigi Küpsis on tegelaste võimuhierarhias madalaimal kohal, saab ta Jutustajalt aeg-ajalt julgustust ja tunnustust. Näiteks pakub ta Jutustajale tööl lisaväärtuse loomise mooduseks teatri ning saab tänuks raha, et endale midagi head osta (Eelmaa 2020: 11). Muuhulgas laulab Küpsis vahelaulu igatsusest, kirjeldades, kuidas ta keha on kurb, ning küsides, kas ta saab kontorist lahkunud Kuldarile järgneda. Lauluga viitab Küpsis oma rõhutusele

ja varjatud soovile Kuldari eeskujul kopeerijate kontorist lahkuda. Samas peab ta seda võimalikuks ainult Kuldari abiga, suunates talle laulu lõpus küsimuse „Kas viid mind üle jõe?“ (Eelmaa 2020: 20) Ka töötajate ühiselt korraldatud riskküsitlusest Kuldarile ilmneb, et Küpsis igatseb paremat elu. Nimelt küsib ta Kuldarilt, kas too tahaks põgeneda ning kas ta unistab paremast maailmast (Eelmaa 2020: 23-24). Lõpuks haarab Küpsis Jutustajalt hetkeks võimu, sekkudes tema etendust kokkuvõtvasse monoloogi ning nõudes, et nad loo teisiti lõpetaks. Sellele järgneb Küpsise kõige pikem sõnavõtt loo jooksul, milles ta räägib oma unistusest ning tänab publikut teda ära kuulamast.

Kuna Küpsis täidab üheseltmõistetavalt Naise soorolli, võib tema rõhutust ja läbivalt madalat võimupositsiooni pidada kehtivast soosüsteemist tõukuvaks probleemiks. Loo vältel teenib ta meestegelaste huve, tuues Wanamunile ja Dandyle õunu ning küpsiseid ja aidates samuti mehelikul Jutustajal Kuldarit tööülesandeid täitma veenda. Oma soove ning lootust oma elu üle kontrolli haarata ja seeläbi võimuhierarhias kõrgemale tõusta väljendab ta vaid varjamisi vahelaulu kaudu ning lavastuse lõpustseenis sõna võttes. Julgustust ja sõnaõigust saab ta põhiliselt Jutustajalt, kes on küll mehelik tegelane, aga samas sooliselt ambivalentne ja naisetendaja poolt kehastatud. Samuti saab ta etendust lõpetavaks monoloogiks võimaluse Jutustajale vahele segades. Sellest järeldub, et Küpsise piiratud võimalused kõrgemale võimupositsioonile tõusta tulevad teise naisetendaja kehastatud sooliselt ambivalentse tegelase arvelt, mis viitab soosüsteemi ümberpööramise raskusele kui mitte võimatusele.

Nagu eelnevalt kirjeldatud, on Jutustaja lavastuse tegelastest kõrgeimal võimupositsioonil nii kopeerijate kontori juhatajana kui ka jutustajana etenduse sündmuste esitust kontrollides. Ta alustab etendust monoloogiga, rääkides endast ja tutvustades olukorda. Siis juhatab ta järgemööda sisse teised tegelased, oma töötajad, kes ennast publikule tutvustavad, kontrollides nii, kelle kord on sõnaõigus ja tähelepanu saada. Samuti

provotseerib Jutustaja teisi tegelasi küsimusega, mis neid töö kinni hoiab, sundides neid sel viisil oma valikutele mõtlema ning neid põhjendama. Nii selle küsimusega kui ka Kuldariit töötegemise vahel puhkama ja söögipausi tegema ärgitades püüab Jutustaja tõmmata töötajate tähelepanu töö lisaväärtusele ning sellega ümber vormida nende suhtumist töösse, kehtestades nii nende üle võimu.

Laval asetleidev paistab seni Jutustaja kontrolli all olevat, kuni Kuldariit keeldub Jutustaja palvest koopia ette lugeda, korrates fraasi „Ma pigem ei loe“ (Eelmaa 2020: 13-14). Sellega satub Jutustaja autoriteet kahtluse alla nii tema enda kui publiku silmis. Jutustaja hakkab arutlema, kas ta tegi Kuldariile palvet esitades midagi valesti või solvas kedagi. Wanamun, Dandy ja Küpsis toetavad teda ning Jutustaja säilitab oma sihikindluse Kuldariit veenmisel, jäädes seega veel võimupositsioonile. Ta kutsub Kuldariit taas tööle hakkama ja lisaväärtust andma, kuid Kuldariit keeldub endiselt (Eelmaa 2020: 17). Jutustaja jahmatus annab ruumi teistele tegelastele pikemateks sõnavõttudeks, mis läbi Jutustaja kaotab taas kontrolli sündmuste kulgemise üle. Samas säilitab ta võimupositsiooni Dandy, Küpsise ja Wanamuni silmis, kes Jutustajaga ühiselt Kuldariit risküsitama asuvad, et välja selgitada, millega teda koostööle motiveerida. Kuna Kuldariit kõigele „pigem ei“ vastab, küsib Jutustaja viimaks, kas Kuldariit soovib, et temast näitemäng tehtaks, kus ta keset lava seistes „pigem ei“ korrutab, millele Kuldariit samuti eitavalt vastab. Ometi on säärane näitemäng publikule just ette kantud. Kuigi Kuldariit käitumine õõnestas Marika Vaariku kehastatud tegelase võimupositsiooni Juhatajana, säilitab ta võimu Jutustaja tasandil, kuna esitab publikule oma nägemuse sündmustest.

Nagu ülalpool arutletud, seostub Juhataja pigem Mehe soorolliga, mistap mõjuks tema võimu kahtluse alla seadmine patriarhaalset ühiskonnakorraldust õõnestavalt, kui Kuldariit ise meessoost poleks. Jutustaja seostub enam Naise soorolliga, kuna vahendab sündmusi ning on ise seeläbi

kõrvalseisja positsioonil. Jutustaja aga säilitab loo lõpus oma võimu, astudes Kuldari soovide vastu ning esitledes publikule teda kujutavat näitemängu. Vaatamata Jutustaja positsiooni teatavale passiivsusele kehtestub siin Naise soorolliga seostuva tegelase võim meessoost tegelase üle. Kuna Jutustaja/Juhataja tegelast, kelle kaks külge seostuvad eri soorollidega, kehastab Marika Vaarik, jääb etendaja sugu arvesse võttes lavastuse lõpuks kehtima naise võim, vaatamata meessoost etendaja kehastatud tegelase keeldumisele tema autoriteedile alluda. Samas pakub mõtteainet fakt, et naisetendaja haaras võimupositsiooni Mehe rolli mängides ja mehelikku soolist eneseväljendust rakendades. Kuigi ta õonestab seeläbi kehtivat soosüsteemi, jääb kõlama küsimus, kas naine saabki omada võimu üksnes meheliku soolise eneseväljenduse kaudu.

Kokkuvõte

Soouurimuslik vaade Von Krahli Teatri lavastusele „Pigem ei“ võimaldab analüüsida soo seost kapitalistlikus ühiskonnakorralduses avalduvate võimusuhetega. Uurides etendaja soo mõju tegelaskontseptsioonile selgus, et kui Mari Abeli sugu kinnitab Küpsise sooidentiteeti, siis Marika Vaariku sugu mõjub Jutustaja sooidentiteeti nihestavalt. Seda rõhutab veelgi Jutustaja/Juhataja rolli ambivalentsus, mis väljendub Jutustaja rolli teatavas passiivsuses ning Juhataja rolli samaaegses aktiivsuses. Neid omadusi seostatakse vastavalt Naise soorolli ja Mehe soorolliga, asetades Jutustaja/Juhataja soosüsteemi vahealale. Aktantanalüüsis ilmneb, et ei Küpsis ega Jutustaja saavuta oma objekti. Küpsis on tegelaste võimuhierarhias läbivalt madalaimal kohal ning allutatud mehelike tegelaskujude võimule. Naisena võib tema rõhutust pidada kehtivast soosüsteemist tõukuvaks probleemiks. Jutustaja on küll nii kontori juhatajana kui sündmuste jutustajana hierarhia tipus, ent säilitab etenduse lõpuks võimu vaid Jutustaja tasandil, kuna esitab Kuldari keeldumise kiuste publikule sündmustest oma nägemuse. Kuna Jutustaja/Juhataja seostub

vastavalt olukorrale eri soorollidega, jääb etendaja sugu arvestades lavastuse lõpuks siiski kehtima naise võim. Nii Küpsise kui Jutustaja võimusuhted teiste tegelastega on soolisustatud ning näitavad kehtiva soosüsteemi lõhkumise keerukust. Küpsise näitel on soosüsteemi ümberpööramine peaaegu võimatu, kuna tema vähesed võimalused selleks tulevad naisetendaja kehastatud sooliselt ambivalentse tegelase arvelt. Juhataja näitel on naisel võimalik haarata võimupositsioon meheliku soolise eneseväljendusega. Ta küll õõnestab seeläbi kehtivat soosüsteemi, kuid seab kahtluse alla Naise soorollile kindlaks jääva naise võimalused tõusmaks võimuhierarhia tippu.

KASUTATUD ALLIKAD

Eelmaa, Taavi 2020. *Pigem ei*, käsikiri.

Hekman, Susan 2015. Feminism. *Kriitilise teooria käsiraamat*. Koost. Simon Malpas ja Paul Wake, tõlk. Marilin Lips. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 149-164.

Kivimaa, Katrin 2011. Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist. *Sissejuhatus soouuringutesse*. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 18-34.

Laanes, Eneken 2009. Judith Butler. *20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 849-862.

Oruaas, Riina 2021. Soouurimuslik perspektiiv. *Etenduskunsti uurimismeetodid*, käsikiri.

Pigem ei. Lavastuse kavaleht Von Krahli Teatri kodulehel, <https://www.vonkrahli.ee/lavastus/pigem-ei> (26.01.2022).

MORAALIKOHTU JUHTUM: TAPMINE

Eleriin Miilman, Tartu Ülikooli kirjanduse ja
kultuuriteaduste õppekava tudeng

Ferdinand von Schirachi näidendi põhjal valminud Andres Noormetsa lavastuses „Terror“ (2021, teater Vanemuine) tuuakse publiku silme ette kohtuprotsess, milles süüdistatakse Lars Kochi (Reimo Sagor) 164 süütu inimesega reisilennuki alla tulistamises. Süüdistatav on teo omaks võtnud, ent protsess on tarvilik publiku kaasabil kohtuotsuse määramiseks: kas mõista Lars Koch õigeks või süüdi? Publiku suuniseks saab küsimus „Kas inimeste tapmine oli õige?“.

