

MADLI PESTI

Poliitiline teater ja selle strateegiad
Eesti ja lääne kultuuris



MADLI PESTI

Poliitiline teater ja selle strateegiad
Eesti ja lääne kultuuris



Tartu Ülikool, Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, Kultuuriteaduste ja kunstide instituut, Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi nõukogu otsusega 16. septembril 2016.

Juhendaja: dotsent Luule Epner

Oponendid: dotsent Mikko-Olavi Seppälä, Helsingi Ülikool
prof. Kristel Pappel, EMTA

Kaitsmise aeg: 28. oktoobril 2016, algusega kell 14.00 Ülikooli 16-109.

ISSN: 2228-2548

ISBN: 978-9949-77-243-8 (trükis)

ISBN: 978-9949-77-244-5 (pdf)

Autoriõigus: Madli Pesti, 2016

Tartu Ülikool Kirjastus
www.tyk.ee

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	7
ESIMENE OSA: TEATER JA POLIITIKA	13
1. KUNST JA POLIITIKA	13
1.1. Poliitika.....	13
1.2. Kunsti poliitika	16
1.3. Kunsti mõjumudelid	18
1.4. Kriitiline kunst ja suhestuv esteetika	20
2. POLIITILISE TEATRI MÕISTE JA PRAKTIKA KUJUNEMINE	25
2.1. Poliitilise teatri areng 20. sajandil	25
2.1.1. Saksa ja vene poliitiline teater 19. sajandi lõpust 1920. aastateni.....	25
2.1.2. Vsevolod Meierhold	28
2.1.3. Erwin Piscator	30
2.1.4. Bertolt Brecht	33
2.1.5. Saksa ja vene teater Teise maailmasõja eel ja järel.....	36
2.2. Poliitilise teatri mõistest	39
2.2.1. Mõiste käsitlusi saksa keeleruumis	40
2.2.2. Mõiste käsitlusi inglise keeleruumis	48
2.3. Poliitilise teatri defineerimise võimalusi	54
TEINE OSA: POLIITILISE TEATRI LOOMISE STRATEEGIAID.....	59
3. RÜHMALOOME STRATEEGIA	61
3.1. Rühmaloome praktikad välisteatris	66
3.1.1. andcompany&Co.....	66
3.1.2. Gob Squad.....	69
3.1.3. Alvis Hermanise trupp	70
3.1.4. Vegard Vinge ja Ida Mülleri trupp	71
3.2. Rühmaloome praktikad Eesti teatris	75
3.2.1. Von Krahli Teater.....	77
4. DOKUMENTAALTEATRI STRATEEGIA	82
4.1. Taasetendamine	88
4.2. <i>Verbatim</i> -tehnikat	90
4.3. Dokumentaalteatri praktikad välisteatris	94
4.3.1. Rimini Protokoll.....	95
4.3.2. Hans-Werner Kroesinger.....	99
4.3.3. Milo Rau ja International Institute of Political Murder.....	101
4.3.4. Teatr.doc.....	105
4.3.5. DV8	107
4.4. Dokumentaalteatri praktikad Eesti teatris.....	109
4.4.1. Merle Karusoo.....	109
4.4.2. Teater NO99.....	113

4.4.3. Teisi lavastusi: “Elud”, “Mässajad”, “Tavaj”, “šõp-rus-est”	116
5. RAKENDUSTEATRI STRATEEGIAD	121
5.1. Kogukonnateater.....	129
5.2. Rakendusteatri praktikad välisteatris.....	134
5.2.1. Christoph Schlingensief.....	134
5.2.2. Jérôme Bel ja “Disabled Theatre”.....	136
5.3. Rakendusteatri praktikad Eesti teatris	137
KOKKUVÕTE.....	142
KASUTATUD ALLIKAD.....	148
Kasutatud kirjandus.....	148
Kasutatud käsikirjalised materjalid	153
Muud allikad	154
LISA 1. Analüüsitud lavastuste nimekiri	156
Rühmaloome strateegia	156
Dokumentaalteatri strateegia.....	157
Rakendusteatri strateegia.....	158
SUMMARY	159
ELULOOKIRJELDUS.....	163
CURRICULUM VITAE	165

SISSEJUHATUS

Käesolev doktoritöö keskendub poliitilisele teatrile ja selle loomise strateegiatele. Neist olen uurimiseks valinud kolm: rühmaloome, dokumentaalteatri ja rakendusteatri strateegia. Vaatlen nende tähendust, kujunemist, funktsioone ja eesmärke poliitilise teatri loomisel. Seejuures analüüsin lavastusi, mida olen ise näinud 21. sajandi alguskümnenditel nii kodumaal Eestis kui mujal, naaberriikides Venemaal ja Lätis, samuti Saksamaal, Šveitsis, Prantsusmaal, Suurbritannias ja Skandinaavias. Minu uurimuse teema on oluline ja aktuaalne, sest viimastel kümnenditel on küsimine poliitilise teatri järele Eestis jõuliselt esile tõusnud seoses järjest kiiremini muutuvate sotsiaalpoliitiliste oludega ning järjest tihenevate välismaiste kultuurikontaktidega.

Uurimusel on neli eesmärki. Esiteks töötada välja oma definitsioon poliitilisele teatrile lähtudes uuematest poliitika ja kunsti suhteid käsitlevatest teooriatest. Toon välja poliitilise teatri eri definitsioonid toetudes mitmete maade teadlaste käsitlustele.

Teiseks näidata, kuidas poliitilist teatrit luuakse. Analüüsin kolme nüüdis-teatris levinud tegutsemiskava ehk strateegiat: rühmaloome, dokumentaalteater ja rakendusteater.

Kolmandaks eesmärgiks on paigutada Eesti nüüdisteater Lääne-Euroopa poliitilise teatri konteksti, milleks annan ülevaate poliitilise teatri arenguteest 20. sajandi jooksul.

Neljandaks arendada eestikeelset terminoloogiat ja rikastada Eesti teatri-sõnavara. Pakun uuematele poliitilise teatri suundumustele eestikeelseid vasteid.

Uurimisülesanne on mitmetine: analüüsida poliitilise teatri mõistet ja praktikat nüüdisteatris ning arendada eestikeelset erialaterminoloogiat. Uurimus on ajendatud probleemist, mis on üldse poliitiline teater. Selle üle peavad vähemalt saksa ja inglise keeles kirjutavad teatriuurijad diskussioone juba aastakümneid – küsimus ei ole ühest vastust leidnud ega üheselt mõistetult lahendatud. Käesoleva doktoritöö ülesandeks on sellele küsimusele mitmekülgset vastata.

Eesti teatriteaduses ei ole nende eesmärkide ja uurimissuundadega varem süvitsi tegeldud. Doktoritöö lähtepunktiks on autori 2009. aastal Tartu ülikoolis kaitstud magistritöö “Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil”. Käesolevat doktoritööd valmistas see ette eelkõige kahelt suunalt. Magistritöös kaardistasin poliitilise teatri ajaloolise arengu nii Eestis kui Saksamaal 20. sajandil ning võrdlesin seda neis kahes riigis, andes seejuures ülevaate ühiskondlikest oludest, poliitilisest süsteemist, ning sotsiaalsetest ja demograafilistest probleemidest, mis kõik kunstide arengut mõjutavad. Üheks töö lähtepunktiks oli küsimus, miks sai (ja siiani saab) saksa teatrikunsti puhul rääkida punase joonena läbivast poliitilisusest ning miks Eestis teatri poliitilisust tol ajal veel harva nägi. Poliitilise teatri mõiste kaardistamisel lähtusin magistritöös eelkõige saksa teatriteadlaste uurimustest ja rakendasin nende mõistestikku (ka) Eesti lavastuste analüüsil.

Poliitilisest teatrist on Eestis kirjutatud mitmes artiklis, mille seast tõuseb esile Marek Tamme 2014. aastal ilmunud “Mis on poliitiline teater?” Von Krahli Teatri sünnipäevakogumikus “Žilett: monolooge ja dialooge ajastuvääri- lise teatrist”. Tamm avab poliitilise teatri mõiste Jacques Rancière'i filosoofia taustal ja vaatleb sellega seoses Von Krahli Teatri loomingut.

Merle Karusoo analüüsis oma dokumentaalteatrit 1999. aastal kaitsnud magistritöös “Põhisuunda mittekuuluv”. See on oluline teatritegija poolne vaade oma loomingule, mis on edasistele teatriteadlaste uurimustele andnud olulise tausta. Rakendusteatri praktikate kaardistamise ja mõtestamisega alustati Eestis 2000. aastatel. Erinevaid rakendusteatri liike on magistritöödes tutvustanud ja oma tegevust mõtestanud Aivar Simmermann (“Ülevaade luguteatrist”, 2006), Katrin Nielsen (“Improviseerimine kui õppemeetod teatriõpetuses”, 2007) ja Mari-Liis Velberg (“Foorumteatri rakendamise võimalusi koolivägivalla ennetustöö näitel”, 2008). Poliitilise teatri vaatepunkt on olnud arutlusel käesolevas uurimuses käsitletavate lavastuste retseptisioonis – neile materjalidele viitan analüüsipeatükkides.

Rahvusvahelises teatriteaduses hoogustus poliitilise teatri mõtestamine 20. sajandi lõpus, kui peamiselt saksa teatriuurijatelt ilmusid mõjukad käsitlused. Näiteks Hans-Thies Lehmanni “Das politische Schreiben” (2002) ja Erika Fischer-Lichte artikkel “Politisches Theater” Metzleri teatriteooria leksikonis 2005. aastal. Nende äärmiselt inspireerivad seisukohad on teatriuurimises laiemalt mõjutanud poliitilise teatri mõiste käsitluste mitmekesisustumist: enam ei leita, et ainult (päeva)poliitiline teema teeb teatri poliitiliseks.

Ilmunud on nii uurimuslikke monograafiaid (Brigitte Marschalli “Politisches Theater nach 1950”, 2010) kui ka artiklikogumikke. Näiteks “Diskurse des Theatralen” (2005), “Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968” (2009), “Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten” (2011) ja “Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert” (2012). Uusimatest kogumikest tõstan esile Florian Malzacheri koostatud “Not just a mirror. Looking for the Political Theatre of Today” (2015). Kokkuvõtvalt on kõigis neis uurimustes toodud esile poliitilise teatri mitmekesisus ning mitmel pool on seda ka toetatud kunstide (kujutava ja tegevuskunsti, etenduskunstide, video- ja meediakunsti) ajaloolise arengu kaardistamisega.

Dokoritöös uurin poliitilise teatri loomise kolme strateegiat võrdlevas perspektiivis. See lähenemine on uudne. Varem on strateegiaid uuritud eraldi- seisvalt. Rühmaloome kõige põhjalikumad käsitlused pärinevad briti uurijatelt: Susan Haedicke “Dramaturgy in Community-Based Theatre” (1998) ning Deirdre Heddoni ja Jane Millingi “Devising Performance: A Critical History” (2006). Dokumentaalteatrit on käsitlenud briti ja ameerika uurijad: Carol Martini “Bodies of Evidence” (2006) ning Derek Pageti artikkel “The “Broken Tradition” of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance” ja Janelle Reinelti artikkel “The Promise of Documentary” 2009. aasta kogumikus “Get Real. Documentary Theatre Past and Present”. Rakendusteatri uuringud on

aktiviseerunud paaril viimasel aastakümnel ning on lähtunud Suurbritanniast: põhjalikud lugemikud ja kogumikud on ilmutanud Petra Kuppers ja Gwen Robertson (“The Community Performance Reader”, 2007) ning Tim Prentki ja Sheila Preston (“The Applied Theatre Reader”, 2009). Olulised monograafiad on Eugen Van Erveni “Community Theatre: Global Perspectives” (2001) ja James Thompsoni “Performance Affects. Applied Theatre and the end of Effect” (2011). Loetletud käsitlusi avan oma uurimistöös edaspidi.

Doktoritöös analüüsitavate truppide puhul olen lähtunud sisulistest kriteeriumitest, kuid oluline on ka see, et olen valitud lavastusi ise teatrisaalis näinud ning et truppide geograafia ja rahvuslik kuuluvus oleks võimalikult lai. (Käsitletud lavastuste nimekiri on leitav töö lisas number 1, kus on ka märgitud üksikud lavastused, mida olen näinud video vahendusel.) Uurimuses pöörangi pigem tähelepanu truppidele ja lavastajatele kui üksiklavastustele. Üksiklavastuse analüüs on üldjuhul poliitilist teatrit tegeva trupi loomingu täpsema iseloomustamise teenistuses. Tööst kasvab välja teatav panoraamsus: eesmärgiks ei ole lavastuste süvaanalüüs, vaid rõhutada kirjeldatavate tendentside üldist toimimist ning anda enda vaatamiskogemusest lähtudes üpriski hõlmav pilt. Eesti teatri puhul olen kõiki käsitletud lavastusi ise näinud ja uurimuses esitatud analüüs annab detailse pildi strateegiatest, mida Eestis on poliitilise teatri loomisel kasutatud. Lavastuste analüüsimisel kasutan vajadusel ka teiste teatriuurijate ja -kriitikute kirjutatut (näiteks monograafiaid truppide või lavastajate kohta). Samuti seostan vaadeldud lavastused esimeses osas toodud teoreetiliste kontseptsioonide ja poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitega.

Käesolev uurimus jaguneb kahte ossa. Esimene osa loob üldise teoreetilise tausta koos poliitilise teatri kujunemise ajaloolise ülevaatega. Sealjuures puudutan poliitika ja kunsti suhteid, annan ülevaate poliitilise teatri arengust 20. sajandil ning esitan poliitilise teatri defineerimise võimalused. Teises osas vaatlen, kuidas poliitilist teatrit tänapäeval tehakse: tutvustan kolme nimetatud kunstilist strateegiat ja analüüsin valitud lavastusi.

Esimene osa jaguneb kaheks peatükiks. Esimeses uurin, mis on poliitiline teatrikunst. Selleks vaatlen esmalt kunsti ja poliitika omavahelist suhestumist. Kunsti ja poliitika vahekorda on analüüsinud prantsuse filosoof Jacques Rancière, kelle käsitlusele tuginen ning kelle mõisteid – poliitika, politsei, dissensus ja tajutava jaotamine – selgitan. Rancière’i käsitluse seostan politoloogide ja filosoofide Hanna Arendti ja Chantal Mouffe’i seisukohtadega ja näitan, kuidas on Rancière’i mõttekäigud kujunenud. Peatüki lõpuosas jõuan konkreetsemalt poliitilise kunsti käsitluseni, mis lähtub prantsuse kuraatori ja kunstiteoreetiku Nicolas Bourriaud’ suhestuva esteetika mõistest, milles omakorda näen seoseid Rancière’i ideedega.

Teine peatükk “Poliitilise teatri mõiste ja praktika kujunemine” jaguneb kolmeks. Esiteks käsitlen ülevaاتlikult poliitilise teatri arengut 20. sajandil peamiselt kahe suure teatrikuultuuri – saksa ja vene näitel. 20. sajandi algul olid teatripraktikud Vsevolod Meierhold, Erwin Piscator ja Bertolt Brecht need, kes lisaks praktilisele teatriuendusele mõtestasid oma loomingut ka teoreetiliselt. Poliitiline teater nüüdisaegses tähenduses sai alguse just nende tegevusest.

Tegelen selles peatükis 20. sajandi alguskümnenditega, kuna käesoleva uurimuse kontekstis on oluline osutada tänapäevases mõistes poliitilise teatri väljakujunemisele. Töö eesmärkide hulka ei kuulu saksa, vene või teiste maade teatri arengu põhjalik vaatlus. Näiteks vene poliitilise teatri osas piirdub ülevaade peamiselt 1920. aastatega, sest Stalini võimu tugevnemisega 1930. aastatel kadus ka siinse uurimuse mõistes poliitiline teater. Töö fookuses on tänapäevane poliitiline teater ning uurimuse ajalooline osa keskendub vene ja saksa kultuurile, sest just neis kultuurides arenes välja poliitilise teatri mõiste ja praktika.

Teiseks uurin poliitilise teatri mõistet neljateistkümnne saksa- ja ingliskeelse teatriuurija käsitluse põhjal. Mõiste soovin avada võimalikult laialt ja hõlmasvalt. Siin ühendan uudselt viisil kaks suurt keeleruumi, mis üllatavalt harva omavahel suhestuvad: sünteesin teatriteaduslikku mõtet nii ingliskeelsest kui saksa-keelsest ruumist. Oluline on märkida, et kui tänapäevane poliitilise teatri praktika sai 20. sajandil alguse just Venemaalt ja Saksamaalt, siis 21. sajandil on poliitilise teatri mõtestamine kõige viljakam saksa- ja ingliskeelsetes riikides.

Peatüki kolmandas osas pakun erinevaid võimalusi poliitilise teatri defineerimiseks, mis lähtub neljast kriteeriumist: temaatilisest, funktsionaalsest, ideoloogilisest ja esteetilisest. Töö eesmärgiks pole siiski üheselt ja lõplikult defineerida mõistet “poliitiline teater”. Mõiste pole sugugi uus. Selle eritlemisega on uurijad tegelnud juba üle sajandi ja üheselt mõistetud definitsiooni pole peetud vajalikuks anda. Küsimusest, mis on poliitiline teater, on hoopis olulisem küsimus, kuidas tehakse teatrit poliitiliselt.

Uurimuse teise osa eesmärgiks on vaadelda, kuidas poliitilise kunsti teooria rakendub teatripraktikas ning see osa jaguneb omakorda kolmeks. Käsitlen kolme poliitilise teatri loomise strateegiat. Iga strateegia puhul piiritlen selle olemuse, annan ülevaate nii mõiste kui praktika ajaloolisest arengust ning esitan igale kunstilisele strateegiale iseloomulikud omadused. Sellele järgnevad igas alapeatükis välismaa ja Eesti vastavat strateegiat rakendavate lavastuste analüüsid. Analüüsin Saksamaa, Šveitsi, Venemaa, Suurbritannia, Prantsusmaa, Norra, Läti ja Austraalia loojate töid. Seega jäävad uurimusest välja Aasia, Aafrika ja Lõuna-Ameerika kultuurid.

Kolmandas peatükis “Rühmaloome strateegia” valisin analüüsimeks viis trüppi: sakslaste andcompany&Co., inglise-saksa trüpp Gob Squad, läti lavastaja Alvis Hermanise trüpp ning norra lavastaja Vegard Vinge ja saksa kunstniku Ida Mülleri trüpp. Eestit esindab Von Krahli Teater.

Neljandas peatükis “Dokumentaalteatri strateegia” tutvustan põhjalikumalt taasetendamist ja *verbatim*-teatrit kui otseselt dokumentaalseid strateegiaid. Samuti huvitab mind, eriti Eesti teatri kontekstis, dokumentaalsuse ja fiktsionaalsuse põiming. Välisteatrist on vaatluse all saksa-šveitsi trüpp Rimini Protokoll, saksa lavastaja Hans-Werner Kroesinger, šveitslane Milo Rau ja tema International Institute of Political Murder, vene Teatr.doc ja briti trüpp DV8. Eesti teatrist analüüsin Merle Karusoo loomingut, mõnda teatri NO99 lavastust ning üksikuid teisi lavastusi: “Elud”, “Mässajad”, “Tavaj” ja “šõp-rus-est”.

Viiendas peatükis keskendun mitmekesisitele rakendusteatri strateegiatele ja põhjalikumalt tegelen kogukonnateatri mõiste, kontseptsiooni ja kujunemisega. Välisteatrist vaatlen kahte lavastajat, kes on tegelnud erivajadustega inimeste truppidena: sakslane Christoph Schlingensief ja prantslane Jérôme Bel. Tutvustan ka rakendusteatri praktikaid Eestis.

Metodoloogiliselt paigutub käesolev uurimus etendusanalüüsi alla, kuid lavastustele lähenen laiemast kontekstist lähtudes: hoian fookust poliitilistel aspektidel ning samuti pean silmas Eesti ja Lääne-Euroopa teatrikuultuuri võrdlevat konteksti. Tegemist on Eesti teatriteaduses haruldase võrdleva uurimisega, sest kõrvutan Eestis ja mujal Euroopas loodud lavastusi ning toon esile nende sarnasused ja erinevused. Lavastusanalüüsi eesmärgiks ei ole lavastuste igakülgne käsitus, vaid keskendun eelkõige küsimusele, miks ja kuidas on vaadeldav lavastus poliitiline ning milliste loominguliste strateegiatega on see saavutatud. Metodoloogiliselt rakendan doktoritöös ka uurimuslikku dialoogi, kus käsitlen nii filosoofilisi kui teatriteaduslikke tekste. Nende tekstide omavahelise suhestumise tulemusi rakendan oma analüüsis töö teises osas.

Oluline on märkida, et valitud strateegiad – rühmaloome, dokumentaalteater ja rakendusteater – ei ole ainsad poliitilise teatri loomise viisid, kuid olen otsustanud keskenduda just nendele. Analüüsitavaid lavastuste hulgast jäävad välja valmis näidenditel põhinevad. Käsitlen lavastusi, mille lähtealuseks on olnud mitte näidend, vaid pigem probleem, idee või küsimus. Seega jäävad välja varem kirjutatud (klassikaliste) näidendite põhjal loodud lavastused, mis loomulikult võivad ka olla poliitilised. Kuna uurimuse keskmes on kunsti suhestumine ühiskonnaga, jäävad käsitlusest välja ka üksikisiku arengule keskendunud lavastused.

Analüüsiks valitud välismaiste trupptide geograafia on Euroopa piires üpriski ulatuslik: Venemaalt Norrani, Lätist Prantsusmaani. Valitud trupptide geograafiline mudel on paratamatult piiratud uurija enda subjektiivsete võimalustega. Töö eesmärgiks on aga just kasutada suurt kogemust Euroopa nüüdisteatri jälgimisel ning analüüsida truppe ja lavastusi, millega on uurijal vahetu isiklik side. Analüüsimist leiab ka poliitiline teater Venemaal, mis rangelt võttes ei kuulu lääne kultuuri, kuid käsitletud näited lisavad olulise nüansi teatri poliitilisuse mõtestamisse. Samuti võib Lääne-Euroopa taustal erandlikuna paista Läti nüüdisteatri poliitiliste lavastuste analüüsimine. Läti on Eestile nii ajalooliselt kui kultuuriliselt lähedane naaber. Käsitletud lavastuste analüüsimine kinnitab, et nii Läti kui Eesti teatritegijatele on oluline Nõukogude mineviku ja enda rahvusliku identiteediga tegelemine teatrilaval.

Töö üheks eesmärgiks on luua võrdlev uurimus, mis geograafilise mudeli kontekstis tähendab lähtumist kodumaalt ehk Eesti teatrikuultuurist. Samuti toetab seda lähtepunkti soov panustada just Eesti teatriuurimisse. Seega lähtub võrdlusalus Eestist, kuid töö analüüsipeatükid ei tsementeeri oma ja võõra vastandamist ning käsitletud välismaised lavastused ei ole asetatud üheselt mõistetavasse homogeensesse kultuurikonteksti. Siin on oluline poliitilise teatri ajaloolist kujunemist käsitlev osa uurimistööst, mis osutab Euroopa riikide teatrikuultuuri erinevatele arengukaartele. Oma magistritöös “Poliitiline teater

Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil” puudutasin ka postsotsialistlike maade kujunemist vastandina Lääne-Euroopa oludele, osutades Ida-Saksamaa ja Eesti arengute paralleelsustele, mis väljendus ka kultuuris üldisemalt ja teatrikunstis. Doktoritöö aga ei tegele põhjalikumalt Eesti teatrikunsti asetamisega Ida-Euroopa teatri arengute konteksti, kuna nn postsotsialistlike maade nüüdis-teatriga puudub mul põhjalikum isiklik kokkupuude ning paralleelid sealse teatriga jääksid paratamatult pealiskaudseiks.

Kuigi käesoleva uurimuse jaoks inspireerivaim filosoof Jacques Rancière (2012a: 125) on seisukohal, et nüüdisaegsel poliitilisel kunstiteosel ei ole mingit selgepiirilist mudelit, siis ühendab kõiki siinses uurimuses käsitletud kunstnikke siiski üks küsimus: milline on kunsti roll meie (muutuvas) ühiskonnas? Sellele soovib vastust leida enamik siin analüüsitud teatritegijatest.

Käesolev töö arendab teatriteadust kolmes suunas. Esiteks teoreetiliselt: tegelen poliitika ja kunsti suhete uurimisega, kahe suure keeleruumi – saksa ja inglise – teoreetilise mõtte sünteesimise ning poliitilise teatri mõiste defineerimisega. Teiseks ajaloouurimuslik suund: kuidas on nii Lääne-Euroopas kui Eestis kujunenud poliitiline, rühmaloomel põhinev, dokumentaalne ja rakendus-teater ning milline on sellise teatri olukord 21. sajandi alguses. Lisaks asetab uurimus eesti teatripraktika võrdlevalt Lääne-Euroopa konteksti. Kolmandaks rakenduslik suund: doktoritöös tegeldakse eestikeelse teatriterminoloogia välja-töötamisega.

Doktoritöös tsiteeritud allikad on originaalkeelsena esitatud joonealuse viitena. Kui on kasutatud allika eestikeelset tõlget, siis originaalkeele poole pole pöördutud.

ESIMENE OSA: TEATER JA POLIITIKA

Käesolevas töös uurin, mis on poliitiline teater ning milliseid strateegiaid selle loomisel kasutatakse. Et seda teha, tuleb esmalt vaadelda kunsti ja poliitika vahelist suhestumist laiemalt. Alljärgnevalt toetun peamiselt prantsuse filosoofi Jacques Rancière'i seisukohtadele, kes on põhjalikult analüüsinud kunsti ja poliitilisuse vahekorda ning seda relevantset ka etenduskunste seisukohalt. Rancière'i vaadetega tutvumiseks ja nende analüüsimiseks tuleb kõigepealt selgitada tema käsitluses olulisi mõisteid: poliitika, politsei ehk *police*, dissensus ja tajutava jaotamine. Seostan Rancière'i käsitluse politoloogide ja filosoofide Hanna Arendti ja Chantal Mouffe'i seisukohtadega. Peatüki lõpuosas jõuan konkreetsemalt poliitilise kunsti käsitluseni, mis lähtub prantsuse kuraatori ja kunstiteoreetiku Nicolas Bourriaud' suhestuva esteetika mõistest, milles omakorda näen seoseid Rancière'i ideedega.

1. KUNST JA POLIITIKA

Kunsti ja poliitika omavahelise suhte ja suhestumise problemaatika ulatub sajandite taha ning seda võib analüüsida juba Antiik-Kreeka kultuuri näitel (näiteks Platoni teostes). Käesoleva uurimuse keskmes on aga tänapäevane kultuur. Peatükis keskendun kunsti ja poliitika suhte erinevatele tahkudele 21. sajandi mõtlejate perspektiivist ning geograafiliselt hõlman lääne kultuuriruumi. Nii Jacques Rancière kui mitmed teatriuurijad (Dapp 2006, Deck 2011, Primavesi 2011, Karschnia 2011) leiavad, et lääne ühiskonnas avaldub just 21. sajandi algusest eriti selgelt kunsti politiseerimise tahe ning see ilmneb väga mitmekesistes strateegiates ja praktikates. Nendel eri praktikatel leidub Rancière'i järgi üks ühisjoon: "... – nad peavad kunsti jaoks enesestmõistetavaks teatavat mõjumudelit: kunst peab olema poliitiline kas sellepärast, et juhib tähelepanu domineerimise märkidele või pöörab pilaks valitsevaid ikoone, või hoopis sellepärast, et väljub talle mõeldud piiridest, et muutuda sotsiaalseks praktikaks, vms." (Rancière 2012a: 99) Tõepoolest on märgata elavnenu diskussiooni kunsti mõju üle. Üha enam küsitakse ühiskonda puudutavates aruteludes, kuidas on kunst ühiskonnale kasulik, miks seda vaja on. Seega võib tõesti rääkida soovist kunsti politiseerida. Kuid et aru saada, mida selle all mõeldakse, tuleb kõigepealt selgitada, mida peetakse silmas poliitika ja poliitilisuse all ning kuidas on see seotud kunstiga.

1.1. Poliitika

Tänapäevase poliitilise diskussiooni elavnemise ühe mõttelise allikana näeb Jacques Rancière saksa-ameerika poliitikafilosoofi Hannah Arendti arusaama, et inim- ja kodanikuõiguste dilemma tuleb nimelt poliitilise ja mittepoliitilise

ärasegamisest. Rancière soovib leida, et poliitika ise algabki sel momendil, kui poliitiline seguneb mittepoliitilisega. Ta ei arva, et oleks olemas poliitilisele eksistentsile “eriomast” eluviisi, mis eristuks kuidagi igapäevasest elust. (Vt ka Rancière 2004; Kangro 2012: 129.)

Rancière'i jaoks algas poliitika rahva (*demos*) esiletõusuga Kreeka polises, sellise grupi esiletõusuga, kellel küll polnud konkreetset kohta sotsiaalses hierarhias, kuid kes nõudis endaga arvestamist sotsiaalsel väljal, et teda võetaks kuulda nii valitsevate oligarhide kui aristokraatia poolt, s.o et teda võetaks kui partnerit poliitilises dialoogis ja võimu täidesaatmisel. Sellele rahvale polnud olulised mitte niivõrd konkreetset nõudmised, vaid see, et nende häält kuuldaks ja arvestataks otsuste tegemisel. (Rancière 2004: 3.) Sloveenia filosoof Slavoj Žižek (2004: 69–70) rõhutab Rancière'i ideid käsitledes, et oluline on Rancière'i seisukoht, et poliitika ja demokraatia on sünonüümid ning et anti-demokraatlik poliitika tähendab depolitiseerimist.

Seega, Rancière'i arvates on demokraatia poliitilise teatri eeldus, mitte tulemus. Tema arvates ei saa totalitaarsetes riikides poliitilist teatrit (kunsti) eksisteerida. Leian, et nii range piiri tõmbamine pole päriselt õigustatud. Siin võiks rääkida teatri poliitilisuse kraadist. Poliitilise teatri võimalikkus natsionaalsotsialistlikul Saksamaal, stalinistlikul Venemaal või Nõukogude Eestis oli väga erinev.¹

Rancière'i järgi ongi poliitika eelkõige inimeste vabaduse säilitamine ja kaitsmine teiste inimeste isekate huvide eest. See poliitika aspekt on sarnane Kreeka polise ja selle seaduste kontseptsiooniga. Poliitika ei ole inimvabaduse allikas, vaid vajadus säilitada seda vabadust inimkonna (ehk paljude inimeste) seas. Poliitika on teisisõnu vajalik selleks, et inimesed ei peaks “tegema poliitikat” ise, vaid et nad saaksid tegeleda oma igapäevaste asjadega. Selleks, et poliitika saaks juhtuda, peab inimkond (*human plurality*) organiseeruma kogukonnaks. (Rancière 1999: vii–xiii; vt ka Dapp 2006: 18–19.)

Võrdlen Rancière'i poliitikakäsitlust Hannah Arendti omaga, kelle järgi võib poliitikasfääri jagada kaheks. Arendti käsitluses koosneb poliitika tegutsemisest (*acting, handeln*) ja kõnelemisest. (Vt Arendt 1989.) Jacques Rancière jagab poliitikasfääri samuti kaheks: poliitikaks ja politseiks (vt Rancière 2004; 2012a). Ühine on, et mõlemad filosoofid jaotavad poliitikasfääri kaheks: aktiivseks ja passiivseks. Passiivne pool (Arendtil kõnelemine ja Rancière'il politsei ehk valitsev jõud, *police*) kinnitab ja kinnistab valitsevat korda. Termin “politsei” on Rancière'i järgi valitsemise süsteem (Rancière 2004: 89). Selles passiivses sfääris olijate eesmärk on ühiskondlike võimusuhte stabiilsus.

¹ Poliitilise teatri üks defineerimise aluseid on Rancière'i jaoks dissensuse ehk erimeele loomine (mida käsitlen täpsemalt allpool). Totalitaarses režiimis nagu natsionaalsotsialistlikul Saksamaal või stalinistlikul Venemaal ei olnud erimeele loomine kunstides võimalik: tsensuuri tingimustes võis luua vaid režiimi propagandat. Nõukogude Eestis aga oli teatav dissensuse loomine võimalik alates 1960. aastatest (seevastu 1950. aastaid võib nimetada stalinistlikeks ehk totalitaarseteks). Näiteks 1960.–70. aastate teatriuuen-duses ning Kalju Komissarovi ja Merle Karusoo lavastustes 1970.–80. aastatel võib rääkida poliitilistest alltekstidest.

Teine poliitikasfääri pool on aktiivne: nii Rancière'i kui Arendti järgi on poliitika tegevus, see ei ole mingi abstraktne ega püsiv seisund. Aktiivse poliitilise sfääri kõige olulisemaks omaduseks on Rancière'i järgi dissensus²; poliitika ongi tegevus, mille kaudu see ilmneb. Dissensus ehk erimeel tähendab siis, kui tunnetatakse väärust või ülekohut, mida ei saa lahendada olemasoleva õiguskorra kohaselt (Rancière 2004: 84; ka Rancière 1999: vii–xiii). Rancière (2010: 188–189) peab dissensust poliitikale olemuslikult omaseks ja edasi- viivaks jõuks. Rõhutan, et poliitika on siinjuures aktiivne mõiste ja seisneb konkreetsetes tegevuses.

Järgnevalt selgitan veel ühte Rancière'i võtmemõistet – “tajutava jaotamine”. Seda võiks teisiti nimetada ka kehtivaks jaotuskorraks ning see tähendab Rancière'i jaoks vaikumisi kehtivat korda, mis määrab, keda ja millistes rollides on ühiskonnas näha ja kuulda ning keda mitte. Selles ühiskondlikus korras on olemas kõigi poolt jagatav ühisosa ning igapäevase määratud osa, milleks on ühiskondlik positsioon või tegevusala. Poliitika on Rancière'i jaoks tajutava jaotamise ümberjagamine ning politsei säilitab tajutava jaotumist, st on organiseeriv poliitika. (Rancière 2004: 12, 85; vt ka Kangro 2012: 129–130.) Rancière toob sellise korra kehtimisena näiteks Platoni väite, et käsitöölised ei saagi ühiskonnas kaasa rääkida, sest neil ei ole oma töö kõrvalt lihtsalt mil- lekski muuks aega. Leian, et ka tänapäeval kuuleb sageli eriti poliitikute poolt sarnaseid “oma liitude juurde jäämist” nõudvaid seisukohti, eesmärgiks kehti- vat jaotuskorda ehk tajutava jaotamist määratud viisil kinnistada.

Poliitika Rancière'i jaoks on eelkõige ruumi paigutus poliitiliselt (*con- figuration of space as political*) ning poliitika ainus omadus on dissensus (Rancière 2004: 90). “Poliitika on praktika, mis katkestab poliitilise korra, mis ennetab võimusuhteid otse meeleanumete eneste evidentsuses.” (Rancière 2012a: 105.) Poliitiline akt on tajutava jaotamine, mis on subjektide ja objektide erinevatesse sfääridesse määramine. Inimkonna jagamine erinevatesse sfääri- desse kuuluvaks loob teistmoodi vabaduse, mida Hannah Arendt kutsub poliiti- liseks vabaduseks. See poliitiline vabadus tähendab, et neid ei kontrollita ega kaitsta teiste inimeste, gruppide või organisatsioonide poolt. (Vt ka Dapp 2006: 20.)

Leian, et Rancière'i poliitikakäsitlus on sarnane Belgia politoloogi Chantal Mouffe'i omaga, kelle arvates konflikt (Rancière'i järgi dissensus) on demo- kraatia osa ja alus ning konsensus on repressiivne. Mouffe viitab kahele erine- vale poliitilisele traditsioonile, mis on tänapäeval saanud üheks. Ühelt poolt eksisteerib liberaalne traditsioon, mis kaitseb inimõigusi ja individuaalset vaba- dust; teiselt poolt on demokraatlik traditsioon oma võrdsuse ideega, kus rõhuta- takse võrdsust ja ühtsust valitsejate ja valitsevate vahel. Mouffe rõhutab, et nende kahe erineva traditsiooni vahel pole tingimata seost: ei tohi unustada, et need kaks suunda moodustavad tänapäeval liberaalse demokraatia, kuid selle

² Rancière'il “la méésentente”, saksa keelde tõlgituna “das Unvernehmen”, inglise keelde tõlgituna “disagreement”, eesti keeles Anti Saare tõlkes “dissensus”.

saavutamine ei olnud sujuv protsess, vaid tuli läbi suurte konfliktide. (Mouffe 2000: 2–3.)

Kokkuvõtvalt tuleb öelda, et käesolevas uurimuses mõistan poliitikat mitte kitsalt palgaliste poliitikute otsuste kogumina, vaid kui demokraatia loomist ja säilitamist. Oluline on rõhutada, et poliitikaga tegelevad kõik inimesed, mitte ainult palgalised poliitikud. Poliitika oluline omadus ei ole mitte kompromiss ja konsensus (mis reeglina iseloomustab poliitikute tehtud otsuseid), vaid dissensus, erimeel ehk konflikt – vabadus ühiskonnas erinevaid seisukohti omada ja õigus neid kaitsta. Seega, käesolevas uurimuses mõistan poliitikat samamoodi nagu Chantal Mouffe ja Jacques Rancière.

1.2. Kunsti poliitika

Mis on kunsti poliitika ja kuidas saab kunst olla poliitiline? Rancière'i järgi eraldatakse kunstis objektid argielu sfääridest kunstisfääri ning sellega võivad kunstipraktikad sekkuda ja sekkuvadki tajutava jaotamisse. Sellisel viisil võivad kunstiteosed seda ettemääratud korda muuta. Rancière'i järgi ei ole kunst poliitiline kunstiteose poliitilise sõnumi tõttu või et tegeldakse sotsiaalsete ja poliitiliste teemadega. Samuti mitte seetõttu, kui kunstiteos esitab sotsiaalseid konflikte, käsitleb ühiskondlikke struktuure või identiteediküsimusi. Kunst on poliitiline just selle distantsi tõttu, mis nende teemade ja funktsioonide suhtes võetakse. (Rancière 2004: 12–19; Rancière 2006.)

Seega pean vajalikuks rõhutada, et ei ole mingit konkreetset sisulist teemat, mis *a priori* muudaks kunsti poliitiliseks. Rancière'i arvates on see objekti raamistamine, mis teeb objektist kunstiteose ja mis samuti teeb selle poliitiliseks, nii et kui tegemist on kunstiteosega, on see automaatselt ka poliitiline. (Rancière 2006.) Otsesõnu Rancière seda välja ei ütle. Rancière: "... kunsti mõju ei seisne sõnumite edasiandmises, õige või vääralt käitumise mudelite tutvustamises ega kujutiste korrektse dešifreerimise õpetamises. Esmajoones seisneb see kehade paigutuses, eriomastes aja- ning ruumijaotustes, mis määratlevad koos või lahus, vastas või keskel, sees või väljas, lähedal või eemal olemise viise." (Rancière 2012a: 102.) Siit järeldan seisukoha kunsti olemuslikust poliitilisusest, millega suhestun ja polemiseerin ka oma uurimuses üldisemalt. Märgin, et ühelt poolt on konkreetsete lavastuste analüüsimisel ja laiemasse konteksti paigutamisel vähe abi seisukohast, et kunstiteos on juba oma olemuselt poliitiline, samas avan Rancière'iga nõustudes kunstiteose poliitilise temaatika problemaatilisuse.

Kunsti poliitilisust seletab Rancière veel mitmeti. Ta rõhutab, et nii kunstis kui poliitikas on potentsiaal dissensuseks ning identiteetide ja nähtava jaotuskorra ümbermängimiseks. Kunst ja poliitika on justkui paralleelmaailmad; neis on omavahelisi kohtumispunkte ja sisemised toimemehhanismid on sarnased, kuid kunst ja poliitika ei sula kunagi ühte. Poliitika (ja *police*) ning kunst kohtuvad just esteetilises sfääris, selles, mis on meeltega tajutav. (Rancière 2006; vt ka Kangro 2012: 131.) Siinkohal selgitan ka Rancière'i esteetika mõistet: esteetika ei tähenda

kunstiteooriat üldisemalt ega ka distsipliini, mis uurib kunstiteoseid. Esteetika on spetsiifiline režiim identifitseerimaks ja mõtestamaks kunsti. Ta väidab ka, et laiemas mõttes viitab esteetika tajutava jaotamisele ning seega on ka poliitika alati esteetilisse sfääri kuuluv, kuna poliitika tegeleb tajutava jaotamisega. Poliitika on esteetiline protsess, sest valitseb selle üle, mis tajutava jaotamisega tuleb nähtavale. (Rancière 2004: 82.) Kunsti omakorda valitseb esteetika. Seetõttu ongi kunst ja poliitika nii tihedalt seotud – ühise esteetika elemendi läbi. Kui Rancière ka seab esteetika poliitika suhtes prioriteediks, siis sellepärast, et tema jaoks on esteetika poliitika loomisel määrav. Esteetika on poliitika ja ühiskonna võimalikkuse eeldus. (Vt Highmore 2005: 455.)

Rancière täpsustab, et see, et ta poliitika ja kunsti puhul rõhutab dissensust, ei tähenda, et poliitika eksisteeriks üksnes rahutuste ja väljaastumiste hetkedel, vaid need väljaastumised toovad poliitika taas esile, tõstavad ta taas lavale (Rancière 2012b). Rancière leiab, et poliitiline teater/kunst on efektiivne siis, kui see nõustumise asemel provotseerib mittenõustumist ehk dissensust (vt ka Rancière 2006). See mõttekäik on üks tähtsamaid, millest lähtun lavastuste analüüsimisel ning poliitilise teatri piiritlemisel. Muidugi sõltub tõlgendusest, milline on see kunst, mis mittenõustumist provotseerib ehk täpsemalt millist dissensust esile kutsutakse.

Kunsti ja poliitika vahekorras näeb Rancière paradoksi: “Kunst ja poliitika on teineteisega seotud kui dissensuse vormid, mis kujundavad ümber meelelist ühiskogemust. Võib kõneleda poliitika esteetikast, mõeldes neid poliitilise subjektivatsiooni akte, mis määratlevad ümber selle, mis on nähtav, selle, mida nähtava kohta saab öelda, ning selle, millised subjektid on võimelised seda tegema. Ning võib kõnelda esteetika poliitikast kui sõna ringlemise, nähtava esitamise ja afektide esilekutsumise uutest vormidest, mis määravad ära uusi, võimalikkuse varasemast konfiguratsioonist lahknevaid suutlikkusi.” (Rancière 2012a: 107.) Oluline on mõte, mille tõin esile ka ülalpool, et poliitilise vabaduse loomine ei ole poliitilise teatri eesmärk, vaid pigem selle eeldus: “... kunstil [on] oma poliitika, [...] mis toimib iseenesest, sõltumatuna kunstnike võimalikust soovist üht või teist üritust teenida. Muuseumi, raamatu või teatri mõju on seotud aja ja ruumi jaotusega ning nende abil kehtestatavate meeleliste esitusviisidega, seondudes alles seejärel ühe või teise teose sisuga. Kuid see mõju ei määratle kunsti kui sellise poliitilist strateegiat ega ka kunsti välja-arvestatavat panust poliitilisse tegevusse.” (*Ibid.*)

Leian, et käesoleva uurimuse jaoks on oluline Rancière’i seisukoht, et poliitiline või kriitiline kunst loob heterogeensete elementide kokkupõrke. Seega, igasuguste arvamuste, seisukohtade, esteetiliste kategooriate ja eri meediumite kokkupõrkes luuakse poliitika ning jagatakse ümber kehtiv jaotuskord. Sellega säilitatakse inimeste vabadus – Rancière’i järgi see ongi poliitika. (Vt ka Rancière 2006.) Selline heterogeensete elementide kokkupõrge peaks publiku vastuvõttu provotseerima ning tegelik poliitiline ühisruum ei teki mitte teatrilaval, vaid publiku peades.

Rancière’i poliitika definitsioonis ei puudu performatiivne element, mis seostab tema poliitikakäsitluse veelgi enam kunstidega. Rancière’i arvates on

kogu poliitiline tegevus dissensuse lavastamine (*staging of the disagreement*), milles inimesed näitavad end ühises ruumis/laval (*common stage*). (Vt Rancière 1999.) Demokraatia ei ole tema meelest midagi muud kui dissensuse dramaturgia (*dramaturgy of the disagreement*). Siin toon ühisjooni teatri ja poliitika vahel: neid ühendab performatiivsuse element. Poliitika performatiivsele iseloomule juba antiik-Kreeka filosoofide puhul osutab ka Hannah Arendt (1989). Võib öelda, et poliitika on valitsemise kunst ning poliitikat, nagu ka teatrit, ei saa eristada tema toimimisest (*performance*).