Sisekaalutluste üheks tõukekohaks võib kujuneda moraal, sest nii Prokurör (Maria Annus) kui ka Kaitsja (Margus Jaanovits) vihjavad oma sõnavõttudes moraali tähtsusele ja selle erisusele (põhi)seadusest. Reglementeeritud ühiskond on korrastatud kooselus fundamentaalne, ent ühtlasi on selle õiglase kooselu komponent moraal. Kas ja kuivõrd peaks ikkagi kohus „loomuõigusega“ arvestama, on mõne teise kirjutise teema. Siinne essee lähtub teatripubliku kui kohtumõistja vaatenurgast, otsides vastust, kas Lars Kochi tegu oli moraalselt õige või vale.

Püüdes jääda võimalikult mõistetavaks, olen omaloominguliselt põiminud voorus- ja kohuse-eetika, lootuses emba-kumba mitte liialt kitsendada või arbitraarselt väänata. Mõlema puhul rakendan teeside põhjendamiseks valikuliselt ka Erika Fischer-Lichte teatrisemiootika märgisüsteeme. Eesmärk on teemat käsitleda põhimõistetest lähtuvalt, mistõttu mõni tõlgendus võib jääda lihtsakoeliseks ja mõni teine pinnapealseks. Teatavasti on Kanti kohuse-eetika teesid ja aristotellikud vooruseetika postulaadid kriitikutelt hulganisti tähelepanu pälvinud ja diskussioonid nende üle näivad lõputud – jään truuks üldtunnustatule, trotsides vaatepunktide paljusust. Nagu ütleb Kohtunik (Merle Jääger) lavastuses: „Õiguskord pole võimeline iga moraalselt

probleemi vastuoludeta lahendama,“ mistõttu minugi argumentatsioon pole kindlasti ammendav ja sellesse võib jääda mõningal määral hägusust.

Süüasi ja süüdistatav

Enne major Lars Kochi kirjeldust ja tema teo vaagimist esitan lühiülevaate süüasjast. 26. mail 2019. aastal kaaperdas terrorist Berliinist Münchenisse sõitva Lufthansa lennuki, mille pardal oli 164 reisijat. Terrorist ähvardas rünnata 70 000 pealtvaatajaga staadionit, kus toimus Saksamaa-Inglismaa jalgpallimatš. Pärast edutuid ponnistusi lennuk rajalt kõrvale tõrjuda, otsustas hävituslenduri salga juht major Lars Koch reisilennuki alla tulistada. Sel viisil toimides astus piloot vastu konstitutsioonikohtu otsusele – mitte ühelgi juhul pole lubatud elu elu vastu kaaluda. Kochi omavoliline „moraaliülesande lahendus kokpitis“ (Pulveri termin, vt Pulver 2021) oli eelistada 70 000 inimese elu 164-le. Lavastuses taaslavastatakse toimunu keele abil – lisaks süüdistatavale ehk major Kochile annavad tunnistusi juhtunu ajal Kochiga raadiosaatja teel otseühenduses olnud kolonelleitnant Lauterbach (Riho Kütsar) ja Franziska Meiser (Lena Barbara Luhse), kelle abikaasa lennukis hukkus.

Kuigi lavaaega on kõigile tegelastele võrdselt antud (erandina Lauterbach), on süüasja silmas pidades peategelane siiski Süüdistatav ehk Lars Koch. Järgnevalt kirjeldan Kochi määral, mis on oluline edasises arutluses. Kirjeldus sünnib Erika Fischer-Lichte (1992) neljast märgisüsteemide rühmast näitleja tegevusega seotud märkide abil, mis on selles kontekstis kõige sobilikumad. Esmalt tuleb toonitada Kochi sotsiaalse rolli olulisust, mis seab ka normid märkide tõlgendamisel (Fischer-Lichte 1992: 36, 46–47): sõjaväelaselt ei saa oodata, et ta ülevoolavaid emotsioone väljendaks või vihast lõhkeks.

Kõnealuses lavastuses on kõige reljeefsemalt esil keelepõhised märgid. Teave Kochi lapsepõlvest, perekonnast, haridusteest, iseloomust, maailmapildist ja seisukohtadest ilmneb lingvistiliste märkide kaudu. Keel on

ühtaegu kõige komplekssem ja populaarsem suhtlemisviis, mis on kujunenud kokkuleppelisest konventsionaalseks ja seega võimaldab rikkaliku tähendusloome. (Fischer-Lichte 1992: 18–19) Keelel on võime asendada pea kõiki märgisüsteeme teatris, seega täidavad sõnad visuaalsed lüngad, ergutavad fantaasiat (sammas: 20–21). Selle järgi ei tohi kahelda, et tegemist on (umbse) kohtusaaliga, juhtum tõepoolest kirjeldatud viisil toimus, või et Koch on just major, kuigi auastmele viitavaid tunnuseid tema mustril näha ei ole.

Paralingvistilised märgid ei saa esineda iseseisvalt, vaid nõuavad mõistmiseks keeletasandi olemasolu (ja ka kineetiliste märkidega kokkukõlavadust). Need märgid raamivad kõneleja mõttevoogu, väljendavad nii seisukohta kui ka suhtumist teemasse ja vestluspartnerisse. (Fischer-Lichte 1992: 22, 26–27) Koch on võrdlemisi monotoonne, ühtlase hääletugevuse ja intensiivsusega. Teisalt peegeldavad nimetatud elemendid ta sisemust, varieerudes enim Prokuröri usutluse ajal, mil hääl valjeneb sugestiivselt mustriga kaasneva ohv(itse)ristaatuse ja konstitutsioonikohtu otsuse ebaõiglust selgitades. Sealjuures väljendab majori hääle muutus tema rahulolematust Prokuröri küsimuste osas. Kochi vastused on korrapäraselt struktureeritud: faktikesksed, nt tööpõhimõtteid selgitavad laused on sirgjoonelised, igale Kochi vastusele eelneb (mikro)paus. Pausid on silmnähtavalt pikemad, hääletoon mahedam ja vastused mõtlikumad või kogelevad, kui teema on perekond või lennuki hävimine (sh inimeste allakukkumine).

Kineetilised märgid väljendavad näo- ja kehaliikumisi ning jagunevad miimikaks, žestideks ja prokseemikaks. Miimika ehk esmaste tunnete väljendamine edukas jälgimine saab toimuda intiimsemates saalides (Fischer-Lichte 1992: 30, 37), „Terroris“ saab see võimalikuks esiridades istudes, kus Kochi valdav staatilisus muutub dünaamilisemaks. Sagori loomulikud karmid näojooned jätavad Kochi näost kivilinenud mulje, kuid

piloodi silmad on hingepeeglid. Koch jälgib reeglina tähelepanelikult kõnelejaid, harva silmsidet katkestades või pilgul uidata lastes. Tähelepanuväärt erandid on vaate maha suunamine Prokuröri küsimuste protestina või kui tunnistaja Meiser tema poole ahastuses pöördub. Murdepunktidel on Kochi häälel dissonants tema näoga: kui kuulata isoleeritult Kochi häält oma lähedastest rääkides või lennukiga toimunut kirjeldades, võiks sealt tabada nukrust, mõtlikkust, ent vaigistades häält ja jälgides ilmet, muutust ei märkaks.

Žestika puhul on tähtis Sagori kostüüm ehk Kochi munder (Fischer-Lichte 1992: 48–49) mundriga kaasneb korrektne kehahoiak ja täpsus, mis tingib klaasi ja mikrofone joonete seadmise, etikett nõuab alumise nõöbi lahti tegemist ja kinni nõöpimist seistes ning istudes. Samas võib Koch tsiviilisikunagi võrdlemisi reserveeritud olla, sest Lauterbach tunneb end mundris märksa vabamalt (nõjatumine ühele ja teisele küljele, kätega mõõdukas žestikuleerimine). Prokseemika ühes liigis ehk suhtluskaaslaste vahelises distantsis (Fischer-Lichte 1992: 58–60) on kõige märgilisem Kochile Prokurör, kelle vaba liikumine tingib vestluse jõujooned: usutluse käigus Koch takerdub mõtetesse ja murdub. Eelnev kinnitab, et Kochi välises hoituses on peidus varjukülg, mis omakorda ajendas soovi pääseda tema teo sügavamate kihtideni.

Publik kohtumõistja rollis

Sadamateatrisse kogunenud publikult nõutakse etenduse vältel teravdatud tähelepanu, vaagimaks kohtuprotsessis esitatud väiteid. Vastutusrikkale ülesandele juhitakse tähelepanu nii meedias, teatri kodulehel, kavalehel kui ka lavastuse algusmonoloogis (Pulver 2021, Purje 2021, Terror). Isekeskis kaalutlemise asemel tuleb vaatajaskonnal etenduse lõpuks oma seisukoht avaldada, hääletades Kochi vanamoeliselt sedelit kasti libistades kas süüdi või süütuks. Mõttekäik otsuseni on seejuures võimalikult keerukaks tehtud,

avades juhtunud mitmel tasandil, pikkides kohtuprotsessi ootamatuid pöörded ja rõhudes emotsioonidele.

Märkimisväärne vandekohtuniku roll on üleüldiselt Eestis harukordne: riigi õigussüsteemiski pole senini vandekohut rakendatud, sest peljatakse lõhet õigusliku korra ja inimeste õigusteadvuse vahel, mis annaks kaasistujatele võimu õiguskorda ümber kujundada. Lisaks vähiklikkusele arvatakse vandekohtunike üheks kitsaskohaks avatust välisoludele, suuremat vastuvõtlikkust ühiskondlikele teguritele, süüdistatava isiku või tema teo irratsionaalsele mõjule. (Pikamäe 2021) Pärast Kaitsja ja Prokuröri lõppsõnu suundub publik hääletusjärjekorda, kus seistes analüüsitakse viimast korda kuuldu, leidmaks enesele kõige kaalukama väite. Selmet haakida end põhiseadusesse, võivad kõne alla tulla kõik nimetatud vandekohtunikke varitsevad „ohud“, sh Kochi teo moraalsus.