Kunsti seotust poliitika ja ühiskonnaga laiemalt analüüsib ka prantsuse kuraator ja kunstikriitik Nicolas Bourriaud, kelle kunstikäsitlusest on käesolev uurimus inspiratsiooni saanud. Bourriaud (toetudes Felix Guattarile) leiab, et kunst ei ole midagi eraldi seisvat, vaid on osa globaalsest süsteemist. Kunst moodustub individuaalsest subjektiivsusest, mis on omamoodi masin: seal on dissensus, lüngad ja erinevused; kunsti ei saa eristada kõikidest muudest sotsiaalsetest suhetest. Eksistentsi tuleb võtta üksteisest sõltuvate tegurite võrgustikuna ning kunst on lihtsalt üks taju ala teiste seas ja see kõik on seotud globaalse süsteemiga. (Bourriaud 2002: 92.)

Eelnevast peaks olema selge, et sarnaste vaadetega on ka Jacques Rancière ning et tema käsitluse kohaselt on kunstiteosed seotud poliitikaga (*involved in politics*; Rancière 2004: 14), ükskõik mis on kunstniku üldised kavatsused või mil moel kunstiteos sotsiaalseid suhteid ja struktuure peegeldab. Seega tuleb siin välja kunsti (ka etenduskunsti) olemuslik poliitilisus, täpsemalt öeldes: teater oma olemusega sekkub poliitikasse.

1.3. Kunsti mõjumudelid

Ülalpool puudutasin põgusalt Jacques Rancière'i seisukohta kunsti mõjust ja tõhususest. Ka poliitilist teatrit analüüsides on see üks kesksemaid küsimusi, mis uurides ikka üles kerkib. Milline on, saab olla, peaks olema kunsti mõju? Mida tähendab kunsti efektiivsus? Kui, siis keda või mida kunst mõjutab? Rancière nendele küsimustele ei vasta, küll aga näeb ta kunsti mõju kolme erineva mudelina. See käsitlus aitab eritleda ka teatrietenduste võimalikku mõju ühiskonnale ja publikule.

Rancière'i kunstikäsitluse alus on lääne kunstiloo jagamine kolmeks mõjumudeliks³: eetiliseks, representatiivseks ja esteetiliseks (vt Rancière 2004: 20–30). Neid mudeleid käsitab ta küll ajaloos üksteisele järgnevatena, ent see ei tähenda, et need üksteist lõplikult välja vahetaksid. Varasematele mudelitele iseloomulik mõtlemine või retoorika aktiveerub ikka ja jälle.

1. Kunsti eetiline või pedagoogiline mõjumudel. Siin mõeldakse kunsti, mille eesmärgiks on harida kodanikkonda ning mille väärtuse määrab kunsti kasu kogukonnale. See võib olla kunst, mis tegeleb kogukonna eetilise üttehaaramisega; käesoleva uurimuse kontekstis töötab kunsti eetilise mõjumudelina kogu rakendusteater.

³ Mõjumudeleid on Rancière nimetanud ka režimiks.

2. Kunsti representatiivne mõjumudel. Rancière on seda nimetanud ka poeetiliseks või mimeetiliseks mõjumudeliks, sest selliselt loodud kunst ei sõltu kasu- või tõekriteeriumitest, vaid tegeleb jäljendamisega. Üldistades võib öelda, et teatrikunstist lähtudes mõtleb Rancière siin nõ traditsioonilist näidendipõhist teatrit, mis esitab laval fiktsionaalseid maailmu. Kunst on siin vabastatud moraalsetest, usulistest ja sotsiaalsetest kriteeriumitest. Representatiivse mõjuga kunst mitte niivõrd ei taasloo reaalsust, vaid paneb paika reeglid: žanrite ja teemade hierarhia, sobiv kujutusviis, keelelise väljenduse visuaalsest kujutisest tähtsamaks pidamine. (Rancière 2004: 91) Representatiivses mudelis on oluline maitse küsimus, kunst vastab oma normatiivsuses inimloomuse omadustele, aga muidugi niisugustele omadustele, mis olid olemas privilegeeritud publikul (Rancière 2012b).

3. Kunsti esteetiline mõjumudel. Esteetiline mõjus on distantsi ja neutralisatsiooni mõjus, ütleb Rancière (2012a: 102). Distant on oluline mõiste, mis iseloomustab poliitilise etenduskunsti praktikaid ning mida rakedan ka käesolevas uurimuses. Rancière leiab, et on tekkinud üks eripärane mõjuvorm: mõju, mis tuleneb lahtiseotusest, sideme katkemisest kunstilise oskustöö viljade ja kindlaksmääratud ühiskondlike eesmärkide vahel. Seda nimetab ta ka teisiti – dissensus mõjuks – ning mõtleb sellega mitme meelelisuserežiimi konflikti (vt ka Rancière 2006). Just seeläbi hakkab kunst oma esteetilise eraldatuse režiimis puutama poliitikasse. Sest dissensus on poliitika tuum. Poliitika, nagu eespool ka nähtub, ei seisne esmajoones võimu teostamises ega võimuvõitluses. Poliitika raamistikku ei määratle eelkõige seadused ja institutsioonid. Poliitika on “(...) tegevus, mis kujundab ümber selle meelelise raamistiku, millesse ühiskondlikena määratletavad objektid asetuvad. Kui esteetiline kogemus poliitikaga seondub, siis seepärast, et ka tema on määratletav dissensus kogemusena, mis vastandub kunstitoodete mimeetilisele või eetilisele kohandamisele sotsiaalsete eesmärkidega.” (Rancière 2012a: 104–105.)

Kokkuvõtvalt, “kunsti poliitika” moodustumisel peaksid Rancière’i järgi “ainulaadsel ja vastuolulisel viisil” põimuma “representeerimisloogika, mis püüab mõjuda representatsioonidega, esteetiline loogika, mis mõjub representatiivsete eesmärkide peatumise kaudu, ning eetiline loogika, mis soovib, et kunsti ja poliitika vormid otseselt samastuksid.” (Rancière 2012a: 109.) Rancière toob mängu Bertolt Brehti, kelle teooria ja looming esindas just sellist kolme mõjumudeli põimingut. Brecht nimetas oma kunstilist püüdlust *Verfremdung* – võõritus –, mis tõlgitakse prantsuse keelde enamasti kui “distantseeritus” (Rancière 2012a: 109). Siin seostubki Rancière’i arvates esteetiline mõjumudel distantseeritusega. Brehti eesmärgiks oli tekitada topeltefekt: etenduse vaataja pidi aru saama võõrituse tekitanud põhjustest, aga alles pidi jääma afektiivne jõud, etenduse mõju. Seega sulatas Brecht kokku erinevad meelelisused, esteetiline ja eetiline sulandusid üheks protsessiks.

1.4. Kriitiline kunst ja suhestuv esteetika

Jacques Rancière kasutab sünonüümidenä mõisteid “poliitiline kunst”, “dissensuslik kunst” ja “kriitiline kunst”. Seejuures rõhutab ta läbivald, et kriitilise kunsti etendused⁴ on alati toitunud ühiskonna dissensuslikkusest ja et kriitiline on just selline kunst, mille poliitiline mõju avaldub esteetilise distantsi kaudu. Kunstiteose poliitilise mõjuga pole aga kunagi võimalik kindla peale välja minna, see sisaldab teatavat otsustamatust. (Rancière 2012a: 110, 125.) Seda otsustamatuse aspekti seletab Rancière järgnevalt: “[Kriitilises kunstis taotle-takse] avalikku hukkamõistu turukapitalismile (...) kasutades selleks harjumus-likke strateegiaid: reklaamfilmide paroodiad, (...) mägede kaupa asjaarmastaja-likke fotosid üheülbalistest klantsajakirjalikest interjööridest, nukratest reisidest ja tarbimisühiskonna jäätmetest. (...) Jätkuvalt täidavad sellised teosed meie galeriisid ja muuseume, saadetuna retoorikast, mis püüab teoste kaudu avada meie silmi nägemaks turumajanduse jõudu, vaatamänguvalitsuse ja võimu pornograafilisust. (...) kriitilise kunsti mehhanism [pöörleb] iseene ümber ja mängib omaene seadete otsustamatuse peale.” (Rancière 2012a: 110.) Rancière'i kriitika selliste ilmselgustega tegeleva kunsti suhtes on märgatav. Seega, ta ei usu, et mõni kunstiteos, mis näitab maailmas valitsevat ebaõiglust, paneks kunstiteose kogejaid ebaõigluse vastu aktiivselt tegutsema (vt ka Rancière 2006).

Sarnase mõtte leiame prantsuse kuraatori ja kunstiteoreetiku Nicolas Bourriaud' kunstikäsitlest “Esthétique relationnelle” (1998, inglise keeles “Relational Aesthetics” 2002). Bourriaud leiab, et kunst ise on kaubandus, kui ka esitab seda. Kriitiline kunst nii kritiseerib kaubanduslikke suhteid kui ka on sunnitud neile alluma. (Bourriaud 2002: 18.) Selle tulemusel, leiab Rancière (2012: 111), võib kriitiline mudel kalduda enesetühistamisele.

Pidades silmas kriitilise kunsti väärtusi, tõstab Rancière esile võrdsuse aspekti. Dissensuslik, kriitiline kunst tühistab klassihierarhiad ning vahed haritud ja harimata maitse vahel. Kunsti abil saab praktiseerida radikaalset võrdsust. Rancière mõistab siin võrdsust kõige laiemas mõttes ning see seostub tema eelpool käsitletud poliitika mõistega. Poliitika (ehk demokraatia) eesmärk on tagada kõikide inimeste kuuldavus ühiskonnas ja see tähendab võrdsust. Kunstis on just see potentsiaal anda sõna kõikidele inimgruppidele, ka indiviididele, olenemata soost, vanusest, rahvusest või muust. (Rancière 2004.) Rancière'i võrdsuse käsitle on kunstisfääri liikunud poliitika ja sotsiaalsfäärist – võrdsuse kontseptsiooni praktiseerimist haridusmaastikul käsitleb ta oma 1987. aasta teoses “Maître ignorant” (vt Rancière 1987).

Algselt tähendas “kriitika” eraldamist, vahetegemist. Kriitiline on seega kunst, mis nihutab neid eraldusjooni, näiteks joont, mis eraldab dokumentaalsust fiktsioonist. Rancière pooldab kriitilisele kunstile omast eraldusjoone nihutamist, kuid ei ole selle kustutamise poolt, sest “[k]ustutades eraldusjoone esteetika poliitika ja poliitika esteetika vahelt, kustutab see ka nende operat-

⁴ Ilmselt mõeldakse siin etenduse all kunstisündmust laiemalt. (Anti Saare tõlge: “kriitilise kunsti etendused” – Rancière 2012a: 110.)

sioonide ainulaadsuse” (Rancière 2012a: 116). Seega peab jääma poliitilisele, kriitilisele kunstile sisemiselt omane distants kujutatavaga. Seega ei tohiks kriitiline kunst muutuda päriselt (liiga) sarnaseks näiteks poliitilise (valimis)-kampaaniaga. Siin on küll ka peidus paradoks: kriitiline kunst on väga tihedalt seotud reaalse maailmaga, kuid peab säilitama selle suhtes teatud distantsi. Kunsti poliitika ei suuda lahendada oma paradokse sekkumisega reaalsesse maailma neid reaalse maailma toimimise probleeme, sest kunstivälist reaalsust maailma ei ole olemas. “On vaid ühise meelelisuse koe kurrud ja krooked, milles esteetika poliitika ja poliitika esteetika ühinevad ja lahknevad” (Rancière 2012a: 117). Reaalsuse ja selle kogemisega seostuvad paljud küsimused, mida käsitlevad ka teised uurijad (vt nt Keim 2010). Tänapäeva ühiskonnas kogevad inimesed otsese reaalsuse asemel vahendatud ja fragmenteeritud reaalsust. Tõstatub küsimus reaalsuse kohta – leian, et see on tõusnud tänaseks tõeliseks poliitiliseks küsimuseks.

Rancière (2012a: 111) märgib, et kriitilise kunsti teosed väidavad või püüavad väita midagi ühiskondlike suhete kohta. Selline kunst ei tooda enam vaatamiseks mõeldud objekte, vaid kunstnikud loovad suhteid maailmas asuvate objektidega. Siin näen Rancière’i seisukohtade lähedust Nicolas Bourriaud’ omadele. Et tutvuda Bourriaud’ käsitlusega, defineerin esmalt tema põhimõisted “kunst” ja “suhestuv esteetika”. Kunst on Bourriaud’ järgi tegevus, mis koosneb suhete loomisest maailmaga märkide, vormide, tegevuste ja objektide abil (Bourriaud 2002: 107). Bourriaud kirjutab oma teoses “Suhestuv esteetika” küll kunstist kunstisaalis, kuid kõike, millest ta kirjutab, saab laiendada ka teatrikunstile. Nagu tema kunsti definitsioonist nähtub, on ka teater (etendus-kunstid) kunst. Ka teater kasutab märke, vorme, tegevusi ja objekte ning loob nende abil suhteid maailmaga.

Suhestuv esteetika on Bourriaud’ järgi kunstiteose “hindamine inimestevahelise suhte baasilt”⁵ (Bourriaud 2002: 112). Ka selle definitsiooni järgi näeme, et see on teatrile olemuslik. Veel täpsustades: suhestuva kunsti kõige tähtsam omadus seisneb interaktsioonis, inimestevahelise kogemuse pakku-mises (*ibid.*: 44). Suhestuv kunst võtab teoreetiliseks horisondiks inimsuhted ja nende sotsiaalse konteksti, mitte iseseisva ja isikliku sümboolse ruumi. Selline kunst tõstab radikaalselt esile esteetilised, kultuurilised ja poliitilised eesmärgid. (*Ibid.*: 14.) Bourriaud laiendab oma suhestuva kunsti määratlust ning leiab, et kunst on alati olnud erineval määral suhestuv, mingi sotsiaalsuse faktor ja olemuslik dialoogilisus on seal sees alati (*ibid.*: 15). Kujutist ja tähendusi luuakse alati dialoogis (ehk siis teatrikunsti puhul lava ja saali suhtes). Siin näeme, et ka etenduskunste saab selliselt vaadelda ning et ükskõik millist eten-dust võib defineerida suhestuva objektina (*relational object*).

Bourriaud rõhutab kunsti abil erinevate sotsiaalsete muustrite loomist, mida just (ajaloolises mõttes) revolutsiooniline kultuur on populariseerinud (*ibid.*: 83). Väidangi, et revolutsiooniline, propagandistlik kultuur on eriti “suhestuva esteetikaga” – eesmärgiks on panna inimesed midagi tegema. Seega on antud

⁵ “...judging artworks on the basis of the inter-human relations...” (Bourriaud 2002: 112.)

töö kontekstis sellest aspektist iseloomulik näiteks Erwin Piscatori agitprop teater 1920. aastate Saksamaal, samuti rakendusteater.

Eduka kunstiteose puhul toob Bourriaud' esile just sotsiaalse suhtluse olulisust: kunstiteos on avatud dialoogile ja arutelule, ega tähista ainult kohalolu ruumis. "Kuna kunst on tehtud samast materjalist, mis sotsiaalne suhtlus, siis on sellel eriline koht ühises loomeprotsessis."⁶ (Bourriaud 2002: 41.) Seostades Bourriaud' kunstikäsitluse etenduskunstidega, on selge, et (kujutav) kunst läheneb järjest enam teatrile/etenduskunstidele (või vastupidi), kunstidevahelised piirid järjest ähmastuvad. Kuna just etenduskunstide puhul on sotsiaalne suhtlus eriti oluline, siis võib öelda, et Bourriaud' kunstikäsitlus kehtib ka etenduskunstide kohta.

Samas on Bourriaud' käsitluses "Suhestuv esteetika" üks lõik, kus autor teadlikult eristab kunstisaalis eksponeerimiseks mõeldud kunsti ning filmi ja teatri (oma teose muudes peatükkides ta teatrit ei maini). "Kunst (mis ilmneb näituse vormis) (...) tihendab suhete ruumi, erinevalt televisioonist ja kirjandusest, mis viitab individuaalselt kogetavale ruumile; samuti erinevalt teatrist ja kinost, mis toovad väikesed inimgrupid ühte ruumi kokku spetsiifiliste, ilmsete/eksimatute kujutiste ette."⁷ (Bourriaud 2002: 15–16.) Siin tekitab Bourriaud' mõte minus küsimusi. Televisioon ja kirjandus tegelevad tõepoolest individuaalse ruumiga. Eriti kirjanduse kogemine on peaaegu ainult personaalne tegevus (v.a proosa ja luule ettelugemised, kuid see on siiski erijuhtum ja performatiivne akt); televiisori ette võib koos sattuda väike grupp inimesi ja seda ühiselt kogeda. Bourriaud' mõttekäigust võib ehk aru saada kino puhul, kui ta peab silmas, et kino pakub valmis, muutumatu kujundeid, kuid teatri puhul see ei kehti. Teatri eripära ongi, et see sünnib lava ja saali suhtluses igal õhtul uuesti. Antud kontekstis tundub, et kunstisaali spetsiifika saaks edukalt üle kanda teatrisaali, kuna Bourriaud rõhutab just teose ja kogeja suhtlust (maal ja vaataja, *performance* ja osaleja-kogeja, teatrietendus ja saalis istuja). Seega leian, et suhtlusele orienteeritud käsitluses ei saa etenduskunste kuidagi eristada muudest kunstidest.

Vaatamata sellele, et Bourriaud' otseselt teatriga ei tegele, on etenduskunstidega seonduvat tema käsitluses palju. Näiteks kunsti ajalise dimensiooni vaatlemine, mis on üks poliitilise kunsti loomise strateegiatest. Kunstiteost kunstisaali seinal, avalikus ruumis või kodus võib vaadata igal ajal. Kaasaegset kunsti iseloomustab Bourriaud' järgi aga (järjest enam) ajaline mittekättesaadavus, teoseid saab vaadelda ainult teatud ajal, mille näiteks toob ta teatrile lähedase *performance*-kunsti. (Bourriaud 2002: 29.) Bourriaud kirjeldabki suhestuva kunsti näidetena palju installatsioone ja *performance*-kunsti; need tema poolt kirjeldatud sündmused tunduvad olevat toimunud kunstisaalis, kuid teatri-

⁶ "Because art is made of the same material as the social exchanges, it has a special place in the collective production process." (Bourriaud 2002: 41)

⁷ "Art (... which come across in the form of an exhibition) (...) tightens the space of relations, unlike TV and literature which refer each individual person to his or her space of private consumption, and also unlike theatre and cinema which bring small groups together before specific, unmistakable images." (Bourriaud 2002: 15–16)

majas aset leidvat kunsti ta otseseõnu ei maini (vt *ibid*: 38). Näiteks kirjeldab Bourriaud kestvuskunsti teoseid, ka teatriuurijatele pakuvad kestvusenetendused huvi: suhe vaataja ja ajaga tematiseeritakse eriti tugevalt. Bourriaud' esitatule lisaksin ühe näitena Serbia päritolu *performance*-kunsti vanaemaks tituleeritud Marina Abramovici loomingut⁸. Bourriaud kirjeldabki juhtumeid, kus kunstiteos luuakse kohapeal, galeriis. Selline kestvuse rõhutamine, ajas toimimine on ka etenduskunstidele omane.

Kui peatuda lühidalt *performance*-kunsti ja teatrikunsti erinevustel, siis *performance*-kunsti iseloomustab ühele kujundile või sündmusele keskendumine, teatrikunsti sündmus lähtub ja areneb reeglina mitmetahulisemalt ning on stseenilise ülesehitusega. Samuti on keskmine *performance* lühem kui keskmine teatrietendus – erandiks küll just ajalisesse keskenduvad kestvus*performance*'id, mida on mainitud ka eespool.

Nüüdisteatriga on seotud ka oluline kunsti tähendust puudutav seisukoht Bourriaud'lt: tähendus ja sellest tekkiv mõte on kunstniku ja vaataja vahelise interaktsiooni tulem, aga mitte fakt iseeneses. Kaasaegses kunstis peab vaataja tähenduse loomiseks pingutama. Kui varem pakkus pilt raami ja formaati, siis nüüd peame sageli tegelema sisuga, mis koosneb tükikestest, leiab Bourriaud. Kui vaataja midagi ei tunne, tähendab, ta ei ole piisavalt pingutanud. (Bourriaud 2002: 80.) Iseloomulik on Bourriaud' nüüdiskunstniku definitsioon: “Nüüdiskunstnik on semionaut, ta leiutab ühendusteid märkide vahel.”⁹ (*Ibid*: 113.) Vaataja-kogea ülesandeks ongi neid ühendusteid tõlgendada.

Nagu eelnevast näha, toob Bourriaud esile üsna ilmselged ja (poliitilise) etenduskunsti puhul kehtivad aspektid ja vaatepunktid. Jacques Rancière tundub Bourriaud' lähenemisse suhtuvat mõõduka skepsisega (vt Rancière 2012a: 111–112). Ta leiab, et Bourriaud vaatleb suhestuva esteetika näidetena kunsti, “kus pole midagi vaadata”, st kunsti, mis koosnebki ainult suhestumisest või mõttelisest sidemest. Rancière tundub soovivat ikkagi esemelist kunsti, mida oleks võimalik vaataja ja ühiskonnaga konkreetselt suhestada. See skepsis tundub aga olevat liigne. Leian, et kunsti/teatrikunsti ei pea defineerima vaid esemelisuse kaudu. Kunstiteos sünnib publiku peas ning seda võib defineerida just läbi mainitud suhestumiste ja mõtteliste sidemete. Antud töö kontekstis on igasugune teatrietendus ajalisel ja ruumilisel piiratud konkreetne sündmus, mida saab erinevatest vaatepunktidest analüüsida.

*

⁸ Tema kestvusenetendustest võib näiteks tuua *performance*'i “The Artist is Present” (“Kunstnik on kohal”, 14.03.–31.05.2010 New Yorgi moodsa kunsti muuseumis), kus kunstnik istus muuseumi lahtioleku aegadel liikumatult toolil keset suurt näitusesaali. Muuseumiküllastaja võis end sättida istuma toolile kunstniku vastas. Tegemist on selgelt suhestuva esteetikaga – kunstiteos sündis kunstniku ja vaataja vahelises sõnatus dialoogis. Samuti tõsteti teosega esile suhe ruumi ja ajaga.

⁹ “The contemporary artist is a semionaut, he invents trajectories between signs.” (Bourriaud 2002: 113)

Käesoleva töö teoreetilise huvi läte on arusaam, et ühiskondlikus diskussioonis annab järjest enam tooni küsimus kunsti mõjust ja efektiivsusest. Miks meie ülepoliitiseeritud maailmas on kunsti üldse vaja? Ning kui seda on vaja, siis millist kunsti on vaja? Vastamisel tuginen filosoof Jacques Rancière'i nägemusele poliitikast ja poliitilisest kunstist, mida täiendab teise prantslase, Nicolas Bourriaud' kunstikäsitlus.

Lühidalt kokku võttes võib öelda, et poliitika tähendab Rancière'i järgi demokraatiat, ühiskondlikku mittehierarhilisust. Ühiskonnaliikmete võrdsus igas aspektis peaks olema ühiskonna toimimise eelduseks. Oluline on küsimus, kuidas luua kunsti poliitiliselt. Lähtungi Rancière'i võrdsuse ja mittehierarhilisuse kontseptsioonist ning vaatan, milliste vahendite ja strateegiate abil sellist (etendus)kunsti luuakse. Oluline on mõte, et ühiskondlik-kunstiline vabadus on poliitilise kunsti eeldus, mitte eesmärk. Poliitilise kunsti võib nimetada ka kriitiliseks kunstiks. Kriitiline kunst tekib dissensuslikult ehk erimeele tulemusel: erinevate suhestumiste, seisukohtade koostoimel.

Et analüüsida kunsti efektiivsust, on abiks Rancière'i pakutud kunsti kolm mõjumodelit: eetiline ehk pedagoogiline mõjumudel, mis toimib rakendusteatri praktikate puhul. Teist, representatiivset mõjumodelit nimetatakse ka poeetiliseks või mimeetiliseks mudeliks ning see hõlmab traditsioonilist näidendipõhist teatrit, mis esitab laval fiktsionaalset maailma. Selline kunst ei taotle moraalselt või sotsiaalset efektiivsust ega ole ka käesoleva uurimuse fookuses. Kolmandat, esteetilist mõjumodelit iseloomustab distantseeritus, mida võib nimetada ka dissensusse mõjuks – just sellise kõrvaltvaatava mõjuga puutub kunst poliitikasse.

Nüüdisaegseid poliitilise (teatri)kunsti strateegiaid uurides näen suhestumist Nicolas Bourriaud' kunstikäsitlusega. Kunsti puhul on oluline selle ajalisruumiline aspekt: aja tematiseerimine (näiteks kestvusetendused) on üks poliitilise teatri loomise strateegiatest. Samuti publiku aktiivsuse kasv: kunstnikudki eeldavad publikult enam kaasamõtlemist ja -tegutsemist. Bourriaud on oma käsitluse nimetanud suhestuvaks esteetikaks. Käesolevas uurimuses tegelen suhestumisega mitmel tasandil: kunstnike ja publiku omavaheline suhestumine, lava ja saali piiride hägustumine ning kunstiteose ja ühiskonna aktiivsem suhe.

2. POLIITILISE TEATRI MÕISTE JA PRAKTIKA KUJUNEMINE

2.1. Poliitilise teatri areng 20. sajandil

Uurimus keskendub poliitilise teatri mõistele ja praktikatele. Et aru saada mõiste tekkimisest ning analüüsida 21. sajandi poliitilise teatri praktikaid, on vaja välja tuua poliitilise teatri arengud 20. sajandil. Järgnevalt käsitlen paralleelselt poliitilise teatri ajaloolisi arenguid Venemaal ja Saksamaal. Nende suurte kultuuride mõju on laialdane ning need olid vaadeldaval perioodil – kümnendid enne ja pärast Teist maailmasõda – kahe vastandliku, kuid totalitaarse ideoloogia mõjusfääris. Just Venemaalt ja Saksamaalt sai alguse tänapäevane poliitiline teater, selle kontseptsiooni ja mõistet defineeriti esmalt Saksamaal. Kuna Jacques Rancière'i järgi on demokraatia poliitilise teatri loomise eelduseks, siis on oluline märkida, et kui poliitiline teater neis kultuurides sündis, ei olnud tegemist veel totalitaarsete süsteemidega. Seevastu tegevus totalitaarses režiimis, 1930. aastatel, muutuski poliitilise teatri tegemine kaasaegses, siinse uurimuse tähenduses võimatuks. Oluline on märkida, et teatripraktikud (eelkõige Vsevolod Meierhold, Erwin Piscator ja Bertolt Brecht) hakkasid oma tegevuse alguses seda ka mõtestama, nii et poliitilise teatri teooria alguseks võib samuti pidada 20. sajandi esimesi kümnendeid.

2.1.1. Saksa ja vene poliitiline teater 19. sajandi lõpust 1920. aastateni

Erwin Piscator kirjutab oma kogumikus “Das politische Theater” (“Poliitiline teater”) 1929. aastal: “Poliitiline teater, nagu mina selle välja arendanud olen, ei ole minu isiklik “leiutus” ega ka ainult 1918. aasta sotsiaalsete sündmuste tulem. Juured ulatuvad eelmise aastasaja lõppu. (...) Kirjandus ja proletariaat kohtusid. Lõikumispunktis sündis uus kunst – naturalism (...).¹⁰ (Piscator 1968a: 27) Ka Erika Fischer-Lichte (1998) märgib, et 19. sajandi lõpu naturalismiga algas areng, mis tegi Berliinist teatrimetropoli. 1889. aastal tuli lavale Hauptmanni sotsiaalne draama “Enne päikesetõusu”. 1889 avati ka uus teatriühing Freie Bühne ja 1890 Freie Volksbühne. Freie Bühne (tõlkes Vaba Lava) juhatajaks sai Otto Brahm. Ühingu liikmed olid põhiliselt kodanlased: kunstiinimeste kõrval kaupmehed, pankurid, advokaadid, arstid, professorid ja ametnikud. Ühingu eesmärgiks oli arendada kaasaegset dramaturgiat, mida tšensor ei lubanud suurtel avalikel lavadel mängida. Esimestel aastatel saatsid Freie Bühne lavastusi pidevad skandaalid. Lavastati naturaliste: Strindbergi, Hauptmanni, Zolad. 1893 lavastati Hauptmanni “Kangruud”, mis tekitas skandaali – räägiti

¹⁰ Das politische Theater, so wie es sich in alle meinen Unternehmungen heraus gearbeitet hat, ist weder eine persönliche “Erfindung” noch ein Ergebnis der sozialen Umsichtung von 1918 allein. Seine Wurzeln reichen bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts. (...) Aus zwei Richtungen kommen diese Kräfte: aus der Literatur und aus dem Proletariat. Am Schnittpunkt beider entsteht in der Kunst ein neuer Begriff: der Naturalismus (...)

tööliste raskest elust. Naturalistliku draamaga sai teatrist taas avalik foorum, kus arutati kaasaja põletavaid probleeme ja sotsiaalseid küsimusi. Seega võib naturalistlikku teatrit nimetada poliitilise teatri eelkäijaks, sest selline teater tekitas ühiskonnas dissensust, erimeelt.

Vene naturalism võttis veidi teised vormid kui näiteks Saksamaal. Põhjused selleks olid poliitilised. 1905. aastal toimus revolutsioon tsaarivõimu vastu. Kuigi revolutsioon suruti maha, nõrgenes tsaarivalitsuse kontroll kunstide üle. See tõi kaasa mitme kunstivoolu tekke, mis olid huvitatud poliitilisest revolutsioonist, radikaalsetest reformidest. 1917. aasta revolutsiooni võidu järel näis, et Venemaal on algamas uus ajastu ning selle mõjud avaldusid ka teatris. Teater etendas Venemaal alguses ka poliitilistes protsessides juhtivat rolli. Proletaarse kultuuriliikumise käigus muutus teater riigi kõnetoruks. Pole üllatav, et sotsialismi leviku tulemusel tõusid esile avangardistlikud kunstnikud Tairov, Majakovski või Eisenstein (Innes 2006: 426.); käesoleva uurimuse kontekstis tähtsaimana aga Meierhold ja tema konstruktivistlikud uuendused teatrikunstis.

Kanada teatriloolane Christopher Innes on seisukohal, et teater ja ühiskond pole kunagi olnud nii tihedalt seotud kui pärast 20. sajandi kaht olulisemat sündmust – Esimest ja Teist maailmasõda. Teatris kõneldi nii ideoloogilistest vastuoludest kui ka ühiskonna majanduslikest ja vaimsetest probleemidest. Kultuuritraditsioonid olid varasemate sajandite konfliktidest suhteliselt puutumatuks jäänud ning näiteks teatri ja seal esitatava draama vorm oli samuti suhteliselt muutumatu. Esimese maailmasõjaga läks aga teisiti. Rahu saabus 1918. aastal, kuid sõja tulemusena oli Euroopas hukkunud peaaegu terve põlvkond. Majandus oli pankrotis ning poliitika ja moraal sügavas kriisis. Sõja laastav olemus, mis kukutas varem selged tõekspidamised ja ühiskondlikud hierarhiad, tekitas samas lootuse uuele algusele. Sellisest ühiskondlikust olukorrast sündis mitu radikaalset kunstivormi, eriti aktiivselt väljenduti teatrikunstis. Tehnika üldise arengu tulemusel arenes tehnoloogiliselt ka teater ning see võimendas 1920. aastatel lavastaja domineerivat rolli. Innesi järgi võib kahe maailmasõja vahelist aega näha ebastabiilsena ning valmistumisenä järgmiseks purskeks – Teiseks maailmasõjaks. Selline ühiskondlik olukord avaldas mõju ka teatrikunstile. Teatrilava hakati kasutama propagandaks. Ajalooline mõju avaldus ka selles, et näiteks mitmed saksa kirjanikud ja lavastajad pidid Teise maailmasõja alguses põgenema eksiili. 1920. aastatel rääkis Bertolt Brecht teatrist kui relvast: sõdadevaheline ajastu teater oligi justkui võitlus teiste, kunstiliste vahenditega. (Innes 2006: 414–416.)

Kultuurielu Berliinis oli 1920. aastatel samaaegselt avalik elu. Aktuaalseid probleeme, sündmusi ja skandaale arutati laval, teatris, kohvikutes ning tänavatel. Toimus meelelahutusteatri tõus: näiteks revüü ja operett. 1920. aastail aga teatraliseeriti kogu avalikku elu ja ruumi, ähmastati elu ja teatri piire.

Mõjukateks poliitilisteks teatrisündmusteks kujunesid Venemaalt alguse saanud massivaatemängud, mis hiljem mõjutasid poliitikuid ja teatritegijaid mujal (ka Saksamaal). Massivaatemängud lähtusid marxistlik-leninlikust ideoloogiast, eesmärgiks masside harimine ja nende mõjutamine. Massivaatemängude traditsioon lähtus algselt laatadelt ja karnevalidelt. Need said aktiiv-

seks osaks ajalooliste müütide loomisel, ajaloo konstrueerimisel. Peamiseks eesmärgiks sai inimeste, masside sidumine valitseva ideoloogiaga.

Venemaal oluline lavastaja, teatriteoreetik ja näitekirjanik oli antirealist **Nikolai Jevreinov** (1879–1953), kes rõhutas teatri sõltumatust teistest kunstidest. Tema lähtekohti oli, et teatraalsus on inimkonna ürginstinkt ning et teater on igal pool meie ümber. Jevreinov lavastas ühe suurema massiteatriaktsiooni “Talvepalee vallutamine” 7. novembril 1920. aastal Peterburis. (Brauneck 2009: 237–238.) See oli nõukogulik massivaatemäng 15 000 osalisega, üle 100 000 pealtvaataja (Peterburis oli tol ajal 800 000 elanikku). “Bolševistliku revolutsiooni pöördepunkti taasesitamine selle tegelikus toimumiskohas täpselt kolm aastat hiljem andis hämmastava efekti. Mõlemal pool väljakut asuvatel poodiumidel etendati sündmusi, mis viisid veriste võitlusteni, kusjuures valgekaartlaste juhte kujutasid professionaalsed näitlejad karikatuuridena, punakaartlasi näidati aga vastupidi – ühtehoidvate võitlejatena; kahe lava vahel asuvas palees leidis aga aset heade ja kurjade jõudude võitlus. (...) Kasutati Punaarmee jalaväge ning motoriseeritud üksusi, jõele ankurdatud sõjalaevadelt kõlasid kahuripaugud.” (Innes 2006: 429–430.)

1920. aastal toimus massiteatri ettevõtmisena ka “Wrangeli kohtuprotsess”, milles kasutati etendajatena 10 000 punaväelast. Meierhold ise kavandas 1921. aastal revolutsioonipidustusi Moskva lähistel, milles pidi osalema 2300 jalaväelast, 200 ratsaväelast, 16 laskurit, viis lennukit, rohkesti tanke, mootorrattaid, orkestreid ja koore. 1923. aastal mängisid aga kõik Ivanovo-Vosnenski linna elanikud kaasa 1915. aasta suuri streike kajastavas massivaatemängus. (Brauneck 2009: 238)

Nendes üritustes sai lavastaja masside dirigendiks, kes struktureeris tegevust ja määras agitatsiooni strateegia. Etteantud raamides osalejad aga improviiserisid, nii et ette antud tekst oli vaid lähteks. Neis kasutati ohtralt rahvateatri, maskiteatri, pantomiimi ja tsirkuse elemente. Etendajate ja publiku vaheline piir oli kaotatud, osalesid kõik ning igaüks sai vabatahtlikult valida endale ülesanded. Selline poliitiline massiteater sai neil aastail avalik-poliitiliste aktsioonide foorumiks, sai osaks demonstratsioonidest, osaks revolutsioonisündmuste pidulikul tähistamisel, millel oli alati ka eesmärk väljaspool teatrit: kõned, laulud, kogunemised jm. Teater oli osa proletaar-revolutsioonilisest avalikkusest, mis muutis uue Nõukogude riigi loomise ja vastuvõtu strateegiad esteetilisteks aktsioonideks. (Brauneck 2009: 239.) Selliste massisündmuste taasaetendamine sai inspiratsiooniks hilisemale dokumentaalsele taasetendamise strateegiale, millest täpsemalt allpool.

Kui kommunistlik kord oli Nõukogude Venemaal juba kanda kinnitanud, tekkis massivaatemängudest üleküllastus. Proletkulti liikumine muutus nüüd agitpropagandistlikuks tegevuseks: rändtrupid töid lavale pilkavaid kohtuprotsesse või kandsid ette “elavaid ajalehti”. See oli eriline propagandateater, mis jõudis ka Lääne-Euroopasse. Vasakpoolsetele teatritegijatele jäigi agitprop peamiseks: lavakujundust peaaegu ei olnudki, tegevus ja tüübid olid karikatuursed ja temaatika oli päevakajaline. 1920. aastatel võtsid selle Saksamaal üle Erwin Piscator ja Bertolt Brecht, 1930. aastatel tegeles agitpropiga Inglismaal

Joan Littlewoodi Theatre of Action ja Ameerikas Clifford Odets, kelle töölis-klassi rõhumist kujutav näidend “Waiting for Lefty” sai agitpropi klassikaks. Revolutsiooniliste vaatamängude otseseks edasiarendajaks võib aga pidada Erwin Piscatori. (Innes 2006: 430–431.)

Eespool kirjeldatud massidesse liikunud Proletkult võttis suuna professionaalse teatri kaotamisele. Selle asemel nähti ette tööliklassi võitluste avalikke tähistamisi, mille raames kaoksid “piirid töö- ja pidupäevade, elu ja kunsti, vaataja ja kunstniku vahel”. (Innes 2006: 429.)

Kokkuvõtvalt võib 1920. aastate poliitilist teatrit Nõukogude Venemaal ja Saksamaal kirjeldada kolmest aspektist lähtudes:

1. Teater kasutas rahvalikke mänguvõtteid (*commedia dell' arte*, laadateater, tsirkus, revüü), sidus nendega didaktilisi või agitaatorlikke elemente ning nalja ja situatsioonikoomikat.

2. Propageeriti kõikvõimalikku lavatehnikat. Tehniline meedia (raadio, film, pildiprojektsioon) integreeriti lavategevusse.

3. Poliitiline teater oli mõjutatud traditsioonilisest kirjanduslikust teatrist. Näitekirjanduse muutumine eepilise teatri nime all mõjutas ka poliitilist teatrit, sest hakati kirjutama ka aktuaalsetel, ühiskondlikel teemadel. (Vt Brauneck 1982: 311.)

2.1.2. Vsevolod Meierhold

Venemaal sai “vasakpoolse poliitilise eksperimentaalteatri kultusfiguuriks” (Brauneck 2009: 231) Vsevolod Meierhold (1874–1940), kes töötas Moskva Kunstiteatris näitlejana, kuid lahkus seal teatrivaadete erinevuse tõttu. Meierhold lavastas, kirjutas teoreetilisi artikleid, andis välja ajakirju, tegi filme, organiseeris näitlejakoolituse stuudio, avas teatreid. Meierholdi “Teatrist” (1913) oli esimene raamat vene kultuuris, mille autoriks oli lavastaja, kes väljendas seal oma teatrikreedot. 1913. avatud stuudio kavandati selle teooria katsetamiseks. Stuudio omandas õige pea Peterburis uue teatriotsingute keskuse maine. Stuudiot vajas Meierhold eelkõige oma uute ideede katsepolügonina. Moskvasse tagasipöördununa avas ta seal oma teatri. Saksa, Prantsuse ja USA teatritegijad tulid Moskvasse Meierholdi julgeid lavastusi vaatama ning tema süsteemile leidis rahvusvahelisi järgijaid. Meierholdi sotsioloogilisel lähene-misel näitlejatreeningule oli põhjapanev mõju Brechti esteetikale.

Meierhold tervitas bolševike 1917. aasta revolutsiooni. Sellest sündmusest sai inspiratsiooni ka Venemaal levinud avangardistlik vool konstruktivism. Konstruktivism oli omamoodi futurismi Venemaa edasiarendus, kus läheneti kunstiteosele energiaga, eeldati kogu psühhofüüsist rakendavat näitlemisstiili ja ülistati tehnoloogiat. Meierhold sai inspiratsiooni filmikunsti arengust. Ta leidis, et teatri peab varustama kõige moodsama kinotehnikaga.

1917. aasta revolutsiooni järel sai Meierholdist veendunud Nõukogude teatri eestkõneleja ning tema teatritegemine sai uue suuna. Revolutsioonist võttis ta osa kohe algusest peale. 1920. aastal lõi ta “Oktoobriteatri” kontseptsiooni, mis

on siiani kõige suurejoonelisem revolutsioonilise poliitilise teatri näide. Revolutsioon teatrikunstis pidi viima revolutsioonini poliitikas. Meierhold ei lavastanud mitte ainult teatrilaval, kus lavakujundus aimas järele tehaste masina-ruume, vaid lavastas ka tehastes, tänavatel ja rongijaamades. Teater sai poliitilise agitatsiooni tööriistaks, masse mõjutavaks uue Nõukogude riigi ülesehitamise idee vahendajaks. Näitlejad ei tohtinud Meierholdi järgi olla professionaalselt haritud, vaid just vabrikutöölised, kes etendavad teatrit pärast tööd. (*Ibid*: 235–236.)

Meierholdi eesmärk oli publikut aktiveerida. Masspublik sai teatri kaastegutsejateks, publik pidi aru saama kaasaloomise võimalikkusest nii teatris kui ühiskonnas. Sellise ühise loomise juurutamine sai osaks uue Nõukogude ühiskonna poliitilise pedagoogika keskseks eesmärgiks. Meierhold rääkis ka kogu ühiskonna teatraliseerimisest. See oli tema visioon tulevikuteatrist kui totaalset teatrist. Kunsti ja elu vahel ei tohiks olla mingeid piire, piirid poliitika ja esteetika vahel peavad saama ületatud. (*Ibid*: 236.)

Meierholdi eesmärgiks ei olnud luua lavalist illusiooni, vaid pigem tekitada kogu ruumis omamoodi karneval. Näitlejad lõhkusid neljandat seinat või lausa jooksid publikusse ja haarasid pealtvaatajad mängu. Meierhold treenis oma näitlejaid olemaks ka sotsiaalsed eeskujud, et juhtida nõukogude rahvas kommunistlikku utoopiasse. Seega, Meierholdi süsteemi eesmärgiks ei olnud mitte ainult uue näitlejatüübi, vaid “uue inimese” loomine. (Innes 2006: 427.)

Christopher Innes'i järgi kaotas Meierhold “lavalise ettekande fenomeni ümber mõtestades nii illusiooni raaminud eeslava, külgekulissid kui ka kujutluspilti loonud dekoratsioonid – seda eesmärgiga muuta teater tegevusruumiks. Olles lava viimsest tühjaks teinud, püstitas Meierhold sinna mitmetasandilised platvormid, kaldteed, redelid ning kolmemõõtmelised konstruktsioonid, et luua niinimetatud näitlemismasin, mis kandis endas varjatult ka ideoloogilist tähendust. Konstruktivistliku kunstiloome eesmärk oli “väljendada materiaalsete struktuuride kaudu kommunistlike ideid” ning nimetatud utilitaarsus kandus ka mundrilaadsetesse kostüümidesse ning isegi Meierholdi näitlejate geomeetriselise mustiga tööriistadesse.” (*Ibid*: 429.) Konstruktivistlikus stiilis lavastusi võib nimetada poliitiliseks: vastanduti valitsevale korrale ning oldi nii vormi kui teemade poolest dissensuslikud.

Radikaalsete klassikatõlgenduste kõrval tegi Meierhold koostööd ka uute näitekirjanikega, nagu Sergei Tretjakov ja eriti Vladimir Majakovski; neist viimase poeetilise kiidulaulu revolutsioonile, pealkirjaga “Müsteerium-buff”, lavastas Meierhold 1918. ja 1921. aastal. Näidendi proloogist: “Ka meie pakume teile tööpärast elu, kuid selle elu on teater muutnud kõige eriliseks vaatamänguks.” Meierholdi lavastuses kandus tegevus ka vaatesaali, samuti rõhutati näidendi tekstis esinevaid viiteid tsirkusele. Satiirilist farssi ja nägemuslikku sümbolismi ühtepõimivat “Müsteerium-buffi” nimetati esimeseks selgelt nõukogulikult näidendiks, täiesti uue draamavormi eelkäijaks.

1930. aastate algul sattus Meierhold võimuga vastuollu. Ta kavandas uue teatri ehitust, kuid langes repressioonide ohvriks. 1938. aastal lasi Stalin sulgeda Meierholdi teatri, sest see ei vastanud nõutud sotsrealistlikule propa-

gandale. 1939. aastal Meierhold arreteeriti, teda piinati ja 1940. aastal ilmselt hukati. Stalini surma järel 1953. aastal hakkasid Meierholdi ideed levima ning mõjutasid teatrit kogu maailmas, eriti Suurbritannias, Saksamaal ja Ida-Euroopas.