Moraal ja eetika

Moraal on ühiskonnas aktsepteeritud tavade ja normide kogum (Mölder jt 2018: 166). Teisisõnu koosneb moraal printsiipidest ehk praktilistest tegevusjuhustest, mis on universaliseeritavad, ülimuslikud, avalikud ja teostatavad. Põhiliselt vastanduvad moraal ja seadus: ideaalis peaks moraal olema seaduse alus, kuid praktikas see juurdunud ei ole. Esineb nii ebamoraalseid seadusi kui ka moraalseid tegusid, mida ei saa juriidikasse ümber seada või seadusega sunduslikuks muuta. Samuti on seadusesilmis süütu moraalselt halbade kavatsustega isik, kui ta kuritegu sooritanud pole. (Pojman 2005: 29–32, 47)

Prokurör toob oma lõppsõnas välja moraalil võimalikud „kitsaskohad“ ehk kohati jämedalt üldistavad põhjused, miks moraalil lähtuda ei tohiks: inimesed on haavatavad ja eksivad, mistõttu ka moraal kõigub, täna õigena tunduv käitumine ei pruugi homme enam kehtida. Prokuröri sõnutsi on ohtlik, et moraal kui midagi ettekujutuslikku ja ebakindlat asendab seadust, mistõttu

on igal juhul moraali järgi otsustamine väär. Eelmises lõigus välja toodud omadused kummutavad need postulaadid. Samuti väidab ta, et moraaliprintsiibid ei seo mitte kedagi, millest kumab otsene viide subjektivismile, mida moraal siiski ei taotle. Moraali eesmärk on ühiskonna koos hoidmine, võimaldamaks harmoonilist ühiselu ning indiviidide ja kogukondade õnnelikku elu (Pojman 2005: 44–45).

Eetika on distsipliin, mis uurib moraali erinevaid aspekte ja avaldumisvorme (Mölder jt 2018: 166), mistõttu eetilise analüüsi tulemiks saab olla teo moraalsuse hinnang. Kuna Kaitsja ja Prokurör juhivad mõneti oma lõppsõnades Immanuel Kantist, osutus analüüs valituks saksa filosoofi teeside järgi. Selle täienduseks ja laiemaks pildiks on oluline kohuse-eetika kriitikana mõjuva vooruseetika ehk areetilise eetika käsitus, milles teo impulsside nägemiseks tuleb lahata Süüdistatava eluviisi ja iseloomu.

Kochi tegu Kanti kohuse-eetika järgi

Kanti deontoloogiline ehk kohuse-eetika on teoreetiline vahend moraalinormide hindamiseks. Lõpliku moraalinormide nimistu esitamise asemel arvas Kant, et teatud mõttekäiku järgides peaks olema iga normi universaalsust ja seega kohustavust võimalik hinnata. (Mölder jt 2018: 167) Kant sõnastas oma moraalikäsitluses kolm formuleeringut.

1. Üldkehtivuse printsiip: „Toimi ainult sellise maksiimi kohaselt, mille kohta sa saad samal ajal soovida, et sellest saaks universaalne seadus.” (Kategoriline imperatiiv.)
2. Eesmärkide printsiip: „Tegutsedes ära iialgi kohtle inimesi lihtsalt kui vahendit, vaid alati ühtlasi kui eesmärki.”
3. Autonoomia printsiip: „Toimi alati nõnda, et sinu maksiimi saaks pidada võimaliku eesmärkide riigi potentsiaalse kodaniku maksiimiks.” (Mölder jt 2018: 168; Palviste-Kerner 1996: 110, 139; Pojman 2005: 221–242)

Kantil määrab teo moraalset väärtust motiiv ehk maksim ehk inimese aprioorsest „puhtast praktilisest mõistusest“ tulenev *sisemine* kohus õigesti käituda (ka hea tahe), mis omakorda on võrdeline moraalseadusega. Mõistuse enese tegevus jääb küll inimesele tabamatuks tema võimetusest näha end objektiivselt, ent Kanti meelest on vastav hoiak ning usk enesesse ja oma tegudesse piisav. Mõistuslik alge välistab tegude lähtena emotsioonid (heameel, kättemaks, nauding vms), kasu, ka teiste heaolu, soov teisi aidata või millestki muust ebaratsionaalsest. Kant peab emotsioone ebapüsivateks ja kasvatuses ning keskkonnast sõlteliseks, mistõttu ehkki mõni eelmainitud emotsioon võib kohusetundlikkuse tulemuseks olla, ei tohi see tegudele ajendada. (Palviste-Kerner 1996: 94–110, 121, 153, 158) Seega on Kanti järgi oluline teo motiiv, mitte tagajärjed ja teo aluseks peab olema üksnes sisemine kohus. Teo ettenägematud tagajärjed ei mõjuta teo moraalset väärtust, hindamisel tuleb kinni pidada teo motiividest.

Koch jäi oma sisemisele veendumusele, mis lahkes reeglist, truuks. Tema meelest on konstitutsioonikohtu otsus vale – kui ta oleks kõhklematult käsule allunud, oleks see vastuolus tema veendumustega. Kui ta jagaks konstitutsioonikohtu seisukohta ja oleks seepärast tulistamata jätnud, siis see oleks õige olnud. Tema veendumus on nõnda vankumatu, et Koch oleks nõus seda kordama. Ehkki Kant sõnab, et reeglivastast käitumist ei saa puhtalt reeglivastasuse tõttu vääraks mõista, sest pole võimalik tagada mõne institutsiooni poolt kehtestatud nõuete eetilist õigustatust (Palviste-Kerner 1996: 116–117), jääb mõistagi küsitavaks, kas kindlat arvamust saab võrdsustada sisemise kohusega: Kochi puhul näib tegu olevat seisukohavõtuga konstitutsioonikohtu ja terrorismi vastu, mis määrab tema head tahet.

Nõnda viitab tema hoiak ebamoraalsusele. Prokuröri refereeritud Kanti teise formuleeringu järgi ei tohi ükski inimene olla vahend millegi saavutamiseks, vaid kõik peavad olema moraalselt võrdsed. Kanti järgi tuleb lugu pidada

inimese autonoomsusest ja väärtustest, mis muudab ta eesmärgiks ning enese tahtele allutamise asemel elada harmoonias (Wood 2008: 87). Prokuröri põhiargumendiks kujuneb, et Koch muutis inimesed objektideks, langetades nende eest otsuse. Esmapilgul Koch suurendab oma süüd, tembeldades lennureisijad inimestena süüdlasteks üksnes põhjusel, et nad on valinud terrorismiajastul transpordivahendiks lennuki. Prokuröri vastulaused põhjustavad Kochis kimbatust, andes äsjaväidetule savijalad. Küll aga säilib teo suunatus terroristidele, pisendades inimest kui sellist ja vastandudes kohuse-eetikale.

Kõige vettpidavamaks argumendiks Kochi teo moraalses headuses on tema ennastsalgav käitumine. Kant sedastab, et ratsionaalne (s.t moraalne) inimene ei sea iialgi üksnes iseenese õnne motivaatoriks ja on valmis oma kohusest tulenevalt isikliku õnne ohverdama (Thorpe 2015: 7). Kochi tegu ei ajendanud irratsionaalsed emotsioonid: (1) ta ei tegutsenud omakasust, (2) tal polnud lähedasi kummalgi pool, (3) ta ei teinud seda heameelest, naudingust, kaastundest vm emotsioonist. Samuti oli ta teadlik võimalikest tagajärgedest: enne tegutsemist jõudis ta mõelda oma lähedastele, surmale ja tema elu täielikule muutumisele. Koch teadis, millega ta riskib ja kui lask õnnestub (tehniline rike on samuti võimalus), siis inimesed lennukis surevad. Nende hetkede kirjeldamisel on näha muidu enesekindlas ja konkreetnes Kochis heitlust, kui tema kõnelaad muutub pausirohkemaks ja mõtlikumaks.

Kant eristas moraaliprintsiipides hüpoteetilist ja kategoorilist imperatiivi – neist esimene on vahend soovitud eesmärgi saavutamiseks, ent teo moraalsus sõltub viimatimainitust. Kategooriline imperatiiv on üldkehtiv subjektiivne otsus: maksim, mis peab olema universaliseeritav (vt Kanti esimene formuleering). Kui selle käigus tekib vastuolu, on maksimi järgimine mõistusevastane. (Pojman 2005: 226–227; Mölder jt 2018: 169)

Koch usub, et iga elu on väärtuslik. Maksimina sõnastades: kaitse alati teise inimese elu. Samas on ta veendunud, et õige on surmata vähe inimesi paljude

päästmiseks, täpsustamata proportsioone, sest iga juhtum nõuab eraldi käsitlemist. Esimese maksiimi universaliseerimisega vastuolusid ei teki: kui kõik inimesed kaitseksid alati teise inimese elu, on ühiskond jätkusuutlik. Teise maksiimiga muutub olukord keeruliseks: kui kõik eelistaksid alati väikese hulga inimeste surmamist suurele, läheb see esiti vastuollu Kochi esimese maksiimiga, teisalt tekib ebakõla inimõitsengule orienteerituses. Võttes Kochi situatsiooni aluseks ja tuues lubamatult äärmusliku näite (Kanti teooria nendeni viib): kui oleks valida 200 tippteadlase ning 70 000 erakust vaesunud inimese vahel, siis kas otsus oleks sedavõrd ilmselge? Kõnealuses olukorras paistab, et midagi tunnuslikku ühe või teise osapoole kohta Kochile ei edastatud, kuid selle näite puhul võib lisateave saada määravaks.

Laiendatud äärmuslik maksiim võiks ka kõlada nõnda: astu alati konstitutsioonikohtu otsuse vastu. Sellel maksiimil on pooldajaid Kochi kolleegide hulgas, ent kui see maksiim saaks üldtuntuks ja -tunnustatuks (sest imperatiiviga kaasneb avalikustamisnõue), siis oleks konstitutsioonikohtu eksisteerimine tähtsusetu. Kui astutaks vääramatult kõnealuse konstitutsioonikohtu otsuse vastu, siis kaasneksid kahtlemata sanktsioonid üleastujatele. Kui sanktsioonidega jõutakse vandekohtu osalusel lahendatavatele protsessidele, siis ühe võimaliku tagajärjena võiks tekkida (iseäranis Saksamaal) muster: intelligentse sõjaväelase julgust kiidetakse ja mõistetakse ta alati õigeks. Selle jätkuna (kui see pärast maksiimi ilmumist kohe ei juhtu) võiks konstitutsioonikohus oma otsuse tühistada. Kuigi teatud korduste järel võib juhtuda, et protsessiosalised ei süüvi enam üksikasjadesse ja eetika hääbub foonina, on siiski täitnud moraal seaduse järelevalve funktsiooni.