2.1.3. Erwin Piscator

Erwin Piscatoriga (1893–1966) sai alguse poliitilise teatri praktika ja mõiste defineerimine, tema artiklite kogumik “Poliitiline teater” ilmus 1929. aastal. 1920. aastatel arendas ta oma teatriteooriat ja -praktikat Berliinis. Piscator on ise öelnud, et tema jaoks algas ajaarvamine aastaga 1914. Ta osales Esimeses maailmasõjas ning sealt kasvasid välja kogu tema loomingut mõjutanud anti-militaristlikud ja patsifistlikud ideed (Brauneck 1982: 328).

“Minu ajaarvamine algab 4. augustil 1914.

Sellest ajast alates on baromeeter registreerinud:

13 miljonit surnut

11 miljonit invaliidi

50 miljonit sõdurit lahinguväljadel

6 miljardit tulistatud kuuli

50 miljardit kuupmeetrit mürgigaasi

Kus on siin “personaalne areng”? Mitte keegi ei arene personaalselt. Miski arendab teda ennast.”¹¹

Need on Piscatori “Poliitilise teatri” avaread (Piscator 1968a: 9). Eepilise teatri loojatena soovisid nii Piscator kui Brecht lavastada mitte ainult “persooni,” vaid seda “miskit”: poliitilist, sotsiaalset, majanduslikku ja ideoloogilist mõjutajat, mis määrab “persooni, isiku”. Nende generatsioon nägi Esimese maailmasõja massihävitust, nägi, kuidas Saksa usulised ja kultuurilised institutsioonid pandi sõja heaks kaasa töötama, nägi bolševike revolutsiooni ja ultraparempoolsete esiletõusu Saksamaal. Ajalugu kirjutati massidest ja moodsast tehnoloogiast lähtuvalt. Siiski üritasid Piscator ja Brecht näidata, et vaatamata kõigele on inimene võimeline ajalugu muutma. Lavastused suhestusid tegelaste ja publiku sotsiopolitilise ja majandusliku olukorraga, aga mitte nagu naturalismis, kus neid olukordi käsitleti paratamatusena. Piscatori ja Brechti teatri ideoloogiliseks aluseks oli Marxi ajalooline materialism. (Bryant-Bertail 1991: 19–20.)

Piscatori kujunemist mõjutas ka Saksa dadaistlik liikumine, milles ta aastail 1918–1920 aktiivselt osales. Liikumise raames formuleeriti hiljem eepilisele teatrile omased esteetilised ja ideoloogilised põhimõtted. Lisaks hakati 20. sajandi algul kasutama fotomontaaži, mille leiutasid John Heartfield ja George Grosz. Fotomontaaž väljendas visuaalselt väga täpselt ja kontsentreeritult elu

¹¹ “Meine Zeitrechnung begann am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marchierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da “persönliche Entwicklung”? Niemand entwickelt sich da “persönlich”. Da entwickelt etwas anderes ihn.”

20. sajandi metropolis: individuaalsus oli tükeldatud ja tehnoloogiliselt paljundatud ning massile vaatamiseks välja pandud. (*Ibid*: 21.)

Tänu Piscatori tegevusele Proletaarses teatris 1920–21 hakati esmakorselt lootma, et teatri kaudu on võimalik populariseerida töölisliikumist. Politsei süüdistas teatrit agitatsioonis ja peatas selle tegevuse. Piscatori teater pidi olema eeskätt didaktiline ning keskseks sai agitatsioon. Meelelahutuslikkus ning teatrimõnu jäid täielikult kõrvale (Brauneck 1982: 330; Piscator 1968b: 9). 1920. aastate keskel rakendas ka agitprop-teatri mudelit Saksamaal: “Revue Roter Rummel” (“Punane laadarevüü”) 1924 ja “Trotz alledem!” “Vaatomata kõigele!”) 1925, mis said Weimari Vabariigi aegse poliitilise massiteatri kõrgpunktiks (Brauneck 1982: 332). Etendused koosnesid sketšidest ja kupleedest, esitasid laval ka tööliste demonstratsioone. 1920. aastate teiseks pooleks saavutas Piscatori teater laialdase kõlapinna (lavastused Volksbühnes 1924–27 ja tema enda teatrites Theater am Nollendorfplatz 1927–29 ja Wallner teatris 1931). (Theaterlexikon 1986: 798–799.)

1924. aastal sai Piscatorist Saksamaa kommunistliku partei liige. Kuna Piscatoril polnud võimalik kasutada selliseid inimhulki nagu eespool kirjeldatud Nõukogude Venemaa massivaatemängudes, leidis ta lahenduse ühendades filmilõigud lavalise tegevusega. Taolise võttega saavutas ta päevakajalisuse ja objektiivsuse. Edasi arendas Piscator projektsiooniekraane: nende abil näitas ta nii tegevust kui tegelasi. Selliselt läbi mitme meedia sai lavastaja näidata tegevust erinevate vaatenurkade alt. (Innes 2006: 431.)

Piscator oli ka see, kes võttis kasutusele eepilise teatri mõiste oma lavastuses “Fahnen” (“Lipud”) (1924). Alates 1926. aastast kasutas Brecht seda terminit oma teatri reklaamimiseks. Piscatori jaoks oli eepiline teater eelkõige poliitiline teater (kuigi hiljem nimetati eepiliseks teatriks väga erinevaid teatrivorme): ajastunäidend (*Zeitstück*), ajaloolise ning kaasaegse klassivõitluse parteiline dokumentatsioon, õpetusnäidend (*Lehrstück*) tavalise näidendi asemel, lavategevuse muutmine otseseks poliitiliseks aktsiooniks (Brauneck 1982: 331). Piscator nimetab poliitiliseks teatrit, mis on “töölisklassi võitluse teenistuses”. Ta ei käsitle mitte ainult uusi teemasid, vaid kasutab ka uut dramaturgiat. Selle uue dramaturgia autor ei olnud üksikisik, vaid teatritekste loodi kollektiivselt (kollektiivi kuulus mõnda aega ka Brecht). Samuti pidas Piscator oluliseks täiesti uusi lavastamismeetodeid ja -vahendeid, kuhu kuulusid ka näiteks filmi- ja raadiolõigud. Tegelikult kuulus Piscatori teatrimaailma ka täiesti uue teatrimaja ehitamine, totaalteater, mille arhitekt Walter Gropius küll Piscatorile projekteeris, kuid mida valmis ei ehitatud. Gropiuse 1927. aastal kavandatud teatrimaja Piscatorile läks muutmata kujul aga käiku 1931. aastal Vsevolod Meierholdi teatri projekteerimisel (Innes 2006: 432).

1929. aastal vaatab Piscator hindavalt oma teatritööle tagasi: “Meie teatri kaks olulisemat saavutust – lavakujundus ja dramaturgia – said sündida teatriarhitektuuri ja uue draama puudumise tõttu. Oma neljas lavastuses – “Hoppla”, “Rasputin”, “Švejki” ja “Konjunktuur” – kasutan ma kõigi puhul täiesti erinevat lavakujundust. See ei ole nii pideva otsingulise fantaasia või sensatsiooni-iha tõttu, vaid põhineb – nii veidralt, kui see ka kõlab – Karl Marxi

ajaloolisel materialismil. (...) Me pidime siduma iga personaalse stseeni tähtsate poliitiliste sündmustega ning seega tõstma isikliku ajalooliselt tähtsale tasemele. (...) Samad mõtted puudutavad ka meie uut dramaturgiat. (...) Isiklik saatus ei ole enam tegevuse keskmes. (...) Inimisiksuse funktsioon on muutunud. Eksistentsi sotsiaalne aspekt on nüüd esiplaanil.”¹² (Piscator 1968b: 51–52) Siit ilmneb, et Piscatorile oli oluline tuua teatrilavale nii uudne vorm kui senisest erinevalt kujutatud inimene.

Käesoleva ülevaate jaoks on järgmiseks oluliseks loomeperioodiks Piscatori elus 1960. aastad, mil ta oli tagasi (Lääne-)Saksamaal ning avastas enda jaoks draamakirjanikud Rolf Hochhuthi, Heinar Kipphardti ja Peter Weissi. Võib oletada, et just sellistest kirjanikest ja näidenditest oli Piscator 1920. aastatel unistanud.

1962. aastal saab 70-aastane Piscator Lääne-Berliini teatri Freie Volksbühne juhiks (eelnevalt pidi ta 10 aastat provintsis töötama). Piscator otsustas jätkata oma ennesõjaaegse teatriga ehk siis olla jätkuvalt ajaga kaasaskäiv ja poliitiline. Piscator lõi uue poliitilise teatri žanri: dokumentaalne teater (ka kasutatud näidendid olid dokumentaalsed). Poliitiline teater oli uues kuues üles tõusnud. Tema kuuekümnendate lavastusi hakati nimetama ka mäluatriks (võib näha seost Merle Karusoo teatriga, vt allpool). Tolleaegne poliitiline teater koostöös Hochhuthi, Kipphardti ja Weissiga erines kahekümnendate teatrist eelkõige selle poolest, et teemaks sai lähiminevik (peamiselt natsiminevik ning aatomienergia vastuolulisus; vt ka Willett 1979: 176–182). Olulisteks lavastusteks said Hochhuthi “Asemik” (1963), Kipphardti “J. Robert Oppenheimeri asjus” (“In der Sache J. Robert Oppenheimer”, 1964) ja Weissi “Juurdlus” (1965).

Hochhuthi “Asemikus” kõlab süüdistus, et paavst oli olnud kaasosaline natside poolt toime pandud juutidevastastes kuritegudes. Piscatori lavastus põhjustas ülemaalse skandaali. Näidend käivitas debatte parlamendis, tuliseid diskussioone ajaloolaste ja teoloogide vahel ning tekitas ajalehtedes ja ajakirjades niivõrd palju arutelu, et selleteemalised artiklid avaldati hiljem eraldi raamatuna. Hochhuthi näidendite poliitiline tähendus ja mõjujõud vastasid just nendele dokumentaaldraama kriteeriumitele, milleni Piscator 1930. aastatel oli lootnud jõuda ning mille arendamiseks tal nüüd Berliinis Freie Volksbühne lavastajana viimaks võimalus oli avanenud. Piscatori õhutusel kirjutas Peter

¹² “Aus den beiden Hauptmängeln, dem Mangel einer Architektonik und dem Mangel einer neuen Dramatik sind die beiden Hauptresultate des Theaters entstanden: die Bühnengestaltung und die Dramaturgie. Die Bühnengestaltung, die in meinen vier Inszenierungen: “Hoppla”, “Rasputin”, “Schwejk” und “Konjunktur” vier verschiedene Formen annahm, entsprang nicht “einer rastlosen technischen Phantasie auf der Suche nach immer neuen Sensationen”, sondern orientierte sich, so merkwürdig es klingen mag, nach dem historischen Materialismus von Karl Marx. (...) Zweck jede einzelne Szene in Verbingung zu setzen mit dem universellen gesellschaftlichen Geschehen und sie damit ins Historische zu steigern. (...) Von den gleichen Gesichtspunkten gingen wir bei der Ausarbeitung unserer Dramaturgie vor. (...) ...steht nicht mehr im Mittelpunkt der Handlung das private Schicksal. (...) Auch die Funktion des Menschen hat sich gewandelt. Die gesellschaftliche Seite seiner Existenz steht im Vordergrund.”

Weiss ka “Juurdluse”, näidendi, mis kujutas endast teadlikku katset taastada saksa teatri kui moraalse kohtu roll. (Innes 2006: 474–475.)

1965. aastal vaatab Piscator tagasi oma teatriteele ning mõtiskleb kaasaegse (poliitilise) teatri üle. Teater, kui kunst, mida avalikkuse ees esitatakse, on endas igal ajal poliitilisi aspekte sisaldanud. Kui koos Aristotelesega inimest *zoon politicóniks* nimetada, st olendiks, kelle olemus on poliitiliselt, st ühiskondlikult määratud, siis on teater, kus alati sees nii ühiskond kui inimene, oma põhiolemuselt poliitiline. Seda taipasid juba varakult ka poliitikud, kes ajaloo jooksul on teatrit tsenseerinud ja keelanud, märgib Piscator (1986: 249). Mee- nutades aegu vahetult pärast Esimest maailmasõda: “Nägime, kuhu puudulik poliitikaga tegelemine oli maailma 1918. aastaks viinud. (...) Viskasime oma teatris mõiste “kunst” kohe üle parda; andsime kunsti elevandiluust tornile vihaselt jalaga.”¹³ (*Ibid.*)

Piscatori arvates pidi teater tegelema suurte kaasaegsete poliitiliste teema- dega, näiteks 1920. aastate sotsiaalne ja majanduslik revolutsioon, 1950.–60. aastatel ülesaamine natsi-minevikust (Willett 1979: 190). Piscator leidis, et neid teemasid käsitledes peab minema sügavuti ning panema inimesed asjade üle arutlema (Fischer-Lichte 1998: 20–21). Kokkuvõtteks võib öelda, et Piscatori teater ei käsitlenud mitte ainult selgelt poliitilisi teemasid, vaid arendas välja ka täiesti uue teatriesteeetika (Fischer-Lichte 2005: 242). Piscatori mõju saksa teat- rile on jätkunud pärast tema surma. Näiteks on jätkunud Piscatori välja aren- datud dokumentaalne teater, mida on mõjutanud ka ühiskonna järjest suurem huvi meedia ja televisiooni vastu (Willett 1979: 183). Siiski, nagu rõhutab Willett, ei ole Piscatoril, erinevalt Brechtist, kunagi olnud otseseid õpilasi (*ibid.*: 184).

2.1.4. Bertolt Brecht

Brecht ja Piscator töötasid 20. sajandi esimesel poolel ühel ajal Berliinis ning noorem Brecht oli paljuski Piscatorist mõjutatud. Oma raamatus “Vaseost” (1939–1940, e.k. 1972) ütleb Brecht, et ilma Piscatori poliitilise teatrita poleks ka Brechti teater see, mis ta on. Juba 1926. aastal nägi Brecht Piscatori suurt panust eepilisse ja dokumentaalteatrisse (Fischer-Lichte 1998: 21–22).

Bertolt Brecht (1898–1956) kasvas üles Augsburgis ning siirdus 1924. aastal Berliini Max Reinhardti teatri dramaturgiks (alustas seal koos helilooja Kurt Weilliga tööd “Kolmekrossiooperiga”). Samaaegselt töötas Brecht välja oma teatriteoreetilised põhimõtted, sh eepilise teatri mõiste. 1933. aastal tulid Saksa- maal võimule natsionaalsotsialistid ning Brecht oli sunnitud emigreeruma (elas ja kirjutas Taanis, Soomes, USAs.). 1949. aastal pöördus Brecht tagasi kodu- maale ning avas koos Helene Weigeliga Berliner Ensemble’i teatri Ida-Ber-

¹³ “1918, als wir sahen, wohin manglende Beschäftigung mit den Fragen der Politik geführt hatte, als wir darangingen, ein konsequent politisches Theater zu machen ... Wir warfen lieber den ganzen Begriff “Kunst” über Bord; wir zerschlugen wütend den Elfen- beinturm ...”

liinis. Intensiivsete loomeaastatega eksiilis oli Brecht loonud mitmeid näiden-
deid ning oma teatris sai ta ellu viia oma nägemust teatrikunstist. Nii nagu
Meierhold ja Piscator, oli temagi mõjutatud marksistlikust ideoloogiast. Brecht
arendas välja oma kontseptsiooni poliitilisest teatrist (näiteks lavastused “Ema
Courage” 1949, “Kaukaasia kriidiring” 1954).

Brecht'i eepiline teater pidi algusest peale olema nii hariv kui mee-
lahutuslik: “Teater jääb teatriks, ka siis, kui ta on õpetusteater, ja niivõrd kui ta
on hea teater, on ta meelalahutav.” (Brecht 1972: 11.) Brecht'i järgi kuuluvad
eepilisse teatrisse ajastunäidendid, õpetusnäidendid ja Piscatori teater. Juba
1928. aastal lavastas Brecht oma näidendi “Kolmekrossiooper”, kus publikut ja
kriitikeid hämmastas poliitilise teatri elementide kasutamine lõbustavas teatri-
tükis.

Noppides välja poliitilisele teatrile viitavaid elemente, saab Brecht'i eepilist
teatrit kirjeldada kolmest teemast lähtuvalt: ühiskondlikke küsimusi, võõritus-
efekte ning näitlejat puudutavad.

Loomulikult võtab Brecht palju sõna ühiskondlikel teemadel ning väidab, et
peale teatud tehnilise standardi eeldab eepiline teater sotsiaalses elus võimsat
liikumist, mida huvitab eluliste küsimuste vaba arutamine nende lahendamise
eesmärgil ja mis suudab seda huvi kõikide vastupidiste tendentside vastu kaitsta
(Brecht 1972: 15). Seega on Brecht'i jaoks oluline, et ta suudaks oma loomin-
guga maailma muuta. Seda kinnitab ta oma kirjatöodes korduvalt. “Väikeses
teatriorganonis” (1948) mõtiskleb ta ühiskonna, looduse ja teaduse suhete üle.
“Uus lähenemine loodusele ei toonud kaasa uut lähenemist ühiskonnale. (...)”
Sellest, mis võiks olla kõikide progress, saab ainult väheste eelis.” (*Ibid*: 223–
224.) Brecht küsib: missugune on produktiivne suhtumine loodusesse ja ühis-
konda, mida meie, teaduseajastu lapsed, tahaksime oma teatris mõnuga maitsta?
Ning vastab, et hoiak on ühiskonna suhtes kriitiline ja lisab jõuliselt, et “teater
peab tegelikkusesse lülituma, et suuta ja tohtida selle tegelikkuse mõjukaid
koopiaid esitada.” (*Ibid*: 224–225.)

Üks Brecht'i väljatöötatud mitmetest erinevates teatristiilidest on nõ õpetus-
näidend (*Lehrstück*). “Õli, inflatsioon, sõda, sotsiaalsed võitlused, perekond,
religioon, nisu, tapamajad said teatraalse kujutamise objektideks. (...) Koorid
valgustasid vaatajatele asjaolusid, mida ta ei tundnud. Kuna “tagapõhjad” ette
astusid, asetati inimeste tegutsemine kriitika alla.” (*Ibid*: 9–10.) Hans-Thies
Lehmann märgib, et Brecht'i õpetusnäidend ongi hea näide sellest, kuidas teater
saab olla poliitiline – läbi institutsionaliseeritud vormi lõhkumise (Lehmann
2002: 214). Lehmann peab poliitiliseks just seda teatrit, mis “tavapärastele”
teatrivormidele vastandub.

Erinevalt Piscatorist ei andnud Brecht'i lavastused publikule mingit kindlat
maailmavaadet ega vastuseid vaatamata sellele, et nad olid ühiskonnakriitilised
ja poliitilised. Brecht soovis esitada olukordi ja sündmusi nii, et vaatajal oleks
justkui “võõra” pilk. Oluliseks saab siin keskkond ehk taust, millest näidendi
tegelased lähtuvad ja millest mõjutatuna tegutsevad. Eepilises teatris peab
keskkond ilmuma nähtavale iseseisvalt (varasemas draamakirjanduses näidati
keskkonda vaid peategelasest lähtuvalt, mitte iseseisvalt). “Lava hakkab jutus-

tama, sündmustest võtab osa ka foon, meenutades suurtel tahvlitel samaaegselt mujal toimuvaid sündmusi, tõestades või kummutades projitseeritud dokumentide abil tegelaste ütlusi, pakkudes abstraktsete kõneluste juurde meeleliselt tajutavaid, konkreetseid arve, toetades plastilisi, kuid oma tähenduse poolest ebaselgeid sündmusi arvude ja seletustega; näitlejadki ei teosta muutumist täielikult, vaid säilitavad distantssi nende poolt esitatava kujuga, kutsudes üles kritiseerima.” (*Ibid*: 8–9.)

Siit jõuamegi Brechti teatris olulise mõisteni – võõritusefektini. Võõritusefekt on tehnika, mille abil näitleja tõstab esile mingi sündmuse: enesest-mõistetavaid hoiakuid vaadeldakse mitteenesestmõistetavalt. Brechti sõnusi: “Võõritusefektide ehtne, sügav, mõjukas kasutamine eeldab, et ühiskond vaatab oma olukorda kui ajaloolist ja parandatavat. Ehtsail võõritusefektidel on võitlev iseloom.” (*Ibid*: 252.) Veelkord rõhutab Brecht, et ühiskonda peaks olema võimalik parandada. Ja teisel: “Kui me paneme oma tegelased laval liikuma ühiskondlike mõjurite, pealegi erinevate mõjurite jõul, iga kord vastavalt ajastule, siis raskendame oma vaatajal sisseelamist neisse.” (*Ibid*: 230–231.) Näitleja, kes kasutab võõritusefekti tehnikat, esitab tegelast temast distantseerudes, eesmärgiks on tegelase ja tema hoiakute suhtes kriitika võimaldamine. Näitleja on näidendi autori ja lavastaja jaoks oluline subjekt, kelle esituses on oluline osa parajasti kehtiva ühiskonnakorra küsitavaks ja vaieldavaks muutmisel. Brechti teatris on näitlejale esitatud kindlad nõudmised. Brecht rõhutab ühiskondlikku aktiivsust ja teadmisi. Võõritusefekti abil saab tabada ühiskonna liikuvust, ühiskondlikke olukordi käsitletakse protsessidena ja jälgitakse nende vastuolusid.

Brechtlikust distantssist ja võõritusefektist kirjutab ka Jacques Rancière: “Distantseeritus on esteetilise suhte määramatus, mis on viidud tagasi representerivasse fiktsiooni ning millesse on kontsentreeritud heterogeensuse šokeeriv jõud. (...) Ent kahe meelerežiimi kokkupõrge ei pruugi viia asjadest arusaamiseni ega ajendada otsust maailma muuta. (...) Etenduse nägemine ei vii arusaamiseni maailmast ning intellektuaalne arusaamine ei vii otsuseni tegutseda.” (Rancière 2012a: 109.) Rancière’i mõttekäik seostub siin Brechti arusaamisega teatrist, kuid nähtub, et kui Brecht loodab kunstilise tegevusega maailma muuta, siis Rancière konkreetseesse muutvasse toimesse ei usu. Sellegipoolest pöörab Saksa teatriteadlane Patrick Primavesi (2011: 52) tähelepanu, et Rancière’i poliitilise kunsti mõistmine on rohkemgi seotud Brechtiga kui Rancière ise sellele seosele viitab. Üldistatult võib ehk öelda, et Brechti ja Rancière’i ühendab arusaam, et poliitika on alati osa kunstist ja teatrist, see ei ole midagi väljaspool seisvat, ning pole ka vaid sisu või teema, mida käsitletakse.

Brechti teatrikäsitluse maailma muutvat potentsiaali näitab tema seisukoht, et tema teater on end ise aitama asunud inimese teater. “Uus teater pöördub ühiskondliku inimese poole, sest inimene on oma tehnikas, teaduses ja poliitikas ühiskondlikku edu saavutanud. Üksiktüüpi ja tema käitumisviisi avatakse nii, et sotsiaalsed mootorid saavad nähtavaks, sest ainult nende valitsemine teeb tüübi kättesaadavaks. Indiviid jääb indiviidiks, saab aga ühiskondlikuks ilminguks,

tema kired näiteks saavad ühiskondlikeks nähtusteks, tema saatus samuti. Indiviidi asend ühiskonnas kaotab oma “looduslikkuse” ja kerkib huvi tulipunkti.” V-efekt on sotsiaalne abinõu, kirjutab Brecht 1940. aastal (Brecht 1972: 211). Seega on Brechti teater poliitiliselt, ühiskondlikult ja sotsiaalselt aktiivse inimese teater.

Aktiivsust rõhutab ka Jacques Rancière. Mõttelised seosed Brechti ideedega ilmnevad näiteks järgnevas mõttekäigus: “(...) [k]riitiline töö [st kriitiline kunst], töö eraldamise nimel on üksiti ka töö, mis uurib oma praktika piire, keeldub ennetamast oma mõju ning võtab arvesse esteetilist eraldusjoont, mille ületamise kaudu see mõju tekib. Ühesõnaga, selle asemel et püüda kaotada vaataja passiivsust, võtab see töö uuesti vaatluse alla tema aktiivsuse.” (Rancière 2012a: 120.) Siin kirjeldab Rancière Brechti-mõjulist nüüdisteatrit (ja kunsti), mis järjest enam panustab vaataja/ kogeja osavõtule. Brechti ideede teedrajav mõju on selgelt näha nüüdisaegses poliitilises teatris ning on suuresti mõjutanud ka rakendusteatri arengut.

2.1.5. Saksa ja vene teater Teise maailmasõja eel ja järel

1930. aastail langes teater kui kunstiliik Saksamaal seoses natsionaalsotsialistide võimuletulekuga 1933. aastal kriisi. “Kuldsed kahekümnendad” olid lõplikult läbi. Kunstilistele eksperimentidele tegid natsionaalsotsialistid lõpu, kehtestati totalitaarne tsentraliseeritud võim. Siit algas täiesti uus peatükk saksa teatri ajaloos. Rancière’i käsitluse järgi ei saanudki kriitilist kunsti sel perioodil olla, kuna poliitika ehk demokraatia ei toiminud.

Uue ajastu kõige märgatavam sarnasus eelnevaga oli avaliku elu teatraliseerimine (miitingud, olümpiamängud, rahvakogunemised, parteipäevad jms). Natsionaalsotsialistide vaatamängud sisaldasid endas elemente nii Reinhardti-aegsest teatrist kui ka poliitilise teatri õitseegadest (Fischer-Lichte 1998: 23) ning neid võib võrrelda 1920. aastatel Nõukogude Venemaal toimunud massivaatemängudega. Kuna aga siin see eespool mainitud eraldusjoon, mis defineerib kriitilise kunsti, puudus (teater muutuski poliitikaks ja vastupidi), siis kriitiliseks kunstiks seda nimetada ei saa.

1934.–35. aastal läks olukord veel raskemaks. Saksamaal asendati teatrite kunstilised juhid poliitiliste juhtidega. Repertuaaris prevaleerisid klassikud. Oluliseks lavastajaks sai Gustav Gründgens¹⁴, kes puhastas klassikutelt kogu poliitilisuse. Erika Fischer-Lichte (1998: 26) väidab, et välismaailma teatraliseerimise, võltsnäivuse ja terrori taustal tundus Gründgensi puhas, selge, ajatu teater lausa poliitilise aktina. Huvitav on järeldus käsitleda sellist näiliselt mittepoliitilist kunsti poliitilisena. Tõepoolest, siin võib näha dissensuse elementi: tekkis kokkupõrge kunstiloomingu ja valitseva reaalsuse vahel. Siiski, käesolev

¹⁴ Teine oluline lavastaja natsionaalsotsialistliku režiimi ajal oli Jürgen Fehling (1885–1968), kes töötas 1922–1944 Berliinis Preisi Riigiteatris luues seal enam kui 100 lavastust.

uurimus jätab sellise teadlikult apoliitilise teatri kõrvale ning keskendub loominguilistele strateegiatele, mis poliitilisust aktiivselt loovad.

On näha selgeid paralleele kahe totalitaarse režiimi – natsionaalsotsialistliku ja kommunistliku – kultuuripoliitika vahel. Ka 1930. aastate Nõukogude Venemaal keelustati igasugune avangardne kunstitegevus ning represseeriti kultuuriinimesi. Jacques Rancière'i mõistes poliitiline teater osutus võimatuks: erimeelt ehk dissensust ei olnud võimalik avaldada. Nõukogude Liidu propagandat ja agitatsiooni aga avaldati kõikides kunstides. Kommunistlik režiim oma totalitaarsuses jätkus pärast Teist maailmasõda. Siin on mõistlik lõpetada paralleelarengutele viitamine Venemaa ja Saksamaa, Nõukogude Liidu ja Lääne-Euroopa vahel. Venemaa kunstitegemine jäi raudse eesriide taha ega mõjutanud oluliselt Saksamaal ja Lääne-Euroopas toimunut. Küll aga, nagu eespool osutatud, hakkasid alates 1950. aastatest levima Vsevolod Meierholdi enne Teist maailmasõda loodud ideed ja seisukohad.

Pärast Saksamaa lüüasaamist 1945. aastal ei pöördutud kohe varasemate kunstiliste katsetuste juurde. Kui varem oli teater olnud avalike lahingute paik, siis see elevus oli nüüd kadunud. Sõja tulemusel oli Euroopa kurnatud ning Saksamaal kehtestasid liitlasväed tsensuuri. Kuigi vahetu sõjategevus oli lõppenud, pärssis vaba arengut juba üsna pea ilmema hakanud külm sõda. (Innes 2006: 458.)

Sõjas peaaegu hävitatud Berliinis jätkus siiski teatud määral teatritegemine. Neljaks jagatud linnas jäi Nõukogude Liidule piirkond, kus asus kõige rohkem teatreid. Idas ja läänes arenes kaks erinevat teatrikultuuri (suuremad erinevused ilmnevad pärast Berliini müüri ehitamist 1961. aastal). Idas mängiti sotsialistliku realismi vaimus. Läänes jätkati klassikute lavastamise traditsioonis. Siiski jätkati mõlemal pool ka seda, kus enne sõda pooleli oli jäänud. Näiteks pöördusid pagulusest tagasi Brecht (Ida-Berliini) ja Piscator (Lääne-Berliini) ning nad jätkasid oma tegevust erisugust poliitilist teatrit luues.

Pärast müüri ehitamist hakkas teater Ida-Berliinis rohkem tegelema Saksamaa Demokraatliku Vabariigi (DDRi) siseste sotsiaalsete vastuoludega, mida vedasid kaks dramaturgi: Heiner Müller ja Peter Hacks. Volksbühnест sai Saksamaa huvitavaim teater, kus töötasid Müller ja Benno Besson.

Heiner Müllerit (1929–1995) peetakse vaieldamatult poliitiliseks näitekirjanikuks, lavastajaks, luuletajaks ja esseistiks ning tema mõju kirjandus- ja teatriteadusele ning teatripraktikale Saksamaal ulatub tänasesse päeva. Mülleri teosed on poliitilised nii sisult kui vormilt. Ta elas ja töötas DDRis, kuid oli seal pikka aega keelatud autor. Mülleri loomingu sisuline telg on totalitaarsete režiimide vastasus, totalitaarset võimu käsitleb ta paljudes näidendites. Samuti vaatleb ta Saksamaa ajalugu, näiteks näidendis “Germania surm Berliinis” (“Germania Tod in Berlin”, 1956/71), milles demütologiseerib ja deheroiseerib ajalugu. Ajaloo käsitus Mülleri näidendis ei vasta DDRis valitseva ideoloogia poolt aktsepteeritule.

Mülleri loomingu kesksed elemendid on fragment ja montaaž (vt ka Eppelt 2007: 18–23). Müller põimib oma näidendites nii vanu kui uusi (teiste autorite poolt kirjutatud) tekste. Need fragmendid hakkavad uues kontekstis tööle,

mõjutavad vastastikku üksteist, toovad esile uusi tähendusi, seavad eelnevalt kirjutatud kahtluse alla. Läbi niisuguse fragmendi-mängu loob Müller uue reaalsuse. Mülleri näitekirjanduslik looming kombineerib eepilise ja absurditeatri põhimõtteid. Müller lähtub Brechtist ja käsitleb näidendit ja lavastust kui “uurimisala” ning eeldab vaatajalt aktiivset mõttetegevust. Teisest küljest on näha sarnasusi Beckettiga, kuna näidendid ei järgi lineaarset struktuuri ning need on pigem “auklikud“ ehk fragmentaarsed (Fischer-Lichte 1997: 178).

Montaaž väljendub Mülleri loomingus sarnaselt Piscatoriga. Ta monteerib näidendisse kokku erinevaid tekstiliike: kirju, proosajutustust, rollimängu, diaalooigi. Mülleri looming on läbivalt intertekstuaalne. Selle eesmärgiks on publiku igakülgne mõjutamine ja erinevate assotsiatsioonide tekitamine. Dekonstruksioon, fragmentaarsus ja montaaž nõuavad publikult tähelepanu ja valmisolekut. Sarnaselt Piscatori ja Brechtiga nõuab Müller vaatajalt aktiivset kaasamõtle-mist. Ta ei nõua küll piscatorlikult poliitilist käitumist väljaspool teatrisaali, vaid tahab ärgitada vaatajaid poliitiliselt mõtlema. Müller on öelnud, et draama ei sünni mitte laval, vaid lava ja saali vahel (*ibid*: 185).

Heiner Mülleri loomingut alates 1960. aastatest peab Hans-Thies Lehmann postdramaatiliseks teatriks (Lehmann 1999: 25). 1980. aastaid võib pidada nõ Mülleri kümnendiks, kus kogu ta looming vastandus valitsevale ideoloogiale ja konventsioonidele (Lehmann 2002: 338). Seega, Heiner Mülleri looming vastab rancière’iliku poliitilise kunstniku määratlusele: ta lõi kogu oma loominguga ühiskonda dissensust, erimeelt.¹⁵

Teater hakkas liikuma uude arengufaasi. Sellele pani aluse 1960. aastate alternatiivkultuur ning selle pinnalt tekkinud üliõpilasrahutused, Vietnami sõja vastasus, ka üldised poliitilised vastuolud. (Innes 2006: 488.) Paljud lavastajad Lääne-Saksamaal, teiste hulgas Claus Peymann (hilisem Brechti-teatri Berliner Ensemble’i pikaegne juht), reklaamisid oma töid poliitilise teatrina. Mõiste “poliitiline teater“ oli kasutusel ka mujal läänemaailmas: Prantsusmaal, Suurbritannias, Itaalias, USAs. 1968. aasta üliõpilasliikumise raames loodi mitmeid erinevaid poliitilise teatri vorme. Eelkõige oli see seotud kehalise vabanemisega ning võttis paljuski tänavateatri vormi. Protesteerimaks Vietnami sõja vastu ning tematiserides kodanike õigusi sündis uus poliitiline teater, millest tuntumad on näiteks Piccolo teater, Théâtre du Soleil, Living Theatre jt. Veidi hiljem saavad poliitilise teatri mõjutajaks feministlikud vaated. See uus poliitiline teater ei järginud esmajoones mitte päevapoliitilisi eesmärke, vaid tähtsaim oli rõhutada üldisi demokraatlikke protsesse ja inimõigusi ning inimvabadust kapitalismi tingimustes. (Fischer-Lichte 2005: 243.) Sellist poliitilise kunsti käsitlust kohtame ka Jacques Rancière’il.

Käesolevas ülevaatlikus peatükis näitasin, kuidas on poliitilise teatri praktika, selle tegevuse mõtestamine ja mõiste defineerimine saanud alguse 20. sajandi esimestel kümnenditel. Vsevolod Meierholdi, Erwin Piscatori ja Bertolt Brechti

¹⁵ Enim on Heiner Mülleri tekste lavastanud Bulgaaria taustaga saksa lavastaja Dimiter Gotscheff (vt Pesti 2008b).

tegevus sai alguse perioodil, mis on saanud üldnimetajaks “avangard”. Eelkõige 1910–1920. aastate paiku tekkis kultuuris suur hulk kunstilisi liikumisi, mille eesmärgiks oli igapäevaelu ja kunstilise tegevuse sulandamine. Euroopa avangardi võib defineerida kui rünnakut kunsti staatusele kodanlikus ühiskonnas. Avangard ei eita varasemaid kunstivorme või -stiile, vaid eitab kunsti kui institutsiooni, mis toimis inimeste igapäevaelust eraldiseisvana (vt Bürger 1994: 49). Avangardi eesmärk oli autonoomse kunstivälja hävitamine, mis tähendas kunsti integreerimist igapäevaelu praktikatesse (*ibid*: 54). Kunst pidi olema lahutamatu seotud poliitilise, ühiskondliku tegevusega, eesmärgiks oli uue inimese ja seeläbi uue ühiskonna loomine. Kõigist neist protsessidest võtsid, nagu eespool kirjeldatud, aktiivselt osa ka Meierhold, Piscator ja Brecht.

Oluline on aga silmas pidada, et totalitaarsete režiimide esile kerkimine Venemaal ja Saksamaal ning Teise maailmasõja puhkemine tegid avangardsetele liikumistele lõpu. Paljud kultuuriinimesed represseriti, paljud pidid põgenema eksiili. 20. sajandi alguse avangardist vaimustatud hilisemad kunstnikud pidid mainitud sündmuste valguses avangardistide ideaalid ümber mõtlema ja uusi eesmärgi seadma. Sellisele avangardismi katkestusele ja edaspidistele neo-avangardistlikele vooludele vaatab ehk kõige pessimistlikumalt saksa kultuuriuuriija ja kirjandusteadlane Peter Bürger, kes peab pärast Teist maailmasõda sündinud avangardistlike voolude maailma muutmise ideaale võimatuteks ning nimetab neid ideaale sotsiaalseks impotentsuseks (Bürger 1994: xlii). Bürger seab kahtluse alla, kas kunsti autonoomsest väljast väljumine on üldse soovitatav, st ehk ei peaks kunst kuidagi sekkuma ühiskondlikku välja. Ta leiab, et kui kunst on liigselt igapäevaelu praktikate poolt haaratud, kaotab kunst ümbritsevaga vajaliku distantsi ja ei suuda teist, ühiskondlikku välja kritiseerida. (*Ibid*: 50.) Samas ei pea poliitilise kunsti tähendust ja mõju hindama lähtuvalt tegijate endi sõnastatud eesmärkidest, vaid saab ka vaadelda, milliseid protsesse on need kunstilised eksperimendid käivitanud ühiskonnas laiemalt. Käesolev uurimus ei küsigi niivõrd tegijate intentsiooni järgi, kuivõrd vaatlen siin enda nähtud lavastuste subjektiivset vastuvõttu, seejuures sageli appi võttes ka laiemat retseptiooni ehk analüüsitud lavastuste ja trupptide kohta ilmunud kajastusi.

2.2. Poliitilise teatri mõistest

Eelnevalt selgitasin mõiste “poliitika” definitsiooni, vaatlesin kunsti ja poliitika omavahelisi suhteid ning andsin poliitilise teatri mõiste ja praktika tekkimisest ajaloolise ülevaate. Järgnevalt jõuan konkreetsemalt poliitilise teatri mõiste defineerimiseni. Et avada keerulise mõiste võimalikult paljusid tahke, annan laiapärgjalise ülevaate kolmeteistkümnelt teatriuuriija seisukohtadest poliitilise teatri mõtestamisel. Neist üheksa kuuluvad saksakeelsesse ja neli anglo-ameerika kultuuriruumi (Suurbritannia, Ameerika Ühendriigid, Austraalia ja Uus-Meremaa). Kahele suurele keeleruumile keskendun seetõttu, et just neis riikides on teatriuurimuslik mõte eriti elav. Saksamaal toimub poliitilise teatri

mõtestamine juba ligi sada aastat; ingliskeelne mõtteruum annab sellele üsnagi vastandliku vaate. Mõlemad kultuurid – nii ingliskeelne kui saksakeelne – on mõjutanud ka teatripraktikat ja -teooriat Eestis. Kindlasti võib Eesti kontekstis suure mõjutajana nimetada vene kultuuri, kuid seda pigem ajaloolisest ja teatripraktilisest vaatekohast (mida käsitleti eespool), teoreetiline mõte siinses kontekstis nii oluline ei ole.

Allpool esitatud käsitlused pärinevad ühe erandiga kõik 21. sajandist. Toon esile ühe käsitluse 1970. aastatest (Siegfried Melchinger) eesmärgiga näidata poliitilisest kunstist mõtlemise muutumist. See on vajalik käesoleva töö kontekstis tervikpildi loomiseks. On oluline esitada uurijate seisukohad eraldiseisvate käsitlustena, sest nii tulevad nende eri positsioonid ja lähtekohad kõige selgemini esile. Teatriuurijate seisukohad esitan kronoloogiliselt ning esmalt tutvustades saksa uurijaid, seejärel ingliskeelseid teatriteoreetikuid. Refereerin teatriuurijate seisukohti omapoolsete kommentaaridega, kuid peatüki kokkuvõttes võrdlen erinevaid käsitlusi ja toon esile ühisjooni. Peatüki lõpetab uurimuse autori ettepanek poliitilise teatri võimalikust defineerimisest lähtudes kunstiteose neljast – temaatilisest, funktsionaalsest, ideoloogilisest ja esteetilisest – aspektist.

Saksa ja anglo-ameerika kultuurides kirjutatud võrdlevalt uurides ilmnes nii mõndagi huvitavat. Selgus, et need keeleruumid puutuvad vähe kokku. Mõjukas postdramaatilise teatri teooria saksa teatriuurijalt Hans-Thies Lehmannilt (“Postdramatisches Theater”, 1999), mis on oluline osa poliitilise teatri teooriast, on inglise keeles kirjutavatele uurijatele vähe (kui üldse) mõju avaldanud (inglise keeles ilmus teos ka alles 2006. aastal). Postdramaatilise ja poliitilise teatri seoseid analüüsin allpool. Viimaste aastakümnete etenduskunste arengu vaatlemine postdramaatilisena on aga saksa keeles kirjutavaid teoreetikuid otseselt mõjutanud. Loomulik on, et saksakeelsed autorid tuginevad oma käsitlustes mõjukale poliitilise teatri ajaloole Saksamaal. Inglisekeelsetel autoritel oma kodumaal sellist ajalugu välja tuua ei ole, kuid mingil määral (kuigi üllatavalt vähe) viidatakse siiski ka Saksamaal ajalooliselt toimunule. Muidugi ei saa näiteks Inglismaa või USA poliitilise teatri arengut päriselt taandada Saksamaal 20. sajandi jooksul toimunule, kuid vaimsed mõjuliinid viivad siiski sageli tagasi Bertolt Brechtini, kelle ideede levik ja mõju oli natsionaalsotsialistliku diktatuuri ja Teise maailmasõja tõttu peatunud ning tema ideede mõju jõudis täielikult maailma alles 1950. aastatel.

2.2.1. Mõiste käsitlusi saksa keeleruumis

Alustan ülevaadet saksa mõjuka teatrikriitiku, toimetaja ja teoreetiku **Siegfried Melchingeri** klassikaks saanud käsitlusest ning liigun seejärel võrdlevalt tänapäevaste uurimuste juurde. Oma raamatus “Geschichte des politischen Theaters” (“Poliitilise teatri ajalugu”, 1974) käsitleb Melchinger poliitilist teatrit kui ajaloolist fenomeni, mitte mingi doktriini (ideoloogia, filosoofia) postuleerimist. Ta rõhutab, et ajaloolisi näidendeid võib nimetada poliitiliseks

vaid siis, kui need kõnetavad praegust aega, kui need on mängitavad ka praegu. “Poliitiline teater ei räägi “igavestest väärtustest” või muudest üldistest teemadest. Poliitika (mida iganes selle all mõeldakse: riik, võim ja võimusteemid, omand, vägivald, sõda ja rahu) võib laval esineda vaid väga konkreetsetes vormides.”¹⁶ (Melchinger 1974: 243.)

Melchingeri järgi on poliitiline teater kriitiline teater, mis seostab tema seisukoha Rancière'i omaga, kes peab kriitilisust poliitilisuse oluliseks omaduseks. See ei tähenda, et laval mustatakse ühte parteid (või ideoloogiat) ja soositakse teist. Kritiseeritakse näiteks parteide võimumänge demokraatias või enamust moodustavat avalikku arvamust. Oluline on märkida, et Melchinger rõhutab vähemusgruppe ja nende õigusi: “Poliitiline teater võib olla foorumiks vähemustele; see on ainus foorum, kus mängu saab tulla vähemus enamuse vastu, üksikisik võimu vastu.”¹⁷ (*Ibid*: 244.) Seejuures on Melchingerile oluliseks kriteeriumiks, et poliitilises teatris kriitika avalikustatakse. Avalikustamine tähendab siin seni kaetu pinnale tõstmist, nii et tõde päevavalgele tuleb. Melchingeri arvates on tõde objektiivne ja tõestatav. (*Ibid.*) Melchingeri raamat on kirjutatud aastakümneid tagasi. Postmodernistlikul ajajärgul ei väideta absoluutse tõe olemasolu.

Melchinger käsitleb ka näidendeid. Enamik poliitilisi näidendeid on tema arvates mõttemängud. Poliitiline teater näitab rohkem kui üks ajalooõpik, näitab inimesi, kes ajalugu teevad ja inimesi, kellega ajalugu tehakse; valitsejaid ja valitsetavaid. Nii on poliitilise teatri üheks põhiteemaks poliitika moraal ning ei tohi unustada, et võimukandjad ei seisa sealpool head ja kurja. (*Ibid*: 245–246.) Melchingeri arvates on poliitiline see teater, kus oluliseks protsessiks on kaasamõtlemine. Vaataja võtab protsessist osa ning mõtleb tegijatega kaasa. (*Ibid.*)

Kuigi Melchinger defineerib poliitilise teatri sarnaselt anglo-ameerika teatriuurijatele peamiselt sisust lähtuvalt, jätab ta siiski veidi ruumi ka vormi üle mõtisklemiseks ning huvitav on tema rõhutus, et poliitilisest teatrist ei saa ka emotsioone eemal hoida. Melchingeri jaoks on naeruväärne arvamus, justkui poliitiline teater peab olema ebainimlik, ilma hingeta. Kes mõistuspärasust tundetusega võrdsustab, on valel teel, sest läbi ajaloo on poliitilises teatris olnud viha, kaastunne, kirm, ka lõbu, vaimukus ja huumor. Pool poliitilise teatri ajalooost on möödunud komöödiates, rõhutab Melchinger (*ibid*: 248). “Meelelahutuslikkus” on ju ka Brechti järgi teatri “õilsaim funktsioon” (Brecht 1972: 218). Emotsionaalse külje esile toomises eristub Melchinger kõikidest teistest siin käsitletud uurijaist.