Nõnda on küll ühtmoodi sõnastatud maksiimi universaliseeritus kaheldav, ent teise põhimõtteliselt sama, kuid erinevalt sõnastatud maksiimi üldkehtivaks muutmine (vähemalt teatud osale ühiskonnast) soositult murranguline. Kokkuvõtvalt tuleb nentida, et loetletud tegurid Kochi teo moraalsel

hindamisel on halvakspanu poolel. Arutelusfääri laiendamiseks lisan käsitletule komplementaarseid vooruseetilisi mõtteid.

Kochi tegu areetilise eetika järgi

Kanti kriitikas on öeldud, et see hõlmab otsuseid tegude kohta, pööramata tähelepanu inimeste püüdlusele saada teatud tüüpi inimeseks. Voorus- ehk areetiline eetika suunab teraviku inimese ehk toimija iseloomule, seades eeskujuks ideaalse inimese: sisseharjutatud käitumis-kalduvustega ehk voorustega inimese, kes teeb spontaanselt häid tegusid. Voorused on ühest küljest kalduvused ehk instrumendid õige teo sooritamiseks, teisalt evivad hoiakutes peituvat seesmist väärtust. Voorused juurduvad harjutades ning väljundiks on õnnelik elu. Seega on ebapiisav, kui õige tegu sünnib õigelt aluselt, palju olulisem on õige hoiak ja kalduvused tegude taga. (Pojman 2005: 252–259, 273–276) Järgnevalt tuleb vaatluse alla kaks aspekti: Kochi kalduvuste olemasolu ja kontrastina tema püüdlus õnne poole.

Tänapäevase vooruseetika inspiratsioonilähte Aristotelese järgi on inimese õige tegutsemise aluseks loomutäius, mida on kahte liiki: mõistuslikkus, mida suurendab õppimine, ja kombelisuus, mida süvendab harjutamine. Vooruslikkuse tervikuna tingib kolm komponenti: (1) loomupärased võimed, (2) harjutamine ja (3) ühiskond. (Aristoteles 1996: 30, Mölder jt 2018: 177) Kuigi voorustel on seos moraaliprintsiipidega, on nende liigitamine keerukas (Pojman: 2005: 259), mistõttu esitan subjektiivse valiku.

Kochi taustast ilmneb, et tal on loomupärane arukus ja nutikus, mis on taganud elu jooksul head tulemused koolis ja parimad hinnangud piloodiõppes. Seega peaks Koch olema lähedal ratsionaalsusele. Küll aga peetakse ratsionaalsust moraalset kohust täita võimaldavaks (mitte moraalseks) vooruseks, mis võib võimendada ka pahesid (Pojman 2005: 259, 271). Samas on Kochi puhul tegemist kontrollitud keskkonnas juurutatud intuitsiooniga ja tema ameti olemuseks inimeste hüvangu nimel

tegutsemine. Aristotelese järgi (1996: 366) on kaine mõistus tarvilik igas olukorras üldise hüve nimel tegutsedes: Koch on palju kordi läbi proovinud harjutusi, mis eeldavad pingelistes ja ajakriitilistes olukordades kiiret reageerimist ja külma pead. Teisalt saab taas saatuslikuks tema valikuline ligimesearmastus: lennureisijaid peab Koch süüdlasteks, aga 70 000 inimesel ei „suutnud“ ta surra lasta.

Aristotelliku vooruskäsitluse järgi püüdleb iga inimene ülima hüve ehk õnne poole (Aristoteles 2004: 7–8). Vooruslikke inimesi saab vaadata selles eeskujuna (Pojman 2005: 259). Kas ka Kochi? Mõistagi pole „õnnelikkus“ iseenesest määrav, ent tähelepanu väärt siiski. Üldjoontes võib väita, et Koch on õnne poole püüelnud: tal on olnud õnnelik lapsepõlv, ta on erinevalt oma isast täitnud unistuse saada lenduriks. Lennuki alla tulistamisega tegutses Koch enesekindlalt Saksa riigi ja sakslaste heaolu hüvanguks, kaitstes neid terrorismi eest. Ühtlasi päästis ta suure hulga inimesi ja astus vastu sõjaväelaste hulgas taunitud konstitutsioonikohtu otsusele, pälvides väekaaslaste hulgas soosingu. Tema rahulolu vähendab tardumus pärast õigeksmõistva otsuse välja kuulutamist. Minu veendumust tema praegusajases õnnes õõnestavad kogelemine ja pikad mõttepausid, tuues esile arvatava pakitseva süütunde, et tema teoga kaasnesid ohvrid.

Lõppeks saab järeldada, et Kochil on minu silmis kalduvusi õigesti käituda. Ent kohuse-eeetikast arvestades ei ole see moraalselt õigeks teoks piisav. Sellegipoolest on kõigil Eestis toimunud kohtuistungitel hääletatud Koch õigeks (Terrori statistika). Kuna moraal on ühiskonnaga seotud, viib statistika mitme järelduseni: nt (1) publik ei arvesta teo moraalsusega, (2) nad pooldavad teisi moraalikäsitlusi, (3) leiavad juhtumist kõnekamaid moraalitegureid või (4) neile saab otsustavaks midagi muud.

Kokkuvõte

Tavapäratusse rolli asetatud publik peab langetama mitmetahulise protsessi järel otsuse, kas mõista 164 reisijaga lennuki alla tulistanud Koch süüdi või õigeks. Tuleb mõista kohut laitmatu minevikuga, alati hiilgavate õpitulemustega intelligentse hävituslenduri Lars Kochi üle, kes on resoluutselt konstitutsioonikohtu otsuse vastu ja on astunud seega teadlikult ülemuse käsu vastu. Publiku otsuse võib määrata teo moraalsus.

Kochil on eeldusi ehk voorusi moraalse teo sooritamiseks, ent tema maksiimide üldkehtivateks moraaliseadusteks teisendamine on tugevalt kahtluse all. Kuigi Koch on tegutsenud pealtnäha ennastalgavalt, on ta rikkunud Kanti teist formuleeringut, muutes inimesed vahendiks oma seisukohavõtus riigi ja terrorismi vastu. Seega on Kochi tegu moraalselt väär.

Viimaks, eelneva pea peale paiskamiseks võib intriigidoosina õhku paisata küsimuse: kas Koch tegutses oma südametunnistuse heakskiidul? Nimelt peab Kant südametunnistustki aprioorseks – see jälgib igaühe tegude ühtivust enese moraaliseadusega (Palviste-Kerner 1996: 156–157). Seega, kui Kochi tegutsemise on tema südametunnistus heaks kiitnud, siis „süü ja süütuse valdkonnas ei saa enamat nõudagi” (sammas).

KASUTATUD ALLIKAD

Aristoteles 1996. *Nikomachose eetika*. Tlk. Anne Lill. Tartu: Ilmamaa.

Fischer-Lichte, Erika 1992 [1983]. *The Semiotics of the Theatre*. Tlk. Jeremy Gaines, Doris L. Jones. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Mölder jt 2018 = Mölder, Bruno, Roomet Jakapi, Marek Volt 2018. *Sissejuhatus filosoofiasse*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.

Palviste, Jüri – Kerner, Georg 1996. *Kolm kuulsat filosoofi. Mill, Kant, Sartre. Eetikaprobleeme*. Tlk. Victoria Traat. Tallinn: Kuldsulg.

Pikamäe, Priit 2020. Rahvas õigust mõistmas. *Sirp*, 17.01.

Pojman, Louis P 2005. *Eetika: õiget ja väära avastamas*. Tlk. Tiiu Hallap. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Pulver, Mario 2021. Agendid-provokaatorid meie idüllis. *Sirp*, 03.12.

Purje, Pille-Riin 2021. Lennukimürin teatri ehk kohtusaali kohal. *Postimees*, 22.09.

Schirach, Ferdinand von 2021. *Terror*. Käsikiri. Tartu: Teater Vanemuine.

Terror. Vanemuise teatri koduleht, <https://www.vanemuine.ee/repertuaar/terror/> (11.01.2022)

Terrori statistika = Terror: Ferdinand von Schirach, <https://terror.theater/> (11.01.2022).

Thorpe, Lucas 2015. *The Kant Dictionary*. London, New York: Bloomsbury.

Wood, Allen W. 2008. *Kantian Ethics*. New York: Cambridge University Press.

TRADITSIOON LAVASTUSES "NISKAMÄE NAISED"

Markus Laanoja, Tartu Ülikooli kirjanduse ja
kultuuriteaduste tudeng

Sotsiaalse olendina mõjutavad iga inimest ühiskondlikud arusaamad ja normid, mida on võimalik kas omaks võtta või lammutada. Sama kehtib ka teatrilaval või paberilehel oleva tegelase kohta, kes on otseses seoses nii ülejäänud tegelaskonna kui ka kujutatava ühiskonna tõekspidamistega, esindades sümbolina omanäolist väärtussüsteemi, mille üheks osaks on traditsioonid: põlvest põlve edasi antud teadmised, oskused ning ideaalid (Burke 2011: 54). Traditsionaalsus kui hoiak tähistab mõtteviisi, mille kohaselt peaksid inimese otsused ning käitumine lähtuma väljakujunenud kogukondlikest tavadest ja järgima eelnevate põlvkondade eeskuju (Raud 2013: 91–92). Ometi ei ole traditsioonisüsteemid ühesed: erisused võivad tekkida näiteks soo, religioosse kuuluvuse või isiklike vaadete põhjal (Burke 2011: 54), põhjustades seetõttu hõõrduvaid arusaamu kombelisest elust. Seesugune konflikt jõuab vaatajani Hella Wuolijoe tekstide põhjal valminud lavastuses “Niskamäe naised” (lav Tiit Palu), mille neli olulisimat tegelast esindavad omavahel põrkuvaid arusaamasid traditsioonidest ning nende vajalikkusest või väärtusest inimese elus. Käesolevas töös analüüsin, kuidas traditsioonide olulisust lavaliste vahendite kaudu teemana kehtestatakse ning millisel moel tegelaste arusaamad traditsioonidest üksteisega põrkuvad või haakuvad. Vastuste leidmisel lähenen lavastusele teatrisemiootiliste võtetega, uurides näitlejatega seotud lingvistilisi ja kineetilisi märke ning ruumiga seotud aspekte, nagu näiteks lavakujundus ja rekvisiidid, ning kasutades binaarsete opositsioonide meetodit. Ajaloolise konteksti avamisel tuginen kultuuriteoreetilistele ning -antropoloogilistele tekstidele.

Traditsioonid Niskamäel ning nende väljendumine teatrilaval

Lavastuse „Niskamäe naised“ tegelaskonda on võimalik tõlgendada kindla kultuurilise kogukonna sümbolina. Rein Raua põhjal (2013: 73–74) kirjeldab mõiste inimrühmi, mida ühendavad jagatud kultuurilised tekstid ja kombed ning nende najal tekkinud ühine meelsus. Sellised praktikad ilmnevad juba lavastuse esimeses stseenis, näiteks kohvijoomine või iga-aastane vanaperenaise Loviisa (Külliki Saldre) nimepäeva tähistamine Niskamäe suurtalu saalis – need tavad või sündmused toovad külaelanikke kokku ning aitavad seega kaasa kogukonna identiteedi tekkele. Ometi ei taga kollektiivsed tegevused või sarnased kogemused veel kogukonna homogeensust, kuigi evivad piisavalt võimu, et eristada kommuuni laiemast tervikust. Lisaks kultuuriliste tekstide ning praktikate olemasolule on kogukonna kujunemise eelduseks ka selge kultuuriline kese, mis väiksemad grupid tervikuks liidab. (Samas) Seesugust funktsiooni täidab „Niskamäe naiste“ tegelaskonna seas traditsioonide järgimine ning usk kehtivate tavade olulisusse.

Lavastuses kujutatava kultuurilise kogukonna püsivuse seab ohtu uue kooliõpetaja Ilona (Maarja Johanna Mägi) saabumine: tegelane on pärit linnast ega kuulu seetõttu homogeense grupi hulka. Vanaperenaise, kohaliku matriarhi nimepäevale jõudes avaldub Ilona mõistmatus kohalike eluviisi suhtes tegelase repliikide kaudu; nimelt kirjeldab naine, kuidas ei taju veel hämelaste taktitunnet ning on palju jutukam kui ülejäänud külaelanikud. Püüdlus kultuurilist ühtsust säilitada väljendub ülejäänud tegelaskonna püüdluses Ilonat kogukonda integreerida, mistõttu hakkavad nad naist kohe kurssi viima paiga eluviisi ning tavapäraste tegevustega: perepoeg Arne (Priit Strandberg) toob peamise lõbustusena välja „vestlused kohaliku koorekihiga“ (Wuolijoki 2021: 7); tema naine Martta (Ragne Pekarev) hakkab kirjeldama tavalisi kohustusi, mille koolipreili enda kanda võtab; vanaperenaine toonitab katekismuse rolli Häme piirkonna heaolu tagajana;

lõpuks kutsutakse lavale pillimees, kelle hoogsate viiside saatel tutvustatakse lionalle piirkonna tähtsamaid tantse ehk polkat ja jenkat. Sedasi tutvustatakse kultuurilisi praktikaid, kuid tegelaskõne poeetika tõstab esile just traditsionaalsust ning arusaama, et uus kooliõpetaja peaks oma elu elama kehtivate normide järgi: lööma kaasa seltsides, millest võttis osa endine kooliõpetaja, lävima väljakujunenud eliidiga ning jagama koolis tavapärasest õpetust, mille keskmes on katekismus. Traditsionaalses ühiskonnas peetakse muutust taandarenguks (Raud 2013: 92), mistõttu püüavad teised tegelased lionalt kiiresti olemasolevasse malli sobitada. Kirjeldatud stseen näitlikustab seega traditsioonide rolli lavastuse tegelaskonna kogukondliku identiteedi säilitamisel.

Peale tegelaskõne viitavad traditsioonitemaatika olulisusele ka lavamärgid ning vormilised võtted. Lavalised sümbolid seostuvad sageli kindlate tegelaskujudega, mistõttu avan neid põhjalikumalt järgmistes alateemades, ent lavastuse kompositsioon on samuti viis, mille kaudu rõhutatakse traditsiooni rolli Niskamäel. Traditsioonisüsteemide kujunemise eelduseks on teadmiste ja elutunnetuse pärandamine ühelt põlvkonnalt järgmisele ning tekkinud kombestiku kordumine mitmete põlvkondade elu jooksul – just korduvusele ning tsüklilisusele on üles ehitatud „Niskamäe naiste“ sisu. Lavastuse mõlema vaatuse alguseks on vanaperenaise, kogukonna liidri nimepäeva tähistamine. Mitte ainult ei kordu sündmus lavastuses, vaid tegelaskõne põhjal nähtub, et tegemist on iga-aastase praktikaga, kindla sündmusega niskamäelaste sotsiaalses kalendris. Ümbritsev kontekst võib aastate jooksul mõnevõrra muutuda, näiteks lahkub esimese ja teise vaatuse vahel Niskamäelt perepoeg Aarne, kuid sellest hoolimata järgib kogukond väljakujunenud norme ning eluviisi. Sarnast normipärasust võimendab ka lõputuna näiv kohvijoomine, mis omandab lavastuses lausa rituaalse mõõtme: kui Loviisa nimepäev on aastas korra toimuv suursündmus, siis kohvitassi taga vestlemine on lahutamatu osa tegelaskonna igapäevaelust.

Seega on korduvus ning normipärasus lavateksti struktuuri ja sisu kindlaks teljeks, tõstatades traditsiooni kui teema olulisust ka teatrilaval.

Mõnevõrra ambivalentsem suhe traditsiooniga on lavastuse muusikalisel kujundusel. Ühest küljest viitavad lõõtspillimäng ning Sibeliuse loomingu kasutamine soome kultuuri aluspõhjale, kuid estraadilikud vahepalad mõjuvad esmakuulmisel lausa võõristavatena, kuna laulude taust ei ole seotud soome kultuuriruumi ega kujutatava ajaperioodiga. Kaarel Pogga, Karol Kuntseli ja Andres Mähari esitatud laulude ajal murdub ka valguskujunduslik ühtsus. Lavastuses kasutatakse peamiselt valget või soojema kollaka kumaga valgust, ent näitlejatrio etteastete ajal muutub see drastiliselt: esimese numbri ajal kattub lava rohekas-kollaka helgiga, esimese vaatuse lõpus on valgusvihk erepunane, Martta tantsustseeni ajal erkroosa. Ometi ei murene kunstiline keel vahepalade kestel täielikult, kuna kõigi etteastete osaks on siiski akordionisaade, mis seob muusikapalad lavastuse kui tervikuga ning traditsioonidega. Seega on stseene võimalik tõlgendada ka modernsuse ning traditsioonilisuse kokkupõrgetena: ootamatute kunstiliste lahenduste tarvitamine on justkui miinusvõte, mis rõhutab tavapärase või lavastuse kestel traditsioonilisena näiva välise ilme olemasolu.

Traditsiooni võib seega pidada tegelaskonda ühendavaks lüliks, mille tähtsust tõstetakse esile nii tegelaskõne, lavateksti struktuuri ning kunstiliste lahenduste kaudu. Näitamaks teema seost lavastuse põhilise konfliktiga, analüüsin järgnevalt nelja tegelase hoiakute omapärasid.

Vanaperenaine

Külliki Saldre kehastatud vanaperenaine Loviisa esindab lavastuses muutumatust, traditsioonide hoidmist ja püsimist. Laval tegutseb elatanud naisterahvas, kes tuli talusse rikka pruudina, kuid on kujunenud võimsaks ja auväärseks matrooniks. Hoolimata sõdadest, nelja lapse linnaminekust ja mehe surmast, on Niskamäe talu ning Loviisa selle perenaisena alles jäänud,

muutuste tuuled pole neile kummalegi vastu saanud. Sellise tunnetuse tekkele aitab kaasa Saldre ise: tegemist on Vanemuise staažikaima naisnäitlejaga, kellest õhkub elutarkust ja -kogemust. Vanaperenaisega seostub tugevalt kiiktool, mis ühest küljest tõstab tegelase teiste seast esile – etenduse käigus istub sellel pea eranditult vaid Loviisa –, kuid ilmestab ka Loviisa teguviise. Edasi-tagasi pendeldav kiiktool mõjub justkui muutuva muutumatusena: tool küll liigub, ent ainult ühel kindlal moel. Niskamäel peaks elu Loviisa arvates käima samamoodi: inimesed ja ajad küll vahetuvad, ent traditsioonilised kombes ja väärtused Niskamäel jäävad samaks. Wuolijoe „Niskamäe“ näidenditega lähemalt tutvumine paljastab lisakihistuse eseme tähendusväljas. Pentaloogia esimeses osas „Niskamäe noorperenaine“, mis kujutab Loviisa algavat elu Niskamäel, istub kiiktoolil hoopis tema ämm – Niskamäe eelmine vanaperenaine –, kuid pärast viimase surma istub toolile Loviisa ise (Wuolijoki 1984: 27). Kiiktool suhestub seeläbi selgelt traditsiooniga ning seda võib tõlgendada eelmiste põlvkondade pideva kohalolekuga. Loviisa pole endale võtnud üksnes tooli, vaid ka eelmise vanaperenaise rolli, perekondliku ning kogukondliku staatuse. Seega avavad tegelase suhet traditsioonidega visuaalsed märgid, nagu näiteks välimus ja lavakujundus.