¹⁶ “... Politik vom Theater im Lichte “ewiger Werte” oder anderer Allgemeinheiten behandelt wird. Politik (was immer darunter verstanden wird: Staat, Macht, Herrschaftssysteme, Besitz, Gewalt, Krieg und Frieden) kann auf der Bühne nur konkret in Erscheinung treten.” (Melchinger 1974: 243)

¹⁷ “Politisches Theater kann das Forum von Minoritäten sein; es ist das einzige Forum, in dem der Minimus, der Einzelne, gegen die vielen, die Majorität ... ins Spiel gebracht werden kann.” (Melchinger 1974: 244)

21. sajandil on mõjuka poliitilise teatri mõiste uurimuse teinud saksa teatri-teadlane **Erika Fischer-Lichte**, kes jagab Metzleri teatriteooria leksikonis poliitilise teatri mõiste neljaks (Fischer-Lichte 2005: 242–245). Need neli ülevaatlikku käsitlust poliitilisest teatrist on neli erinevat käibel olevat käsitlust ega pea omavahel põimuma.

1. Teatri struktuurne poliitilisus. Fischer-Lichte käsitleb etendust poliitilise situatsioonina: etendusest osavõtjad, nii tegijad kui vaatajad, lasevad ennast etendusest mõjutada ning mõjutavad ka omakorda etenduse kulgu. Samuti kujunevad etendusest osavõtjate vahel välja teatud võimusuhted. Siin tähistab poliitilise teatri mõiste teatrietendust laiemalt ning ei ole seotud konkreetse teatrivormi või esteetikaga.

Mainitud võimusuhtest kirjutab täpsemalt Berliini Vaba ülikooli teatri-teaduse professor **Matthias Warstat** teoses “Theatralität der Macht” (“Võimu teatraalsus”): esiteks tekivad teatrietenduses laval asümmeetrilised suhted – võimusuhted näitlejate vahel ning võimusuhted kehastatavate vähem või rohkem oluliste tegelaste vahel. Teiseks tekivad võimusuhted näitlejate ja publiku vahel. Vaatajal on võim näitleja üle, kes saab vaataja jaoks objektiks. Vastupidiselt võivad näitlejad oma kohalolu ning energiaga mõjutada vaatajaid ning allutada vaatajad enda tahtele, eesmärgile. Igatahes ei tegutse kumbki osapool, ei vaatajad ega näitlejad, neutraalsel pinnal. Etenduses osalemisega astuvad nad kohe eelnevalt lavastatud pinnale ning mängu astub kolmas osapool – lavastaja, kes ei mõjuta mitte ainult laval toimuvat, vaid on osaline ka ruumi struktureerimises ning kehtestab omakorda võimu. (Warstat 2005: 172.)

2. Teatri poliitilisus ajaloos. Fischer-Lichte toob välja, et poliitilisust võib näha ka 20. sajandist varasemas teatris. 1795. aastal väidab Friedrich Schiller oma kirjutises “Inimese esteetilisest kasvatuses”, et ilu on see, mis annab inimesele vabaduse. Schiller annab kunstile üldisemalt, aga eriti just teatrilie nii moraalse kui poliitilise institutsiooni nime. Lisaks Schillerile rõhutab Fischer-Lichte ka Wagneri mõju ning liigitab tema loominguga samuti poliitilise alla. Richard Wagner arendab välja oma *Gesamtkunstwerki* idee, kus ei ühendata mitte ainult luule-, laulu- ja tantsukunsti, vaid etendus peaks mõjutama ka inimese mõistust, tundeid ja keha. Selline kontseptsioon valitses Fischer-Lichte järgi väidetavalt ka Vana-Kreekas ning mõjutas samuti 1960–70. aastate poliitilise teatri tegijaid (Fischer-Lichte 2005: 244).

3. Teatri temaatiline poliitilisus (vaieldamatult kõige laiemalt levinud poliitilise teatri määratlus, mida toetab ka näiteks Siegfried Melchinger). Fischer-Lichte järgi mahub siia alla erinev Euroopa teater alates antiigist, erinevad 20. sajandi teatrivormid ning teater ka mitte-lääne kultuurides alates 1960. aastatest. Vana-Kreeka teater oli poliitiline, sest oli otseselt seotud poliseega, Vana-Kreeka linnriigiga. Tragöödiad rääkisid poliitilise identiteedi tõusust, sõjast, võimust, polise langusest. Komöödiates käsitleti päevapoliitilisi küsimusi, kusjuures vana-kreeka teatris esitas koor teatud määral vaatajana kohalolevat kodanik-konda. Siia poliitilise teatri määratluse alla kuulub ka Elisabethi-aegne teater Inglismaal, Hispaania kuldajastu teater, klassikaline prantsuse teater. Selle kolmanda poliitilise teatri definitsiooni järgi on osa euroopa teatrist olnud alati

poliitiline, kuigi alles 20. sajandil juhtus, et teater pühendas end täielikult konkreetse poliitilise ideoloogia teenistusse.¹⁸ (*Ibid.*) Siin esile toodud temaatiline poliitilisus on tõepoolest kõige enam levinud poliitilise teatri defineerimise osa, mis ilmneb ka siinses uurimuses analüüsitud lavastustes, kuid nagu ma allpool argumenteerin, ei defineeri ma poliitilist teatrit mitte ainult ühe – temaatilise – kriteeriumi järgi.

Peamiselt temaatilistelt alustelt defineerib poliitilist teatrit ka prantsuse teatriteadlane **Patrice Pavis** oma teatrisõnaraamatus. Tema järgi on poliitilises teatris esteetika allutatud poliitilisele võitlusele ning tema arvates võib etenduses tihti juhtuda, et teatraalne vorm muutub lihtsalt ideede debatiks (Pavis 1998: 278). Sellisteks ebateatraalseteks ideede debatiks võib minu hinnangul muutuda näiteks dokumentaalteater, eriti taasetendamise strateegiat kasutades. Näiteks ei ole allpool analüüsitavad Milo Rau taasetendamised kohtutoimikute põhjal vaatamängulisest aspektist eriti põnevad.

4. Uus esteetika: poliitilisuse määramise üheks komponendiks on performatiivne esteetika. Aastal 2005 arvas Erika Fischer-Lichte, et euroopa teatris ei näe väga palju poliitilise temaatikaga teatrit. Silma torkab poliitilise diskursuse ja esteetika ühendamine. Poliitilist diskursust viiakse tänapäeva teatris tihti läbi loengute ja diskussioonide vormis (näiteks Volksbühne, Schaubühne ja HAU-teater Berliinis). (Fischer-Lichte 2005: 244.) Uut esteetikat, mida siinses uurimuses nimetan postdramaatiliseks, käsitlen lavastusi analüüsides. Vaatan, kuidas vorm loob poliitilisust.

Fischer-Lichte uue esteetika kontseptsiooniga ühineb teiste hulgas ka briti teatripraktik ja -teoreetik **Baz Kershaw**. Kershaw' seisukoht monograafias "The Radical in Performance" ("Radikaalsus etenduses") on sarnane, kuid tema ei nimeta sellist teatrit mitte poliitiliseks, vaid radikaalseks. Fischer-Lichte käsitus ongi inspiratsiooni saanud Baz Kershaw' radikaalse teatri mõistest (Kershaw 1999: 18, täpsemalt vt allpool). Sellise temaatiliselt poliitilise teatri vastu seab end teatraalsuse poliitika. Fischer-Lichte: "Vabadused", mida see pakub, ei ole ainult vabadus orjusest ja allasurutusest või vastuhakk valitsevale ideoloogiale, vaid igast ideoloogiast üle astumine. Selle uue esteetika eesmärgiks on pigem saavutada vabadus teispoole kõiki ideoloogiaid. See ei proovi seda vabadust ette mängida, vaid igale osalejale, seega samuti ja eelkõige vaatajale sellist vabadust pakkuda. Selles mõttes mõistame seda uut performa-

¹⁸ Eelkäijana võib vaadelda 17. sajandi jesuiitide teatrit. Näidetena võib nimetada kõiki erinevad massivaatemänge 20. sajandi esimestest kümnenditest: Inglise ja Ameerika *Pageant*-liikumine 1905. ja 1917. aasta vahel; Oktoobrirevolutsiooni järgsed massivaatemängud Venemaal, kus revolutsiooni peeti lahenduseks ja masse käsitleti enesevabastajatena; *Thingspiele* (rahvalik vabaõhuteater propagandistlike eesmärkidega) Saksamaal natsionaalsotsialistide võimuletuleku esimestel aastatel. Pärast koloniaalvõimu lõppemist leidis poliitiline teater kõlapinda ka Lõuna-Ameerikas, Aafrikas, Aasias ning inglise-ameerika teatriloolase John Russell Browni järgi loodi just 1970. ja 1980. aastail mitmel pool Aasias, Aafrikas ja Lõuna-Ameerikas väikseid truppe, mis "kujutasid endast otsekui poliitiliste muutuste eestkõnelejad" (Brown 2006: 578).

tiivsuse esteetikat poliitilisena.”¹⁹ (Fischer-Lichte 2005: 245) On näha, et see käsitlus on sarnane Jacques Rancière’i seisukohale, et poliitika tegeleb tajutava jaotuskorra muutmisega ning kindlustab vabaduse ja võrdsuse. Nii Rancière kui Fischer-Lichte leiavad, et ükski temaatika, mida kunstiteos käsitleb, ei tee teosest veel poliitilist kunsti. Fischer-Lichte mainitud vabadus ongi see demokraatia ehk poliitika, mida on käsitletud uurimuse esimeses peatükis.

Saksakeelsetest teatriuurijatest manifesteerib esteetilise aspekti enesestmõistetavust ka Viini Ülikooli teatriteaduse professor **Brigitte Marschall**, kes oma uurimuses “Politisches Theater nach 1950” (“Poliitiline teater pärast 1950. aastat”) defineerib poliitilist teatrit kui teatrit, mis käsitleb ühiskondlikke fenomene, ajaloolisi sündmusi ja aktuaalseid poliitilisi konflikte. “Iseenesestki mõista kuulub sellise teatri juurde spetsiifiline esteetika, mis nõuab vaatajalt oma poliitilise positsiooni reflekteerimist.”²⁰ (Marschall 2010: 17) Eneserefleksiivsuse kui poliitilisele teatrile iseloomuliku juurde pöördun lavastusi analüüsides korduvalt.

Teatri poliitilisusest on põhjalikult kirjutanud ka saksa teatriteadlane **Hans-Thies Lehmann**. Oma raamatus “Das politische Schreiben” (“Poliitiline kirjutus”, 2002) ütleb ta, et tavaline ettekujutus “poliitilisest” teatrist on selline: teater võtab üles teemad, mida ühiskonnas arutatakse ning selline teater peaks mõjuma valgustuslikult. Lehmanni järgi võib olla ka oht, et teater muutub ühiskondlike teemade suhtes liiga plakatlikuks, liiga otseülevaks. Sellist teatripraktikat muidugi leidub ning viitan sellele ka valitud lavastusi analüüsides. Lehmann (2002: 13) osutab, et tänapäeval oleks omaette ülesanne leida teemasid, mis esmapilgul poliitilisena ei tundu ehk siis vihjab samuti eespool esitatud teoreetilisele käsitlusele, et kunst on juba oma olemuselt poliitiline. Selline tõdemus ei rahulda ka Lehmanni ning ta muudab küsimusepüstistust. Küsimusele, “kui poliitiline” miski on, saab vastata näiteks, et “väga poliitiline”, “üsna poliitiline”, “pigem mittepoliitiline”, “täiesti mittepoliitiline”, märgib Lehmann. Kuidas aga seda mõõta? Ja mida mõõta? Küsimus võiks hoopis olla: Kuidas on teater, näiteks postdramaatiline teater, poliitiline? Millisel viisil, millistes tingimustes saab teater/kunst olla või muutuda poliitiliseks? (*Ibid.*) Selline *kuidas*-küsimus huvitab ka mind kui uurijat ning on uurimuse teise osa lavastuste analüüsi keskmeks.

Lehmann arvab, et teater ei saa olla poliitilist haridust andev asutus ning peaks vältima moralistlikku lõksu. Mõeldes sellega, et teatri ülesanne ei ole osutada, kui probleemne on näiteks valitsusparteide tegevus. Teisest küljest,

¹⁹ “Die “Freiheit”, die sie ermöglichen, bedeutet nicht einfach Freiheit von Unterdrückung und Ausbeutung, Widerstand gegen herrschende Ideologien, sondern eine Überschreitung ... jeglicher Ideologie. Die neuen Ästhetiken zielen eher auf eine Freiheit jenseits institutionalisierter Macht ... Sie versuchen nicht, eine solche Freiheit darzustellen, vielmehr sie für jeden Beteiligten, also auch und gerade für die Zuschauer, herzustellen, sie in den Stand dieser Freiheit zu versetzen. In diesem Sinne sind die neuen Ästhetiken des Performativen in der Tat als politisch zu begreifen.” (Fischer-Lichte 2005: 245)

²⁰ “Zum Selbstverständnis dieses Theaters gehört eine spezifische Ästhetik, die den Zuschauer zur Reflexion seiner politischen Position zwingt.” (Marschall 2010: 17)

teatav didaktilisus, õpetuslikkus iseloomustab mitmeid käesolevas töös analüüsituid teatripraktikaid, kuid küsimus on didaktilisuse määras. Lehmanni seisukoht on (haakudes Rancière'i jt vaadetega), et kunst peaks pakkuma vabadust ja iseotsustamise võimalust ning vaataja on seejuures ise kohtunikuks. Lehmann leiab, et teater on ühiskonnas kaotanud oma (tavapärasest mõistes) poliitilise positsiooni ning mainib poliitiliselt aktiivsetena antiikteatrit ja Saksamaad 1920. aastail. Teater pole säilitanud oma kohta rahvusliku identiteedi määräjana ning ka klassi- ja muu propaganda ajad jäävad Saksamaal 1920. aastatesse. "Kuni üks poliitiline näidend saab kirjutatud, toimetatud, trükitud ja teatri poolt kavva võetud ning ka proovide ja etendusteni jõuab, võib teose poliitiline mõju olla lihtsalt hiljaks jäänud."²¹ (*Ibid.*: 13.) Lehmann leiab, et enesepettus oleks arvata, et kuna teater on aeglasem poliitiliste probleemide käsitleja kui muud meediумid, on see aga sellevõrra sügavam ja põhjalikum. Teater on just nimelt hetkes toimiv. Seega ka Lehmann tegeleb juba eespool tõstatunud teatri mõju lahendamatu ja mõõdetamatu aspektiga.

Lehmanni mõtted haakuvad ka eelpool toodud Fischer-Lichte ja Warstati käsitlustega: poliitilisus on teatri struktuuri sisse kirjutatud ning see ei sõltu institutsioonist ega ajahetkest, milles teater toimub. Lehmann soovib aga mõelda teatrit, mille sisu ei ole otseselt poliitiline, vaid mis loob poliitilisusega olemusliku suhte (*eine genuine Beziehung zum Politischen aufnimmt*). Ta toetub Jacques Derridale, kes arvab, et teater peaks laskma poliitilisuse enda struktuuri sisse, mitte lavalt poliitilisi doktriine esitada (*ibid.*: 14). Lehmanniga nõustub ka Matthias Warstat: "Kunstilise teatri ülesandeks ei saa olla poliitiliste sõnumite teatraliseerimine, seda teeb juba poliitika ise. Kunstiline teater märgistab aga erilise, endale omase teatrailsuse ala, see loob ruume, kus teatrailsus võib olla enesekohane."²² (Warstat 2005: 185.) Sellise enesekohase viitamisega tegelevad paljud töös analüüsivad lavastused.

Saksa teatriteadlane ja lavastaja **André Eiermann** (2012) avab oma artiklis "Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen" ("Postdramaatilise poliitilisest post-vaatemängulise poliitiliseni") Hans-Thies Lehmanni teoreetilised seisukohad, milles on näha lähedust Jacques Rancière'i mõtetega. Rancière'i terminitest lähtudes räägib Lehmann just tajutava jaotamisest – mõiste, mida on eespool selgitatud. Lehmanni järgi saab kunst läbi poliitika (dissensuse, demokraatia, vabaduse) lõhkuda poliitikat (politseid, kehtivat jaotuskorda). Oluline, et sellist lõhkumist saab Lehmanni järgi teostada vaid postdramaatiline teater, mitte dramaatiline teater. Dramaatiline teater esindab politseid ehk kinnitab kehtivat jaotuskorda. (Teatri)kunsti võimalusi piiravad Lehmanni järgi kaks levinud praktikat: nii dramaatiline teater kui ka vaate-

²¹ "Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon ganz einfach zu spät sein." (Lehmann 2002: 13)

²² "Aufgabe des Kunsttheaters kann es nicht sein, politische Botschaften zu teatralisieren, denn das besorgt die Politik schon selbst. Kunsttheater markiert aber einen besonderen, eigenen Bereich von Theatralität, es schafft Räume, in denen Theatralität reflexiv werden kann." (Warstat 2005: 185)

mänguühiskonna (Guy Debord) esteetika. Et teater oleks poliitiline, peab ta mõlemast piirangust vabaks saama. Ning seda suudab Lehmanni järgi just postdramaatiline esteetika. (Vt Eiermann 2012: 138–139.) Eeltoodu on ka põhjuseks, miks antud uurimuses analüüsitavad lavastused kuuluvad valdavalt postdramaatilise teatri alla. Poliitiline teater peab tegelema (ka) teatrist mõtle-misega – siit ka seos Warstati viidatud enesekohasusele. Kui teatrilaval ei tege-leta teatri metatasandiga, pole see Lehmanni käsitluses poliitiline. (Vt Eiermann 2012: 136–137.) Seda seost kinnitab ka lavastuste analüüs: metatasandite ja refleksiivsusega tegelevad käesolevas uurimuses analüüsitavad teatripraktikad. Siin nähtub ka saksa ja anglo-ameerika teatriuurijate erinevus: eneserefleksiivne aspekt on saksa uurijatel tugevalt esil, anglo-ameerika uurijad seda aga ei maini.

Postdramaatilisel teatril on mitmeid omadusi, mis teevad poliitilisuse (Rancièrè'i järgi dissensuse, erimeele) võimalikuks. Näiteks esitatakse postdra-maatilises teatris olukordi, mis asetavad vaataja positsiooni küsimuse alla – vaatajast tehakse kohtunik, vaataja peab ise etenduse nõ oma peas kokku panema ja ise otsused langetama. Sellise teatri praktikaid analüüsin töö järgne-vates peatükkides. Postdramaatiline teater tegeleb ka metatasandiga ehk küsib teatri struktuuri ja toimimise kohta, puudutab selle kunstivormi piire – kõik see teeb võimalikuks, et postdramaatiline teater on poliitiline. Lisaks leiab, et post-dramaatiline teater haakub Rancièrè'i ideedega võrdsusest ja demokraatiast ka selles osas, et postdramaatilist teatrit iseloomustab kõikide lavaliste aspektide võrdne toimimine. Kui dramaatilises teatris on kõneldav tekst, enamasti näidend ülimuslik, siis postdramaatilises see nii ei ole. Postdramaatilises teatris on tekst, liikumine, visuaalne kujundus ja helikujundus võrdsetel positsioonidel.

Mitmed teatriuurijad, teiste hulgas ka sakslane **Patrick Primavesi**, leiavad, et 20. sajandi jooksul arenenud poliitilise teatri vormid tunduvad olevat jõudnud oma lõpp-punkti: harvemaks on jäänud juhud, kui püütakse üheseltmõistetavate ideoloogiliste sõnumitega publikut veenda, valgustada ja aktiveerida. Eelnevalt käsitletud filosoofide ja teoreetikute seisukohtadega haakub ka Primavesi arva-mus artiklis “Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen” (“Teater/poliitika – kontekstid ja suhted”), et on näha impulsse teha poliitilist teatrit uuel viisil – tematiseerida teatri institutsionaalsust ja struktuuri. (Primavesi 2011: 41.) Ta leiab, et ajal, mil poliitika ja poliitikud olid massimeedia poolt diskrediteeritud, hakkasid teatritegijad otsima võimalust, kuidas muuta lava uuesti demokraat-likuks poliitiliseks foorumiks, teisalt aga hakkasid otsima võimalusi, kuidas ületada traditsioonilisi teatraalse representatsiooni vorme. (*Ibid*: 44.) Huvi pöördub tulemuselt protsessile. Ka neid eespool toodud teoreetilisi positsioone on näha peegeldumas alljärgnevates lavastuste analüüsides. Mõjukas kirjanik Heiner Müller on nüüdisaegset poliitilist teatrit omamoodi ette ennustanud. 20. sajandi lõpul leidis Müller (1986: 47), et teatri poliitiline funktsioon seisneb mitte tegelikkuse ülesehitamises, vaid selle küsimuse alla seadmises. Sellega tegelevad ka paljud töös analüüsitavad loojad 21. sajandil.

Sama teemat käsitleb ka saksa teatriuurija **Götz Dapp** monograafias “Mediaclash in Political Theatre” (“Meediate kokkupõrge poliitilises teatris”), kes samuti leiab, et tänapäeva poliitiline teater on väga erinev poliitilisest

teatrist kümme või kakskümmend aastat tagasi. Viisid, kuidas teater muutub poliitiliseks, on erinevad, samuti teemad, millega tegeldakse. Dapp rõhutab aga teistest uurijatest enam, et peamine erinevus tekib erinevat tüüpi meedia kasutamises. Samuti see, kuidas näitleja keha ilmneb ja laval vastu võetakse. Näitleja on sageli topeldatud läbi ekraani. Kerkivad üles uued küsimused vahendatuse ja originaali kohta²³. (Dapp 2006: 9.) Kuidas suhestuvad tegelikkus ja fiktsioon, leiab põhjalikumat vaatlust dokumentaalteatri peatükis.

Saksa politoloog ja lavastaja **Jan Deck** (2011: 11) kritiseerib oma toimetatud kogumiku “Politisch Theater machen” (“Poliitiliselt teatrit tegema”) eessõnas teatriajakirjanike ja teatritegijate vanemat generatsiooni, kelle jaoks poliitiline teater tähendab vasakpoolsust ning sisuliste poliitiliste teemadega tegelemist. Ta toob näiteid erinevatest näitekirjanikest (Peter Turrini, Dario Fo, Thomas Bernhard, Falk Richter), kelle poliitilisust analüüsid jätakse nende loomingu vorm tahaplaanile.

Deck leiab (samuti sarnaselt varasemate uurijatega), et poliitilise teatri võime kritiseerida ühiskonda on kahanenud ja see tuleneb viimaste aastakümnete ühiskondlikest ja majanduslikest muutustest. Traditsioonilises, temaatilises mõistes poliitilise teatri võim on seatud kahtluse alla. Selle põhjuseid toob ta välja neli.

1. Muutunud on kunstniku funktsioon: varem tähendas radikaalselt poliitiline olemine mingi skandaali tekitamist. Sellisel viisil tehakse küll ka teatrit täna, kuid Deck leiab, et väga harva. Kui varem tegeleti rahvusriigis riigile ja rahvusele oluliste teemade avaliku esile tõstmisega, siis tänapäeva globaliseerunud maailmas see ei toimi. Raske on tänapäeva maailmas kunstnikul olla radikaalne ja moraliseeriv. Radikaalselt liberaalses maailmas mõjub kriitiline intellektuaal konservatiivsena. (*Ibid*: 12.) Leian, et Jan Deck on siin ehk liiga järgal arvamusel: radikaalseid ja skandaalseid (teatri)kunstnikke leiab järjest liberaliseeruvamas maailmas tegutsemas üsnagi rohkelt.

2. Küsitav on kunsti võime olla poliitiliselt valgustav. Kas selline poliitiline teater ei jõua ainult nende inimesteni, kes nagnii on juba kogukonna osa, küsib Jan Deck. Arvamus, et kunst suudab oma publikut valgustada, on naiivne, leiab ta (*ibid*: 12–13). Leian, et (teatri)kunst suudab küll oma publikut valgustada, kuid arvan ka, et väga sageli jõuab poliitiline teater just nende inimesteni, kes on juba esitatud probleemidest teadlik (näiteks tuleb keskkonnaprobleemidest rääkivat lavastust vaatama tõenäoliselt neid probleeme teadvustav kodanikond). Seega, tegijate väljakutseks ongi leida uut publikut ja esituskohti.

3. Küsitav on kunstis poliitikaga tegelemise mõttekus: kuna (valitsus-)poliitika eesmärk on valitseva režiimi säilitamine, pole poliitika puhul enam tegemist utopia või kõrgemate eesmärkidega (*ibid*: 13). Toon aga esile, et skepsisele vastab Jacques Rancière (kelle seisukohti esitab muus kontekstis ka Jan Deck): kunst muudab kehtivat jaotuskorda, loob võrdsust ja tagab poliitika ehk demokraatia tekkimise ja säilimise.

²³ Neid seisukohti sai eespool põgusalt puudutatud ka Jacques Rancière’i käsitluses, vt peatükk kunsti poliitikast ja meediumite kokkupõrke teooriast.

4. Kunstide ja majanduse suhe. Kunsti loomine on tänapäeva maailmas paratamatult globaalse majanduse osa, st kunst taastoodab kehtivaid majandussuhteid. Seega oleks silmakirjalik kapitalismi vastu kunsti vahenditega võidelda, leiab Deck. (*Ibid*: 13.) Arvan, et sageli ongi kapitalismikriitika laval silmakirjalik, kuigi mõnikord on kindlasti ka tegemist idealismiga (näiteks allpool analüüsitud trupi andcompany&Co. looming).

Deck jõuab siiski tõdemuseni, et tänapäeva kunstile ei saa mittepoliitilisust ette heita. Poliitiline kunst ei tegele enam niivõrd sisu- ja tekstitasanditega. Fookus on suunatud kunstitegemisele, protsessile endale. Poliitilise teatri strateegia on: kuidas teha teatrit poliitiliselt. (*Ibid*: 13–14.) Järeldan, et Jan Deck nõustub eelnevas käsitluses aluseks võetud Rancièrè'i ideedega ning küsib eelkõige *kuidas*-küsimusi samuti nagu ka Hans-Thies Lehmann eespool.

Saksa teatriteoreetikuid iseloomustab poliitilist teatrit mõtestades vormi eelistamine sisule. Rõhutatakse, et tänapäeval keskendub teatriuurimine järjest enam protsessile endale. Seega ei küsita, milliste teemadega tegeleb poliitiline teater, vaid kuidas seda teatrit tehakse. Mis on need vahendid ja strateegiad, et teatrit poliitiliselt teha. Analüüsitakse teatrivälja institutsionaalsust ja teatri toimimise struktuuri. Näiteks mõjukamaid teatriuurijaid Hans-Thies Lehmann küsib, kuidas saab teater olla poliitiline või muutuda poliitiliseks. Selline küsimusepüstitus on ka käesolevale uurimusele inspiratsiooniks ning seda vaateviisi järgin lavastusi analüüsides.

2.2.2. Mõiste käsitlusi inglise keeleruumis

Briti-ameerika teatriuurija **Amelia Howe Kritzer** käsitleb oma monograafias “Political Theatre in Post-Thatcher Britain” (“Poliitiline teater Thatcheri-järgses Britannias”) poliitilise näitekirjanduse ja teatri arenguid Suurbritannias. Kui 1968. aastal sai Inglismaal ametlik teatritsensuur lõpu, siis 1970. aastatel tekkis palju erinevaid poliitiliste huvidega truppe. Need trupid eelistasid sekskuvaid, interventsioonilisi strateegiaid ning ajastu moe kohaselt oli nende ideoloogia vasakpoolne. 1980. aastatel Thatcheri võimu ajal hakkas teater tegelema pigem personaalse ja isikliku kui avalike ja ühiskondlike teemadega. 1990. aastatel üllatas poliitilise teatri taastulek Suurbritannias nii kriitikuid kui ka publikut. (Kritzer 2008: 5–7.)

Tänapäevane, st 1990. aastate keskel elavnenud poliitiline teater on Suurbritannias jagunenud kaheks suureks rühmaks. Esiteks, *in-yer-face*-teater: ekstreemse, tavatu vägivalla näitamine. Seda stiili võib nimetada omamoodi naturalismi tagasitulekuks. Teiseks suureks tendentsiks on dokumentaalsuse esile kerkimine: massimeedia mõju näitamine, mida kombineeritakse eepilise teatri, sotsiaalse realismi, absurdi ja satiiriga. (*Ibid*: 24.) Sellest kirjutan täpsemalt dokumentaalteatri ja *verbatim*-teatri peatükkides.

Amelia Howe Kritzer jõuab poliitilise teatri defineerimiseni: poliitiline teater peab püüdma poliitilise tähenduse poole tehes nähtavaks või tõlgendades mingit

sotsiaalset fenomeni või avalikku probleemi või teemat. Teisisõnu, teater on poliitiline, kui ta esitab või loob poliitilise teema või kommenteerib juba poliitiliseks tajutud teemat. Poliitiline teater algatab publikuga dialoogi poliitikast rahvuslikus või kultuurilises süsteemis, mida jagavad nii teatrilavastuse loojad kui ka publik. (*Ibid*: 10.) Siit nähtub, et Kritzer võtab kriteeriumiks temaatilise poliitilisuse, mitte vormiküsimused ja see eristub saksa teatriuurijatest. Kritzer toob esile, et briti poliitilises teatris pööratakse tähelepanu avalikkuse eest varjus olevatele: töötud noored, vaimuhaiged, narkomaanid, kodutud. (*Ibid*: 25.) Teemadena on esil ka merkantilismi kriitika, turumajanduslike väärtuste eitamine, suurkorporatsioonide võimu ohtlikkus. Näitekirjanikud-teatritegijad aga ei esita sotsialismi retoorikat või muud antikapitalistlikku ideoloogiat, nad ei näe paremat tulevikku üheski poliitilises ideoloogias. Tänapäevane poliitiline dramaturgia pakub välja pragmaatilise humanismi: inimelu peamine mõte seisneb seotuses perekonna või kogukonnaga. (*Ibid*: 219.) Kritzeri järgi tegeletakse teatris pigem siseriiklike küsimustega, mitte nii palju üleilmsete teemadega. Briti tänapäevane poliitiline teater on sõnade teater, rõhutab Kritzer (*ibid*: 222–223).

Teistsuguse lähenemise poliitilise teatri mõistmisele esitab Austraalia teatriuurija **Stephen Chinna** oma raamatus “Performance. Recasting the Political in Theatre and Beyond” (“Etendus. Poliitilisuse ümberjaotamine teatris ja väljaspool”). Ta lähtub oma käsitluses postmodernsest filosoofiast, ühiskonnakäsitlusest ning postmodernsest teatrist (postdramaatiliseuse mõistega ta ei opereeri, mis näitab, et saksa teatriuurimises mõjukas mõiste ei olnud keelepiire veel ületanud). Chinna (2003: 83) käsitleb poliitilisena teatrit, mis endast teadlik olles seab endale poliitilisi eesmärgi. Ta peab siin silmas modernistlikku poliitilist teatrit, mille tegijatele oli iseloomulik vasakpoolne maailmavaade ning eesmärgiks ühiskonna sotsiaalne muutmine. Chinna leiab siiski, et pole kahtlust, et ka tänapäevane poliitiline teater peab olema mingil määral didaktiline, et võidelda valitseva ideoloogia mõjude vastu, mida levitatakse massimeedia kaudu (*ibid*: 105). Chinna leiab, et tänapäeval on poliitiline teater liikunud klassivahede deklareerimisest selliste teemade poole nagu sugu, rass, etnilisus, seksuaalsus, mis on poliitilise teatri muutnud palju hõlmavamaks. Seega, modernistlik, enamasti didaktiline, ühe-teema poliitiline teater muutus postmodernismis mitmete spetsiifiliste huvide peegeldamise kohaks. (*Ibid*: 15.) On tõesti näha poliitilise teatri muutumist aastakümnete jooksul modernistlikust postmodernistlikku ajastusse. Didaktilisse teatrisse pigem taunivat suhtumist nägi eespool ka saksa teatriuurijate puhul.

Chinna käsitleb põhjalikumalt postmodernset poliitilist teatrit ning leiab, et see on muidugi osa üldisest teatrikunstis muutumisest. Teater pole enam ainult näitlejate poolt näidendi laval ettekandmine. Ajalooliselt vaadatuna võib rääkida ka teatritegijate väsimisest modernistliku poliitilise teatri didaktilisest hoiakust. Postmodernistlikul ajastul on muutunud ka etenduskoht ja -vormid, näiteks hõlmatakse poliitiliste sõnumite edastamiseks kogukonnateatrit, tänavateatrit, *performance*-kunstis ning kasutatakse laialdaselt elektroonilist meediat. Sellega seoses on muutunud vaataja roll, vaataja on saanud osaks teatri sotsio-

kultuurilisest sfäärist, ütleb Chinna (*ibid*: 161). Tema ideid saab võrrelda Nicolas Bourriaud' eespool esitatud käsitlusega kunstiteose ja vaataja omavahelise suhte muutumisest. Mõlemad uurijad näitavad, et see suhe on muutunud järjest aktiivsemaks, otsemaks, lava ja saali piire hägustavamaks.

Chinna tõstatab läbi aegade püsiva probleemi: kuidas jõuda teatris esitatud teemadega avalikule poliitilisele väljale. Chinna enda seisukoht on selge: "Poliitiline teater – selliselt nimetatud ja võitlev domineerivate ideoloogiate vastu – jääb marginaalseks, välja arvatud just rohujuure tasandil, kus see on alati olnud kõige tulemuslikum – koolides, tehastes, töötades väikeste rühmadega, kellel on sarnased allasurutuse kogemused."²⁴ (*Ibid*: 170.) Kui poliitiline teater püüab massipublikut, näiteks näidates nende rõhumist kapitalismi, pankade vms poolt, siis kaotab teater oma mõju liiga üldise sihtmärgi tõttu, leiab Chinna. Chinna arvates ongi liikumine toimunud sellistesse väiksematesse kogukondadesse ning üleilmselt võib küll mõelda, kuid sotsiaalset muutust saab mõjutada vaid kohaliku tegutsemise kaudu. Seega on Chinna selgelt kogukonnateatri eestkõneleja.

Chinna võrdleb oma teoses läbivalt modernistlikku ja postmodernistlikku kunstipraktikat, mis on asjakohane ka käesoleva uurimuse kontekstis. Chinna esitab poliitilise teatri ühe võimaliku definitsiooni lähtuvalt just modernistlikust praktikast. Poliitiline teater on modernistlik kategooria, mis määrab selle lähtuvalt vormist (teatraalne) ja sisust (vastandub kas implitsiitselt või eksplitsiitselt valitsevatele võimustruktuuridele). Selline poliitiline teater vastandub peavoolu-teatrile, mida defineeritakse vastavalt vormile (samuti teatraalne) ja sisule (turvaline, mitte-vastanduv valitsevatele võimustruktuuridele). Chinna küll viitab, et selline binaarne vastandus (poliitiline ja peavool) on alati olnud problemaatiline. Nüüdisaegne performatiivne teater põgeneb sellise vastanduse eest, samuti "teatraalse" vormi eest, ka ei ole võimalik eristada isiklikku ja poliitilist; ei ole võimalik appelleerida duaalsustele näitleja/vaataja, lava/saal; samuti ei ole võimalik eristada "mitte-poliitilist" vormi või sisu. (*Ibid*: 184.) Postmodernistlik etendus ei näita reaalsust justkui eraldiseisvana etenduse ajast ja ruumist. Postmodernistlik etendus on seetõttu "reaalsus" kogu oma ebarealistlikus kujutusviisis, simulatsioonis, representatsioonis. (*Ibid*: 185.) Chinna käsitluses näen Saksa teatriuurijate mõttesuundadele lähenevaid seisukohti, kui ta kirjeldab nüüdisaegset performatiivset teatrit. Chinna mõtetes näen lähedust ka Rancière'ile: postmodernistlik etendus on kogu reaalsus, kunstiteosest eraldiseisvat reaalsust pole.

Inglise teatripraktik ja -uurija **Baz Kershaw** on oma teoses "The Radical in Performance" teatud mõttes pessimist: ta leiab, et teater kunstiliigina ei mängi praegustes ega ka tulevikku puudutavates sotsiaalsetes ja poliitilistes plaanides mingit rolli (Kershaw 1999: 15). Kershaw näeb mõistet "poliitiline teater" väga kitsalt ning leiab, et poliitiline teater on suremas ning küsib, mis seda asendaks. Ta väidab, et juba mõnda aega on poliitilise teatri idee kriisis. (*Ibid.*) Leian, et

²⁴ "...political theatre, even labelled as such and overtly antagonistic towards dominant power structures, remains marginal except at a "grassroots" level where it has always been most effective – in schools, in factories, working with small groups of people with similar experiences of oppression." (Chinna 2003: 170)

idee tõigi 2000. aastate keskel kriisist välja laiemal filosoofilisel alusel Jacques Rancière ja kitsamalt etenduskunstide puhul eelkõige saksa teatriuurijate koolkond.

Kershaw mõtleb sarnaselt Stephen Chinnale, kui väidab, et postmodernism ja sellega seotud teooriad on raputanud poliitilise teatri alustalasid ning lisab, et poliitilise teatri all mõisteti tavaliselt vasakpoolsete sotsialistlike-maksistlike ideede edastamist ning et parempoolset teatrit ei nimetatud poliitiliseks. Seega näeme, et Kershaw käsitleb mõistet kitsast definitsioonist lähtuvalt. Kershaw väidab, et poliitiline teater on koos vasakpoolsete ideoloogiatega minetanud oma populaarsuse. Sellele väidan aga vastu: vasakpoolsed ideoloogiad on eelkõige Lõuna-Euroopas ja Lõuna-Ameerikas, aga ka mujal väga elujõulised. Alates 1960. aastatest, kui kõik isiklik muutus poliitiliseks, on poliitilisuus leidnud tee igasse kultuuri nurka, ütleb Kershaw. Ta leiab, et poliitilisuus on praegu kõikjalolev ning leidub kõikides teatrites ja lavastustes. Kershaw arvates tekitab selline ebamäärasus ebakindlust. (*Ibid*: 16, vt ka Kershaw 1992.)

Oma 1999. aastal ilmunud raamatus “The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard“ (“Radikaalsus etenduses. Brechti ja Baudrillard’i vahel“) loob Baz Kershaw uue mõiste “radikaalne etendus/teater,” mis haakub Erika Fischer-Lichte mõistega “poliitiline esteetika”. Leidsin, et Fischer-Lichte on saanud Kershaw’lt inspiratsiooni. Kershaw (1999: 18): “...vabadus, mida “radikaalne etendus” välja kutsub, ei ole ainult vabadus allasurutusest, ahistamisest, ekspluateerimisest, (...) vaid on vabadus jõuda formaalse võimu olemasolevate süsteemide taha (...)”²⁵ Kershaw on huvitatud sellest, kuidas radikaalne etendus saaks sellist vabadust toota nii etendajate kui vaatajate jaoks. Täpselt nii arutleb ka Fischer-Lichte Metzleri teatriteooria leksikonis (Fischer-Lichte 2005: 245), kuid nimetab sellist teatrit poliitiliseks. Mõlemad uurijad kirjeldavad sama fenomeni, kuid nimetavad seda erinevalt. Leian siin ka veel lisaseose Bertolt Brechtiga, kes oma 1948. aastal välja antud “Väikeses teatriorganonis” kirjutab: “(...) seisukoha valik on näitekunsti põhiosa, ja see tuleb teostada väljaspool teatrit. Nii nagu looduse ümberkujundamine, nõnda on ka ühiskonna ümberkujundamine vabastamisakt, ja vabastamisrõõmud ongi need, mida teaduseajastu teater peab vahendama.” (Brecht 1972: 238) Siin näen Brechti soovi teostada vabadust väljaspool teatrisaali. See viitab ka Rancière’i mõttemaailma seotusele Brechtiga, millest täpsemalt allpool.

Kershaw (1999: 17) väidab, et radikaalse teatri mõiste (*radical performance*) võib edukalt asendada poliitilise teatri mõiste ning et vaate laiendamine poliitiliselt radikaalsele aitaks paremini teatripilti kaardistada ning heita teatrile värske pilk. Kershaw radikaalse teatri mõiste ei sisalda tingimata ideoloogilist varjundit – see teater võib sisaldada nii vasakpoolseid kui ka parempoolseid poliitilisi ideid. Kershaw (*ibid*: 16) arvates on radikaalsuse viljakamaks kasvulavaks eten-

²⁵ “(...) the freedom that “radical performance” invokes is not just freedom *from* oppression, repression, exploitation, (...) but also freedom *to reach beyond* existing systems of formalised power (...)“ (Kershaw 1999: 18)

dused, mis ei toimu teatrimaja sees, vaid sellest väljaspool (näiteks tegevuskunsti alla kuuluv).

Enamik eespool käsitletud uurijaid ei maini Jacques Rancière'i, kuid leian, et viimase poliitikakäsitus asetab teooria ehituskivid õigetele kohtadele. Rancière'ile tähendab poliitika demokraatiat, st kõikidele võrdsete võimaluste tagamist, vabaduse olemasolu. See on poliitilise kunsti eeldus ning nii käsitlevad seda ka poliitilist teatrit analüüsivad uurijad. Eelnevast selgub, et Rancière'i poliitikakäsitus ja kunstifilosoofia sobib näitama poliitilise kunsti/teatri toimemehhanisme.

Poliitilise teatri uurijaid ühendav teema on tegelemine teatri olemusliku poliitilisusega. Poliitika ja teatri seovad konkreetselt võimudiskursusega eelkõige Erika Fischer-Lichte ja Matthias Warstat. Teatris eksisteerivaid võimsuhteid kui poliitikat vaatlevad nad eksisteerivatena nii tegelaste ja näitlejate vahel laval kui ka lava ja saali vahelises suhtluses. Oluline on siin mõte, et ka vaatajal on võim näitleja üle, kes saab vaataja jaoks objektiks. Selline lähene mine annab kunsti ontoloogilise poliitilisuse mõistmiseks olulise nüansi²⁶.

Teatri olemuslikule poliitilisusele viitavad ka need uurijad, kes rõhutavad, et teater on ja on alati olnud avalik kunst (erinevalt näiteks kirjandusest, mida kogetakse enamasti individuaalselt). Teater on aga osalenud algusest peale avalikes protsessides sündides Kreeka polises.

Tekib aga küsimus, kus ja milline on ikkagi mittepoliitiline teater. Mittepoliitilisust on mitmed teoreetikud oma käsitlustes tõepoolest maininud. Briti ja ameerika teatriuurija Amelia Howe Kritzeri järgi võib ka ilmselgelt mittepoliitiline teater ühiskonnas funktsioneerida poliitiliselt. Ta toob näiteks Rooma keisrid, kes said aru, et tavalise farsi esitamisel võib olla võimu kinnistav funktsioon – selles võib naeruvääristada opositsiooni ja konflikti. (Kritzer 2008: 12.) Sama mõtet rõhutab ka Jacques Rancière totalitaarsetest režiimidest rääkides: “Nõukogude võim ütles just nimelt: “Te ei tohi elu ja kunsti ühte sulatada, kunst peab teenima nõukogude elu.” Võim laskis teha hoopiski muusikalisi komöödiaid. Neid muusikalisi komöödiaid vaadates ei anta endale praegu sageli aru, et tegu oli parteilise kunstiga.” (Rancière 2012b.) Näitena võib tuua ka Saksamaal totalitaarse natsirežiimi ajal töötanud lavastajat Gustav Gründgensit, kes tegi rõhutatult klassikalist, igasugusest välispidisest poliitikast taandatud teatrit, kuid just see mõjuski poliitilisena.

Kogu teatri olemuslikku poliitilisust tõdeb ka Stephen Chinna (2003: 82), aga nõustun tema märkusega, et selline määratlus ei aita uurijaid kuidagi edasi. Samuti ütleb poliitilist ja rakendusteatrit ülemaailmselt mõjutanud brasiilia teatriteoreetik ja -praktik Augusto Boal, et “(...) kogu teater on paratamatult poliitiline, sest kõik inimese tegevused on poliitilised ja teater on üks neist. Need, kes tahavad teatri poliitikast eraldada, on valel teel – ja see on poliitiline

²⁶ Vt ka Rancière'i käsitus emantsipeeritud vaatajast – Rancière 2009.

seisukoht.²⁷ (Boal 2000: ix) Sama mõtet edastab iseloomuliku lausega ka Amelia Howe Kritzer oma raamatu “Political Theatre in Post-Thatcher Britain” (“Poliitiline teater Thatcheri-järgses Suurbritannias”) esimeses peatükis “Politics and Theatre” (“Poliitika ja teater”): “Teatud mõttes on kogu teater poliitiline.”²⁸ (Kritzer 2008: 1.) Ning jätkab sarnaselt mitmetele eelpool viidatud teadlastele, et teatri kontekst ja referent on maailm ning pole olemas depolitiiseeritud maailma.