Traditsioonide väärtustamine avaldub selgelt ka vanaperenaise dialoogides teiste tegelastega. Kui Aarne esitab plaani Niskamäe kruntideks jagada, on vanaperenaise vastus kindlalt eitav, kuigi see ei pruugi olla majanduslikult kõige mõistlikum otsus. Loviisa väärtustab olemasoleva säilitamist ning on valmis muutumatust hoidma “kas või üle omaenda surnukeha” (Wuolijoki 2021: 39). Esimeses vaatuses ei ürita vanaperenaine leida kompromisse, vaid hoiab raudkindlat joont, mille järgi peab Niskamäe senine au igal moel säilima. Sama eeldab vanaperenaine ka Aarnest, olles kindel, et poeg jääb Niskamäele Martta kõrvale, “alistub Martta ja Niskamäe tahtele” (Wuolijoki 2021: 32); ometi selgub, et poja side talu ja traditsiooniliste väärtustega pole piisav, et isiklikku õnne ohtu seada. Teises vaatuses valib perenaine mõnevõrra pragmaatilisema suhtumise ning on nõus oma vankumatutes väärtustes

tegema mõningaid mõningasi mööndusi, näiteks on ta nõus heaks kiitma Martta ja töödejuhataja abielu, mis seaks ohtu Niskamäe au ning nõuaks lahtiütlemist lootusest, et Arne talusse naaseb. Sellelgi juhul ei mõista vanaperenaine, et tema eesmärk Niskamäe majapidamise säilimisest ei kattu Martta omaga, kes ei taha oma elu ainult Niskamäele pühendada. Dialoogide abil tehakse lavastuses selgeks, et Loviisa jaoks on traditsioon esmatähtis ning selle väärtustamine ja hoidmine põlistab igaüht tema otsustest – isiklikud tahted on tema maailmavaate kohaselt allutatud talu püsimajäämisele.

Viimasena kirjeldatud stseenis avaldub veel üks tähtis osa Loviisa traditsioonisüsteemist – usk jumalasse. Kui vanaperenaine Martta, kes on töödejuhatajaga lapse eostanud, mõtleb raseduse katkestamise peale, on Loviisa sellele kindlalt vastu, rõhutades ühest küljest enda rolli peamise otsustajana Niskamäel toimuvate sündmuste üle, kuid apelleerides ka jumalaskõnlele: „Hoia end, Martta! Hoia, et sa ei riku jumala ja inimese seadust!“ (Wuolijoki 2021: 63) lausub ta oma endisele miniale. Vanaperenaise traditsioonitunnetus ei tugine üksnes eelnevate põlvkondade kommetele, vaid seostab inimese elu ka jumala määratud saatusega. Just tema toonitab Ilona saabudes uuele kooliõpetajale katekismuse õpetamise tähtsust ning seeläbi inimese religioosset harimist, samuti on tähelepanuväärsed tema kõnelused jumalaga, mille põhjal nähtub, et Loojal on Loviisa elus keskne roll.

Aarne

Perepoeg Aarne esindab kahte omavahel sobimatut suunda: ühest küljest on tema eesmärk hoida elus Niskamäed ning kohale omast eluviisi, samas näeb ta traditsioonide järgimise kõrval väärtust ka uuendustes ning isikliku rahulolu poole pürgimises. Tegelase kahesuse võtab hästi kokku vanaperenaine: Niskamäe “meeste juured on nii kõvasti kaljupragudes kinni, et nad lahti ei pääse, kuigi vahel suvetuulega mängivad” (Wuolijoki 2021: 23).

Tugevat vastukaalu Aarne kindlameelsusele avaldab Ilona, kellesse mees armub. Kuigi Aarne veedab viis aastat Ilonaga Helsingis, ei sea see kahtluse alla tõsiasja, et Niskamäe hoidmine ning traditsioonide jätkamine on Aarne jaoks esmatähtis. Dialoogides Ilonaga on Aarne aus ega peida, et talu ja eelnevad aastasajad teda Niskamäel kinni hoiavad. On kõnekas, et samasse nimistusse kaasab Aarne kolmanda aspektina oma lapsed. Ühest küljest võib see näidata Aarnet hooliva isana, ent lisandusel on ka teine tähenduskiht: Aarne jaoks pole Niskamäe mineviku osa, vaid ta peab seda silmas ka oleviku ning tuleviku kontekstis – talu peab säilitama tulevaste põlvete jaoks. Sedasi avaldub Aarne usk traditsiooni, ühelt põlvkonnalt järgmisele edasiandmise tähtsusesse ning jõudu.

Oluline sümbol Aarne hoiaku ilmestamiseks on lavastuses on leib. Kui vanaperenaine üle mitme aasta pojale Helsingisse külla läheb, toob ta külakostiks pätsi Niskamäe uudseleiba, mille Aarne kiiruga enda kätte krahmab, seda nuusutab ning leivast isukalt tüki võtab. Teguviisi põhjendus on seotud traditsioonilise eluviisiga: oma töö vilja saab talumees maitsta leiva näol, töö ja vaeva väärtus avaldub perekonna toidulaual. Leivasöömisele järgnevas vestluses tuleb välja, et Aarne polegi suutnud Niskamäest täielikult lahti öelda, vaid on "olnud kinni selles neetud leivas" (Wuolijoki 2021: 69). Side põldude ja taluga pole linnas hääbunud, nagu pealtnäha paistab, vaid säilinud. Samasugust seisukohta näitlikustab tõsiasi, et Aarne maailmasõtta minnes väitis, et läheb „Niskamäe riigi eest sõdima“ (Wuolijoki 2021: 22). 19.–20. sajandi vahetusel oli talupoegade identiteet seotud peamiselt territoriaalsuse, ruumilise määratlusega (Frykman, Löfgren 2015: 115). Kuigi Aarne oli küll näiteks linnas ülikoolis käinud, mis tema maailmapilti eeldatavasti avardas, paistab mainitud tsitaadi põhjal, et tegelase identiteedi keskmes on siiski tema oma maja, mets ja maa. Traditsioonidest pakatav Niskamäe on end Aarne ümber mässinud ning kuigi kodukoha unustamine võimaldaks mehel uuest elust naudingut tunda, ei ole tegelane selleks võimeline.

Martta

Aarne abikaasa Martta kohta oleks vale väita, et traditsioonid tema elu ei mõjuta. Erinevalt vanaperenaisest ja Aarnest ei ole Martta jaoks tähtis Niskamäe, vaid ettekujutus traditsioonilisest naisest, abikaasast ja emast. Selle ideaali realiseerumiseks ihkab Martta meest, kelle kõrval olla, ning kõrget ühiskondlikku positsiooni. Juba esimese vaatuse alguses ilmneb, et taluelu sotsiaalsed rituaalid Marttale erilist huvi ei paku: kohvijoomise asemel keskendub tema rüüvaipade valmistamisele, mis parasjagu Helsingis moes on, talupidamisest ei taha Martta midagi teada. Naine on rahul oma passiivse rolliga, mis võimaldab tal kogukonnas Aarne naisena mugavat ja auväärset positsiooni tunda, ent kohustustest hoidub ta kõrvale. Ilona saabumisest alates hakkab Martta staatus aga murenema, mida tegelast kehastav Ragne Pekarev oma lavalise oleku ja liikumisega ilmekalt edasi annab. Alguses külaliste tähelepanu nautinud, õrnalt käsi painutanud ning nõtkel sammul liikunud Martta tõmbub mehe külmust nähes endasse ning satub segadusse. Sel ajal, kui Ilona ja Aarne kahekesi tantsivad, liigub Martta aeglaselt eemale, suutmata olukorda mõista või pilku mehelt ära pööratavõtta. Kangus, jäikus ning lausa viha iseloomustavad Marttat hetkeni, mil Aarne pärast Ilona magamistoas toimunut naise vastu taas õrnust välja näitab. Minestusse langenud Martta elavneb taas ja saab tagasi oma algse veetluse: tema hääl pole enam monotoonne, vaid meelas ja laulev, pettumuse asemel väljendub tema kehalises käitumises soov mehele veelgi lähemale jõuda. Muutus on taas traditsiooniga põhjendatav, kuna naasmine algpunkti toimub samal ajal, kui Aarne Marttat taas oma naisena kohtleb, tema vastu õrnust ja hoolt näitab. Soov vastata teatavale naiseideaalile saadab allhoovusena Martta tegevusi ning reaktsioone teistele tegelastele, kuid põhjustab konflikte tegelastega, kelle väärtussüsteemid tema omaga ei ühti.

Aarne lahkumine Niskamäelt muudab Martta karmiks ja kontrollivaks: ta keelab talus alkoholi tarbimise, segab koore sekka piima, loeb suhkrutükke

üle. Unistused teatrikülastustest Helsingisse, abikaasa käevangus, on haihtunud, mistõttu tunneb ta, et hallitab ja kopitab Niskamäel, kirjeldades ennast vaese üksiku naisena (Wuolijoki 2021: 50). Tundmust süvendab töödejuhatajaga tekkinud suhe ning sellest tulenenud rasedus, kuna mehe sotsiaalne staatus pole Aarne omaga võrreldav. Seepärast reageerib Martta väga positiivselt, kui tohter talle tähelepanu pöörama hakkab ning pakub välja, et viib naise reisile Itaaliasse. Pekarevi näitlejatöö hakkab meenutama esimese vaatuse rahulolevat Marttat, kes oli naiselikult veetlev, liikus voolavalt ja vabalt. Sellise oleku kulminatsiooniks võib pidada tarantellastseeni, kus naine, tunnetades võimalust saada kogukonnas auväärsele positsioonile oleva kaasaks, kehaliselt vabaneb ning jõuliselt ja lennukalt laval tantsib. Martta traditsioonilisuse tuumaks on tema roll naise ja abikaasana, mida annab lisaks tekstile ilmekalt edasi Ragne Pekarevi dünaamiline näitlejatöö.

Ilona

Eelnevalt eritletud tegelastele pakub vastukaalu Ilona, kelle elu peamine püsiv osa paistab olevat tema ise – traditsiooni jaoks sellises individualistlikus hoiakus ruumi ei jätku. Ilona esindab lavastuses uut ning linlikku maailmakorda, mille keskmes on vabaduse, tõe ja õnne järele janunev inimene. Kui näiteks Vanaperenaine näeb nende mõistete väärtust ainult Niskamäe kontekstis, öeldes, et “õnn on see, kui kaer ja põldhein kevadvihmas kasvavad, nii et kõrvus kohiseb” (Wuolijoki 1984: 153–154), siis Ilona arvates on nimetatud väärtused saavutatavad inimestevaheliste suhete tulemusena: õnnelikuks ei tee teda mitte Niskamäe, vaid Aarne ning nende kahe vahel tärganud armastus.

Ilona erinevusest saab vaataja teada enne, kui tegelane üldse lavale ilmub. Uus kooliõpetaja on teiste tegelaste sõnul isemoodi: kannab pükse, hoiab öösiti akent lahti ning kiirustab küla vahel liikudes. Arusaama, et Ilona Niskamäe traditsioonidega ei haaku, annavad edasi ka näiteks tegelase

kostüümid: esimeses stseenis on tal seljas valge kleit, mis vastandub ülejäänud tegelaskonna mustadele ja hallidele rõivastele, hiljem ilmub ta lavale poisilikes talverõivais, kuigi ükski teine naistegelane etenduse jooksul pükse ei kannu. Ilona ise mõistab samuti, et Niskamäel valitseb midagi temast suuremat, kuid ta ei kavatse jõule alla jääda, vaid selle vastu võidelda, et ennast ja Aarnet koos hoida. Esimese vaatuse lõpus paistab see tal õnnestuvat: viimast stseeni lõpetava laulu ajal teeb pöördlaval paiknev elutuba tiiru, mis võib vihjata Niskamäel toimunud muutustele, traditsiooni õõnestamisele. Etenduse lõpplahendus vastandub siiski esimese vaatuse tulemusele. Kuigi Ilona ei taha Niskamäele jääda, vaid elada oma elu vabalt kui taevane lind (Wuolijoki 2021: 84), sunnib Loviisa teda uut rolli omaks võtma: õppima, kuhu keldrivõtmeid panna ja millisel toolil söögilaua taga istuda. Ilona, kes terve etenduse käigus Niskamäe traditsioonidele vastanduda üritas, peab hakkama nende seas oma kohta leidma.

Traditsiooni funktsioon lavastuses tervikuna

Eeltoodud kirjelduste põhjal saab uurida põhjuseid, miks tegelaste traditsioonialased hoiakud üksteisega põrkuvad ning seeläbi lavastuse konflikti kujundavad. Sobivaks analüüsimeetodiks on siinkohal binaarsete opositsioonide uurimine, mille põhjal saab näha, millistel viisidel tegelased üksteisest eristuvad või hoopis omavahel sarnanevad, ning luua üldistusi lavastuse kui terviku kohta. Võrdluseks valitud vastandpaarid on järgmised: pärit Niskamäelt – pärit mujalt (a), talu käekäigust hoolimine – ükskõiksus talu käekäigu suhtes (b), kehtiva säilitamine – uuenduslikkus (c), inimesel kogukondlik roll – individualism (d) ning usk jumalasse – usulise hoiaku puudumine (e). Tegelaste positsioone nende tunnuste kontekstis kujutab allolev tabel (Tabel 1).

Vanaperenaine	-a	b	c	d	e
---------------	----	---	---	---	---

Aarne	a	b	(-)c	(-)d	-e
Martta	-a	-b	c	d	-e
Ilona	-a	-b	-c	-d	-e

Tabel 1. Binaarsete opositsioonide võrdlus

Osaliselt ilmestab võrdlus eelkirjeldatud: väga selgelt joonistub välja näiteks vanaperenaise vankumatus ning soov väljakujunenud korda säilitada, mistõttu pole muuhulgas üllatav tõsiasi, et tema ainsana hoolib inimese kollektiivsest rollist ja peab tähtsaks kohustusi oma perekonna ees. Tabelis esitatud info põhjal kujuneb välja kaks suuremat küsimust lavastuse konflikti täpsemaks mõistmiseks: Niskamäe roll tegelaste elus ning isikliku rahulolu poole püüdlemine teiste väärtuste hülgamise hinnaga. Esimese puhul torkab silma, et tegelastevahelised suhted muutuvad ambivalentsemaks: Aarne ja Ilona on selles küsimuses üksteisega opositsioonis, kuid Marttaga on kooliõpetaja sarnasel seisukohal. Mõlema naistegelase jaoks on Niskamäe käekäik ebaoluline ning nende traditsioonihoiakud ei ole seotud taluga, vaid Martta puhul hoopis naiseidaali ning Ilona näitel iseenda heaoluga. Ometi mõjutab Niskamäe kommete pagas naise erinevalt, kuna Marttal on võimalik enda väärtusi koha raamidesse paigutada, Ilona seda teha ei suuda. Vanaperenaine ja Martta, kes lavastuses sageli erimeelel on, näivad tabeli põhjal olevat üksteisele ootamatult sarnased. Mõlemad soovivad kehtiva korra säilimist ning on ohverdanud isiklikku õnne, et vastata kogukondlikele ootustele: Martta, keda huvitab pigem hoopis linna sotsiaalne olustik, üritab olla võimalikult hea naine oma abikaasale; vanaperenaise väärtussüsteem on Niskamäega tihedalt põimunud, mistõttu on koha heaolu säilitamine võrdne isikliku õnnega.

Konflikti tekkimise raskuskese on peamiselt seotud Aarnega. Nagu tabelis näidatud, ei ole tegelase seisukohad uuenduslikkuse ja traditsioonilisuse ning individuaalsuse ja kollektiivsuse küsimustes selged; pigem võngub ta kahe

pooluse vahel. Mehe modernsem lähenemine talu elukorraldusele seab ta opositsiooni oma emaga, kuid veel tähelepanuväärsem on tema puhul küsimus kogukonna ja inimese suhtest. Kui näiteks Ilona saab samaaegselt olla truu oma põhiväärtusele ning taotleda isiklikku vabadust ja heaolu, siis Aarne kui põlise niskamäelase puhul see võimalik ei ole: kodutalus kehtiva korra säilitamisest peaks Niskamäe traditsioonisüsteemi kohaselt piisama rahulolu tundmiseks – sellist suhtumist annab edasi vanaperenaise, teise tõelise niskamäelase elutunnetus. Aarne üritab neid kaht lahku lüüa, ent see ei õnnestu, sest side kodukohaga ning huvi selle käekäigu vastu on liiga tugevad, et tunda täit rahuldust Helsingi haritlaselust. Tegelase otsus Niskamäelt koos Ilonaga lahkuda on isekas ja põhjustab konflikte mitmetahulisi konflikte tegelaste vahel: Martta kaotab põhjuse, miks talus edasi olla, mistõttu satuvad tema ja Loviisa vaenujalale; vanaperenaine tunneb, et poeg on tema ja oma kodutalu reetnud; Aarne ja Ilona õnn on määratud jääma üürikeseks, kuna mees ei suuda oma kodukohast lahti öelda. Tegelaste erinevad traditsioonisüsteemid loovad seega pinnase huvide hõõrdumiseks, ent just Aarne otsus osa tavaid kõrvale heita kutsub esile konflikti tõelise süvenemise.

Kokkuvõte

Lavastuse „Niskamäe naised“ üheks põhiliseks teemaks saab pidada põlvkondade jooksul kujunenud traditsioone ning nende säilitamise või lammutamisega kaasnevat inimestevahelisi kokkupõrkeid. Teema olulisuse kehtestab ühest küljest valitud olustik – väike külakogukond –, teisalt aga lavateksti süžee, kompositsioon ning ka lavakujunduslikud elemendid. Analüüsid ja tõlgendades nelja peamise tegelasega seotud lingvistilisi, kineetilisi ning lavaruumi elemente joonistuvad välja karakterite erinevad traditsioonisüsteemid ning hoiakud traditsioonilise eluviisi suhtes. Neid omavahel kõrvutades võimaldab traditsioonide põhjalikum analüüs avastada

lavastuse juures uusi kihistusi, mis aitavad paremini mõista tegelastevahelisi suhteid ning lavastuse keskset konflikti.

KASUTATUD ALLIKAD

Burke, Peter 2011. *Mis on kultuuriajalugu?*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Frykman, Jonas; Orvar Löfgren, Orvar 2015. *Kultuurne inimene. Keskklassi eluolu ajalooline areng*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Raud, Rein 2013. *Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriatesse*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Wuolijoki, Hella 1984. *Näidendid*. Tallinn: Eesti Raamat.

Wuolijoki, Hella 2021. *Niskamäe naised*. Tiit Palu dramatiseering, käsikiri.

TROTSIDES VIHMA NIMEKRITSELDISE JÄLIL

Richard Sepajõe, Tartu Ülikooli kirjanduse ja kultuuriteaduste õppekava tudeng

Käisin vaatamas Ain Mäeotsa lavastatud „Kõik minu emast“. Etendus toimus Vanemuise väikeses majas. Kui elasin kunagi selle maja taga olevas ühiselamus, nägin aknast, kuidas hommikuti umbes kella kümne ajal hakkas teatrimaja taga olevast väravast näitlejaid sisse voorima. Seetõttu ei läinud ma kohe pärast etendust koju, vaid läksin sinnasamasse teatrimaja värava juurde, et proovida õnne, kas oleks võimalik Saara Nüganenilt autogrammi saada. Sadas ohtralt vihma. Mu riided, selja- ja arvutikott tilkusid veest, käed olid jääkülmad.

Kui lõpuks näitlejaid väljuma hakkas, proovisin neid identifitseerida, et ma just Saara Nüganeni kinni peaks. Kõigepealt tuli Sagor, siis Laurimaa, siis paar inimest, keda ma ei suutnud tuvastada, siis Barabanštšikova, Annused, Pekarev... Juba mõtlesin, et ah, las ta jääda, võib-olla ma ei suutnud teda sellest inimeste tulvast eristada ja ta on juba ammu mööda läinud. Kuid siis... ta tuli, astus väga kiirel sammul. Ka mina lähenesin kiirel sammul ja hüüdsin: „Tere!“ Nüganen ei reageerinud ning ma nägin, et tal olid kõrvaklapid kõrvas. Ta kõndis kiirel sammul edasi ja mina hakkasin talle järele ruttama, aga komistasin siis äärekivi taha ning kukkusin kogu oma tavaariga sinnasamusesse maha ja lõin põlve väga valusalt ära. Hiljem kodus selgus, et kukkusin põlve täitsa veriseks. Vandumise ja püsti saamise peale läks piisavalt aega, et kui lõpuks teda pilguga otsima hakkasin, oli ta juba mu vaateväljast kadunud.

Olin kurb, läbimärg ja porine ning põlv valutas. Hakkasin noruspäi koju kõndima. Aga siis... märkasin märjal asfaldil kokkumurtud paberilehti, mida mõni hetk varem seal kindlasti ei olnud. Võtsin need üles ja tajusin, et need pole veel üleni märjad (mis kinnitas mu veendumust, et need olid sinna alles

ilmunud). Viskasin pilgu mõnele lehele, nägin, et sinna on midagi käsitsi kirjutatud, aga murdsin paberid kiiresti kokku ning panin need oma mantli sisetaskusse vihma eest peitu. Küll veidilongates, aga siiski, ruttasin koju. Eraldasin paberid teineteisest ning lasin neil kuivada. Nüüd kirjutan siia ümber nendel lehtedel peituvat teksti. Mõnes üksikus kohas oli vihm jõudnud juba hävitustööd teha, tindi laiali ajanud ja teksti loetamatuks muutnud, seega saajaprotsendiliselt ei ole võimalik seda edasi anda. Need kohad tekstis olen asendanud kaldkriipsude vahel oleva punktiiriga („/.../“). Mõnes taolises kohas olen aga hoopis lisanud nurksulgudes enda oletuse, kuidas võis tekst edasi minna.