Ameerika ja Uus-Meremaa teatriuurija ja -praktik **Ryan Reynolds** (2008: 3) ja mitmed teisedki eespool käsitletud autorid pööravad oma vaateviisi ja küsimusepüstituse ringi. Ei küsita, *mis* on poliitiline teater, vaid *kuidas* teha teatrit poliitiliselt. Eriti tõstab sellise küsimuseasetuse esile Jan Deck, ning sarnaselt küsib ka Hans-Thies Lehmann: millisel viisil, millistes tingimustes saab kunst olla või muutuda poliitiliseks.

Poliitilise teatri uurijatele on oluline ka ajaloolise pärandiga tegelemine. Eriti põhjalikult võrdleb Stephen Chinn modernistlikku ja postmodernistlikku kunstipraktikat. Mitmeid uurijaid ühendab järeldus, et nüüdisaegset performatiivset postmodernistlikku teatrit ei saa poliitilisena määratleda pelgalt sisust lähtudes. Nüüdisaegses teatris ei pruugi olla võimalik eristada lava ja saali, isegi näitlejat ja vaatajat. Teatriuurijad jõuavad sarnaselt Rancière’ile järeldusele, et nüüdisaegses kunstis ei saa rääkida mingist väljaspool seisvast reaalsusest, mida kunstiteos justkui peegeldaks. Kunstiteos on reaalsus kogu oma representatsioonis.

Teatriuurijad vaatavad poliitilist teatrit nüüdisaegse performatiivse ja tarbimisühiskonna kontekstis laiemalt. Teater osaleb majandusprotsessides ja toodab majandussuhteid, millele osutavad ka Jacques Rancière ja Nicolas Bourriaud. Kunstiteos kritiseerib kapitalismi, aga samas ise paratamatult kehas tab seda. Teosed peavad ennast müüma ja osalema kapitalismi taastootvas ringis.

Kõik uurijad on nõus, et tänapäeva poliitiline teater on väga erinev poliitilisest teatrist kümme või kakskümmend aastat tagasi. Viisid, kuidas teater muutub poliitiliseks, on erinevad, samuti teemad, millega tegeldakse. Götz Dapp rõhutab aga teistest uurijatest enam, et peamine erinevus on tekkinud erinevat tüüpi uue meedia kasutamisest. Veel leitakse, et kunstiteoste uurimise fookus on järjest enam suunatud kunstitegemisele, protsessile endale ning et teostes enestes tematiseeritakse teatri institutsionaalsust ja struktuuri. Seega ongi olulisimateks küsimusteks saanud nii tegijatele kui uurijatele, kuidas teha teatrit poliitiliselt, mitte mis on poliitiline teater. Leian, et see on relevantne ka käesoleva uurimuse kontekstis.

Olulisemad muutused, mida märkis ka Nicolas Bourriaud, on seotud vaataja positsiooniga: vaataja on saanud osaks teatri sotsiokultuurilisest sfäärist. Vaataja võtab kunstiteose kogemise protsessist osa ning mõtleb tegijatega kaasa.

²⁷ “(...) all theatre is necessarily political, because all the activities of man are political and theater is one of them. Those who try to separate theatre from politics try to lead us into error – and this is a political attitude.” (Boal 2000: ix)

²⁸ “In a sense, all theatre is political.” (Kritzer 2008:1)

Seda seisukohta esitas ka Siegfried Melchinger 1970. aastatel, kuid vaataja suhtlemise-osalamise määr on viimastel aegadel veelgi suurenenud. Seda peegeldab ehk teatriuurimises käibe le tulnud teatrisündmuse mõiste, mis hõlmab kõiki suhteid etendajate, vaatajate ja ruumi vahel ning asetab etenduse laiemasse sotsiokultuurilisse sfääri.

Mainitud muutused võtab kõige konkreetsemalt ja ülevaatlilikumalt kokku Jan Deck. Ta esitab põhjused, miks poliitilise teatri võim on seatud kahtluse alla (ta peab siin silmas eelkõige traditsioonilist poliitilise teatri määratlust, kus esiplaanil sisu- mitte vormiküsimused). Üheks põhjuseks on majandussuhetes osalemine, st kunstiteosel on silmakirjalik kritiseerida kapitalismi, kui ta ise osaleb kapitalismi taastootmises. Samuti on naiivne arvamus, et infoajastul saaks teatril olla rahvast valgustav ülesanne. Läbi aegade on esitatud seisukohti, et kunst peaks tegelema millegi kõrgemaga, mitte (valitsemis)poliitikaga, mille eesmärgiks on kehtiva jaotuskorra säilitamine. Seega võib küsida, miks peaks kunst üldse poliitikaga tegelema. Samuti on muutunud avangardliku kunstniku positsioon, mis varem tähendas millegi radikaalsega tegelemist, kuid kõik radikaalsed väljaastumised on justkui juba ära proovitud ja kogetud.

Poliitilisel teatril näevad aga erilist võimu eelkõige Stephen Chinna ja Baz Kershaw, kes on selgelt väikestes gruppides, inimeste enda initsiatiivil toimuva teatri pooldajad. Nad leiavad, et ükskõik kui tugevalt ka võitleb poliitiline teater domineerivate ideoloogiate vastu, jääb see marginaalseks. See võib olla toimiv, kui liigutakse inimestele lähemale ning töötatakse väikeste rühmadega, näiteks koolides. Siin on näha ka selget seost poliitilise ja rakendusteatri vahel. Chinna ja Kershaw (eriti viimane) on uurinud ja tegelnud kogukonnateatriga ning just seda peavad nad poliitiliseks ehk radikaalseks. Huvitav on siin ka Kershaw' sõnakasutus. Kui Kershaw ütleb "radikaalne teater", siis ei erine see väga Rancière'i mainitud kriitilisest kunstist ehk dissensuslikust kunstist.

On näha, et teatriuurijad kasutavad kohati erinevaid mõisteid samade nähtuste kohta. Sellele vaatamata on aga kõik uurijad ühel nõul ühes sisulises küsimuses: poliitiline teater (kuidas seda ka erinevalt tähistatakse) osaleb kunstisündmusena olulistest kultuurilistest, sotsiaalsetest ja poliitilistest pingetest.

2.3. Poliitilise teatri defineerimise võimalusi

Eelnevalt andsin ülevaate poliitika ja kunsti omavahelistest suhetest ning paljudest eri võimalustest, kuidas poliitilist kunsti ära tunda või millistest aspektidest lähtudes seda defineerida. Järgnevalt pakun eelnevale tuginedes välja neli kriteeriumit või küsimust, millele vastamine võimaldab määratleda kunstiteost poliitiliseks. Ühte teost või sündmust võib analüüsida neist neljast aspektist lähtudes. Eesmärk on välja selgitada enam-vähem arusaadavad kriteeriumid, mille alusel erinevaid teatrinähtusi poliitiliseks defineerida, sest väitega, et kogu kunstiloomingut saab vaadelda poliitiliseks, pole uurijal midagi peale hakata. On selge, et kui valida uurimisobjektiks poliitiline teater, tekibki raskusi uuri-

misobjekti defineerimisega. Järgnev on üks võimalik katse uurimisobjekti piiritleda.

Poliitilise kunsti defineerimisel võib lähtuda neljast kriteeriumist, mille esitan siin selgitava küsimusega. Need kriteeriumid ehk uurimisaspektid võivad ühes teatrilavastuses esineda korraga, kuid võivad ka puududa või üksteisele vastanduda.

1. Teemaatiline: mis on poliitiline teema?
2. Funktsionaalne: mis on poliitilise teatri eesmärk?
3. Ideoloogiline: kas poliitiline teater väljendab või peaks väljendama alati selget ideoloogilist positsiooni?
4. Esteetiline: kas poliitilisel teatril on või peaks olema oma esteetika?

Kriteerium nr 1. Poliitiline teema

Kunstiteose teema tähendab selles teoses uuritavate või kujutatavate nähtuste määrangut, selle aineringi (EKSS). Kõige levinum poliitilise kunsti ja teatri definitsioon lähtubki just sisulistest kriteeriumitest: kunstiteos tegeleb poliitiliste ja ühiskondlike teemadega. Kuid siit kerkib küsimus: milline teema on poliitiline? Kirjandusteadlased rõhutavad, et see, mida tekstist (antud kontekstis siis teatrietendusest) teemana välja loetakse, sõltub eelkõige interpreteerijast (ehk teatrietenduse vaatajast), sellest, mida interpreteerija tekstist otsib ja sealt leida tahab. Teemat võib mõista omalaadse kontseptuaalse konstruktsioonina, mille moodustab vastuvõtja teksti erinevaid osi omavahel seostades, üldistades ja neid sildistades. Teema sõnastamist võib näha ka omamoodi fookusena, mida saab laiendada teistele tekstidele (lavastustele) – temaatika aitab näha seoseid erinevate tekstide vahel ning luua üldistusi. (Vt Brinker 1995.)

Nagu ka paljud teatriuurijad eespool argumenteerivad, on poliitilise teatri defineerimine läbi teema väga laialivalguv. Tituleerida teatrilavastus poliitiliseks ainult temaatilise kriteeriumi järgi on võimalik ja seda väga sageli ka tehakse, ent see on problemaatiline, sest tekib küsimus: millised on üldse need teemad kunstis, mis ei ole poliitilised? Teema määratlemine, nagu osutatud, on ka selgelt tõlgendamise küsimus, ning võib rääkida peateemast ning ala- või kõrvalteemadest. Pigem on uurija probleem selles, et poliitiline teema pole kunstiteose poliitilisuse määratlemisel piisav kriteerium.

Kriteerium nr 2. Eesmärk muuta ühiskonda

Uurides poliitilist kunsti selle funktsioonist lähtudes, võime küsida: mis on poliitilise kunsti eesmärk? Kas see peab esile kutsuma muutusi ühiskonnas? Kas poliitiline teater peab olema õpetusteater, mis ütleb publikule, mida ta ühe või teise probleemi lahendamiseks peab tegema?

Poliitilisest kunstist mõtlemist ilmselt enim mõjutanud teatripraktiku ja -teoreetiku Bertolt Brechti eepiline teater oli eelkõige valgustuslik-seletav. Tema eesmärgiks oli jagada teavet mingi probleemi või elunähtuse kohta ning panna inimesed mõtlema. Brechti teater oli ise end aitama asunud inimese teater (vt ka Brecht 1972: 211). Lõppkokkuvõttes oli tema eesmärgiks muuta ühiskonda.

Vaadelda poliitilisena vaid seda kunsti, mis suudab tuua reaalseid muutusi ühiskonda, on kindlasti võimalik, kuid problemaatiline – kui palju on kunstiteoseid, teatrilavastusi, mis seda on suutnud? Teatriuurijal pole siin ehk vaja mõõdikuid, vaid uurija saab esile tuua erinevad tõlgendusvõimalused. Nagu ütleb ka eespool Heiner Müller (1986: 47), seisneb teatri poliitiline funktsioon mitte tegelikkuse ülesehitamises, vaid selle küsimuse alla seadmises. See tähendab, poliitilise teatri funktsioon pole vastata reaalsele probleemidele, vaid neid probleeme esile tõsta, neile osutada ning sellega muuta inimesed teadlikumaks.

Kriteerium nr 3. Selge ideoloogia

Vaadeldes poliitilist teatrit ideoloogilisest küljest, võib sageli põrkuda vaikumisi eeldusele, et poliitiline teater kannab vasakpoolset ideoloogiat. Kas see peab aga alati paika?

Tõesti, 20. sajandi alguses juhtus tihti, et teater pühendas end täielikult konkreetse poliitilise ideoloogia teenistusse (näiteks Venemaal, Saksamaal, USAs). Ühiskonna ja teatri vastastikused suhted peegeldusid nii teatrilava kasutamises propagandaeesmärkidel kui ka näiteks saksa dramaturgide ja lavastajate põgenemises eksiili Adolf Hitleri võimuletuleku algusest, 1933. aastast. Poliitilisele teatrile on aga ka üldisemalt ette heidetud justkui ainult ühe – vasakpoolse – ideoloogia teenistuses olemist. See on tingitud ajaloost, kuid täpsem oleks ehk väita, et poliitiline teater on domineerivate ideoloogiate vastane. Näiteks on viimastel aastakümnetel lääne ühiskonnas (sinna hulka kuuluvas Eestis aeglasemalt kui mujal) süvenenud kapitalismi, seejuures suurkorporatsioonide kriitika, mis on jõudnud ka teatrilavale (sest korporatsioonid on domineeriva ideoloogia esindajad). Teiselt poolt on märgata roheline ideoloogia, ökoloogilise mõtlemise pooldamist. Poliitilise teatri ideoloogiline sisu sõltub ühiskonnast, kus seda teatrit tehakse. (Vt Pesti 2011.)

Samas, nagu eespool toodud analüüsides nähtub, kritiseerivad mitmedki teatriuurijad ideoloogia teenistuses olevat poliitilist kunsti. Näiteks on Patrice Pavis arvates poliitilises teatris esteetika allutatud poliitilisele võitlusele ning nii võib laval tihti juhtuda, et teatraalne vorm muutub lihtsalt ideede debatiks (Pavis 1998: 278). Kuid teiselt poolt, kas üldse kunstis (mitte ainult nüüdisaegses) saab rääkida ideoloogia puudumisest? Ideoloogia tähendab mitmesuguste ideede ja vaadete süsteemi, hoiakute ideelist alust (EKSS). Ideoloogial kui sõnal võivad olla ehk liiga selged ajaloolised konnotatsioonid, kuid hoiakute, seisukohtade ja arvamustevaba kunst pole mõeldav. Kunstiteose teebki kunstiteoseks looja positsiooni esitamine. Selle positsiooni radikaalsuse või jõulisuse määr võib olla erinev, st ka näiliselt justkui neutraalne positsioon tähendab looja poolset valikut. Nagu allpool argumenteeritakse, pole ka näiteks dokumentaalteatris objektiivsus olemas²⁹.

²⁹ Näiteks väliselt neutraalne Andres Veieli lavastus “Das Himbeerreich” (“Vaarikariik”, Berliini Deutsches Theater, 2013) esitab kõrgete (investeeringis)panga juhtide intervjuusid pangandus- ja majanduskriisist. Lavastaja esitab küll intervjuud faktidena, kuid

Teatriuurija peaks ka silmas pidama, milliselt positsioonilt kõneleb vaatajaga lavastuse autor, näitleja või tegelane. Kes ja mille nimel kõneleb? Lavastuse loojad võivad küll oma lavastusse sisse kirjutada teatud ideoloogia ehk kindlad seisukohad, kuid mida looja on oma sisemuses mõelnud, ei saa vaataja iialgi teada. Vaatajale või teatriuurijale jääb üksnes tema enese tõlgendus.

Ajaloolisest aspektist vaadatuna võib tõesti öelda, et modernistlik poliitiline teater esitas vasakpoolset ideoloogiat ning selle eesmärgiks oli ühiskonna sotsiaalne muutmine (vt ka Chinna 2003: 82). Täna aga on poliitilise teatri eesmärk muutunud ja see ei püüdle (alati) mingi kindla ideoloogia poole või isegi mitte poliitilise muutuse algatamise poole; vastupidi, tänapäevase poliitilise teatri eesmärk on astuda vastu üldisele konformismile ja konsensusele, mis on tendentsiks ühiskonnas laiemalt, ning tekitada dissensus ehk erimeelt. On aga siiski näha, et paljud kriitilise kunsti näited lähtuvad pigem vasakpoolsest ideoloogiast, sest soovivad vastanduda peamiselt valitsevale neoliberaalsele ideoloogiale. Poliitiline kunst tegelebki tihti kapitalismi või suurkorporatsioonide võimu kritiseerimisega.

Kriteerium nr 4. Nüüdisaegne esteetika

Poliitika ja esteetika vahelisi seoseid on eespool põhjalikult selgitatud. Olen väitnud, et lavastuse (nüüdisaegne) esteetika tingib lavastuse (nüüdisaegse) vastuvõtustrateegia; lavastuse esteetika on samavõrd nüüdisaegset maailma kirjeldav kui lavastuse ühiskonnakriitiline sisu (vt ka Pesti 2009). Sellest vaatepunktist lähtuvad ka paljud eespool käsitletud teatriuurijad (Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann). Poliitilisuse (dissensus, erimeele) avaldumise teeb võimalikuks just postdramaatiline esteetika. Sellises teatris antakse vaatajale suurem võim kui dramaatilises teatris – vaataja peab ise otsuseid langetama. Demokraatia idee väljendub aga postdramaatilises teatris seeläbi, et erinevad märgisüsteemid on seal võrdsetes positsioonides – näitekirjaniku kirjutatud ja lavalt kõneldav tekst ei domineeri teiste lavaliste aspektide üle.

Publikule ei piisa vaid arusaamisest, et lavasituatsioon näitab konkreetseid probleeme, vaid publik peab tegema ülekande lavareaalsusest igapäevasesse reaalsusse mõistmaks, et need samad või sarnased probleemid eksisteerivad tema enda reaalsuses ning oluline on, et see reaalsus peab väljenduma ka vastavalt valitud esteetikas. Just postdramaatiline esteetika on see, mis tundub jätkuvalt kõige täpsemini peegeldavat meid ümbritsevat maailma.

Eelnevalt on esitatud neli konkreetset etenduskunstidega seotud küsimusteringi, millele vastates võib analüüsitavaid teoseid defineerida poliitilistena. Küsitakse, kas poliitiliseks võiks nimetada lavastust, mis tegeleb ühiskondlikult teravate teemade vaagimisega. Või on poliitiline see teater, millel on ühiskonna muutmise ambitsioon? Kas selge ideoloogilise positsiooniga lavastust saab nimetada poliitiliseks? Kas poliitilisel teatril on oma spetsiifiline (näiteks postdramaatiline) esteetika? Kui

juba teema ja intervjuueeritavate valik, nende suunamine küsimustega tähendab nõo-
loogiat ehk kunstnikupositsiooni.

võtta need küsimused kokku, siis peaks poliitilisena vaadeldava kunstiteose puhul jaatavalt vastama rohkem kui ühele küsimusele. Uurimistöö teises osas käsitletaksegi neid lavastusi, mis vastavad rohkem kui ühele eespool toodud kriteeriumile.

Seega pole kriteeriumitest ükski eraldiseisvalt piisav, et kunstiteost poliitilisena defineerida. Näiteks kõik postdramaatilise esteetikaga lavastused ei ole *a priori* poliitilised või laval vaeste inimeste olukorrale viitamine ei pruugi tingimata kanda poliitilist ambitsiooni. On selge, et mõjuvamad, kõrgetasemelisemad lavateosed on mitmetahulised ning ülalpool nimetatud aspektid moodustavad neis läbipõimunud kombinatsiooni. Näiteks on omavahel põimunud poliitiliselt terav probleemiasetus ning lavastuse funktsionaalne aspekt ehk ambitsioon lavastusega midagi ühiskonna korralduse kohta öelda. Sellist kombinatsiooni võib juba selgelt vaadelda poliitilise kunstina. Nii ei pretendeeri eespool välja pakutud lavastuse nelja aspekti vaatlemine mehaanilisele kunstiteose lahtimonteerimisele, vaid osutab võimalustele, mis viitavad kunstiteose poliitilisusele, mida teatriuurijana ja ka tavavaatajana silmas pidada, millele teatrit vaadates ja teatri üle mõteldes tähelepanu pöörata.

Jacques Rancière'i ja mitme teise uurija käsitlus, et kogu kunst on ontoloogiliselt poliitiline, on teatriuurijale küll problemaatiline, kuid mõttekäiguna arusaadav. Tegelikult ütleb ka Rancière, et poliitiline kunst on efektiivne siis, kui see nõustumise asemel provotseerib mittenõustumist ehk dissensusust. Selle argumenti järgi on valitud ka uurimuses analüüsitud lavastused. Dissensuslik võib kunstiteos olla nii temaatiliselt kui ideoloogiliselt, ka kunstiteose funktsiooniga võib viidata erimeelele: soovitakse saavutada midagi kehtivast jaotuskorrast erinevat. Eelkõige on rakendusteatril alati mingi väline eesmärk ning olukord, mida soovitakse muuta. Samuti loob dissensusust kunstiteose esteetika, sest selle kaudu me näeme, kuidas me maailma vastu võtame. Nagu eespool osutatud, "peegeldab" esteetika meie nüüdisaegset maailma, st kunstiteose kogeja peaks laval nähtu seostama oma igapäevase reaalsuse ehk tegelikkusega. Käesoleva uurimuse jaoks ongi poliitilisuse defineerimisel oluline argument kokkupuude reaalsusega. See tähendab, et kunstiteos peab tekitama tegelikkusega seostamise võimalikkuse (see seostamine ei puuduta ainult dokumentaalsete tehnikatega loodud lavastusi, vaid ka teiste tehnikate ja strateegiatega loodut, mida uurimuses analüüsitakse). Kõige lihtsamini toimib selline seos postdramaatilise esteetikaga etenduskunsti puhul, seevastu dramaatilise esteetikaga lavastusi võib pigem iseloomustada suletud fiktiivse ruumi loomine, mis võib panustada küll edukale personaalsele seostamisele (samastumisvõimalusele), kuid suhestumine ühiskondliku tegelikkusega (mis on käesoleva uurimuse fookuses) pole alati esiplaanil. Dramaatiline teater sagedamini kinnitab valitsevat korda, kui tekitab erimeelt. Dissensuslikkust soosib enamasti postdramaatiline vorm. See pole muidugi absoluutne ning võib rääkida lavateose tekitatud erimeele ärgitamise kraadist, mis on ühe vormi puhul rohkem esil kui teise puhul. Seega võib temaatilise kriteeriumi järgi poliitiline teater – näiteks publitsistlik teater 1980. aastate Nõukogude Eestis –, mis on oma vormilt dramaatiline, tekitada vaatajais otseseid seoseid ühiskondliku tegelikkusega. Siinses uurimuses on aga fookuses selline poliitiline teater, mis vastab rohkem kui ühele ülalpool esitatud kriteeriumile.

TEINE OSA:

POLIITILISE TEATRI LOOMISE STRATEEGIAD

Kui eelnevalt esitasin kriteeriumid, millest lähtuvalt poliitilist teatrit defineerida ja analüüsida, siis järgnevalt suunan fookuse pigem loomisprotsessile ning küsin, kuidas poliitilist teatrit tehakse. Täpsemalt, milliseid strateegiaid kasutatakse poliitilise teatri loomiseks ning kuidas tehakse teatrit poliitiliselt. Sellise rõhuasetusega on küsimust esitanud tegelikult vähesed teatriuurijad. Kui eelnevalt esitatud poliitilise teatri defineerimise kriteeriumid (temaatiline, funktsionaalne, ideoloogiline ja esteetiline) lähtusid pigem kunstiteose lõpp-produktist, siis järgnevalt esitletud strateegiad kajastavad pigem kunstiteose loomise protsessi või kunstiteosest mõjutatud, kuid sellest väljaspool asuvaid aspekte. Käsitletavad strateegiad on: rühmaloome, dokumentaalteater ning rakendusteater. Need on loomingulised strateegiad, mille kasutamine võib viia poliitilise lavastuse tekkeni, kuid neid strateegiaid kasutatakse loomulikult ka mittepoliitiliste lavastuste loomisel. Lavastusi analüüsid osutan ka, millistele poliitilist teatrit defineerivatele kriteeriumitele lavastus vastab.

Sissejuhatavalt tutvustan ka antud uurimusega haakuvaid saksa politoloogi ja lavastaja Jan Decki (2011) välja pakutud poliitilise teatri loomise strateegiaid, mis erinevad minu välja pakutud strateegiatest, kuigi mõlema lähenemise puhul on näha haakumisi. Deck toob esile viisid, kuidas tänapäeval poliitilist teatrit tehakse; osaliselt keskenduvad need ühiskondlikult oluliste teemade esile tõstmisele, kuid enamasti on fookus vormil, teatrisituatsiooniga ümber käimisel. Deck nimetab nelja kunstilist strateegiat: koostöö ja kollektiivne looming, etendaja ja vaataja positsiooni ümbermõtestamine, uurimustöö, ning ruumi ja aja kontseptsiooni laiendamine (Deck 2011). Oluline on rõhutada, et ka nende strateegiatega on võimalik luua mittepoliitilist teatrit. Pakun järgnevalt välja kolm strateegiat – rühmaloome, dokumentaalteater ja rakendusteater – ning näitan seoseid Jan Decki esitatuga.

1. **Rühmaloome.** Koostöö ja kollektiivsusega rõhutatakse mittehierarhilist teatriloomise struktuuri (Deck 2011: 17–18), mille olulisust märgib ka trupi andcompany&Co. liige, teatriteoreetik Alexander Karschnia (2011). Sellise strateegiaga luuakse Jacques Rancière'i mõistes poliitilisust ehk demokraatiat. Kitsamas mõttes vastandutakse sel viisil traditsioonilistele hierarhilistele teatriloomise mudelitele (lavastaja kui ülim otsustaja) ning laiemas mõttes vastandutakse ka tänapäevasele hierarhilisele ühiskonnale ehk luuakse dissensus, mis on kriitilise kunsti sündimise aluseks.

Rühmaloome ning dokumetaalteatri strateegiatega haakub Decki käsitluses **etendaja ja vaataja positsiooni ümbermõtestamine**: kollektiivse praktikaga koos muutub etendaja roll. Tegeldakse etendaja eneserepresentatsiooniga (Deck 2011: 18–19), millega seonduvalt kerkib küsimus laval näidatava autentsusest. Autentsuse, pärisuse, dokumentaalsuse ning vale, võltsi, fiktsionaalsuse omavaheline suhe on aga kerkinud poliitiliseks küsimuseks ning leiab analüüsimist dokumentaalteatri peatükis. Etendajat ennast esitava praktika edasiarendus on

mitteprofessionaalide kasutamine: laval on eksperdid, kes on mingil alal spetsialistid. Selline praktika on samuti tihedalt seotud dokumentaalteatri loomisega.

Etendaja ja vaataja positsiooni muutusena võib käsitleda ka vuajerismi teemat: vaataja on kui tunnistaja, piiluja, kaasamängija (*ibid*: 19–21). Vaataja (kui tunnistaja ja piiluja) saab midagi teada etendaja kohta laval (kehtib nii professionaalse etendaja kui ka nõ päris inimese, eksperdi kohta). Viimasena välja toodud – kaasamängija – positsiooni on aga nimetatud isegi tuleviku teatriks³⁰, see tähistab siin osavõtuteatrit, mis kogub järjest enam levikut ja populaarust. Sellise strateegiaga loojad tegelevad kõik aktiivselt vaatajapositsiooniga ning nad leiavad analüüsimist ka siinses uurimustöös.

Minu pakutud rühmaloome strateegia on hõlmavam strateegia. Jan Deck toob siin esile protsessid, mille saab rühmaloome alla paigutada. Laiemalt võib rühmaloomena näha publiku osalust lavastuse valmimisel: siit mõttelised seosed Nicolas Bourriaud' suhestuva esteetikaga ning Decki poolt vaataja positsiooni tähtsusele osutamine.

2. Dokumentaalteater, taasetendamine ja *verbatim*-strateegia: tehakse intervjuusid, reisitakse, kogutakse materjali ja sõelutakse sellest lavale seatav lõpp-tekst. Jan Deck nimetab **uurimustöö** meetodi kasutamist ning rõhutab, et on oluline, et teatrilavastus ei ütle publikule kõike ära: “Teatri poliitilisus võib tähendada ka seda, et vaatajale jäetakse ruumi otsustamiseks, mida ta mõistab ja mida mitte.” (Deck 2011: 17.) Uurimus on peamine strateegia siin peatükis analüüsitava dokumentaal- ja *verbatim*-teatri loomiseks ning ka rakendusteatri praktikate puhul.

3. **Rakendusteatri** strateegia käsitlemist poliitilisena toetavad mitu aspekti: näiteks on uurimus strateegiaks suure osa rakendusteatri lavastuste loomisel; tavaliselt luuakse teos ühisloomingus ning seejuures tematiseeritakse etendaja-vaataja suhe; enamasti on tegijail-osalejail soov mingit kitsamat või laiemat probleemi lahendada ning seega on loomisprotsessi funktsioon selge ja konkreetne.

Decki käsitluses leiab eraldi märkimist **ruumi ja aja kontseptsiooni laiendamise** poliitilise teatri tegijate poolt. Paljud kunstnikud tegelevad oma loominguks avaliku ja privaatse ruumi vahelise piiri küsimuse alla seadmisega ja see, nagu ka Jacques Rancière'i filosoofiakäsitlusest nähtus, on poliitiline akt. Samuti tegeldakse aja tematiseerimisega: kestvusetendused pikkusega 6, 8, 12 või 24 tundi. Lavastustes osalejad nii etendajate kui publiku poolelt tunnetavad aega, aeg kasvab omaette teemaks. (Deck 2011: 22–25.) Miks võib sellist käsitlust vaadata poliitilise teatri loomise strateegiana – selline ajakasutus tekitab ebakõla, dissensust ning vastandub sellega kiirelt toimivale ühiskonnale.

Lisaksin siin olulisena ka meedia kasutamise teema (vt ülalpool Götz Dappi meediumite kokkupõrke teooria): nüüdisteatris levinud tegelikkuse vahendatuse läbi meedia. Meedia käsitlemine laval liigituks antud strateegia alla, sest see puudutabki eelkõige ruumi – vahendav meedia (video) loob laval nähtavast

³⁰ Vt Lehmann 2007.

erinevaid ruume. Seda teemat on käsitlenud Götz Dapp oma monograafias (2006) ning siinses töös see põhjalikuma vaatluse alla ei tule.

Esitatud strateegiad – rühmaloome, dokumentaalteater, rakendusteater – ei ole poliitilise teatri loomisel ammendavad. Näiteks ei võeta vaatluse alla traditsioonilist teatri loomise viisi, kus laval esitatakse varem valmis kirjutatud näidendid. Samas võib näiteks klassikalise näidendi lavastus olla poliitiline, kuid selline loomestrategia jääb uurimuse fookusest välja.

3. RÜHMALOOME STRATEEGIA

Mõiste *devising theatre* on levinud eelkõige Briti ja Austraalia teatrilases praktikas ja teoorias ning selle praktika tuumaks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise trupi koostöös prooviprotsessi jooksul. USAs nimetatakse sama meetodit sünonüümselt *collaborative creation* (“kollektiivne loome”), mis esineb märksõnana ka “Tänapäeva teatri leksikonis” (vt Semil 1996: 178–179). Väikest sisulist erinevust mõistete vahel võib siiski esile tuua: kui *devising* ei tähenda tingimata grupitööd (kehtib ka näiteks monolavastuste puhul), siis *collaborative creation* tähendab just suurema grupi loodud tööd. (Heddon, Milling 2006: 2.) Praktikas on grupitööna loodud lavastused loomulikult levinud ka mujal, kuid terminit *devising* näiteks saksa-keelses kirjanduses üldiselt ei kasutata, erialakirjanduses esineb see ingliskeelsena (nt Deck 2011). Eesti teatripraktikas hõlmab suhteliselt uus termin “autoriteater” tihti ka rühma- või grupitöö meetodil loodud lavastusi. Eesti praktikad tulevad analüüsimisele peatüki lõpuosas. Siinkohal tuleb probleemseks mainida eestikeelse tõlkevaste leidmist. Täielikku vastet sõnale *devising* eesti keeles ei ole, seni on räägitud rühmatöö- või koosloomemetodist (vt ka Pesti 2012). Praktikad on nimetatud ka leiutavaks teatriks (Vares 2011), mis minu arvates ähmastab ingliskeelse termini tähendust: milline teatritegemise viis ei ole leiutav. Kasutatud on mõistet “protsessidramaturgia”, mis on keeleliselt kohmakas ning sisuliselt rõhutab dramaturgia, mitte lavastuse loomise meetodit: lavastuse dramaturgia luuakse protsessina proovide ajal, kasutamata eelnevalt (täielikult) fikseeritud alusteksti (vt ka Karulin 2010). Kuna soovin rõhutada eelkõige lavastuse loomise protsessi, ei ole siinses uurimuses protsessidramaturgia mõiste kasutamine eelistatud. Kui aga kasutada *devising* vastena rühmatööd või koosloomet, siis tõlke miinuseks on see, et *devising* ei tähenda ainult rühmas töötamist või mitme loomeinimese vahelist koostööd, vaid kehtib ka monolavastuste loomisel. Leian aga, et “rühm” ja “koos loomine” on piisavalt olulised tähenduse aspektid *devising theatre* juures, et seda teatriloomise viisi käsitledes mõeldakse ka soololavastuste loomise võimalusele. Leian, et nii sisulisi kui keelelisi aspekte arvesse võttes on sobivaim tõlkevaste käesoleva uurimuse kontekstis “rühmaloome”.

Kokkuvõtteks. Rühmaloome meetodi peamine eripära on see, et lavastust looma asudes ei ole trupil eelnevat teksti või stsenaariumit. Kuna rõhuasetus on selgelt loomingulisel protsessil (erinevatel aegadel on tulemus olnud vähem või

rohkem oluline), siis tekst või alusmaterjal võib küll sündida protsessi käigus, kuid seda hakataksegi looma trupiga ühiselt. Tihti alustavad trupiliikmed prooviprotsessi oma ideede esitamisega, teiste kirjutatud tekstide otsimisega, tutvustatakse näiteks fotosid, maale, muusikat. Sellist loomeviisi võib nimetada ka brikolaažiks, ehk nõ kokku kantud ideedest ja teistest teostest vormub prooviprotsessi käigus lavastus. (Vt ka Epner 2011 ja 2013.)

Briti teatriuurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling (2006: 5) toovad välja palju erinevaid aspekte, mida rühmaloome meetodil töötades soovitakse saavutada ning milline on rühmaloome meetodil loodud teatri olemus. Eesmärgid, mida nad välja toovad, on paljuski omased just poliitilisele kunstile ning haakuvad nii Rancièrè'i arusaamaga poliitilisusest kunstist kui ka kajastavad Decki poliitilise teatri loomise strateegiaid. Need eesmärgid võivad olla väga erinevad ja nimekiri ei ole kindlasti lõplik, sest rühmaloome meetodil loodud teater ei ole homogeenne. See märgib eelkõige teatrikunsti loomise viisi, mitte ei kirjelda lõpptulemust.

Rühmaloome meetodi spetsiifilisi eesmäärke võib esile tuua mitu. Meetodi valimise eesmärgiks võib olla kogukonna loomine või selle identiteedi kinnitamine, seega ka rakendusteatrina defineeritav teatripraktika võib kasutada rühmaloome meetodit. Sellest täpsemalt allpool. Rühmaloome meetodil töötavate loojate eesmärgiks võib olla ka elu ja kunsti ühendamise püüe ning ka etendaja ja vaataja vahelise lõhe kustutamine. Need eesmärgid seostuvad ka Jan Decki pakutud poliitilise teatri loomise strateegiatega, kus mõtestatakse ümber senised etendaja ja vaataja rollid. Samuti võib siin näha dokumentaalsuse ja autentsuse ihalust, mille näiteid käsitletakse samuti allpool. Kõik rühmaloome meetodil töötavad loojad soovivad katsetada mitte-hierarhilisi struktuure, st kõik loojad on loomisel võrdsel positsioonidel. See on küll pigem püüe, mitte tegelikkus, kuid igal juhul luuakse sellise püüdlusega Rancièrè'i järgi poliitilisust: kõigutatakse jäiki, hierarhilisi struktuure, mängitakse ümber tajutava jaotumine ning luuakse/püütakse luua demokraatiat. Eesmärgiks võib olla just teatrikonventsioonidele vastandumine ehk Rancièrè'i järgi dissensuse loomine, kriitilise kunsti loomine vastandudes senitehtule, traditsioonilistele loomeviisidele.

Mitte-meetodispetsiifilise eesmärgina, mis sageli rühmaloomena loodud lavastustes ilmneb, on eesmärk peegeldada kaasaegset sotsiaalset reaalsust ja/või algatada sotsiaalseid muutusi – see on rakendusteatri üks olulisemaid eesmäärke. Heddon ja Milling võtavad rühmaloome meetodil loodud teatrit iseloomustava kokku järgnevate omadustega: ekspressiivsus, loovus, uuendusmeelsus, riskimine, spontaansus, eksperimentaalsus; skeptiline suhtumine sõnadesse; autori surma kehastamine, mitte-kirjanduslikkus. (Heddon, Milling 2006: 5.)

Eespool esitatud eesmärgid ja iseloomustavad jooned ei pruugi praktikas alati sellised olla. Mitte-hierarhilisust küll rõhutatakse, kuid seda pole enamasti siiski õnnestunud läbi viia. Näiteks teatriajalooliselt olulistel USA 1960–1970. aastate avangardtruppidel olid oma liidrid: Judith Malina ja Julian Beck, Joseph Chaikin, Richard Schechner, Liz LeComte. Briti truppidest on tuntumaid

rühmaloomete meetodit kasutav Forced Entertainment, liidriks Tim Etchells, kes nimetab ennast mitte lavastajaks, vaid dirigendiks: tal on kõrvalseisev pilk ning ta nõu dirigeerib näitlejate loomingut. Kogu laval nähtav on aga tõepoolest näitlejate loodud ning lavastused arvestavad väga näitlejate isikupära ja soovidega³¹. Seega lavastaja positsiooni ei saa kuidagi üldistada, see varieerub trupist trupp. Iseloomulik on küll, et selle asemel, et olla hierarhia tipus, on lavastaja loomeprotsessi keskel ning vastutab, et kogu trupp koos töötaks (*ibid*: 6, 233), ning sama rõhutab ka Tim Etchells oma tööviisi puhul.

Rühmaloomete meetodil töötavate trupptide suhe kirjutatud teksti pole samuti nii ühene. Mõni trupp võib mõne lavastuse luua rühmaloomena, siis aga pöörduda valmisnäidendi poole (näiteks inglise trupp Theatre de Complicité). Ka pole palju neid rühmaloomete meetodil töötavaid teatreid, kes üldse sõnu ei kasutaks. Tendents on meediumite sulandumise poole, ehk ka tantsutrupid integreerivad tihti oma lavastustesse kõneldud sõna³². On ka selliseid rühmaloomete põhimõttel töötavaid kogukonnateatri truppe, kes töötavad *verbatim*-tehnikaga, st esitavad täpselt intervjuueeritavate teksti. (Vt Heddon, Milling 2006: 6–8.)

Rühmaloomete meetodil töötamise lahutamatu aspekt on improvisatsiooni kasutamine. Improvisatsiooni on 20. sajandi teatritrupid kasutanud peamiselt kolmel viisil: 1) improvisatsiooni on rakendatud valmisnäidendi lavale toomise protsessis; 2) läbivalt improvisatsiooni kasutamine alternatiivse lavastuse loomisel; 3) improvisatsiooni põhimõtete laienemine teatrikunstist väljapoole. (*Ibid*: 8.) Punkt 2 on see tehnika, mida kasutatakse pea kõigis selles peatükis analüüsitud lavastustes. Improvisatsiooni kasutades luuakse poliitilisust: traditsioonilisest teatriinstitutsioonist vabanemise tahtega, autori surma kontseptsiooni ellu viimisel, valmis teksti eitamisel ning ka teatava mässumeelsuse, poliitiliste veendumuste väljendamiseks. Improvisatsiooni puhul on tegemist mitte-hierarhilise struktuuriga: kõik selle praktiseerijad on võrdsel positsioonidel. Siit võib näha ka teatavat elu ja kunsti ühendamise püüet ning autentsuse ihalust. Improvisatsioon tähendab spontaansust, riskile avatust, loovust, ekspressiivsust.

Ajaloole tagasi vaadates ning uurides, kuidas rühmaloomete meetodil põhinev teater tekkis, jõuame välja 1960–70. aastateni. Selline teater sündis radikaalse vasakpoolse liikumise tulemusena, seda eriti ameerika avangardteatri puhul. Põhiline poliitiline ideoloogia oli osalusdemokraatia ideede levik. See viis ka rühmaloomete meetodi kasutamisele. (*Ibid*: 95–96.) Nagu ka käesoleva uurimuse järgnevates peatükkides argumenteeritud, on need üldisemad vaated ja liikumised aluseks ka rakendusteatri tekkele.

Kaugemaid mõjutusi leiavad nii briti uurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling (2006: 10–19) kui ka Viini ülikooli teatriteaduse professor Brigitte Marschall

³¹ Tim Etchells vestluses publikuga Berliini teatris Hebbel-am-Ufer 6. märtsil 2013.

³² Näideteks allpool analüüsitud Eesti poliitilise tantsuteatri lavastused “Tavaj” ja “šep-rus-est”.

oma monograafias “Politisches Theater nach 1950” (“Poliitiline teater pärast 1950. aastaid”; 2010: 59–79) 20. sajandi alguse avangardliikumistes. Nii futuristide, dadaistide kui ka sürrealistide loomingus on näha sarnaseid aspekte Teise maailmasõja järgse rühmaloomete meetodil loodud teatriga. Juhuse ja improvisatsiooni elemendid olid olemas kõikide mainitud liikumiste puhul. Samuti vastandusid need avangardliikumised senisele kultuuritraditsioonile. Dadaistide spontaansuse rõhutamine ning sürrealistide automaatne kirjutus seostub hästi ka 1960. – 1970. aastate avangardteatri loominguga. Oluline seos peitub ka leitud, valmis objektide kasutamisel. Nii Heddon-Milling kui Marschall mainivad kunstniku Kurt Schwittersi kollaaže igapäevastest objektidest. Tema idee, et objekte ei tule kasutada loogiliselt objektiivses suhtes, vaid ainult kunstiteose loogikast lähtudes, sai lähteideeks paljudele 1950. – 1960. aastate avangardteatri truppidel.

Võrdlevalt on asjakohane ehk mainida ka USA teatrimaastiku veidi teistsugust olukorda võrreldes Euroopaga. 20. sajandi alguse avangard ei avaldanud USAs nii suurt mõju, publik Euroopas toimuvast väga palju ei teadnud. Seega, kui pärast Teist maailmasõda loodi avangardteatri truppe, tundusid need olevat uudsemad, kui nad tegelikult olid. Publiku ootushorizont ja teadlikkus USAs oli midagi muud kui Euroopas. (Heddon, Milling 2006: 12–13.)

Paljude 1950. – 1960. aastatel loodud avangardsete teatritruppide eesmärgiks oli poliitiline protest ning need trupid olid otseseks reaktsiooniks ümbritsevatele sotsiaal-poliitilistele oludele. Ingliskeelse kultuuri mõjutajana peab olulise nimena mainima ka Antonin Artaud’i, kelle kirjutised tõlgiti inglise keelde alates 1958. aastast (*ibid*: 13). Ühiskondlikud sündmused, millele kõik rühmaloomete meetodit praktiseerivad teatritrupid reageerisid, olid külm sõda, ähvardav tuumasõja oht, koloniaalmaade iseseisvumine alates 1950. aastate lõpust, USA kontekstis mustanahaliste ning teiste vähemuste õiguste teadvustumine, Vietnami sõda. Ühiskond kees poliitilistes protestides ning teater reageeris sellele. Peamised ideoloogilised mõisted, millest lähtuti, olid: individuaalsed ja kollektiivsed õigused, enese-määramise õigus, kogukondlikkus, osavõtt ja võrdsus. Siin näeme seoseid teiste doktoritöös käsitletud strateegiatega: need märksõnad on olulised ka rakendusteatri praktikutele. Sel ajal ei tähendanud poliitika varasemas tähenduses sotsiaalseid klasse eristavat poliitikat, vaid sotsiaalse elu igat aspekti, mis käsitles võimaluste paljusust, elustiili, töö- ja eraelulisi suhteid. Suures osas nimetati jõudu koguvat protesti-ideoloogiat uueks vasakpoolsuseks (*New Left*) – keelduti osalemast valitsevas sotsiaalses reaalsuses. (*Ibid*: 13–18.)

Rühmaloomete meetodi pluss on see, et kuna lavastust loovad ja esitavad samad inimesed, siis saab lavastust pidevalt ja kiiresti kaasajastada. Üheks levinud žanriks ka Teise maailmasõja järgselt oli 1920. aastatel alguse saanud agit-prop: lihtne, selge, plakatlik, konkreetsetele vastustele osutav teater. Propagandistlikult teatab Luis Valdez – sotsialistlikult meelestatud teatri El Teatro Campesino juht – “Teatri eesmärgiks on inspireerida publik sotsiaalseks tegevuseks. Valgustada publikut konkreetsetest sotsiaalprobleemidest. Käsitleda opositsiooni satiirilisel. Näidata või vihjata lahendustele. Väljendada inimeste

tundeid.³³” (Tsit. Heddon, Milling 2006: 100.) 1960–70. aastate agit-prop teatri jaoks oli peamine poliitiline sõnum, mitte esteetiline väljendusvorm. Teatrit peeti vahendiks, tööriistaks.