„See lugu on Madridis elavast naisest, üksikemast, kes kaotab õnnetuse läbi oma 17-aastase poja Estebani. Olles kaotanud endale kõige olulisema, otsustab ta minna Barcelonasse ehk tagasi sinna, kust ta 18 aastat tagasi oli lahkunud ja otsida üles oma poja isa.

Lugu saab hoo sisse aga sellest, et Estebani lemmiknäitleja Huma Rojo on Madridis oma rändtrupiga andmas „Tramm nimega Iha“ etendusi. Aset leiab viimane etendus, mida on väisamas ka Manuela ja Esteban. Pärast etenduse lõppu jäävad ema-poega Humat teatri tagaukse juures ootama, sest Esteban soovib näitlejannalt autogrammi. Huma tulebki, aga tal on kiire, nii et Esteban jääb autogrammist ilma. Esteban jookseb Humale järele, aga jääb auto alla ning hukub. Algselt jääb selgusetuks, miks Humal kiire on ja miks seetõttu Esteban autogrammist ilma jääb, kuid hiljem selgub, et Huma ruttas järele kaasnäitlejale, oma armastatule Nina Cruzile, keda mängin mina. Seega võib öelda, et kuigi minu tegelane ei ole lavastuses nii läbiv ja keskne, on tema kaudselt kõige järgneva põhjustajaks.

Minu roll ei kätke ainult Nina Cruze tegelast, vaid ka Stellat näidendist „Tramm nimega Iha“, keda omakorda mängib minu tegelane Nina Cruz. Vaataja näeb Ninat esimest korda, kui ta on Stella rollis. Stella Tennessee Williamsi näidendis on pigem tagasihoidlik ja leplik naine ning sellisel kujul ma teda

edasi annangi. Kuna vaataja näeb Ninat Stellana enne kui Ninat ennast, võib vaatajale hakata kinnistuma kujutus minu tegelasest – Stellana – selles lavastuses.

Peab mainima, et huvitav väljakutse on näitlejana mängida tegelast, kes on näitleja, kes mängib tegelast, ja niimoodi pidevalt registreid vahetada. Pealegi on Nina roll iseenesest oma järskuse ja vulgaarsusega uus ja huvitav ning täiesti muud tunnetust nõudev, võrreldes näiteks minu teiste hiljutiste töödega – plikalik Salli „Niskamäe naistes“, maskuliinne ja täpne Kapten Vares lavastuses „Soomusrong nr 7“ või naiselik ja elegantne Costanze ooperis „Don Giovanni“.

Teine kord ilmub minu tegelane küll Ninana, kui väljub teatri tagauksest, aga on nähtav ainult hetkeks, nii et midagi põhjanevat ei saa tema kohta järeldada, kuid siiski... Ninana on mul seljas must miniseelik ja must nahktagi ning juuksed on lahti. Stellana on mul must soengus parukas, oranžikas jubeda mustriga kittel, sokid ja sandaalide moodi kingad ning muidugi rasedakõht – mingi erinevus on.

Kolmas ilmumine on taas Stellana, „Trammi“ etenduse lõpus. Pärast kummardamist lava taha jõudes ning Nina esimesed repliigid öeldes, ilmneb tugev kontrast Stellaga. Tagasihoidlikust ja malbemapoolsest Stellast on saanud enesekindel, järsk, ükskõikne ja ropendav Nina. „Käi perse, Isabel!“ ütlen, kui mainitu midagi minu lavategevuse kohta kommenteerib, ning lahkun. Kiirelt eemaldan paruka ja vahetan kitli enda rõivaste vastu – etendus sai läbi, töö on tehtud, ei mingit pikemat olelemist. Huma jookseb mulle garderoobi järele ning süüdistab mind, nagu ma oleks laval midagi eriliselt perse keeranud. Ega ma ei jäta vastu ka ütlemata. Vaidlus võiks pea et suureks tüliks kasvada, aga me mõlemad murdume, sest armastame teineteist liiga palju, ja vajume embusse. Murdub ka miski minu sees, järsku ei olegi ma enam nii tuline, vaid pehmun peaaegu et pisarateni – ma olen väsinud sellest lavastusega rändamisest. Huma läheb kõrvalruumi riideid

vahetama ja juhuslikult jääb mulle silma raha Huma käekotist – tundub, et pahandused lihtsalt leiavad mind ise üles. Meil on Humaga südamlük vestlus läbi ukse. Mul on juba raha käes, võitlen endaga, mida teha, emotsioonid käivad üles-alla, ja otsustan, raha käes, jooksuga lahkuda. Uksest siseneb minu lahkumisega samaaegselt Manuela, kellele Huma, avastades, et olen raha võtnud ja põgenenud, avaldab, et mul on probleeme narkootikumidega.

Ma olen omadega perses. Ma jätan endast tugeva mulje, aga ma tegelikult olen omadega täiesti kaoses. Ma peidan oma ebakindlust sarkasmi taha. Ma armastan Humat, ta on mul ainus ja mul on tema igatine toetus, aga ma ei tule sellega toime, et tal on palju austajaid. Ma kardan, et jään temast ilma, ja ma võitlen selle vastu toksiliseks muutumisega, aga nii muutub toksiliseks ka meie suhe.

Manuela abiga leiab Huma mu üles. Ühel päeval, kui ma olen suhteliselt heas tujus ja mul on seljas Stella kostüüm, sisenen oma õlga paljastades garderoobi, lootes sealt Humat eest leida. Ta ongi seal, aga koos Manuelaga, (katan end kinni), kes teatab, et hakkab Huma heaks tööle. Olukord tekitab mul ärevust ja ma panen käed taskusse, et jätta enesekindlam mulje. Ma tänan sarkastiliselt Manuelat, et ta mind, VÄIKEST NARKARIT, sealt NARKOPESAST päästa aitas. Huma lahkub hetkeks ruumist ja ma võtan demonstratiivselt tema märkmiku, mida Manuela assistendina tööle asudes peaks täitma hakkama. Kirj[utan sinna] /.../ ütlen Manuelale „Hoia eemale!“ Huma naaseb, ma hakkam juba lahkuma, aga ei suuda end tagasi hoida, tahan veel õli tulle valada, ja küsin: „Kepite vä?“ Tekitan sellega piinlikkust neis mõlemas ning lõpetuseks teatan lahkudes, et Huma ongi „värskel muhvi peal väljas“.

Manuela lähedalolu ei ole midagi paremaks teinud ja ma olen enne üht etendust end pilve tõmmanud, nina ja põlve ver[iseks kukkunud/löönud] /.../ ma ei saa etendust teha. Ma olen Huma käte vahel ja kukun kokku, vajun põlvili ja selg ees pikali nii, et jalad jäävad minu alla – olen täiesti sütt. Manuela

mängib sel õhtul minu asemel. Hiljem sellest kuuldes, ärritab see mind veelgi. Ma ei usu, et ta suutis teksti lihtsalt krapist kuuldes meelde jätta: „See on sitane vale!“ Huma ütleb, et ma oleks rahulik. Ma ütlen, et ma olengi rahulik, ära ütle, et ma pean olema rahulik. Peaaegu jälle tüli, aga ei, me hoiame teineteist õrnalt embuses. Tuleb Manuela. Ta hakkas Huma jaoks raudselt sellepärast tööle, et siin mingit jama korraldada, meid lahku ajada. Manuela hakkab vabandama, soiguma midagi oma põhjustest ja minevikust, et ta on Stella rolli kunagi ise teinud ja nii edasi. Ma kuulan teda, käed kitli taskus, nina ülbelt püsti, ja maigutan mõnitavalt suud, kui ta räägib. Ta räägib midagi oma pojast – et ta hukkus, kui jooksis Humale järele, kes omakorda jooksis mulle järele. Ma olen sõnatu, tunnen piinlikkust, leebun, võtan käed taskust. Huma mäletab seda poissi, mul on täielik mäluauk selle koha pealt. Nii piinlik. Manuela lahkub ja ma jälle murdun – ma ei taha siin olla, ma ei taha seda enam teha, seda läbi elada.

Huma käib Manuelat tagasi palumas, mina /.../

Agradost, Manuela transvestiidist sõbrannast, saab Huma uus assistent. Me saame temaga hästi läbi, aga ta ei luba mul aineid teha. See ajab mind närvi, ma lähen endast välja, aga me saame muidu nii hästi läbi, et ma vabandan tema ees ja palun, et ta Humale ei räägiks. Mu emotsioonid käivad üles-alla. Mul tekib mõte, mida ma ei suuda enda sees hoida ja palun Agradol mulle oma riista näidata. Selle palve peale Agrado ärritub veelgi, kuid see aitab teema narkootikumidest eemale viia. Agrado lahkub ruumist ja mina tõttan tagasi kõrvaltuppa /.../

Huma loobus „Verises pulmas“ mängimisest, sest mina ei oleks sinna osa saanud. Ta armastab mind. Ma kaotan kõrvaltoas teadvuse, küllap üledoos, ja kukun uksest välja, kui see avatakse. Aga Huma hoiab mind, ta armastab mind. /.../ hiljem ma olen tal ikka südames, ta ei suuda mind unustada, kuid

sellegipoolest on ta nüüd ikkagi „Verises pulmas“ mängimas ning mina elan kuskil kolkas ja olen mingist suvalisest vennast rase.

Mina tekitasin selle kõik. Minu pärast hukkus see poiss. Minu pärast oleks Huma peaaegu oma unistuste rollist ilma jäänud... Aga kui ma kadusin pildilt, läks kõigi elu paremaks.

...

Vau, elasin väga sisse vist...”

Selline tekst siis. Mulle jäi tunne, et see on Saara kirjutatud tekst ja et see kukkus maha, kui ta teatri juurest minema kiirustas. Ei tea, võib-olla. Ühesõnaga, ma olen selle tekstiga üldiselt päri.