Erinevalt agit-prop teatritest 1960. aastatel, loodi 1970. aastatel palju truppe, kus rühmaloome toimus ka sisutasandil. Ehk siis enne tööle asumist ei teatud vastuseid, vaid teemasid ja lähenemisi otsiti koos. Eesmärgiks oli uurida ja analüüsida. Need trupid nõudsid ka vaatajalt sama – valmis vastuseid ei antud.

Rühmaloome meetod eeldas kõikidelt grupi liikmetelt võrdset panust ja demokraatiat otsustamises. Aga see meetod väga tihti ei toiminud. Näitleja- ja lavastajatöös tekkisid erinevad loomemeetodid. Katsetati ka erinevaid tekstiloomemeetodeid. Ent siin ei pruukinud ühiselt loomine väga hästi välja tulla, tihti kutsuti teksti vormistama näitekirjanik – kas protsessi lõpus, kui teemad ja materjalid olid koos või siis kaasa lööma kogu protsessi käigus. Leiti, et näidendi kirjutamine ei saa kunagi olla täielikult demokraatlik tegevus.

Paljudes truppides tekkis pinge poliitika ja esteetika vahel, protsessi ja tulemuse vahel. Kumb on tähtsam? 1970. aastate keskpaigaks hakati liikuma eemale ainult poliitilise sõnumi edastamisest, hakati tähtsustama ka teatrit kui kunstivormi. Fookus liikus protsessilt tulemusele. Leiti, et kui lavastus on esteetiliselt veenev, on ka lavastuse poliitiline sõnum võimsam ja teater seega efektiivsem tööriist. (*Ibid*: 108–109.)

Heddon ja Milling viitavad eelkõige Suurbritannia olukorrale, kui 1980. aastatel, Margaret Thatcheri võimu ajal, langes kunstide toetamine drastiliselt ning enamik poliitilise suunitlusega avangardteatreid lõpetas oma tegevuse või muutus kodanliku teatrikuultuuri osaks. Teater depolitiseerus. Mitmed trupid liikusid kogukonnateatriks muutumise suunas. (*Ibid*: 118–120.) Lisaks majanduslikule olukorrale muutus 1980. aastatel ka poliitiline olukord. Sotsialistlik liikumine Suurbritannias häabus, ka sotsialistlikult meelestatud teatrid kadusid. Oluline on aga, et 1990. aastatest on pea kõikjal lääne kultuuris märgata uut liikumist, mida võib nimetada ökopoliitikaks (*ecopolitics*) ning selle suunitlusega tehakse ka teatrit (ka Saksamaal on see oluline suund, millest täpsemalt vt Alexander Karschnia käsitlust allpool). 2004. aastal aga tõdevad Deirdre Heddon ja Jane Milling inglise teatripilti vaadates, et rühmaloome meetodil loodud poliitilisest teatrist, mis ei ole kogukonnateater, on puudus. See, millist poliitilist teatrit nad silmas peavad, tuleb ehk välja nende vaateviisist teatrikunsti poliitilisuse kohta, mis ühtib austraallase Stephen Chinna arvamusega, kelle järgi poliitiline on teater, mis endast teadlik olles seab endale poliitilisi eesmärgi (Chinna 2003: 83). Heddon ja Milling kirjutavad, et teatri võib jagada avangardseks (mõeldes siin kultuurilist, mitte esteetilist suunda), mis esitab oma ideoloogilist positsiooni selgelt ja ilmselt; ning teiselt poolt teater, mis toetab valitsevat *status quod*. Selline jaotus eeldab, et poliitiline teater peab olema oma eesmärkides konkreetne, ilmne (*explicit*). (Heddon, Milling 2006: 128.)

³³ “Inspire the audience to social action. Illuminate specific points about social problems. Satirize the opposition. Show or hint at solutions. Express what people are feeling.”

3.1. Rühmaloome praktikad välisteatris

Rühmaloome meetodit kasutavatest välismaistest truppidest keskendun neljale eri rahvusest trupile: saksa etenduskunstnike trupp andcompany&Co., saksa-inglise trupp Gob Squadi, läti lavastaja Alvis Hermanise trupp ning norra lavastaja Vegard Vinge trupp. Eesti materjali analüüsid selgus, et väga suures osas rakendavad rühmaloome meetodit Von Krahli Teater ja nendega seotud kunstnikud. Käsitlen mitut Von Krahli Teatri lavastust. Eesti etenduskunste käsitlevate peatükkide sissejuhatuses on oluline anda ka ülevaade vastava praktika arengust, mis Lääne-Euroopaga võrreldes on olnud erinev.

3.1.1. andcompany&Co.

andcompany&Co. on rahvusvaheline etenduskunstnike trupp, mis loodi 2003. aastal Saksamaal Maini-äärses Frankfurtis. Asutajaliikmeid on kolm: teatri-teoreetik ja etenduskunstnik Alexander Karschnia, laulja ja etenduskunstnik Nicola Nord ning muusik ja etenduskunstnik Sascha Sulimma. Trupp on rahvusvaheline nii selles mõttes, et annab etendusi üle maailma kui ka selles mõttes, et teeb koostööd etenduskunstnikega kogu maailmast (seda koostöövalmidust tähistabki trupi nime teine pool “&Co.”). Trupi olulisemaks sisuliseks iseloomustuseks on see, et nad võtavad oma lavastuste teemadeks 20. ja 21. sajandi ajaloo (näiteks on üks nende edukamaid ja mõjusamaid lavastusi kommunismiteemaline triloogia, mis valminud aastatel 2006–2009). Vormiliselt on andcompany puhul tegemist end selgelt postdramaatilise positsioneeriva trupiga (Karschnia on ka postdramaatilise mõiste käibele toonud Hans-Thies Lehmanni õpilane). See tähendab, et andcompany lavastustes on tekst vaid üks (oluline) komponent paljude teiste väljendusvahendite seas; nende lavastused on performatiivsetest elementidest küllastatud. Kasutatakse palju rekvisiite (maskid), muusikat (mh ühislaulu), videot, füüsilist tegevust ja tantsu. Retseptioonis nimetatatakse andcompany lavastusi alati poliitiliseks ning võib öelda, et trupp esindab nõrku puhast, kahtlusteta poliitilist teatrit nii oma teravalt ühiskonnakriitilise teemavalikuga kui ka kaasaegset maailma peegeldava postdramaatilise vormiga. Trupp töötab koostöö ja rühmaloome põhimõttel, mida Alexander Karschnia (2011) on ka teoreetiliselt põhjendanud ja mõtestanud. Karschnia rõhutab nii oma trupi puhul kui ka üldisemalt kollektiivsuse vajadust ning seostab selle ajalooliselt Bertolt Brechti ideedega: Brechti jaoks on teater teadusliku uuringu kohana iseenesestki mõista kollektiivse töö tulemus. Siit kasvab Karschnia jaoks välja teatri uus ülesanne: teater pole enam ainult avalik koht, vaid peab saama ühiseks, kogukondlikuks kohaks (*kommunen Ort*). Kohaks, kus sotsiaalne koostöö on avalik, mitte varjatud lavastaja nime taha. (Karschnia 2011: 100–101.)

20. sajandi totalitaarse kommunistliku režiimi teemaline andcompany triloogia algab lavastusega “**little red (play): herstory**” (2006), järgnevad “**Time Republic**”, 2007 ja “**Mausoleum Buffo**”, 2009. Andcompany lavastuste ja teoreetiliste artiklite pealkirjad on alati mängulised ja tähendusrohked.

Lavastuse peategelane on Punamütsike (*Little Red Ridinghood*), kes mängib läbi oma (aja)lugu. Pealkiri on ingliskeelne sõnamäng sõnadest *history* ja *herstory*. *History* tähendab ingl k ajalugu; *he, his* – meessoost tema. *Herstory* on leiutatud sõna ning viitab naissoost temale (*she, her*). Seega, lavastuse pealkiri viitab naissoost peategelase vaatepunktist nähtud ajaloole ning siin saab näha ka laiemat kultuurikriitikat meeste kirjutatud ja meeste domineeritud ajalookäsitluse kohta. Andcompany lavastuses segatakse muusikat, kirjandust, filosoofiat, teatriteooriat, poliitikat, visuaalkunste, popkultuuri jne.

“little red” lavastuses kasutavad etendajad aeg-ajalt maske. Alustuseks on ühel etendajal peas Piilupart Donaldi mask ning ta kirjeldab fiktiivse tegelase Little Red eluteed ja küsimusi, mis sellel teel tekivad. Teine etendaja kehastub Little Rediks pannes pähe suure punase astronaudi kiivri. Lavastuses on palju korduvaid elemente ja stseene. Üks ärksamaid stseene on justkui Interneti jututuba: kolm etendajat küsivad ja vastavad kiirelt külma sõja ajaloo ja tänapäeva poliitilise olukorraga seotud teemadel. Pimeduses süttib põlema lamp selle etendaja juures, kes parajasti sõna võtab. Mäng on tempokas ja pealiskaudne nagu Interneti jututuba – mõisted ja märksõnad visatakse kiirelt õhku. Näiteks: “Ma arvasin, et Scorpionsi laul “Wind of Change” purustas Berliini müüri” või “Kumb on parem, kas DDR või BRD? – DDRis oli kõigil raha, aga midagi polnud osta. Praegu aga pole palju raha, kuid osta võib kõike.” Biitlitelt kõlab: “Make Love, Not War”. Lavaruumis ripuvad ja lebavad erinevatel kõrgustel tähekombinatsioonid: KOMM, BRD, DDR. Etenduse teksti (mõeldes siin kõiki märgisüsteeme) remiksitakse, lõigutakse, korratakse. Lavastuses seatakse ühtseks viitesüsteemiks Karl Marx ja Karl May, John Lennon ja Vladimir Lenin, Erich Honecker ja Piilupart Donald. Mineviku surematutest filosoofidest, poliitilistest ja popkultuurilisest ideedest saavad tänapäeva viitavad märgid. Tööle hakkab kollektiivne mälu, mida on lavastuse “little red” puhul eriti kerge mõista endisest Nõukogude liidust või sotsialismimaadest pärit vaatajatel.

Andcompany tegijatele tähendab koostöö mitte ainult erinevate loojatega koos töötamist ning mitte ka ainult brikolaaži tehnika kasutamist, kus proovi- perioodi alguses on vaid idee ning ideest lähtuvalt kantakse kokku palju erinevat tekstilist, visuaalset ja auditiivset materjali. Koostöö tähendab ancompany jaoks ka koostööd erinevate kunstiliikide vahel, mis tugevdab etenduskunste ellu jäämist kultuuriväljal. Koostööd tehakse etenduskunstnikele lisaks ka visuaalkunstnike, fotograafide, videokunstnike, muusikutega. Sellest mitmekülgsest koostöö vormist aga ei kasva andcompany puhul välja suurejooneline wagnerlik totaalkunstiteos, vaid nende lavastused on kohati lõdvalt seotud võrgu taolised. Selline pigem lõpetamatuse, mitteperfektsuse taotlus on tegijatel teadlik. Rühmaloome meetodil töötamine toob kaasa heterogeensuse, kus iga lavastuses osaleja panus on nähtav. Oluline on muidugi ka rõhutada uurimuse rakendamist loomeprotsessis: kui lavastuseks on idee, alustavad tegijad ulatuslikku uurimust kirjanduses, Internetis või intervjuude tegemise vormis. Andcompany loojad on teatripraktikud, kes samaaegselt ka mõtestavad oma tegevust teoreetiliselt. Selline lähenemine on saksa kultuuris pigem reeglilik kui

erandiks, ning selle traditsiooni (või suhtumise) saab tagasi viia Saksa teatri-ajaloole, kui poliitilise teatri praktikud (Piscator, Brecht) hakkasid üheaegselt lavastamisega oma tegevust ka kirjasonas mõtestama.

Andcompany lähenemises võib kunstilises mõttes näha ka miinust. Nimelt väga paljude elementide lavale kokku kandmine võib tuua kaasa hektilisuse ja terviku puudumise, mis juhtus lavastusega **“Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller”** (“(Tulevane) ülestõus Friedrich Schilleri järgi,” 2012). Lavastuse teoreetiline platvorm on tugev, kuid teostus mitte. Lavastus tõukub Hollandi ja Hispaania vahelisest Kaheksakümneaastasest sõjast (1568–1648), Schilleri selleteemalisest näidendist “Don Carlos” ja Occupy liikumisest (2011–2012). 1581. aastal toimunud Hispaania kuninga vastase ülestõusu ja sõja lõpuks saavutas Holland iseseisvuse. Lavastus esitab otseseid paralleele tänapäevaga ning küsib, kas ajalugu kordub. Nimelt oli Hispaania võim ja majandus tol ajal allakäigul ja sügavas kriisis just nagu tänapäeval. Kas ajaloo kordumises on muster, küsitakse. Lavastus on loodud koostöös Hollandi näitlejatega ning Hollandi eelnevate aastate kultuurieelarve šokeerivat kärpimist on laval käsitletud üsna teravalt. Laval on paljas hollandi näitleja, kes intensiivset monoloogi esitades pakub end Saksamaale tööle: ta õpib ära keele, ta ei taha Hollandisse tagasi minna, ta vihkab Hollandit.

Lavastus on andcompanyle omaselt stseenilise ülesehitusega. Kohati mängitakse stseene “Don Carlosest”, mida pidevalt katkestatakse näitlejate kommentaaridega tänapäeva teemadel. Lavastus koosneb üsna suurel määral kooris kõnelemisest, kuid see koor on erinev saksa teatritraditsioonis levinud einarschleefilikust, ühtselt ja võimsalt kõlavast esteetilisest koorist, mille eesmärgiks on võimendada sõna tähendust. Andcompany soovis katsetada koori kui kogukonna loomise viisi, seda sarnaselt Occupy liikumisega³⁴ (Occupy kui katse ühendada rahvast ilma selge liidrita). Kooris esitatud tegevusele ja kõnele on raamiks harjutamine: kohe lavastuse alguses teatatakse, et “me laval ainult harjutame ülestõusu”. Lavastus küsibki: kas tänapäeval on üldse võimalik tõeline ülestõus? Mis see oleks? Occupy liikumisele küll otsust hinnangut ei anta, kuid jääb mulje, et seda “päris” ülestõusuks pidada ei saa. Hollandi ülestõus lõppes iseseisvusega, kuid lavastuses jääb kõlama küsimus, mis oli täpselt Occupy liikumise tulemus.

Andcompany kasutab oma loomingus rühmaloome strateegiat: neile on oluline rõhutada mittehierarhilist teatriloomist. Sellise strateegiaga loovad nad Jacques Rancière’i mõistes poliitilisust ehk demokraatiat. Andcompany kasutab ka uurimuslikku strateegiat: nende lavastused saavad inspiratsiooni erinevatest ajalooperioodidest ning võtab trupp endale aega, et end teemaga kurssi viia. Korraldatakse ka aruteluseminare ja konverentse. Andcompany poliitilisust võib näha ka selles, et vaatajale jäetakse ruumi otsustamiseks – küsimused visatakse õhku, selgeid suuniseid ei anta. Trupi looming vastab kolmele neljast poliitilise

³⁴ Occupy liikumine ehk Hõivake Wall Street oli New Yorgist üle maailma levinud meeleavalduste seeria, mis sai alguse 2011. aasta septembris. Meeleavaldajad protestisid ühiskondliku ja majandusliku ebavõrdsuse vastu, korruptsiooni ja finantsmaailma liigse mõju vastu valitsuses. Meeleavaldajad kasutasid otsuste vastu võtmiseks konsensusmeetodit.

teatri defineerimise kriteeriumist. Andcompany kasutab mittehierarhilist, postdramaatilist esteetikat, nende lavastuste teemad on poliitilised ning nad väljendavad vasakpoolset ja suurkorporatsioonide vastast ideoloogiat.

3.1.2. Gob Squad

Kollektiivse töömeetodi näiteks on ka trupp Gob Squad, mis tegutseb alates 1994. aastast ning kuhu kuuluvad seitse briti ja saksa etendus kunstnikku. Nende looming kompab kunsti, meedia ja igapäevaelu kokkupuutepunkte. Paljudes oma töödes tegelevad nad aja- ja ruumiküsimustega. Paljud Gob Squadi tööd toimuvad reaalses (st uuritakse mingit sündmust või tegevust siin ja praegu, mitte fiktsionaalses ajas) ning sageli asetab Gob Squad oma tööd avalikku linnaruumi või privaatsfääri (näiteks hotellituppa, lavastuses **“Room Service”** [“Toateenindus”], 2003) ähmastades avaliku ja eraelulise, kunstilis-teatraalse ja reaalse piire.

Gob Squadi peamiseks huvisfääriks ja nõ testmaterjaliks on suurlinn, millest tõukub ka nende poliitilisemaid lavastusi **“Revolution Now”** (“Revolutsioon praegu,” 2010, Volksbühne teater, Berliin). Lavastuse põhiküsimuseks on: kas tänapäeva suurlinlikus modernses inimeses on revolutsionääri potentsiaali? Gob Squadi relvaks enamike (ja ka selle) lavastuse juures on videokaamera. Kaamerasse püütakse reaalses suure Volksbühne teatri esisel platsil jalutavaid inimesi küsides neilt, kas nad on valmis revolutsiooni läbi viima. Saalitäis rahvast vaatab seda ekraanilt pealt. Gob Squadi grupp on võtnud teatripubliku “pantvangi” ning nad vabastatakse ainult siis, kui leitakse teatrist väljas olevast maailmast kedagi, kes on nõus lavale tulema, revolutsioonilist laulu laulma ning teatripublikut “vabastama” – need reeglid tehakse publikule ka etenduse alguses teatavaks. Vahepealsel “revolutsionääri” otsimise ajal (kui trupi liikmed käivad kaameratega teatrisisel platsil ringi) mängitakse saalis mitte püsside, vaid kitarridega ning alustuseks näidatakse videoekraanil Talvepalee vallutamist 1917. aastal. Lõpuks (vähemalt minu nähtud etendusel) “revolutsionäär” siiski leitakse: Gob Squadi liikmed juhatavad ta tagaukse kaudu Volksbühne hiigelsuurele lavale. Muidugi väljendub tema näos üllatus nähes saalitäit rahvast, kuid õnnelikult saadakse koos siiski hakkama revolutsioonilise lõpulaulu laulmisega.

Mõningate kriitikute jaoks kuulutavad Gob Squadi tööd poliitilise teatri pankrotti ehk näitavad justkui teatri sünnitatud poliitilise muutuse võimatust, kuid nagu eelnevalt argumenteeritud, ei pea poliitiline muutus sugugi olema ühe teatrilavastuse poliitilisuse kriteeriumiks. Antud teemaga suhestubki Gob Squad **“Revolution Now”** lavastuses. Etendajad lähevad välja tänavale ja küsivad inimestelt: “Kas te tahate meiega koos revolutsiooni teha?” Üks möödakäija nendib minu nähtud etendusel: “Praegu pole ju revolutsioonilist situatsiooni. Te räägite täielikku mõttetust.” Olukord, kus Gob Squadi näitlejad hõiguvad pea inimtühjal teatrisisel platsil (mis kannab revolutsionäär Rosa Luxemburgi nime!) ja otsivad revolutsionääri, mõjub selle vanema härra välja öeldud lause kui manifest teatri kui kunstiliigi mõju ebapiisavusele – teater pole vahend,

millega revolutsiooni teha. Aga see on ka omamoodi absurdne ja naeruväärne situatsioon. Revolutsiooni nõudmiseks muudavad Gob Squadi liikmed enda naeruväärseks ja väikseks ning selline teguviis on just Gob Squadile omane. Selline ülalpool kirjeldatud situatsioon revolutsiooni nõudmise ja sellele arusaamatusega vastamisega on tegelikult igati dissensuslik (mis on kriitilise kunsti aluseks) peegeldades oma vastuolulisuses ja mitmetahulisuses meie suurlinliku, mugava inimese mentaliteeti.

Gob Squad võngub alati huumori ja banaalsuse vahel, reaalsuse ja illusiooni vahel nii vormilt kui sisult. Nende lavastuste eesmärk on sageli maailma päästmine (eriti “Revolution Now” lavastuses), reaalsus ilmutab end aga argisena ja banaalsenagi. Neid on nimetatud ka narrimütsiga teatrigeriljadeks (Rakow s.a.). Oluline on siin, et Gob Squad kuulutab etenduse alguses välja revolutsiooni vajalikkuse, kuid jätab teatmata, miks revolutsiooni on vaja või mida sellega on vaja saavutada. Gob Squad oma humoorikal moel rõhub (ainult) emotsioonile ja kogukonna entusiasmile – omadused, mille puudumist on (intellektuaalsele) poliitilisele teatrile justkui ette heidetud.

Trupi looming tegeleb nelja poliitilise teatri defineerimise kriteeriumiga, vastates neist kahele ning kaht ülejäänut küsimuse alla seades. Gob Squad käsitleb (mõnes oma lavastuses) poliitilisi teemasid ja teeb seda alati post-dramaatilises esteetikas. Trupp seab küsimuse alla funktsionaalsuse kriteeriumi ehk küsib enda tehtava teatri eesmärgi kohta. Näitena, nagu eespool osutatud, küsimus revolutsiooni vajalikkuse kohta. Gob Squad seab kahtluse alla ka ideoloogilise kriteeriumi: neid iseloomustab ambivalentsus ja erinevate positsioonide esitamine. Selle omamoodi narrimütsi pähe panemisega ja ka meedia vahendatuse kasutamise (kaamera ja video) rõhutab Gob Squad distantseeritust – et asju selgelt näha, tuleb neist distantseeruda. Nagu televiisoripilt, mis on lähedalt vaadates udune, aga kaugemal istudes näeb kujutisi selgelt.

3.1.3. Alvis Hermanise trupp

Rühmaloome meetodil töötavatest lavastajatest on tähelepanuväärne lätlase Alvis Hermanise ja tema juhitava Riia Uue Teatri trupi looming. Hermanis on mitte ainult olulisemaid lavastajaid Lätis, vaid üks hinnatumaid Euroopa kaas-aegse etenduskunsti maastikul tervikuna. Ta lavastab palju saksa keeleruumis, samuti Venemaal ja Itaalias. Tema lavastajakäekiri ei ole ühtne, ta kasutab oma loomingus palju erinevaid stiile ja lähenemisi. Antud uurimuse kontekstis on oluline tema nõ Lāti lavastuste tsükkel aastatest 2003–2010, kus oli eesmärgiks lätlaste mentaliteedi uurimine ning ka arusaamisele jõudmine, miks lätlased ja Lätimaa on täna just selline, nagu ta on. Perioodi jooksul toodi välja kümme-kond lavastust, mille materjali kogus näitetrupp rühmaloomena – materjal oli dokumentaalne ja pärines erinevatest allikatest, näiteks intervjuudest. Lavastaja Hermanise roll oli nende lavastuste juures pigem nõ dirigeeriv – materjalist kompaktse lavastuse vormistamine.

Läti lavastuste tsüklisse kuuluvatest on tähelepanuväärsemaid “**Melnais piens**” (“Must piim”, Riia Uus Teater, 2010). Lavastust ette valmistades käis seitsmeliikmeline näitlejate trupp Läti maapiirkondades lugusid kogumas. Lavastus põhinebki intervjuudel ja maainimestelt kuulnud lugudel, seega on siin lisaks rühmaloome meetodile tegemist ka *verbatim*-tehnikaga, millest täpsemalt dokumentaalteatri peatükis. Lavastuse põhiteemasid on läti identiteedi otsingud ning lähtealuseks tõdemus, et tõelisi lätlasi leidub just maal; linnas muutuvad kõik inimesed ühetaolisteks ja erilisest identiteedikandjast linnainimese puhul rääkida ei saa. Lavastus näitab, et tõeline maaelu on seotud põllumajanduse ja karjakasvatamisega – ilma loomadeta läti maaelu ei püsi. Lavastuse juhtmõtteid on, et niipea, kui viimane läti vanaema annab oma viimase lehma ära, lõpeb tõeline Lätimaa eksisteerimast.

Lavastuses räägitakse argiseid lugusid. Näiteks lehmast, kes viskus õnnetu armastuse pärast elektrikarjusesse; Siberisse küüditatud talupidajate järeltulijatest; vanapaarist, keda jäeti maha alguses nende laste poolt, seejärel koduloomade poolt, kuni nad jäid täiesti üksi. Tekst vaheldub füüsiliste koreograafiliste tegevuste ning rohkete leidlike poeetiliste kujunditega. Laval on kuus naisnäitlejat ja üks meesnäitleja. Naistel on seljas tüüpilised laudanaiste kirjud sitskleidid, neil on kunstrinnad ja lehmasarved. Meesnäitleja kehastab pulli. Poeetilisus ja argisus vaheldub pidevalt. Lavastus on dünaamiline, liikuv, kujundlik. Seega pole tegemist pigem tüüpiliselt jutustava staatilise tõsise dokumentaalteatriga. Läbi huumori ja poeetiliste kujundite jõuab aga teema tõsidus selgelt vaatajateni. Maaelu traagilist hääbumist mõistavad eriti hästi endistest Nõukogude vabariikidest pärit vaatajad. Lavastuse poliitilisus ilmneb ka selles, et tegeletakse allasurutud kogukonnaga, varjus olnud temadega: läti maainimesed ega nende mured pole just igapäevaselt esil.

“Must piim” käsitleb poliitilist teemat (pidades selleks rahvuslikku identiteeti) postdramaatilises vormis. Lavastuse ideoloogiline suund on selge: kriitilisus senise parempoolse (maaelu)poliitika suhtes. Oma funktsioonilt võib lavastuses näha maailma muutmise soovi: ehk mõtleb mõni vaataja pärast etenduse nägemist tõsisemalt maaelu problemaatikale või maal elamise peale. Seega, lavastuses võib näha kõiki nelja poliitilise teatri defineerimise kriteeriumit.

3.1.4. Vegard Vinge ja Ida Mülleri trupp

Poliitilise teatri konteksti asetan alljärgnevalt ka norra lavastaja Vegard Vinge ja saksa kunstniku Ida Mülleri rühmaloome näitena valminud tööd. Nende lavastused on tihedalt seotud meid ümbritseva ühiskonnaga ning tänapäevaste kunstipraktikatega. Vegard Vinge ise ütleb, et “teater on minu jaoks viimane kants, kus saab asjadest rääkida, peaaegu nagu *Speakers’ Corner*³⁵” (Vinge 2006). Vinge looming hõlmab pea kõiki poliitilise teatri loomise strateegiaid.

³⁵ “Teatret er for meg den siste skansen hvor det er et rom, der man kan stå på speakers corner nærmest, og tematisere ting.” (Vinge 2006)

Kõige selgemalt rakendab ta oma töös kollektiivse loome meetodit ning tema looming rõhutab pigem protsessi kui lõpptulemust, seetõttu tuleb tema looming arutlusele siinses peatükis. Tema töid võib nimetada kestvusetendusteks, need kestavad 8–17 tundi. Samuti on strateegiateks etendaja ja vaataja positsiooni übermõtestamine ning ruumi- ja ajasuhete fookusesse tõstmine. Vegard Vinge ei tee dokumentaalteatrit ning väga selgelt ei saa ehk rääkida uurimuse rakendamisest strateegiana, kuid kaudselt siiski. Lavastuste prooviprotsessid on pikad (üks kuni kaks aastat). Nende lavastused saavad lähteimpulssi Norra klassikult Henrik Ibsenil, kuid tema teoste motiivid mängitakse lavastus- ja etendamisprotsessi jooksul piisavalt ümber. Viited Ibsenile on küll olulised, kuid olulisem on nende lavastuste allusioonid tänase päevaga. Lavastustes kasutatakse küll ka dokumentaalseid allikaid: Ibseni-uurimusi, fakte klassiku elust ja loomingust. Seega ka uurimuslik aspekt on tema lavastustes olemas.

Vegard Vinge töötab koos sakslasest stsenograafi Ida Mülleri ja norrakast helikunstniku Trond Reinholdtseniga. Tema lavastuste trupp koosneb nii professionaalsetest kui amatöörnäitlejatest, kes loovad koostöös ka stsenograafia. Vinge ja Müller kohtusid 2001. aastal Norra Rahvusooperis Richard Wagneri ooperi “Lohengrin” lavastuse juures. Vinge oli lavastaja assistent, Müller kunstniku assistent. Enne loomingulist läbimurret 2006. aastal tegid nad koos väiksemaid lavastusi ja töötasid välja oma eripärase esteetika. Vegard Vinge ja Ida Müller on saavutanud tuntuse ja tunnustuse oma Ibseni-lavastustega. Aastatel 2006–2011 on nad loonud neli Ibseni näidenditest inspireeritud lavastust: “Nukumaja” 2006, “Kummitused” 2007, “Metspart” 2009 ja “John Gabriel Borkman” 2011, millest viimane loodi koostöös Berliini Volksbühne teatriga ning valiti ka saksakeelse teatri kümnet märkimisväärsemat lavastust koondavale festivalile Theatertreffen 2012.

Vinge ja Mülleri kestvusetenduste käekirja iseloomustab multifilmilik-koomiksilaadne esteetika, kus näitlejad esinevad maskidega ning etenduse struktuur on erakordselt vaba. Lavastust ette valmistades loovad nad näiteks nelikümmend viis stseeni, millest ühel etendusel tuleb ettekandmisele kolmkümmend, teisel etendusel kakskümmend viis. Erinevatel etendustel ei mängita kunagi täpselt samu stseene täpselt samas järjekorras. Nende loomingu algeid võib näha vähemalt kahest allikast: melodraama ja ekspressionism. Melodraamat näeme groteskini paisutatud tunnetena. Ekspressionismi näeme nurgelises väljendusvormis, aga ka sisutasandil: Vinge–Mülleri lavastustes on läbivaks idee uue inimese sünnist. Nende lavastustes on alati tegelane, kes tahab valitsevat korda raputada, kõike uueks muuta. Lisaks saab Vinge–Mülleri omapärane esteetika inspiratsiooni B-filmidest, ooperist, nukuteatrist, renessansiaegsest maalikunstist. (Vt lisaks Friedman 2012.) 8- kuni 17-tunniste etenduste ajal luuakse pikki improviseeritud stseene ning etenduse pikkus pole sageli ette määratud. Etenduste ebataolist pikkust võib näha muidugi dissensuslikuna tänapäeva teatrimaailma suhtes (või üldse kiirustava maailma suhtes), kuid on ka olemuslikult oluline Vinge–Mülleri läbiviidava dramaturgia jaoks. Pikkuse, aja kulgemise tematiseerimine on ka üks eelnevalt käsitletud strateegiatest, millega luuakse poliitilisust teatris.

Vinge ja Mülleri teater on eelkõige fenomenoloogiliste kogemuste teater, tähendus aga tekib visuaalsete piltide omavahelises koosmõjus. Vinge lavastused töötavad vastanduste peal: lapsed vs vanemad, hea vs halb, fiktsioon vs reaalsus, perekond vs inivid, kunst vs kommerts. Loo narratiivne kulgemine on küll olemas, kuid pole primaarne. Nende teatrikeelt võiks nimetada post-dramaatiliseks sümbolismiks.

Lavastustes vahelduvad tegevuslikud stseenid laval nõ intermeediumitega, kus lavastaja Vinge võtab juhtrolli. Need on erilised *performance*'i-laadsed, tegevuskunstilikud vahepalad valju energilise popmuusikaga. Lavastaja Vinge roll on kui Jumal ja Lavastaja, tseremooniameister, tegevuse suunaja. Vinge kehastub geniaalseks ja/või türanlikuks lavastajaks. Etendustel on tal alati seljas särk kirjaga "Wagner", mis tähendab nii helilooja Richard Wagnerit kui natsionaalsotsialistlikku massimõrvarit Gustav Wagnerit³⁶. Need kaks isikut ehk sümbolit ehk poolust on võtmeks Vinge töös. Nende pooluste kasutamine näitab, kuidas Vinge suudab ühte teosesse panna kokku suured vastandid, võitlevad positsioonid. Lavastaja Vinge on õigus etenduse jooksul proovi-protsessis loodud stseenide järjekorda muuta, stseene lühendada ja pikendada. Vinge püsib enamiku etenduste ajast publiku selja taga tehnikute puldis, andes digitaalselt moondatud häälel käsklusi näitlejatele ja lavatehnikutele. Aeg-ajalt sekkub ta aga tegevusse, ja tema päralt on kõik interluudiumid, vahemängud, mida ta kasutab performatiivse, *action*-kunstiliku tegevusena.

Seega, igal õhtul on Vinge-Mülleri lavastuste etendused tõepoolest väga erinevad ning tegemist on tõelise protsess-teatriga, mis selgitab ka, miks nende teatrit on asjakohane käsitleda käesolevas peatükis. Oluline on, et publik tunnetaks aega ja protsessi koos tegijatega. Publiku ja etendajate rolli tematisseerimine on ka üks poliitilise loomise viise teatris. Vinge tõesti manipuleerib publikuga, aeg-ajalt provotseerib vaatajaid midagi tegema, näiteks tantsima vahemängude ajal, aga publikuga manipuleerimine käib peamiselt kunstiteose kaudu, mitte eriti tihti otsesuhtluses. Siiski kogesin näiteks lavastuses "John Gabriel Borkman" (2011) hetke, kus Vinge rebib ja lõhub publiku alt istepinke ning vaatajal tekib reaalne kehalise vigastuse oht.

Vinge-Mülleri lavastuste iseloomulikuks jooneks on näitlejate hääle elektrooniline muundamine. Tegelasete tekst on eelnevalt lindistatud, elektrooniliseks muundatud ja helikunstnik Trond Reinholdtsen sobitab selle kohapeal tegelaste liikumisse. Tegelasete-näitlejate ja helimehe tegevus on perfektselt sünkroniseeritud. Näitlejad on kummimaskidega ning nad edastavad vaid neile omast heli kogu kehaga (lisaks tekstile sisaldab see ka võimendatud samme, sahinaid, hingamisi, kõhatusi, rõhatusi jne). Helikujundus jätab mulje videomängust, eelkõige vanamoodsast telekamängust (näiteks "Super Mario"). Lisaks tegelastele kaasneb hüperrealistlik, võimendatud heli ka elutute asjadega: uksekääksud, asjade viskamised, riiete selga panemised. Selliselt ülitäpselt välja timmitud kunstlikkus tingib selle, et mingist näitleja individuaalsusest rääkida ei saa.

³⁶ Tegutses Poolas kontsentratsioonilaagri ülemana ning tema juhtimisel lasti gaasikambritesse 200 000 juuti.

Näitleja on etenduses marionett, kuid lavastuse loomise protsess kulgeb lavastaja-kunstniku ja näitetrupi koostöös. Näitlejate maskistamine, nende kehaline marionetlik liikumine ning eelnevalt mainitud heliline tinglikkus viitab Edward Gordon Craigi ülimarioneti teooriale. Vegard Vinge järgi on maske vaja selleks, et näitlejatelt võtta ära personaalsus, et maski peale saaks projitseerida vaatajat ennast (Friedman 2012: 17). Näod on maskiga ebainimlikustatud, samuti on keha varjatud kostüümi ja mehaanilise liikumise taha: etendaja muutub justkui tehnoloogiaks, inimmasinaks, mille puhul ähmastub piir elusa ja elutu vahel.

Kõige silmatorkavam element Vinge-Mülleri esteetikas on stsenograafia, mis on loodud *trash*-esteetika printsiibil papist, ka kõik rekvisiidid on tehtud papist. Näiteks lavastuse **“John Gabriel Borkman”** kujundus oli mitmekorruseline, mitmetasandiline, mitmedimensiooniline papist maja. Vägivalla ja lõhkumise esteetika on Vinge-Mülleri loomingule omane: “Borkmani” etenduse lõpuosas papist maja hävitatakse ja selle taha ilmub suur tühi teatrisaal. Lavakujundus ja kostüümid on Ida Mülleri välja mõeldud, kuid teostatud näitlejate poolt. Vinge põhjendab seda, et miks professionaalid ei teosta kujundust sellega, et “amatööridele on omane teatud ebakindlus ja see tekitab mitteperfektsuse, kõik ei ole sada protsenti kontrollitud ja see on ilus”³⁷ (Friedman 2012: 19). Seega võib järeldada, et Vinge polegi nii totaalne kontrollija, nagu etendusi vaadates võib tunduda. See, et trupis osalejad teevad kõik ise, on oluline ka grupi kui sellise jaoks, sest selles kujunduses peavad nad ju päevade kaupa elama (etenduste pikkust arvestades). Vinge kasutab harva professionaalseid näitlejaid, ta kogub enda ümber trupi, kes tahab kaasa teha. Mitteperfektsus on Vinge lavastustele ka üldiselt omane, ja see teebki selle teatri elusaks. Mitteperfektne punktist A punkti B selge kulgemine, vaid etendajate liikumine lõpp-punkti, mida nad etenduse alguses veel ise ei tunnegi.

Poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitest lähtudes on Vinge ja Mülleri trupi loomingus oma eksemplaarse postdramaatilisusega esiplaanil esteetiline kriteerium. Ühiskonna muutmise eesmärki või ka poliitilise teema vahendamist ei saa nende loomingut vaadates esiplaanile tõsta. Ideoloogilisest kriteeriumist lähtudes võib trupi loomingus näha kindlat vastuseisu üldisele konformismile ja konsensusele – eesmärgiks on tekitada erimeelt, mis on neil, meediakajastust arvestades, õnnestunud ka ühiskonnas laiemalt.

Vinge ja Mülleri esteetika pärineb 1990–2000. aastate Saksa jõulisest postmodernistlikust klassika dekonstrueerimise lainest. Vägivalla ja popkultuuri esteetikaga mängimine viitab eeskujuks Berliini Volksbühne juhi ja lavastaja **Frank Castorfi**. Poliitilise teatri kunagise esilavastaja Castorfi lavastused on kurnavad, pikad, keerulised, valjud, eksalteeritud ja ebaloogilised. Tema lavastustes sulanduvad film ja teater, melodramaatilisus ja iroonia, *thriller* ja religioossed arutelud, kunstide ajalugu ja teatraalne kaasaeg üheks, kuid mitte

³⁷ “Amateurs are the best painters to use on the set because you feel there is an insecurity, that there’s something not 100% controlled in the stroke and that’s beautiful.” (Friedman 2012: 19)

arusaamatuks joaks, vaid kompleksseks, mitmetasandiliseks vooluks. Vinge ja Castorfi loomingut seob ka repertuaarivalik – maailmaklassika. Frank Castorfi loomingu kvintessentsiks võib pidada 2002. aastal Berliini Volksbühnes esietendunud lavastust **“Idioot”**. Olgugi, et lavastus on valminud Fjodor Dostojevski 19. sajandil kirjutatud romaani põhjal, on tegemist kaasaegse poliitilise teatri lavastusega. Castorf võtab romaanist vaid tegelased ja nende vahelised suhted, esitab neid aga sellises võtmes, et tänapäeva berliinlane tunneb neis ära inimesi otse kesklinnast Volksbühne betoonseina tagant. Üks lavastaja sõnumeid näib olevat hoiatada lärmaka ja kõike endasse imeva välise maailma eest. Säilitada inimlikkus kunstliku maailma, meedia, *reality-show*’de ja televisiooni vahendatud maailma kiuste.

Vinge ja Mülleri mõjutajana saab näha ka **Christoph Schlingensiefi**, keda on nimetatud Saksa etenduskunstide *enfant terrible*’iks. Kuna Schlingensiefi loomingut võib (osaliselt) vaadelda ka rakendusteatri kontekstis, siis temast põhjalikumalt alapeatükis “Rakendusteatri praktikad välisteatris”. Oluline on, et Vinge ja Mülleri trupp kasutab postdramaatilist, dekonstruktsiooni esteetikast kantud pärandit teistmoodi. Kui need mainitud sakslased dekonstrueerisid klassikuid postmodernismi vaimus, siis Vinge-Mülleri eesmärgiks tundub olevat luua uus maailm, uute reeglite järgi uusi suuri narratiive pakkuv ning võibolla luua teatrist omamoodi religioosne elamus tänapäeva inimesele. Vinge ja Müller ise vaatavad oma tööle kui kaasaegsele dokumendile (Friedman 2012: 23), st et kõik mainitud viited ja seosed moodustavad täpse pildi tänapäevast.

3.2. Rühmaloome praktikad Eesti teatris

Järgnevalt vaatlen rühmaloome kui poliitilise teatri loomise meetodi rakendamist Eesti teatris. Et paremini mõista analüüsitavaid lavastusi tänapäevast, teen ka põgusa sissevaate rühmaloome meetodi ilmnemisele Eesti teatri ajaloos. Eesti ühiskonna ja kultuuri areng oli muidugi erinev eespool kirjeldatud kultuuri arengujoontest Lääne-Euroopas, milles rühmaloome meetodi esilekerkimine kandis endas laiemat poliitilist sõnumit. Siiski jõudis ka 1960. aastate vabama ideoloogia hingus Eestisse ning oli tõekest muutustele teatrikunstis, mida täna tunneme 1960.–70. aastate vahetuse teatriuudendusena. Rühmaloome meetodit praktiseerisid vähemalt osaliselt nii Evald Hermaküla kui Jaan Toominga teater, nende loomingus oli oluline, et trupi liikmed oleksid mõttekaaslased. Range tsensuuri tõttu oli rühmaloome rakendamine raskendatud (lavastuse aluseks olevat teksti pidi eelnevalt ametlikult kinnitama), kuid varasema teatripraktikaga võrreldes käisid nad tekstiga siiski vabamalt ümber.

Teatriuudenduse avataktiks peetakse rühmatööd **“Ühte laulu tahaks laulda...”** (1969) Gustav Suitsu luule põhjal (osalesid Evald Hermaküla, Jaan Tooming, Lembit Ulfsak, Tõnu Tepandi, Kaarel Kilvet, Raivo Trass). Aja survele omandas luuleõhtu poliitilise allteksti; sotsiaalse protestina, karjena vabaduse järele mäletavad Suitsu-õhtut ka tegijad ise (vt Epner 2006). Ka Jaak Rähesoo rõhutab nõ Suitsu-õhtu ühiskondlikku tausta, “plakatlikult selgetes ja

teravates, aga emotsionaalselt läbitunnetatud ja varieeritud toonides” (Rähesoo 1995: 65).

Teatriuenduse aegsete näidetena rühmaloomete meetodi rakendamisest võib tuua veel **Evald Hermaküla** lavastuse Paul Kuusbergi romaani põhjal “**Südasuvi 1941**” (Vanemuine, 1970), mille jaoks lavastaja ja Mati Unt kirjutasid ühiselt dramatiseeringu, kuhu lisasid ka uusi tegelasi ja stseene – sellisel viisil loodud tekst ei olnud seni teatripraktikas tavaks. Hermaküla poliitilisus läks siin veel kraadi võrra teravamaks ning Reet Neimar leiab, et teatriuenduse-aegsed lavastused olid harva nii poliitilised nagu “Südasuvi” (Neimar 2007: 106). Luule Epneri (2006: 2443) järgi oli lavastus poliitiliselt tundlik ja riskantne ning lähtus romaani suhteliselt ausast ajastu kujutamisest. Laval oli sinimustvalge lipp ning lauldi laule, mida 25 aastat ei olnud tohtinud avalikult laulda: need olid isamaalised laulud, mida lavalt ja vaheajal teatrifuajees laulsid nii hävituspataljonlased kui metsavennad. Ametnike arvates õhutasid etendused natsionalismi ja nad kartsid, et kõlama võib jääda petetud rahva teema. Hermaküla tõrjus kahtlustusi väitega, et teemaks on müüt kaunist, ühtsest eesti rahvast. Luule Epner leiab Hermaküla loomingus huvitava paradoksi: “Hermaküla ideaaliks oli otsinguline stuudiotheater, nõukogude riigiteatri süsteemis sai seda mudelit järgida vaid poolikult, kompromisside hinnaga. Teiselt poolt nõudis tema missioon ka teatri tarvitamist tribüünina, et rääkida ühiskonnale olulistest asjadest.” (*Ibid.*)

Nii eelpool mainitud lavastuste loomise meetod kui nende sisu oli dissensuslik, läks vastuollu valitseva ideoloogiaga ning need olid väikesed, erandlikud katsed luua enda ümber demokraatlikkust. Eelöeldu kehtib ka mitmete **Merle Karusoo** Nõukogude ajal erandlike lavastuste kohta, näiteks “**Olen 13aastane**” (1980), mis vormus rühmatööna ja kus kasutati dokumentaalset materjali.

Ajaloolisest kujunemisest on näha, et meetodi rakendamine ei olnud eriti levinud praktika. Ka praegu ei saa väita, et rühmaloomete meetodil lavastuste loomine oleks Eestis väga laialt levinud, kuid see tendents on järjest süvenev. Allpool mõned näited 21. sajandi alguskümnenditel esietendunud lavastustest, kus kogu lavastusterviku loomisel on kasutatud rühmaloomete meetodit ning kus lavastuse loomisel on impulsiks pigem mõni põletav küsimus, kunstiline idee või oluline teema. On märkimisväärne, et rühmaloomete meetodit kasutatakse nii suurtes riiklikes teatrites kui ka väikestes vabatrappides. Nii nagu ka eespool toodud Euroopa teatri näidete puhul, võib ka Eestis rühmaloomete meetodil olla loodud lavastusi, kus lavastaja mängib juhtivat rolli, kuid oluline on siiski kogu näitetrupi panus. Eesti teatripraktikas joonistuvad selgelt välja teatrid ja lavastajad, kes seda meetodit ulatuslikult kasutavad. Kõige selgemalt on rakendanud meetodit läbi kahe aastakümne Von Krahli Teater. Ka teater NO99 on nimetanud mitmeidki oma lavastusi rühmaloomel põhinevaiks.

3.2.1. Von Krahli Teater

Eesti vanimaid erateatreid Von Krahli Teater töötab rühmaloome meetodil erinevate lavastuste puhul erineval määral; nende jaoks on oluline trupiliikmete mõttekaaslus, mis on rühmaloome meetodi kasutamisel ka tunnuslik.

Oluline teetähis selle meetodi juurutamisel oli 2001. aastal esietendunud lavastus **“Piraadid”**, mis oli Von Krahli Teatri koostööprojekt Saksa trupiga Showcase Beat Le Mot. SBLM (asutatud 1997. aastal) on Hamburgi *performance*-kollektiiv, mille liikmed on lõpetanud Giesseni Rakendusliku Teatri-teaduse Instituudi (nagu ka näiteks René Pollesch, Hans-Werner Kroesinger, Gob Squadi ja Rimini Protokoll liidmed). “Piraate” nimetab märgilise tähtsusega sündmuseks kogu Eesti teatri- ja kunstiajaloo kunstiteadlane Anders Härm (2013) ning seob selle lavastuse Eesti *performance*-i-teatri ajalooa. *Performance* etenduskunstina on seotud poliitilisuse loomisega (vt nt Lehmann 1999), kuid jääb etenduskunstide liigina käesoleva töö fookusest välja.

Järgmise koostööprojektina Showcase Beat Le Mot'ga esietendus lavastus **“Europiraadid”** 2006. aastal Düsseldorfis. Põhjuse rääkida “Europiraatidest” kui poliitilisest teatrist annab juba lavastust tutvustav tekst: ““Europiraadid” kasutavad piraatluse kuvandit, et pääseda lähemale globaalse hüperjõu fantaasiate tagusele Euroopale: see on illegaalsete tööliste ja sparglikorjajate; sigarettide, bensiini ja aiapäkapikkude; hambaarstide, juuksurite ja prostituutide Euroopa; rahapesufirmade ja petiste Euroopa. Tants, tegevused, laulud ja stseenid viivad publikult mõistuse ning tekitavad ebalust, tuues esile kahtlused 21. sajandi Circus Maximuses, kus otsustavaid lahinguid ei peeta mitte ainult merel vaid ka esteetilisel ja poliitilisel tasandil. Piraatidel on rohkem küsimusi kui vastuseid.” (Von Krahli Teater 2006) “Europiraadid” on fragmentaarne, kabareelik etüüdide jada. Siin leiab mitmeid postdramaatilisele poliitilisele teatrile omaseid elemente. Hüplik, katkestuste esteetika, kus näitlejad esinevad iseenda nimel, suunates oma teksti otse publikule. Esitatakse küsimusi, kuid vastuseid ei anta, ei kutsuta ka meelearandusele. Laiemaks teemaks lavastuses on Euroopa, kuhu kuuluvaid maid ühendavad eelkõige majanduslikud ja poliitilised küsimused, mis leiavad märkimist ka “Europiraatides”. Piraadilaeva võib lavastuses vaadelda kas Euroopa Liidu või ükskõik millise muu suure tulujahtiva organisatsiooni metafoorina. Kriitik leiab tabavalt: “Lisaks sisetülidele, kas muutuda parema tuleviku nimel organiseeritumaks või jätkata uhket elunautlemist viimse hingetõmbeni, peavad piraadid hakkama saama immigrantide ja Aafrika hädalistega, püüdes seejuures piraatideks jääda. Kampa võiks võtta ka koloniaalpärandi ja muud hinge kriipivad teemad ning juba hakkabki piraadilaev Euroopa kõikumama. See kõik toimub nii vonkrahliliku metafoorse ironia kui ka saksaliku ekspressiivsusega.” (Feldmanis 2007) Seega, lavastus vastab mitmele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile: poliitiline teema, postdramaatiline esteetika, suurkorporatsioonide ja tsentraalse juhtimise vastane ideoloogia.

Tõelisest rühmaloome vaimust oli kantud Von Krahli Teatri tegevus 2008. aastal, mil aasta teisel poolel kogunes teatrisse grupp kunstnikke maailma

erinevatest osadest ning kuulates igapäevase Von Krahli Akadeemia loenguid, mille teemaks oli “Kas on elu pärast kapitalismi?”, lõi trupp loengutest inspireeritud etendusi-*performance*’eid. 2009. aasta alguses lõi trupp Peeter Jalaka juhtimisel lavastuse “**Unistuste Vabariik**”, mis küll ei kasutanud otseselt Akadeemia loengute materjali, kuid mida võib näha omaette poliitiliselt kriitilise seisukohavõtuna kaasaegse maailma suhtes. Vaatamata sellele, et lavastuse sisuliseks teljeks oli Bangladeshis muinasjutu jutustamine, oli tegemist tüüpilise postdramaatilise teatriga. Jutustati küll lineaarne ja jälgitav lugu, kuid seda tehti kõikvõimalikke teatraalseid ja multimeediumlikke vahendeid kasutades, lugu katkestades, taha ja ette vaadates, muusika- ja laulunumbritega vaheldudes. Lavastuse loomise meetod oli poliitiline ehk dissensuslik: kõik trupi liikmed andsid oma panuse, lavastust hakati looma rühmaloomise meetodil ilma eelnevalt fikseeritud alusmaterjalita.

Järgnevalt peatun pikemalt lavastusel “**Harmonia**” (2008), mida võib kirjeldada nii postdramaatilise kui poliitilisena ning mille alusimpulsiks oli idee, mitte valmiskest. “Harmonia” on lavastatud koostöös Soome kunstniku Teemu Mäki ja Von Krahli näitlejatega (Taavi Eelmaa, Juhani Ulfssak, Erkki Laur, Tiina Tauraste, Riina Mäkitie). Lavastus on taas näide sellest, et ametlikult kirjutab lavastusele alla lavastaja, kuid näitetrupp on prooviprotsessis mitte interpreteerijad, vaid autorid. Lavastus on Eesti (poliitilise) teatri maastikul erandlik ning tõuseb mitmeski mõttes esile. Pärast võrreldavat lavastust Eesti teatrites tehtud pole, küll aga haakub see hästi Saksa poliitilise teatri traditsiooniga. Selles võib näha tegevuskunsti esteetikat.

Lavastuse alapealkirjaks on “Eesti Vabariigi juubeli- ja aastapäevade vihast, majandusest ja naudingust” – lavastatud Eesti Vabariigi 90. aastapäevaks. Lavastus räägibki vihast ehk sõjalisest olukorrast maailmas, majandusest ehk inimeste eksploateerimisest ja naudingust ehk ideaalse elukorralduse võimalikkusest. Mäki on öelnud, et kunst on talle filosoofia ja poliitika kõige paindlikum ja mitmekesisem vorm (Mäki 2008).

Milliste teemadega lavastus tegeleb? Esimest osa iseloomustab meeleheitlik karjumine, vali muusika, vägivald, pekumine. Taustal asuval videoekraanil näidatakse sõjakolledusi, mida Eesti ja maailma sõdurid igapäevaselt kriiskolledes missioonidel kogevad. Näeme sõdurite (pigem sõjandite) käitumist ohvritega, nende pekumist ja vägistamist. Lavastus kritiseerib vägivaldset esteetikat, mida meedia iga päev toodab.

Lavastuse teine osa räägib röövkapitalistlikust tööliste eksploateerimisest. Laval on suur ümmargune ratas, kuhu peale on kleebitud erisugused kingad – s.o rõhumisratas: igauks astub kellelegi varvastele, igauhele astub keegi varvastele. Röövkapitalismi toimemehhanism. Vaimukat dialoogi veavad töölisest tütar ja tehasedirektorist isa. Direktor teeb selgeks, et turg on ülim, tarbija-eelistus võidab ning kõik peavad rabelema konkurentsi pärast. Tööline on alandlikkuse musternäidis. Töölisel on vähe, väike laps ja haige ema ning tagatipuks jääb ta veel rasedaks.

Järgnevalt esitatakse kiirel kõnes rütmiliste liigutuste saatel õõvastavaid fakte globaliseerumisest, sõjast, keskkonnast, demograafilisest olukorrast,

ökoloogilisest katastroofist, näljast, ülemaailmsest tarbimisest. Näidatakse videointervjuud Soome prostituudiga, prostitutsiooni käsitletakse siin tavalise igapäevase tööna. Prostituudi soov on tarbida samamoodi kui kõik teised inimesed, hoida oma elustandardit, olla ühiskonnas vääri-line liige. Lavastaja näitab prostituuti kaasaegse ühiskonna ohvrina, samuti jääb kõlama kriitika prostituudi teenuste kasutaja kohta.

Lavastuse viimane, kolmas osa räägib naudingutest. Näitlejad esitavad utoopiaid erinevatest sajanditest (Thomas Hobbesi, Thomas More'i ja Teemu Mäki enda arusaam maailmast). Kõigepealt aga näitab Tiina Tauraitte humoorika muuseumitädina ekspluateerimismuuseumi eksponaate (lavakujunduse erinevaid osi). Tekst on groteskne ja vastandab hedonismiühiskonda rõhumis-ühiskonnale. Enne kui publik saab nautida sumedat küünlavalgust ja kuulata utoopiaid, teatab näitleja Juhan Ulfsak, et hirmus õpetusnäidend ehk *Lehrstück* (sic! Brecht ja Saksa poliitiline teater) on nüüd läbi. Publik kutsutakse tribüünidelt alla näitlejate sekka lavale mattidele istuma ("oleme siin kõik koos"). Pärast etenduse lõppu pakutakse vabariigi sünnipäeva puhul ka viina ja vorstivõileiba ning nauditakse koos hedonistlikku ühiskonda, milles me elame.

On sümptomaatiline, et rohkem kui ühiskonnakriitika, leidis lavastuse retseptisioonis kajastamist üks etenduse lõpuhetki, kui näitleja Juhan Ulfsak urgitses näitleja Taavi Eelmaa tagumikust välja kondoomi sisse pandud väikese Eesti luallipu. Seda skandaali tekitanud stseeni ei saa päriselt tähelepanuta jätta, kuna siin tekitas teater meedias elavat kunstivälist arutelu. Paljudes ajakirjandus- ja internetiväljaannetes võtsid nii arvamussliidrid kui tavakodanikud sõna, kas ja kuidas teatris rüvetati Eesti lippu. Arutleti, mis on püha ning millised on kunsti piirid. Ka tegijad ise pidid avalikkuse survele oma teguviisi selgitama. Võib öelda, et üks lühike stseen varjutas Teemu Mäki soovitud kriitilise vaate ühiskonnale. Selle stseeni retseptisioon rõhutab aga selgelt, et tegemist on poliitilise teatriga ning kindlasti sündmusega, mis tekitas dissensusi. Teater pani rääkima asjadest väljaspool teatrit. Teatri teguviisi poolt või vastu võtsid sõna ka (ja enamikus) inimesed, kes etendust üldse polnud näinud. Nõuti muu hulgas ka teatri sulgemist või tegijate kriminaalkorras karistamist. Arutelu kasvas laiemaks kui oli konkreetse lavastuse eesmärk – vahetati mõtteid Eesti riigi toimimise, riiki ja rahvust määravate ja esindavate sümbolite üle. Samuti laiemalt kunsti võimaluste ja lubatavuste üle. Lavastus vastab kolmele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile: käsitletakse poliitilist teemat postdramaatilises vormis olles ideoloogiliselt kriitiline valitseva korra suhtes.

Üheks teistmoodi erandlikuks ja käesoleva uurimusega haakuvaks näiteks Eesti teatripraktikas on Von Krahl'i Teatri näitleja Riina Maidre ja etenduskunstniku Maike Londi koostöös valminud feministlik *performance*-lavastus "**PostUganda**" (2009). Eesti kontekstis erandlikuks teeb lavastuse nii sisu kui vorm. Omaloomingulise kontsertetenduse vormis lahkavad Maidre ja Lond naise olukorda ja kuvandit tänapäevases maailmas, kuid seda mitte uurimuslik-tõsisises võtmes, vaid pigem teemale huumoriga lähenedes. Lavastuses kasutatakse postdramaatilist esteetikat: puudub sidus lugu, lavastus on multi-meediumlik, etendust iseloomustab teatav pungilik kaootilisus. Lavastus on

poliitiline mitmest aspektist. Teemaaliselt tõstetakse esile varjus olevat ehk võetakse teemaks naise positsioon ja rollid nii ühiskonnas kui inimestevahelistes suhetes. Maidre ja Lond lõhuvad naise kuvandit ehk mängivad ümber harjumuspäraseid reeglid, kellest ja kuidas ühiskonnas kõnelda. Etendajate hoiakut iseloomustab eneserefleksiivsus, nad on teadlikud etenduse situatsioonist, nad tegelevad sellega. Selgelt tõstatatakse ka etendaja ja vaataja suhe: neljas sein lammutatakse ja publikuga suheldatakse oluliselt rohkem kui Eestis tavaks. Etenduses otsib Riina Maidre kehastatud tegelane (kes on mängitud väga lähedaseks reaalsele inimesele nimega Riina Maidre) endale meest. Ta valib publikust välja ühe meesterahva, keda ta asub võrgutama ning kutsub telefoninumbreid vahetama ja kohtuma. Näitleja mängib selle tegevuse äärmiselt usutavaks, mistõttu toimubki nõ neljanda seina varisemine. Lavastus tõstab esile (naiste ja meeste, ka individuaalsete) vaateviiside paljususe, erimeele, mida vastukajas on põgusalt nimetatud dissonantsiks. Leenu Nigu (2011: 56) mainib, et “PostUganda” mängib teadlikult nendele dissonantsidele, mis tekivad tavapärastest soorollidest irdumisel.

Näide rühmaloome meetodi rakendamisest, kus trupp on rõhutanud ühistööd ka teksti loomisel, on lavastus “**The End**” (2010, näitlejad-autorid Taavi Eelmaa, Juhan Ulfak, Erki Laur, Tiina Tauraite, Mari Abel, Riina Maidre). Lavastus räägib maailma lõpust ning sellest, mida me soovime oma elust mäletada ja kaasa võtta – maailma lõpu eel on igale inimesele riiklikult eraldatud 8GB mahtu mälu säilitamiseks. Kuuel näitlejal on nõ soolostseenid – materjali selleks on nad ise loonud. Ühisstseenide tekst valmis ühiste vaidluste tulemusel. Lavastus on nii isiklik kui ka ühiskondlik, pannes mõtlema nii sellest, mida me oma isiklikust elust soovime mäletada, kui ka sellest, mida oma praegusest maailmast kaasa võtta. Lavastuses küsitakse karme ja kriipivaid küsimusi: mida me oleme maailmas teinud selleks, et me lapsed saaksid oma lõpu eel rahulolevalt ja tunnustavalt selja taha vaadata? Lavastust iseloomustab postdramaatiline esteetika ning näitlejahoiak on eneserefleksiivne. Postdramaatilisusele omaselt on siin näitleja mina ja rolli mina üksteisele lähemal kui dramaatilises teatris. See aga võimaldab paradoksaalseltki poliitilisele teatrile omast distantsi, kõrvalt vaatamist, oma tegevuse reflekteerimist ja küsimuse alla seadmist. Publikult omakorda oodatakse vaba tahte ja vabade valikute üle juurdlemist.

Kui “The End” oli rühmaloome kogenud ja tunnustatud Von Krahli näitlejatega, siis teatri noorema põlvkonna näitlejate maailma näitab lavastus “**Sinihabe**” (2012). Lavastaja Kertu Moppel vastutab terviku eest, kuid materjal töötati välja trupiga koostöös (truppi kuulusid Mari Pokinen, Liis Lindmaa, Ragne Veensalu, Tõnis Niinemets, Kait Kall ja Mart Koldits). Nii vormilisi kui sisulisi sarnasusi lavastusega “The End” on mitmeid. Mõlemad lavastused on üles ehitatud erinevatest, rohkem või vähem omavahel haakuvatest stseenidest. Mõlemad lavastused on omamoodi utopiad või pigem düstopiad, käsitlevad mingit utoopilist situatsiooni ning on suunatud tulevikku. “Sinihabe” mängib end lahti lähitulevikus, mis on järjest mehhaniseeritum, ettearvestatum ning kus inimlik ebatäiuslikkus ja igasugune loomingulisus on välistatud. Teoreetiliselt

põhjustab lavastust briti kirjandus- ja kultuuriuurija Alan Kirby (2010) pseudo-modernismi või digimodernismi teooria, kus kriitiliselt käsitletakse seda, et inimeste vaheline suhtlus on järjest enam vahendatud (kõikvõimalikud ekraanid, kujutised, televisioon, Internet). Vahendatus on lavastuses viidud äärmusse: etendus algab stseeniga, kus naine abiellub peigmehega ametliku esindaja kaudu. Kirby järgi on ka kultuuri suhe publikuga muutunud – tarbija loob endale ise kultuuri (Kirby räägib tele- ja raadiosaadetest, mille sisu toodab neis osalev vaataja-kuulaja). Lavastuses väljendub see “üllatuse” tellimise võimaluses: Mart Kolditsa tegelane helistab ja tellib endale “üllatusi” ning ootamatutel hetkedel korraldataksegi talle veidraid etteasteid või juhtumisi. Lavastuses võib näha noorema põlvkonna poliitilist seisukohavõttu, kriitilist vaadet meid lähitulevikus (aga osaliselt ka juba praegu) ees ootavale. “Sinihabeme” vastukajades seostati kogu lavastuses esitatud olukord ka päeva- poliitikaga. Keiu Virro (2012b) näeb sellist võõrandumist, masinlikkust ja väärtuste muutumist just praeguses ühiskonnas. Lavastuses nähakse ka üldisemat muret läänemaailma allakäigu pärast ning teatrikriitik Rait Avestik (2013) kirjeldab lavastusele omast lühist või *error*-esteetikat. Näen seda dissonantsina – erimeele ehk poliitilisuse tekkimise hetkedena.

Lisaks kollektiivse töömeetodi rakendamisele kasutavad ülalpool analüüsitud trupid ja lavastajad ka teisi strateegiaid, millega loovad teatris rancière’ilikku poliitilisust. Vegard Vinge ja Ida Mülleri trupi puhul sai mainitud kõikide strateegiate kasutamist nende totaalse kunstina kirjeldatavas loomingus. Nad tegelevad nii etendaja ja vaataja positsioonide ümber mängimisega kui ka ruumi ja aja tematiserimisega. Samuti on nende lavastustes uurimuslikku elementi. Ulatuslikul uurimisel põhineb ka andcompany&Co. ning teatud osa Alvis Hermanise trupi loomingust. Etendaja ja vaataja positsiooniga tegeleb aktiivselt teatritrupp Gob Squad.

Nagu eespool välja toodud, on rühmaloome meetodil loodud teatril omene prooviprotsessile eelnevalt valmis kirjutatud teksti puudumine ning improvisatsioonil põhinev lähenemine. See iseloomustab kõiki siin analüüsitud truppe ja lavastusi nii Eestist kui välismaalt. Kui vaadata, milliseid eesmärke on ajalooliselt seostatud rühmaloome meetodil töötavate truppidega, siis võib siingi näha ühisjooni. Võime näha kollektiivi pühendumust totaalsele kunstile (eriti Vegard Vinge töödes, kuid ka teiste puhul), kuid vähem on ehk põhjust rääkida ajaloolisele rühmaloome-teatril omasest poliitilise pühendumuse või ühe ideoloogia väljendusest. Pigem pole loojate ühene hoiak tänapäeval levinud, kuid mõningatel juhtudel olen selged ideoloogilised positsioonid eespool välja toonud. Võime ka rääkida elu ja kunsti ühendamise püüdest (eriti Vegard Vinge ja Von Krahli *performance*-lavastused) ning vaatajate ja etendajate vahelise lõhe kustutamisest (eriti Gob Squadi ja Vegard Vinge tööd ning Von Krahli lavastus “PostUganda”). Kõiki rühmaloome meetodi rakendajaid iseloomustab mittehierarhiliste struktuuride poole püüdlemine ning üldisemalt teatrikonventsioonidest eemaldumine – seda nii välismaiste kui Eesti näidete puhul.

4. DOKUMENTAALTEATRI STRATEEGIA

Dokumentaalne on lavastus, kus kasutatakse alusmaterjalina olemasolevaid dokumente: ajakirjanduslikud tekstid, arhiividokumendid, protokollid, raportid, intervjuud, kirjad, statistika, kõned, fotod, raadiolindistused jne. Neid dokumente võib esitada laval otse, muutmata kujul, ka dokumendi algne sõnastus võib jääda samaks. Lavastuses võib olla aga erinev dokumentaalsuse määr: kasutatud dokumendid võivad olla vaid inspiratsiooniks, sõnastust võib muuta ning samuti võib lavastaja asetada dokumendid rohkem või vähem dokumentaalsesse konteksti. See piir, mil dokumentaalsusest saab fiktsioon, võib aga olla muutlik ning iga teatriuurija saab siin paika panna oma definitsiooni analüüsivatest lavastustest lähtuvalt.

Dokumentaalsete näidendite autor Peter Weiss defineerib 1960. aastate lõpul ilmunud omamoodi manifestis dokumentaalnäidendit kui massimeedia kaudu inimesteni jõudnud elu peegeldust (Weiss 1998: 247). Weiss väidab, et dokumentaalteatri tegijad peaksid olema suurte poliitiliste ja sotsioloogiliste teadmistega ning võimelised tegema teaduslikke uuringuid (*ibid*: 253). Kõik dokumentaalteatrit defineerivad allikad (Martin 2006, Watt 2009, Marschall 2010) aga rõhutavad dokumentaalteatri poliitilisust, sest see tegeleb teatri ja tegelikkuse omavaheliste suhetega, dialoogi loomisega erinevate seisukohtade, positsioonide vahel, konflikti lahendamise või selle leevendamisega. Tänapäevase dokumentaalteatri puhul on oluline käsitletava teema või probleemi mitmekülgne avamine. Esitatakse erinevaid seisukohti, vaadeldakse teemat mitmetest vaatepunktidest. See seisukoht pole alati olnud ühene, sest dokumentaalteatrit oluliselt mõjutanud Peter Weiss rõhutab just sellise teatri parteilisust ning et autor peab valima poole. 1960.–70. aastate dokumentaalteatris oli selline vaateviis valdav, kuid enamik tänapäevastest dokumentaalteatri tegijatest oponeerivad sellele seisukohale.

Käesolevas uurimustöös huvitun tänapäevases tähenduses dokumentaalteatrist ning selle alguse võib tagasi viia Erwin Piscatori ja Bertolt Brechti aegadesse 1920–1930. aastatel, mil teemaks olid sotsiaalsed konfliktid, poliitilised ideoloogiad, võimu küsimused. Kuna dokumentaalteatri kõige intensiivsem areng toimus just Saksamaal, keskendun ka järgnevas ajaloolises ülevaates peamiselt Saksamaal toimunule. Dokumentaalteatril andis 1926. aastal nime Bertolt Brecht (Favorini 1995: xviii). Piscator teatab 1929. aastal, et tema teater põhineb materjali teaduslikul analüüsil; Piscator oligi esimene, kes tänapäevases mõistes dokumentaalse teatriga alustas. Esimesest dokumentaalteatri buumist saab rääkida 1930. aastatel, mil peamine ideoloogia oli vasakpoolne. Dokumentaalteater levis nii Saksamaal, Venemaal, Suurbritannias kui USAs. (Watt 2009: 191.)

Samas Viini ülikooli teatriteaduse professor Birgitte Marschall (2010: 18–21), kes samuti rõhutab Piscatori panust, toob esile veidi varasema alguspunkti, 19. sajandi, mil uue meediumina tekkis foto. Foto kui reaalsuse peegeldus oli oluliseks eelduseks kaasajaga tegeleva teatri tekkeks. Piscator, kes

võttis kohe kasutusele uued tehnilised meediumid (foto, video, audio), muutis teatrikunsti funktsionaalseks – dokumentaalsus aitas edastada tegelikkust.

Ka saksa teatrikriitik ja -uurija Thomas Irmer rõhutab saksakeelse dokumentaalteatri arengus kolme perioodi: 1920.–30. aastaid, 1960.–70. aastaid ning uut esiletõusu alates 1990. aastate lõpust (Irmer 2006³⁸). Ajaloolise arengu mõistmiseks on oluline peatuda 1960. aastate dokumentaalteatri buumil. Neil aastail loodud dokumentaalteater andis otsese panuse (natsionaalsotsialistliku) ajaloo lahti kirjutamisele ja mõtestamisele, üleüldise vaikimismüüri lõhkumisele. Teemaks võeti tabud ja sündmused, millest varasemalt vaikiti: natsionaalsotsialistide massimõrvad, intellektuaalide roll ja vastutus selles, kolmanda maailma vabadusvõitlus. 1961. aastal rajati Berliini müür ning seda sündmust, kuid ka laiemalt suletud ruumis, reeglistatud situatsioonis viibimist käsitlesid paljud dokumentaalnäidendid. Tolle ajastu dokumentaalteatrit nõuti täielikku tõde, mäletamisest sai võitlusvahend. 1964. aastal alustatud Vietnami sõda (täpsemalt, selle vastu protestimine) mõjutas nii saksa- kui ingliskeelset dokumentaalteatrit (ka kunsti laiemalt). Teatrist sai poliitikaga väga tihedalt seotud meedium. Dokumentaalteatris esitati dokumentaalset tõestusmaterjali ning vaataja oli sunnitud oma ajastu põletavate küsimustega kokku puutuma. Dokumentaalteater oli kui ühiskondlike kogemuste ja poliitiliste tingimuste sümptom ja tulemus. Samal ajal kasvas teatri huvi ja vajadus uute vormide järele, otsiti võimalust (kodanlikule) teatriinstitutsioonile vastandumiseks. Teater läks tänavale, mis omakorda sai teatriks. Häppeningid ja *performance*'id tahtsid kunsti ja elu piiri ära kaotada. Püüe terava reaalsuskogemuse järgi määras dokumentaalteatri ning tegevuskunsti arengu. Kui dokumentaalteatris püüti ajaloolisi sündmusi protokollide kaudu edasi anda, siis häppeningides otsiti fenomenoloogilist kohalolu. Kunst ja elu lähenesid teineteisele teadlikult. Dokumentaalteater tundis end tribunalina, häiriva, segava vahendina. Vahepeal uinunud poliitiline teadvus äratati üles. Teater politiseeris end teadlikult ning selle eesmärgiks oligi mõjutada avalikkust. Enam kui kunagi varem tundus lava olevat muutunud kohtusaaliks. Peamiseks eesmärgiks sai ühiskondlik-poliitilisele olukorrale mõju avaldamine. (Vt Marschall 2010: 31–37.)

Kõige eelnevaga seoses muutus autor kui institutsioon. Dramaturg/näitekirjanik valis välja dokumendid, esitas neid ajaloolist tõde arvestades, kuid pidas silmas ka esteetilisi kriteeriume; samal ajal oli – nagu eespool mainitud – dramaturgi ideoloogiline poolevalik selge. Kuigi dokumentaalse materjaliga käidi ümber väga erinevalt, kujunes siiski välja sellele teatriliiigile omane ühtne dramaturgia. Materjali kasutamine varieerus: dokumente võis asetada tervikuna, muutmatuna lavateksti, kuid võis ka dokumendi fragmentideks pihustada ja monteerida erineval viisil. Dokumenti kasutati ühelt poolt mingi kindla teesi tõestamiseks, teiselt poolt ajaloo esitamiseks kogu julmuses ja kättesaamatuses. Ka muutus tol perioodil inimese kujutamine dramaturgias ja laval. Inimest nähti

³⁸ Irmer (2006) annab saksakeelsest dokumentaalteatrist põhjaliku ülevaate ingliskeelsele lugejale, mis tänuväärselt ehk soodustab muidu vähest uurimuslikku ja vastastikku reflekteerivat suhtlust kahe suure keele- ja kultuuriruumi vahel.

kui teaduse, tehnika, poliitika ja sotsioloogia produkti, ta oli tehnilise aparraadi osa. Siin toob Brigitte Marschall esile Bertolt Brechti rolli, kelle jaoks tema teater oli teadusajastu teater ning ta ühendas teatriesteetikat ja teadust. Brechti näidendid ja tema dramaturgia saidki teenäitajaks dokumentaalteatris pärast Teist maailmasõda. (*Ibid*: 37–39.)

Berliini Kunstide ülikooli teatriteaduse professor Miriam Dreysse rõhutab veel 1960. aastate dokumentaalteatri puhul, et näidendite aluseks olevaid dokumente dramatiseeriti ja fiktsionaliseeriti ilma, et sellest tulenevat reaalsuse muutmist oleks esile tõstetud (kehtib eelkõige Rolf Hochhuthi ja Heinar Kipphardi näidendite kohta). Nii pandi tol ajal ajaloolised sündmused üks üheselt lavale: seda lavale panemise ja esile tõstmise protsessi ei reflekteeritud. Dreysse järgi asetab enamik 1970. aastate poliitilise teatri vorme ennast väljaspoole kriitilist refleksiooni ning sellega jäetakse enda kui tegijate piiratus tähelepanuta. (Dreysse 2011: 132.) Just eneserefleksiivsus on aga tänapäevase (eelkõige) saksakeelse poliitilise ja dokumentaalteatri peamisi omadusi.

Järgnevalt vaatlen, millega dokumentaalteater tegeleb ning millised võiksid olla või peaksid olema dokumentaalteatri funktsioonid ja eesmärgid.

Dokumentaalteatri eesmärgiks on mõtestada ajalugu ja tänapäeva. See on üks olulisemaid ja levinumaid funktsioone, millel on kaks võrdselt olulist poolust: ajaloo taasmõtestamine ning tänapäevaste probleemküsimumustega tegelemine. Need kaks poolust on omavahel seotud: ajalugu mõtestatakse alati tänapäeva perspektiivist ning tänapäevaga tegelemine on alati mõjutatud ajaloolisest kogemusest.

Sellise funktsiooniga dokumentaalset teatrit tehakse maailmas palju, (pool-) dokumentaalsetest näidetest saab rääkida ka Eestis³⁹. Ka ameerika dokumentaalteatri uurija Carol Martin (2006: 12–13) ja britt Derek Paget (2009: 227) näevad dokumentaalteatri ühe olulise funktsioonina ajaloo ja tänapäeva mõtestamist. Paget esitab ühe dokumentaalteatri eesmärgina informatsiooni levitamise, millega ta peabki silmas nüüdisaegsete teemadega tegelemist. Carol Martin vaatleb eraldi eesmärgina õigusemõistmise kriitikat (mille hõlman ajaloo mõtestamise funktsiooni alla). Martin peab silmas nõ tribunliteatrit, näiteks Peter Weissi “Juurdlust”, mis kajastas natsi-kurjategijate üle toimunud Nürnbergi protsessi. Tänapäeval tegeleb tribunliteatriga tunnustatud šveitsi lavastaja Milo Rau ja tema International Institute of Political Murder. Carol Martin esitab eraldi funktsioonina ka sündmuste rekonstrueerimise, mida nimetatakse ka mõistega “reenactment”⁴⁰ – praktika, mis tuleb analüüsimisele allpool seoses lavastaja Milo Rau tegevusega.

Dokumentaalteater tegeleb sageli allasurutud kogukondadega (näiteks naiste olukord tööturul või perekonnas, samasooliste paaride probleemid). Käesoleva

³⁹ Saksa teatris tegeleb dokumentaalsel materjalil põhineva mineviku mõtestamisega lavastaja Volker Lössch. Eredaks näiteks on ka noore läti lavastaja Valters Silise “Leegionärid” (Gertrude Tänavateater, 2011) läti leegionäridest Teises maailmasõjas.

⁴⁰ Samaselt mõistele “devising theatre” ei tõlgita saksakeelses kirjanduses ka mõistet “reenactment”. Eesti keeles on tõlkevasteks taasetendamine.

uurimistöö kontekstis on see oluline funktsioon, sest seostub väga paljude siin analüüsitava tegevusega. Paljud vaatluse all olevad lavastused tegelevad teemadega, mis ei ole igapäevaselt ajalehtede esikaanel või õhtustes teleuudistes, kuid teatritegijate eesmärgiks ongi varjus olevatele probleemidele tähelepanu pöörata. Otseselt haakub see funktsioon ka rakendusteatriga, kus sageli tõstetakse fookusesse just allasurutud kogukonnad. Sellise eesmärgi esitab Derek Paget, kuid mitte Carol Martin.

Dokumentaalteatri võimuses on uurida sündmusi erinevates kontekstides (näiteks ajaloosündmuste mõtestamine erinevate poliitiliste režiimide ajal). Mõneti haakub see Carol Martini funktsiooniga, mille ta nimetab sündmuste rekonstrueerimiseks, kuid on laiahaardelisem. Kui seda funktsiooni lahti mõtestada, siis on ehk ka oluline rõhutada, et erinevate kontekstidega kaasnevad ka erinevad vaatenurgad. Dokumentaalteater saab asetada sündmused või probleemid erinevatesse kontekstidesse ning seeläbi vaadata neid erinevatest nurkadest. Tekib vaateviiside paljusus ja mitmete vastuste võimalus, mis on omane just tänapäevasele dokumentaalteatrile.

Eneserefleksiivne funktsioon: tegelemine dokumentaalsuse mõistega. Sellist eesmärki näeb olulisena ka Derek Paget ning see haakub osaliselt Carol Martini mõttega, et dokumentaalteater võib kritiseerida nii dokumentaalsuse kui fiktsiooni toimimist, st kui autor teadlikult kasutab dokumentaalset materjali ja enda leiutatud materjali ning seeläbi teeb nähtavaks dokumentaalsuse kui tõe kandja problemaatilisuse.⁴¹

Ülaltoodud neli, erineva tasandi funktsiooni on esitatud just käesoleva töö fookust silmas pidades. Uurimus keskendub pigem üldisemate, ühiskondlike teemadega tegelevatele teatripraktikatele, isiklikkus ja personaalse ajalooga tegelemine jääb pigem tagaplaanile. Küll aga toob isikliku ajaloo perspektiivi eraldi dokumentaalteatri funktsioonina välja Carol Martin: dokumentaalteater võib segada omaeluloolisust ja ajalugu ning siin peab Martin eelkõige silmas suulise ajaloo talletamist ning seda funktsiooni võib nimetada ka *verbatim*-teatrile omaseks. Sellisel viisil saab kirjeldada ka saksa-šveitsi lavastajate trio Rimini Protokoll'i töid.

Kui võtta kokku kahe dokumentaalteatri uurija vaated dokumentaalteatri eemärkide ja funktsioonide kohta, siis võib öelda, et Carol Martini vaade dokumentaalteatrile on laiem kui Derek Paget välja pakub. Martini jaotus hõlmab ka pseudodokumentaalse teatri, kus põimitakse dokumentaalsust ja fiktsiooni. Martin aga ei rõhuta selgelt dokumentaalteatri ennast reflekteerivat funktsiooni, mis on Pageti käsitluses olemas ning mis on ka siinse uurimustöö kontekstis väga oluline. Ühiste joontena saab välja tuua, et mõlemad uurijad rõhutavad dokumentaalteatri ajaloo mõtestamise funktsiooni ning informeerimist tänapäevastest teemadest, probleemidest, küsimustest. Samas Paget rõhutab just allasurutud kogukondadega tegelemist ning mitte kõige populaarsemate või

⁴¹ Siin võiks ehk näiteks tuua Eestis levinud pseudodokumentaalse teatri (Andrus Kivirähk, Mart Kivastik, Loone Ots), kuid sellel puudub enamasti reflekteeriv või problematiseeriv tasand.

esmasemate teemade uurimist. Oluline on vaatenurkade paljusus. Nii võibki öelda, et Carol Martini esitatud funktsioonid kohati kordavad ennast ning on laialivalgavamad, Paget esitab aga väga konkreetset ja tänapäevast vaadet.

Dokumentaalteatri hindamisel saab sageli põhiliseks kriteeriumiks pinge dokumentaalsuse ja fiktsiooni vahel. Dokumentaalteatrit luues või –näidendit kirjutades on autoril võimalik faktidega manipuleerida ning hoida vaataja ja lugeja oma võimuses. Dokumentaalteatri puhul rõhutatakse eriti just autori vastutust teema avamisel. Seda põhjusel, et suhe vaatajaga-osalejaga on intiimsem, kui tavalises fiktsionaalses neljanda seinaga teatris ning seetõttu ka tegija vastutus vaataja-osaleja mõjutamise ees. Eriti just dokumentaalteatri (ning allpool käsitletud *verbatim*-teatri) puhul kerkib (reeglina lahendamatu) küsimus objektiivsuse võimalikkusest.

See, kas dokumentaalteater on (või peaks olema) objektiivne ning esitama käsitletavat teemat paljude nurkade alt, on tekitanud vaidlusi. Näiteks Peter Weiss ütleb oma 1968. aastal ilmunud dokumentaalteatrit defineerivas manifestis, et dokumentaalteater valib poole (Weiss 1998) ning peamiseks konfliktiks nimetab esteetilise ja ajaloolise tõe vahekorda. Nagu eespool mainitud, esindab Weiss selle seisukohaga just 1960.–70. aastate mõjukat dokumentaalteatri tegijate põlvkonda, kuid tänapäevased (eelkõige saksakeelsed) praktikud tema vaadetega päriselt nõus ei oleks. Tundub, et enamik ingiskeelseid dokumentaalteatri autoreid oponeerivad omakorda saksakeelsele kultuurile. Võib üldistatult väita, et kui saksakeelses dokumentaalteatris valitseb objektiivsuse püüe (erinevate vaatenurkade paljusus), siis ingliskeelses dokumentaalteatris on valdavam subjektiivse nägemuse esitamine.

Veel üks mõiste, mis dokumentaalteatri puhul vältimatult esile kerkib, on “autentsus”. Sõna “autentsus” tähendus on osaliselt lähedane dokumentaalsusele ja objektiivsusele: tähendab “algallikail põhinev”, kuid lisatähendus on ka “ehtne, ehe, täiesti usaldatav” (ÕS 2013). Just see teine tähendusvarjund on teatripraktikuid ja -uurijaid aktiivselt paelunud. Võib isegi rääkida omamoodi (uuest) autentsuse plahvatuses viimase paari aastakümne teatrikunstis. Küsimus autentsusest seob dokumentaalteatri samuti tugevalt kogu rakendusteatriga, seda käsitlevad poliitilist dokumentaalteatrit analüüsides Brigitte Marschall (2010) ning kogukonnateatrit ja *verbatim*-teatrit käsitledes David Watt (2009). Autentsuse (fiktsiooni ja tõe vahekorra) küsimused kerkivad esile eriti teravalt just uuel, digitaalsete dokumentide ajastul. Digitaalsete tehnoloogiate tekkimisega suureneb simulatsiooni ja tõe manipuleerimise võimalus. See teema on viimaste aastakümnete jooksul jõudnud kõikidesse kunstidesse. Dokumentaalteatri dokumentideks on saanud varjatud kaamera ja veebikaamera ülesvõtted. Oluline on ka, et igal inimesel on võimalus käsikaameraga (või mobiiltelefoniga) ümbritsevat filmida. (Vt ka Marschall 2010: 21.) Teemaga haakub ka termin “egodokument”, mille asetab dokumentaalteatri konteksti saksa teatriuurija Katharina Keim (2010). Dokumentaal- ja *verbatim*-teatris on levinud egodokument ehk nõ isiklik dokument, st etenduses osaleja, eksperdi tunnistus või meenutus. Termin ise pärineb hollandi ajaloolaselt Jacques Presserilt 1950.

aastatel ning näitab dokumendi kui mõiste ja kontseptsiooni muutumist aastate jooksul. Egodokument on mina-loomise tulemus (*als Produkt einer Ich-Konstruktion*) ning Katharina Keim leiab, et see võib endaga kaasa tuua enesestili-seerimise ohu, faktide muutmise või mittemainimise ohu (Keim 2010: 132–133). Keim nimetab egodokumendi laialdast kasutamist ohuks – sellises sõnas-tuses võib näha negatiivset varjundit. Egodokument on tõesti selline dokument, millel põhinevad väga paljud siinses uurimustöös analüüsitavad lavastused, kuid sellise dokumendi kasutamist ei pea nägema kui ohtu, vaid tunnistama seda kui fakti. Sellist egodokumenti kasutatakse edukalt just postdramaatilises dokumentaalteatris ning läbi selle tõusevad esile mitmehäälsed vaate- ja rääki-misviisid.

Autentsuse mõiste laiemalt tundubki olevat tihedalt seotud teatri post-dramaatilisusega. Autentsuse kategooriale tähelepanu pööramine on toimunud ilmselt just seetõttu, et postdramaatiline paradigma on saksakeelses etendus-kunstis saanud peavooluks (teistes teatrikultuurides, k.a Eestis on peavooluks siiski dramaatiline teater). Postdramaatiline on just selline teater, kus ehtsuse ja autentsuse nimel loobutakse representatiivse mängu reeglitest (vt ka Raddatz 2010: 139). Eneserefleksiivne teater (mis on enamasti postdramaatiline) mõjub sageli autentselt. Autentsuse ja dokumentaalsuse vahel aga otseseost olema ei pea. Dokumentaalse materjali esitamine laval on tihti ehtne ja autentne, kuid ka fiktiivse materjali esitamine võib ehtse ja autentsena mõjuda. Leian, et ehtsus ja autentsus on pigem vaataja vastuvõtustrateegia. Midagi, mida vaataja tajub ja tänapäeva teatrist ka nõuab ning nõudmisele vastu tulles pakuvad teatritegijad seda autentsust teatavate strateegiate rakendamisel (millest üks strateegiaid on dokumentaalsus ja *verbatim*).

Dokumentaalteatri üks levinumatest ja olulisematest funktsioonidest on ajalooliste sündmuste, teemade või konfliktsituatsioonidega tegelemine. Seda on võimalik teha juba tuntud dokumentide uude valgusse asetamise kaudu, dokumentide konteksti muutes või siis uute dokumentide esitamisega, mis näitavad sündmust või konflikti uues valguses. Samuti on üks strateegiatest ajaloolise sündmusega tegelemiseks taasetendamine (*reenactment*). Seejuures ei tähenda sõna “ajalooline” rõhutamine, et sündmus, millega teatrilaval tegele-takse, peaks tingimata olema toimunud kauges minevikus. Tegeletakse ka väga lähedases minevikus aset leidnuga, näiteks Pussy Rioti või Anders Breiviki kohtuprotsesside taasetendamine 2012. ja 2013. aastal (lavastaja Milo Rau, International Institute of Political Murder).

Olgu mainitud, et iisreali teatriuuriija Freddie Rokem (2000: 19) eristab dokumentaalset draamat ajaloolisest draamast märkides, et dokumentaalne draama lähendab teatriveataja/lugeja aega ja sündmuse aega teineteisele, ajaloo-line draama aga põhineb nende aegade omavaheliste suhete rõhutamisel ja tugevdamisel. Oluline ongi, et dokumentaalteatril ei ole võimalik ajaloolisi sündmusi lihtsalt (taas)esitada, vaid paratamatult peab neid tõlgendatama täna-päevaselt, teatri loojate hetkepositsioonilt. Dokumentaalteater on selgelt seotud tegelikkusega meie ümber, kuid seda tegelikkust (ja nõ ajaloolist tõde) doku-mentaalteater mitte ainult ei kinnita, vaid ka fokuseerib, tõlgendab, lavastab,

konstrueerib ja valib elemente ja hetki rõhutamiseks välja. Siit tekib küsimus dramaturgiast dokumentaalteatris.

Kuna ajalooliste sündmuste ja konfliktide esitamine on teatripraktikas nii-võrd levinud, et moodustaks omaette uurimissuuna, siis üldjuhul käesolev uurimus sellele (dokumentaal)teatri funktsioonile ei keskendu. Mainimisele tulevad küll üksikud teravalt poliitilised lavastused, mis tegelevad ajaloolise temaatikaga ning mis on väga selgelt seotud meie tänase päevaga.

Üks dokumentaalteatri tunnusjooni – mida osaliselt mainib ka Carol Martin – on nii ajalooliselt kui ka tänapäeval olnud uute tehnoloogiate kasutusele võtmine ning tehnoloogia üldisem suhestumine teatrit ümbritseva meediaruumiga. Ajalooliselt arenes tehnoloogia kasutamine teatris just tänu Erwin Piscatorile, kes tõi dokumentaalsed materjalid (filmiprojektsioon, audiosalvestised) teatri-lavale 1920. aastatel. Tehnoloogiliste meediumite kasutamine pole tänapäeval dokumentaalteatril küll ainumane, kuid on üks selle tunnusjoontest. Eri meediumite kasutamine on dokumentaalteatris üsna levinud (eriti saksakeelses kultuuris), kuigi mitte alati ei pöörata tähelepanu meediumide rohkusele (näiteks nõ rääkivad pead Briti ja USA *verbatim*-teatris).

Vaadeldes veel seoseid dokumentaalteatri ja eri meediumite vahel, ei saa ajaloolisest perspektiivist rääkides ümber televisiooni mõjust Lääne-Euroopas, mis alates 1950. aastatest mõjutas reaalsuse vastuvõttu ning kunsti laiemalt. Televisiooni iseloomustab montaažitehnika kasutamine, kiired pildivahetused, otseülekannete võimalused – see kõik mõjutas otseselt dokumentaalteatri, häppeningi ja *performance*-kunsti arengut. Marschall rõhutabki dokumentaalteatri arengu puhul saksakeelses kultuuris kahte suurt mõjurit: ühelt poolt sotsiaalsed ja poliitilised sündmused ning teiselt poolt kiirelt muutuv meedia-keskkond (televisioon, Internet, tehnoloogilised arengud üldisemalt). (Marschall 2010: 30–31.)

4.1. Taasetendamine

Üks dokumentaalteatri vorme on ajalooliste sündmuste või konfliktide taasetendamine. Kuigi Eesti teatris on see praktika vähene, siis mujal Euroopas on see 21. sajandil järjest enam levinud nii teatris kui kunstides ning kultuuri-teoreetikud on seda järjest enam analüüsinud. Taasetendamine (*reenactment*) hõlmab paljusid kultuurialasid, kuid kuna osa sellest praktikast on otseselt seotud dokumentaalteatriga, siis on oluline antud kontekstis mõistet veidi avada. Taasetendamine tähendab ajalooliste sündmuste uuesti esitamist ajaloolistes paikades ning eesti keeles võib seda nimetada ka ajaloo taaskehastamiseks, st mingit sündmust rekonstrueeritakse ja esitatakse. Sündmuste etendamisel võib, aga ei pea olema publikut, st kõik võivad olla taasesitamisel osalised. Sellise taasetendamise eesmärk võib olla nii uurimuslik ja hariv (saada

teada midagi uuritava sündmuse ja ajastu kohta) kui ka meelelahutuslik (pak-kuda osalejatele ja/või vaatajatele elamust)⁴².

Taasetendamiste ajalugu läheb kaugemale, juba roomlased taasetendasid oma võidukaid lahinguid amfiteatrites. Sellise tegevuse tänapäevani ulatuvaid juuri võib näha näiteks massisündmuste taasetendamistena (vt eespool näiteks “Talvepalee vallutamine”, 1920). Üks tuntumaid ja pühendunumaid taas-entandamisi toimus 1961. aastal, mil lükati käima traditsioon taasetendada USA kodusõja lahinguid. (Vt ka Roselt, Otto 2012: 7.)

Taasetendamise mõistet lähemalt uurides tundubki, et see on ajaloo taas-esitamise tähendusest üle võetud kunstidesse, kus see on saanud spetsiifilisema tähenduse. Taasetendamisest kunstides hakataksegi järjest enam rääkima just selle aastatuhande alguses. Näiteks taasesitavad mitmed teatri- ja *performance*-kunstnikud oma töid (Marina Abramovic, Jan Fabre), või taasesitavad teatri-kunstnikud teiste kunstialade loojate töid (näiteks Gob Squad Andy Warholi videoid lavastuses “Kitchen”). Käesolev uurimus keskendub poliitiliste konf-liktiliste taasesitamisele teatrilaval, millega on tuntust kogunud eelkõige Šveitsi lavastaja Milo Rau ja tema asutatud International Institute of Political Murder.

Taasetendamist uurinud Jens Roselt ja Ulf Otto (2012: 10–11) nimetavad aspekte, mis iseloomustavad erinevaid (kunstilise taotlusega) taasetendamise praktikaid; täiendan neid aspekte omapoolsete kommentaaridega. Esitajate/näitlejatega seotult võib tuua välja, et taasetendamisel osalevad enamasti mitte-professionaalsed näitlejad, kuid kunstilise taotlusega professionaalse teatri puhul see nii pole (näiteks Milo Rau lavastatud taasetendamistes teevad kaasa professionaalsed näitlejad). Iseloomulik on, et taasetendamine arendab mitte-pühholoogilisi etendamisprikatikaid – mingit sündmust etendatakse, mitte ei elata läbi. Siit toon esile ka tunnusjoone, et taasetendamine seob mineviku ja oleviku, tõstab esile distantsi ajaloo ja vaatleb seega ajalugu eri nurkade alt, esitab erinevaid võimalusi. Etendamist puudutab veel ka see aspekt, et aktiivsete etendajate ja passiivsete vaatajate vaheline lõhe seatakse enamikes taasetendamistes küsimuse alla ning nagu eespoolt lugeda, on ka see üks poliitilise teatri strateegiatest.

Paljud nii ajaloolistes paikades ja ruumides toimuvad kui ka teatrilavale asetatud taasetendamised on seotud kogukonna ja identiteedi loomisega. Aja-loolise sündmuse või konflikti taasesitamine seob osalejaid, ning see võib juhtuda ka siis, kui taasetendamine toimub laval ja publik vaatab seda saalist. Lava ja saali vaheline suhe on taasetendamiste puhul tavaliselt pingestatud ja tihe, kuid muidugi võib esineda ka konflikte ja vastuolusid, kui lavalt nähtav ei lähe kokku publiku vaadetega.

Kunstiliste taasetendamiste olulisemaid aspekte, mida Roselt ja Otto esile tõstavad, puudutab meediumit, selle vahetust ja meediumi sisemisest üles-ehitusest teadlik olekut. Paljud taasetendamised, mida ka käesolevas uurimuses

⁴² Eestis toimuvad lahingute taasesitamisid mõne ajaloolise festivali või muuseumipäevade raames. Näiteks 2015. aasta suvel esitasid sõjaajaloo huvilised Narvas Põhjasõja aegse lahingu ning Kuressaare linnuse hoovis Esimese maailmasõja aegse lahingu.

analüüsitakse, töötavad meediumi vahetusega. Näiteks tõstetakse sündmus kohtusaalist teatrisaali: konteksti muutumisega tekib kujutatavaga paratamatult distants ning selle distantsi kaudu nähakse sündmuse või käsitletavaid probleeme selgemalt. Meediumi sisemisest ülesehitusest teadlik olek tähendab eneserefleksiivsust, mida on ka juba eelnevalt välja toodud dokumentaalteatrite olulise omadusena. Taasetendamise lavastajad peavad olema teadlikud, et nad “ainult” ei taasetenda, vaid sellega käib kaasas aja ja konteksti muutus, mis võib põhjustada tähenduse muutusi.

On märgata, et mitmed aspektid, mis iseloomustavad taasetendamist, on omased ka rakendusteatritele: mitte-professionaalsete näitlejate kasutamine, kogukonna ja identiteedi loomisega tegelemine, uurimuse kasutamine mingi probleemi lahkamiseks. Isiklikumas plaanis võib taasetdamine olla ka teatud teraapia vorm nii osalejatele kui publikule (näiteks elatakse mingi ajalooline sündmus või konflikt uuesti läbi, mille eesmärgiks on teatud puhastumine või selginemine).

4.2. *Verbatim*-tehnika

Üks dokumentaalteatri loomise strateegiaid on *verbatim*-tehnika, mis on lähedane ka rühmaloomele: kogu rühmaloome meetodil loodud teater ei pea olema dokumentaalteater, kogu *verbatim*-teater aga küll. *Verbatim*-tehnika on üks rühmaloome meetoditest⁴³. Dokumentaalteater, nagu eespool näidatud, on laiem mõiste. See ei pea põhinema ainult konkreetsete inimeste edastatud ütlustel nagu *verbatim*-teater, vaid kasutada võib ka palju muud materjali. *Verbatim*-tehnika on lähedane ka rakendusteatri praktikatele.

Verbatim-teatri mõiste lõi dokumentaalteatri uurija Derek Paget 1987. aastal, kui andis välja sellenimelise raamatu (Paget 1987). Paget kirjeldab seda kui teatrivormi, mis on seotud “tavaliste inimeste” intervjuerimisega. Seda tehakse kindla regiooni, teema, sündmuse või nende kombinatsiooni uurimiseks (Paget 1987: 317, vt ka Watt 2009: 194–197). Mõiste loodi inglase poolt ning seda ka kasutatakse peamiselt ingliskeelses kultuuris⁴⁴.

Mõiste “*verbatim*” tähistab tekstiloome tehnikat. Lavastuse teksti loomiseks tehakse intervjuusid, dramaturg kirjutab intervjuud üles (võib seda teha ka mälu järgi), destilleerib räägitust olulise; võib kasutada ka ametlikke, juba transkribeeritud dokumente. Kogutud materjali seejärel toimetatakse, seatakse ümber, asetatakse konteksti. Näitlejad aga kehastavad neid konkreetseid inimesi, keda on intervjueritud ning kasutavad täpselt nende reaalseid inimeste sõnu. Proovides võivad näitlejad olla ka sülearvutiga või kõrvaklappidega, et kuulata täpselt lindistatud kõnet ning mängida järgi. *Verbatim* ei tähista seega mitte sisu ega vormi, vaid on tehnika. Lavastus ise võib olla ükskõik millises vormis või

⁴³ “*Verbum*” – lad. k. sõna, väljend; pelk kõne, tühi sõna; ütlus, kõnekäänd; “*verbatim*” – ingl. k. “sõna-sõnalt”.

⁴⁴ Saksakeelses kirjanduses räägitakse dokumentaalteatrist ka siis, kui mõeldakse *verbatim*-tehnikaid.

rääkida ükskõik millisest teemast, kuid materjal, mis lavale pannakse, on dokumentaalne. Väga tihti on lavastuste sisu ka poliitiline. (Hammond, Steward 2008: 9–10.)

Väheses *verbatim*-tehnikat teoreetiliselt analüüsivas kirjanduses käsitletakse *verbatim*ina ainult teksti, mida esitavad näitlejad intervjueeritud imiteerides. Teatripraktikas kasutatakse ka palju kirjaliku dokumentaalse teksti (näiteks päevikud, kirjandid, protokollid, aruanded) sõna-sõnalist esitamist. Samuti on Lääne-Euroopa lavadel levinud see, kui nõ tavalised inimesed ehk mitte-näitlejad on ise laval ja räägivad oma sõnadega oma lugu (mis enamasti on fikseeritud ja eelnevalt toimetatud). Teoreetiliselt pole nende kahe viimase suundumuse klassifitseerimist veel selgeks vaieldud, kuid mulle tundub igati põhjendatud ka nende käsitlemine *verbatim*-teatrina. Kui näitlejad imiteerivad intervjueeritavaid, tehakse seda iga viimase kui sõna, ohke ja pausi täpsusega. Kui laval kantakse ette päevikuid või aruandeid, on tegemist kirjaliku tekstiga, mis paratamatult erineb suulisest kõnest. Seda võib olla ka toimetatud, korrastatud. Kui inimesed (näitlejad või mitte) on laval ja räägivad lugusid oma elust, võib tekst samuti olla toimetatud ja täpselt fikseeritud. Ehk siis, tegemist on erineva toimetamise määraga, kuid ikkagi *verbatim*-tehnikaga kasutamise, algdokumendi (suulise jutu, intervjuu, kirjandi) sõna-sõnalise esitusega.

Verbatim-teatri saab ajalooliselt (sarnaselt mitme eelnevalt kirjeldatud teatriligi ja -tehnikaga) tagasi viia Erwin Piscatorini ja tema “elava ajalehe” tehnikani. Ka USA-s peetakse 1930. aastatel lühikest aega vastu pidanud “elava ajalehe” tehnikat üheks esimeseks dokumentaalteatri näiteks (Hubbard 2001: 286). Austraalia teatriteoreetik David Watt (2009: 191) toob esile, et kõik esimese dokumentaalteatri buumi autorid 1920.–1930. aastatel kasutasid *verbatim*-tehnikat, olgugi et materjali ei lindistatud mitte magnetofoniga. Tänapäeval kasutatakse mitmeid suulise ajaloo (*oral history*) tehnikaid (millest üks on ka eespool käsitletud taasetendamise tehnika). Suulise ajaloo uurijad koguvad intervjuud raamatukogudesse ja arhiividesse tulevastele põlvvedele, *verbatim*-teatri ja taasetendamise loojad panevad need lood lavale. Seejuures on digiajastule omaselt pöördutud paberdokumendi esituselt audiovisuaalse dokumendi poole. Enne 1950. aastaid ei olnud võimalik lindistusaparaati kaasas kanda, kuid just tehnika areng tegi võimalikuks selle, mida täna nimetatakse “*verbatim*” (Watt 2009: 192). Kuna just täpne lindistamine teeb võimalikuks kõne täpse taasesitamise, võibki öelda, et enne lindistamistehnoloogia leiutamist ei saanud siis kasutatud dokumentaalteatri strateegiaid päriselt *verbatim*iks nimetada. Siit järeldubki, et tehnoloogia areng on tihedalt seotud dokumentaalteatri erinevate suundade arenguga ning ka teistpidi: dokumentaalteater arenes tehnoloogiaga paralleelselt.

Verbatim-teatri ajaloo ja juurtega on segadust, paljude truppide kohta arvatakse, et nemad leiutasid selle tehnika. Üks esimesi, kes Inglismaal *verbatim*-tehnikaga töötas, oli Peter Cheeseman, kelle tegevus oli otseselt seotud kogukonnaga: ta tegutses konkreetse Londoni töölislinaosas elavate inimeste ja nende probleemidega. Cheeseman alustas teatritegevusega 1950. aastatel, kuid

alguses kasutas ta dokumentaalse alusmaterjalina kirjalikke allikaid. 1966. aastal hakkas Cheeseman pooleldi juhuslikult oma teatris kasutama *verbatim*-tehnikat ning tema 1970. aastate lavastused kinnistasid *verbatim*-tehnikat täielikult. Ta kasutas oma lavastustes ka intervjueeritavaid ehk intervjueeritavad esitasid ise oma lugusid laval⁴⁵. Peamiselt intervjueeris ta tehasetöölisi. Cheeseman lõi tõelise poliitilise kogukonnateatri: juhtus, et kogukonna liikmed tulid ise lavastaja juurde, kui oli vaja rääkida näiteks tehase natsionaliseerimisest. Selleteemaline lavastus “Fight for Shelton Bar” (“Võitlus/võitle Sheltoni baari eest”, 1974) kasvas kõrgemaks üldistuseks: ühelt poolt kinnitas see kogukonna identiteeti, teiselt poolt rääkis üleilmsest kriisist ja majandusest. Cheesemani tegevus inspireeris otseselt Kanada ja Austraalia *verbatim*-teatrit, USAs tekkis tehnika iseseisvalt. (Watt 2009: 197–203.)

David Watt (*ibid*: 205–206) on nimetanud algusaastate kogukondlikule *verbatim*-teatrile omaseid aspekte, mis hilisemates, populaarseks saanud ja institutsionaliseerunud teatri *verbatim*-lavastustes on puudu ning millistele puudustele viitab allpool ka Briti teatriuurija ja lavastaja Stephen Bottoms. Watti esitatud aspektidest on näha ka käesolevas uurimuses analüüsitava strateegiate tihedad omavahelised seosed. Varasele *verbatim*-teatrile oli omane, et:

- 1) lavastus luuakse intervjueeritavatega koos, ühises koostöös; intervjueeritavad pole vaid infoallikateks ega autentsuse markeriteks; siin näen selgelt, et tegemist on ka rühmaloome meetodiga;
- 2) lavastuse loomine soodustab kogukonna identiteedi loomist ning teadmiste vahetamist kogukonna sees; see on omane ka rakendusteatrile üldisemalt;
- 3) lavastus on vähemalt potentsiaalselt globaalse haardega ning kasvab kõrgemale kogukondlikkusest;
- 4) lavastust ja selle loomise protsessi nähakse poliitilise tegevusena (*political activism*). *Verbatim*-tehnikat, mis teenib kogukonda eesmärgiga muuta kogukond ennast ise juhtivaks üksuseks, aitab kaasa poliitilisele eesmärgile kaasata inimesi demokraatia protsessi. Siin tuleb esile, kuidas haakub antud käsitlus Jacques Rancière’i vaadetega poliitilisusest kunstis.

Eelnevale kommentaariks, et David Watt on austraallane ning ta lähtub oma väidetes ingliskeelsest kultuuriruumist. Ta esitab *verbatim*-teatri omadused, mis jääksid justkui aastakümnete taha: vähemalt paljud tänapäevased Briti *verbatim*-teatri näited nendele omadustele ei vasta. Watti toodud tunnusjoontele vastab aga näiteks trupp saksa kultuurist – Rimini Protokoll –, kes töötab intervjueeritavatega koos, lavastuste dramaturgia lähtub suuresti just sellest, keda on osalema saanud (väga oluline komponent lavastusprotsessis on osaliste valik). Rimini Protokollil puhul on kogukondlikkus tõepoolest taandunud, pigem tuleb nõustuda Watti välja toodud kolmanda punktiga: mõned teemad, mida käsit-

⁴⁵ 1990. aastatest alates sai just sellise tehnikaga loodud teatriga maailmakuulsaks saksa-sveitsi teatritrupp Rimini Protokoll.

letakse, võivad küll olla tugevalt seotud kogukonnaga (näiteks *muezzinid* Kairos või naftapuurimine Kasahstanis), kuid on alati üleilmse haardega, kasvavad kogukondlikkusest kõrgemale. Samuti on poliitiline aspekt paljude nende lavastuste puhul oluline.

Jõudes ajaloolise arengu kaardistamisega tänapäeva, siis, nagu korduvalt osutatud, võis 1990. aastatel laiemalt Lääne-Euroopas näha dokumentaalteatri jõulist levikut ning eriti saab rääkida *verbatim*-teatri tõusust ingliskeelses kultuuris. Briti teatriuuriija ja lavastaja Stephen Bottoms (2006: 57) näeb sarnaselt mitmete teiste ühiskonna- ja kultuuriuuriijatega murrangut 2001. aasta 11. septembri sündmustes ning seob selle *verbatim*-dramaturgia arenguga. Bottomsi järgi on 11. septembri sündmused üks dokumentaalteatri buumi selgitustest: briti autorid on soovinud kommenteerida reaktsioone nendele sündmustele. Bottoms leiab, et on raske seletada, miks samadest sündmustest inspireerituna ei ole USAs tekkinud dokumentaalnäidendite buumi, mõne üksiku erandiga, mis 11. septembri sündmusest räägibki⁴⁶. Bottoms võrdleb huvitavalt Briti ja USA dokumentaalteatri arengut. Ta leiab, et võib-olla on brittides veel säilinud usk meediasse kui tõe vahendajasse (BBC, The Guardian) ning seetõttu tuntakse ka faktidel põhineva teatri vastu suuremat huvi. USAs on aga meedia end täielikult diskrediteerinud ning ehk seetõttu ei tegeleta USAs eriti dokumentaalteatriga, kuna dokumente kui fakte enam ei usuta. Oluliste globaalsete sündmuste kajastamine võtab seal grotesksed ja farsilikud vormid. (Vt Bottoms 2006.)

Briti *verbatim*-teatrit käsitleva raamatu toimetajad Will Hammond ja Dan Steward väidavad, et *verbatim*-teater saab just olla ajakirjanduse pikendus kõige paremas mõttes: “edastades ja selgitades tänapäevaseid probleeme, skandaale ja sündmusi unikaalsel, õiglasel, positiivsel ja intellektuaalselt ausal viisil⁴⁷ (Hammond, Steward 2008: 122). Stephen Bottoms leiab sarnaselt saksa dokumentaalteatri uurijatega, et *verbatim*-teater peab säilitama distantsi kujutatavaga ning peab olema ennast reflekteeriv. Dokumentaalteater ei tohiks arvata, et ta on viimase distantsi tõde, kuid sellist suhtumist näeb Bottoms mõnes briti dokumentaal- ja *verbatim*-näidendis. Dokumentaalnäidend peab olema teadlik oma kahetisest positsioonist, olles samaaegselt nii “dokument” kui ka “näidend” ehk “tõde” ja “mäng”.⁴⁸ (Bottoms 2006: 57.)

⁴⁶ Anne Nelson “The Guys”, 2001, Annie Thoms “With Their Eyes”, 2002.

⁴⁷ “(...) by communicating and explaining contemporary issues, scandals and events in a unique, fair, positive and intellectually honest manner.” (Hammond, Steward 2008: 122)

⁴⁸ Selles valguses kritiseerib ta ka tuntud *verbatim*-teatri autori Robin Soansi näidendit “Talking to Terrorists” (“Kõneldes terroristidega”, 2005), mis on kokku pandud intervjuudest väga erinevates konfliktides kinni peetud isikutega. Soans nimetab terroristlikeks aktideks nii erinevaid konflikte nagu on toimunud Iirimaa, Iraagis, Afganistanis, Iisraelis, Palestiinas, Usbekistanis, Sierra Leones ja Ugandas ilma, et antaks aimu nende konfliktide poliitilistest ja kultuurilistest erinevustest või vaadeldaks teemat erinevatelt vaatenurkadelt. Soansi näidendis näeme selgelt duaalset vastandust: valge Lääne inimese positsioon kui “meie” ning terroristlik Ida kui “nemad”. Bottoms võtab arutluse alla ka tunnustatud briti autori David Hare’i näidendi “Stuff Happens” (“Juhtub”, 2004) Iraagi ründamisele eelnenud sündmustest. Bottoms: “Näidendis on võimatu usaldusväärselt öelda, millal faktidel põhinev reportaaž lõpeb ja poliitiline kari-

Bottomsi jaoks hägustab *verbatim*-näidendite erilist positsiooni see, et mitmed neist (näiteks Soans, Hare) kasutavad näidendi teksti aluseks olevaid allikaid anonüümselt. Bottoms argumenteeribki, et (paljud Briti) *verbatim*-näendid ei erine tegelikult väga fiktiivsetest realistlikest näidenditest, sest mõlemal juhul on tegemist kirjaniku võimu kehtestamisega. Nii ilukirjanduslik näidend kui *verbatim*-näidend tegelevad representeerimisega ning kehtestavad kirjaniku/autori positsiooni. (Bottoms 2006: 58–60.) Kerkib küsimus, kuidas ja mil viisil autor manipuleerib materjaliga, reaalse inimestega, et sättida kogutud materjal näitekirjaniku loodud skeemi. Siin on suur erinevus tänapäevaste saksa dokumentaalnäidendite-lavastustega, kus eneserefleksioon ja -kriitika on sisse kirjutatud. Briti tugevas dramaatilise teatri traditsioonis järgivad ka (enamik) dokumentaal- ja *verbatim*-teatri tegijad dramaatilise teatri praktikat.

4.3. Dokumentaalteatri praktikad välisteatris

Järgnevalt analüüsin dokumentaalteatri strateegiaid (sh taasetendamist ja *verbatim*-tehnikat) kasutavate truppide ja lavastajate loomingut, mis tegelevad tänapäevase ühiskondliku elu fenomenidega. Seejuures ei ole vaatluse all lavastused, mis keskenduvad isiklikule, ühe või mitme persooni arengule. Samuti jäävad käsitlusest kõrvale (kaugemat) ajalugu mõtestavad lavastused ning teatri-tegijad, kes teadlikult segavad dokumentaalsust ja fiktsiooni. Üldjuhul keskendun lavastustele, mille aluseks on mingi idee, probleem või küsimus. Nii on näha, et põimuvad rühmaloome meetod ja dokumentaalsed, uurimuslikud strateegiad, samuti rakendusteatrile omased strateegiad.

Peaaegu kõiki analüüsitavaid truppe ja lavastajaid ühendab enesekriitilise refleksioonitasandi olemasolu: reflekteeritakse laval nähtava struktuuri ja loojate suhet reaalsusse. See ongi omadus, mis iseloomustab uusi, alates 1990. aastate lõpust esile kerkinud poliitilise teatri vorme laiemalt. Praeguses hiliskapitalistlikus meediaühiskonnas on muutunud küsitavaks kriitilise positsiooni võimalikkus, kuid just teater on võimeline võtma selle oma teemaks. Sellist eneserefleksiivset, dekonstrueerivat teatrit, mis küsib konkreetseid ühiskondlik-poliitilisi küsimusi, tehakse eriti 21. sajandi saksakeelses teatri kultuuris. (Vt ka Dreysse 2011: 133.) Alljärgnevalt käsitlen Giesseni Rakendusliku Teatriinstituudi taustaga dokumentaalteatri truppi Rimini Protokoll, sama kooli lõpetanud lavastaja Hans-Werner Kroesingeri loomingut ning šveitslase Milo Rau projekte (kelle dramaturg Jens Dietrich on samuti Giesseni kooli lõpetanud). Saksakeelsest kultuurist väljastpoolt analüüsin Vene Teatr.doc'i ja Inglise DV8'i töid.

katuur algab: Hare'i kõike nägeva pilgu all omandavad mõlemad võrdse (dramaatilise) tõe tähenduse.” (Bottoms 2006: 60)

4.3.1. Rimini Protokoll

Sissejuhatuseks tsitaat Jacques Rancière'ilt: "... on esile tõusnud tendents luua isiklikke lugusid. Poliitilistest, postkoloniaalsetest probleemidest püütakse mõelda isikliku maailma kaudu. (...) Näen tendentsi rääkida poliitilistel teemadel poeetiliselt, kasutades jutustamise ja unistuste jõudu, narratiivi suhetamist poeetiliste kujunditega. Poliitilised ja ajaloolised küsimused taaslavastatakse teatava poeetilise distantsi kaudu. (...) Küsimus pole selles, et näidata inimestele, mida nad ei tea, vaid suhete loomises eri tähenduste vahel." (Rancière 2012b.) Rancière iseloomustab siin (teadmatult) just Rimini Protokoll loomingu.

Saksa-šveitsi vabakutseliste lavastajate grupp Rimini Protokoll tegutseb koos alates 2000. aastast. Gruppi või ühendusse kuuluvad kolm Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudi lõpetanud lavastajat Helgard Haug, Stefan Kaegi ja Daniel Wetzel. Andrzej Wirthi poolt 1982. aastal loodud Giesseni kool on siiani saksakeelses ruumi ainus, mis ühendab teatripraktika ja -teooria ning kus pühendatakse eelkõige kaasaegsetele ja eksperimentaalsetele teatrivormidele. Teiste hulgas on Giesseni koolist pärit ka näiteks René Pollesch, Showcase Beat Le Mot' ja Gob Squadi liikmed. Osaliselt just Rimini Protokoll loomingu olulisuse tõttu näevad teatriteadlased Saksamaal uue (poliitilise) dokumentaalteatri laine tõusu.

Rimini lavastajatel ei ole tööprotsessis väljakujunenud rolle, nende lavastustes osalejad pole professionaalsed näitlejad, vaid eksperdid konkreetse lavastuse teemadel ning nad mõjutavad lavastust sama palju kui Haug, Kaegi ja Wetzel ise (vt ka Pesti 2008a). Rimini on välja töötanud tööviisi, kus lõhutakse tavapäraseid hierarhiaid ning mis rõhutab ühist autorlust (eksperdid ja lavastajad). Seega asetub Rimini Protokoll loomingu ka rühmaloome meetodi konteksti.

Järgnevalt mõningaid näiteid Rimini Protokoll töödest.

“Deutschland 2” (2002) – varsti pärast Saksamaa pealinna kolimist Bonnist Berliini korraldasid Rimini lavastajad koos nõ tavaliste inimestega ühe reaallajas kulgeva parlamendiistung “järeletegemise”. Berliinis olevate parlamendiliikmete kõned kanti reaallajas üle Bonnis asuvate inimeste kõrvaklappidesse ning nad esitasid sama teksti suurele auditooriumile (st mitte ei tõlkinud või ei rääkinud oma sõnadega, vaid just nimelt edastasid kõrvaklappidesse tuleva parlamendisaadiku kõne sõna-sõnalt). Seega on siin tegemist fenomeniga, mida võib nimetada taasetendamiseks ning kasutatakse ka *verbatim*-tehnikat. Iga esitaja oli endale valinud ühe parlamendisaadiku, keda ta kehastas ja kelle kõnet edastas. Alguses pidi üritus toimuma Bonni endises parlamendisaalis, kuid spiiiker leidis, et selline üritus on “parlamendi väärikut alandav”. Järgnes üleüldine arutelu kunstivabadusest, kunsti ja poliitika suhetest ning teatri ja tegeliku elu piiridest. Lõpuks toimus üritus Bonni ühes teatrisaalis. “Deutschland 2” projekt seostub Rimini lavastuste baasküsimusega ning samaaegselt on see ka küsimus demokraatiast. Kuidas mõjub representatsioon ehk taasesitus? Mida tähendab kedagi teist esindada/esitada? Kuna poliitikud esindavad demo-

kraatlikult valitud parlamendis riigi kõrgema võimu kandjat ehk rahvast, siis Rimini aktsioon andis rahvale võimaluse tunnetada, kuidas on esindada rahvaesindajat ehk parlamendiliiget.

“**Wallenstein**” (2005) – Schilleri suurteose struktuuri ja tegelassuhete põhjal loodud lavastus. Lavastuses on suurepäraseid osatäitjad: huvitavate ja dramaturgiliselt “õigete” inimeste valik määrab suure osa lavastuse õnnestumisest. Võib öelda, et “Wallensteinis” lavastati reaalsust autentsust kaotamata ning siin võib näha eespool käsitletud egodokumentide – etenduses osaleja tunnistuse või meenutuse – esitamist. Laval on Sven-Joachim Otto, 35-aastane poliitik, kellest 1999. aastal sai Mannheimi linnavolikogu liige. 2004. aastal soovis ta jätkata volikogus, kuid ta oma parteikaaslased hääletasid salajasel hääletusel tema vastu. Näeme poliitiku tõusu ja langust. Sven-Joachim Otto elukäik annab põhjuse otsida paralleele Wallensteiniga. Otto räägib oma lugu kohati piinlik-ironiliselt, aga siiralt.

Schilleri monumentaalne võimunäidend räägib 17. sajandil toimunud 30aastasest sõjast. Lavastajad Haug ja Wetzel on näidendist esile toonud tegelased ja suhted ning tõstnud need tänapäeva maailma reaalsete inimeste keskele. Lisaks härra Ottole näeme laval kirevat inimgaleriid: kosjamoor Rita, tutvumisagentuuri pidaja, astroloog, endine hävituslennuki piloot, kaks Saksa maal elavat ameeriklast, Vietnami sõja veterani, endine ülemkelner, Thüringeni linna politseijuht, elektrikust Schilleri fänn.

Lavastus on meisterlikult komponeeritud ja rütmistatud. Silmnähtavat süžeed välja ei kooru, kuid lavastusel on mitu tasandit. Etendust on huvitav vaadata nii nõ tavainimesel kui ka kirjandusteadlasel: esimesel juhul kuuleb teatrikülastaja huvitavate inimeste huvitavaid ja kaasaega kõnetavaid lugusid ning kirjandusuurija ja Schilleri-spetsialist saab etenduse tegevus- ja tegelasüsteemist välja sõeluda põnevaid paralleele “Wallensteiniga”.

“**Cargo Sofia**” (2006). Kaks bulgaaria kaugsõiduautojuhti sõidutavad publikut kitsas kaubaautos – läbi kohtade, kuhu tavaline teatriskäija oma elus kunagi ei satu: laoplatsid, parkimisplatsid, hulgimüügilaod, kaubaauto pesulad, kinnised sadama-alad. Publik kogeb, kui ebameeldivad ja koledad on need meie igapäevaste kaupade tootmise ja transportimise kohad. On tunda, kuidas inimesed, kes seal töötavad, ka ise kaubaks muutuvad. Või siis tunneb vaataja end pisikese kaubaartiklina suures kaubaautos, millele on antud võimalus välja piiluda. “Cargo”-projekt mõjub ka ajakirjandusest tuttavate põgenikelugude taustal. Kõik on lugenud, kuidas ühes või teises maailma nurgas on põgenikud kinnises laevatrümmis või autokastis ühest riigist teise rännates surma saanud. Inimesed autokastis võivad olla samamoodi põgenikud või reisijad, keda veetakse üle mitme riigipiiri. Samaaegselt üldise kulgemisega räägivad autojuhid lugusid ja juhtumisi oma elust.

Lavastaja ja kontseptsiooni autor Stefan Kaegi, kes ise elas “Cargo”-projekti raames samuti kaugsõiduautojuhi elu, ütleb, et need kohad, kus kaubaautod liiguvad, näevad igas riigis sarnased välja – inimvõõrad ja kõledad. Kaegile pole tähtis, et kaubaautojuhid oma lugude jutustamisel eriliselt virtuooslikud oleksid, vaid tähtis on, et nad neid lugusid jutustavad. (Wälchli 2006.)

“Cargo” on multimeediumlik postdramaatiline poliitiline lavastus, kus samuti esitatakse egodokumente. Lavastuses kasutatakse sõnumi edastamiseks erinevaid meedielemente: suur osa on videol, muusikal, lindistatud intervjuudel ehk *verbatim*-tehnikal, samuti autost väljas toimuvatel *live*-etteastetel. Postdramaatilisele teatrile omaseid elemente on mitmeid: lavastus on väljunud tavapärasest teatrisaalist ning tal puudub lineaarne struktuur. Etenduse kulg on avatud improvisatsioonile ja ootamatustele. “Cargo” saab nimetada sisuliselt poliitiliseks lavastuseks, sest see näitab kriitiliselt suur korporatsioonide võimu ja võõrtööliste trööstitud olukorda. “Cargo” sõitis 2008. aasta märtsis koostöös Baltoscandali festivaliga ka Tallinnas.

Rimini lavastused käsitlevad teemasid, millest ajakirjanduses ja avalikkuses ei räägita. Mitmeski lavastuses esitavad etendajad egodokumente: isiklikkus põimub ühiskondlikuga. Praegune dokumentaalteater täidab teatud mõttes vastu- või alternatiivinformatsiooni tribüüni, mis oli iseloomulik ka 1960. aastate dokumentaalteatrile. Suurim erinevus 1960. aastate ja praeguse dokumentaalteatri vahel seisneb aga järgnevas. Kui 1960. aastatel andsid näidendid ja lavastused (Weiss-Piscator) ajaloole selge hinnangu, siis praegused lavastused seda eesmärki ei kannu: nad soovivad vaid eksisteerivat kaost näidata, kuid hinnanguid ei anta. 1960. aastate teatrit Saksamaal nimetati tribunali-teatriks. Kaasaegne dokumentaalteater, ka Rimini Protokoll, kohtunikke ei mängi.

Vahest paremini kui termin “dokumentaalteater”, annab Rimini-sarnase teatri olemust edasi mõiste “*reality*-teater”. (Vt ka Mumford 2013.) Just *reality*, ma ei tõlgiks seda näiteks reaalsuseks, sest reaalsus ja televisioonist tuttavad *reality-show*’d on oma olemuselt väga erinevad. *Reality* on meedia kaudu vahendatud reaalsus, kus inimesed esitavad iseennast, aga kuna kõik on vahendatud läbi kaamera ning publiku poolt jälgitud, siis on ka iseenda mängimine rolli esitamine. Ollakse teadlik enda tegevuse jälgitavusest ja vahendamisest. Nii nagu *reality-show*’s, esitavad ka Rimini lavastustes inimesed iseennast ning nii nagu *reality-show* on avatud hetkelistele ootamatustele, pole ka Rimini lavastustes kõik ette määratud. Siin peab rõhutama ka Rimini teatri postdramaatilisust – üks postdramaatilise teatri omadusi on kasutada meedia- maastikult tuttavaid elemente. *Reality-show*’dest eristab Riminit küll üldistusvõime. Seal, kus *reality-show* jääb talumeestele naise otsimise juurde, võib Rimini lavastusi nimetada poliitilisteks ning need tõusevad oluliseks üldistuseks meie aja inimestest ja ühiskonnast.

Ükski Rimini lavastus ei põhine klassikalises mõttes draamatekstil. Dramaturgiline tekst luuakse lavastamise käigus (ka) etendajate egodokumentidest ning on fikseeritud, laval olijad ei improviseeri. Kui rääkida Rimini mõjust kaasaegsele teatrile, siis kõige tähtsam ongi Haugi/Kaegi/Wetzeli loodud uus, spetsiifiline tekstiliik. (Vt ka Dreyse, Malzacher 2007: 39.) Reaalsus peab saama dokumenteeritud ja stsenaariumiks vormitud. Seda teeb Rimini Protokoll – nagu nimigi ütleb – protokollide põhimõtete järgi. Protokollide loogika on omane pea kõikidele Rimini tekstidele. Oma mitmehäälsuse juures on protokoll olemuselt monoloogiline – ja seda on ka tekst Rimini lavastustes: jutustav ja otse

publikule suunatud. Oma ala eksperdid ehk esitajad-etendajad pöörduvad – sarnaselt Brechti õpetusnäidenditele – otse vaataja poole ning väldivad seega tavalise, rollidele ja omavahelisele suhtlemisele põhineva loo esitamist – samuti postdramaatilisele teatrile omane joon. Otse publikusse pöördumisel on see efekt, et publikuruumist saab avalik kõnesaal. Oma positsioonidest on seega teadlikud nii laval kui saalis olijad ning lava ja saali suhteid mõtestatakse ümber (see aspekt on ka eespool toodud kui üks poliitilise teatri strateegiatest). Selliselt luuakse distants lava ja saali vahel, ka distants eksperdil iseendaga ja oma räägitud lugudega. Eksperdid astuvad laval üles kui oma biograafia subjektid. (Vt ka Dreyse 2011: 136.) Siin näeme Rimini Protokollil eetilist positsiooni: etendajad on vaatajate jaoks just subjektid, mitte objektid või ohvrid, kelle ellu võib justkui läbi lukuaugu piiluda.

Rimini lavastajaid on korduvalt nimetatud “tegelikkuse ekspertideks”. Nad võtavad tükikese igapäevaelu ning meisterdades teatraalse lavastuse, muudavad selle elust suuremaks. Kõik nende lavastustes osalejad (vanad daamid, teismelised, lennujuhid, läbikukkunud linnapeakandidaadid, Vietnami sõja veteranid, matusetalitajad, kaugsõiduautojuhid, advokaadid, kõnekeskuse töötajad, politseinikud) – need “tõelised inimesed” on Rimini Protokollil firmamärgiks. Nemad kui eksperdid on lavastuse keskmeks, kes loovad etendused läbi oma lugude, oma professionaalse või isikliku teadmise või mitteteadmise, läbi oma kogemuste ja isikupära. Ka Rimini Protokollil kohta välja antud põhjalik monograafia on pealkirjastatud iseloomulikult “Igapäevaelu eksperdid” (Dreyse, Malzacher 2007). Rimini Protokollil lavastajatele on oluline refleksiivne tasand. Lavastaja Daniel Wetzel (2007: 139) ütleb, et nad lavastajatena küll usuvad seda, mida inimesed (eksperdid) lavastusi ette valmistades neile räägivad, kuid nad on alati ka teadlikud sellest, et inimesed tegelevad eneserepresentatsiooniga, eriti, kui nad räägivad võõra inimesega.

Rimini Protokollil loominguks on olulisemaid teemasid küsimine reaalsuse ja teatri suhete järele, samuti pealtvaajata rolli järele. Rimini kunst seisneb tegelikkuse raamistamises ja perspektiivi muutmises. Teatrikülalastajad saavad tegelikkuse tunnistajateks. Perspektiivi muutmine asetab nähtava küsimuse alla ning küsib ka vaataja positsiooni järele. Nagu on osutatud, on dokumentaalteatrile olemuslik suhestumine tegelikkusega. Rimini näitab tegelikkust kompleksse, erinevatest tekstidest, perspektiividest, lugudest ja tõdedest koosnevana. Rimini töötab uuritava materjaliga brechtilikult: kasutatakse katkestusi, teatri loomise vahendite lahutamist ja nähtavaks tegemist, kuid ei kasutata brechtlikku lugu. Montaaž on ka oluliseks töövahendiks: erinevaid elemente monteeritakse viisil, mis aitab luua uusi seoseid. Brechtilikult näidatakse publikule teatri loomise vahendeid, demonstreeritakse mänguviise ja materjali struktureerimist. (Vt ka Dreyse 2011: 131, 135.)

Rimini suhe tegelikkusega ei ole mitte seda peegeldav või kujutav, vaid reaalsus kui selline tuuakse otse teatrisse. Samal ajal aga tekitatakse reaalsuse teatrisse üle toomisega sellega ka distants, seda reflekteeritakse läbi teatri vahendite. Reaalsus paistab sellega seoses teises valguses, on nagu konstruktsioon, mida ei saa üheselt eristada teatralsetest vahenditest, millega see on

loodud. Tavalised kategooriad nagu ehtsus ja teatraalsus muutuvad sel viisil ebaselgeteks ja küsitavateks. Teatri tegijad, osalejad ja publik võtavad reaalsuse loomisel suure vastutuse. Vaataja ei ole seega etenduse passiivne jälgija, vaid sündmuse loomisel aktiivselt kaasas. (*Ibid*: 143.) Ka saksa teatrikriitik ja –uurija Frank Raddatz (2010: 141), rõhutab et Rimini ei esita ega representeeri reaalsust, vaid nende lavastused näitavad selle ilmnemist. Rimini näitab inimest kui *readymade*'i.

Rimini lavastused tegelevad väga erinevate teemadega. Sõda, globaalne turumajandus, poliitilise süsteemi toimimine, kapitalism, tööpuudus, kuri-tegevus – kõik need on Rimini Protokolli teemad. Lavastaja Helgard Haug võtab Rimini ideemaailma kokku: “Me tahame maailma muuta sellega, et me temast aru saame ja teda kujutame.”⁴⁹ (Mustroph 2007.)

Rimini Protokolli loomingu saab vaadelda kõigi nelja poliitilise teatri defineerimise kriteeriumi kaudu. Grupp loob poliitilistel teemadel postdramaatilise esteetikaga lavastusi ning nende eesmärgina võib näha maailma muutmise soovi. Grupi ideoloogiline positsioon ei ole ühene, kuid enamasti vastanduvad nende lavastused valitsevale ideoloogiale ja loovad erimeelt ehk dissensust.

4.3.2. Hans-Werner Kroesinger

Erialakirjandus nimetab saksakeelse dokumentaalteatri üheks kõige olulisemaks tegijaks Hans-Werner Kroesingeri. Kroesinger on sarnaselt eespool analüüsitud teatritegijatele õppinud Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudis ning ta on töötanud lavastajate Robert Wilsoni ja Heiner Mülleri assistendina. Iseisvaid uurimuslikke dokumentaalseid lavastusi on ta teinud 1990. aastate keskelt alates. Teatrikriitik ja -uurija Thomas Irmer viitab mõjudele Kroesingeri loomingu: esteetiliselt on tema töödes näha Robert Wilsoni mõju; rõhk ajaloo problemaatilisele olemusele (ajalugu kui ebatäiuslik, sümboolne ja abstraktne) on ilmselt inspireeritud Heiner Müllerist (Irmer 2006: 22). Irmer (*ibid*: 24) leiab, et tänu Kroesingerile on saksakeelne dokumentaalteater muutunud ühepoolset vasakule kaldu agitpropist mitmekihiliseks, multimeediumlikuks ja erinevaid perspektiive pakkuvaks.

Kroesingeri teatri olulisemaid strateegiaid on ulatuslik uurimus – ühe lavastuse ettevalmistamiseks loeb lavastaja ca 20 000 lehekülge materjale. Kroesingeri teater ei näita lihtsaid lahendusi, vaid viitab vastuolusid täis konfliktidele. Teemade väljavalimisel ei ole päevapoliitilisel aktuaalsusel tähtsust. Teda huvitab konfliktide või probleemide kajastamisel tuua välja konflikte mõjutavad poliitilised või majanduslikud jõujooned, näidata eri huvigruppide tegutsemist. (Wahl s.a.) Neid konflikte ja vastuolusid esitatakse publikule, kes peab võtma vastu omad otsused, või vähemalt analüüsima nähtut mõtestatult. Kroesingeri huvitabki tegelikult dokumentaalsusest ja dokumentidest enam just publiku ja meedia suhestumine nendega. Ta uurib suhet dokumendi ja selle vastuvõtja vahel. Kroesinger soovib publikut teha teadlikuks, kuidas meedia

⁴⁹ “Wir wollen die Welt verändern, indem wir sie begreifen und abbilden.”

tähendusi ja dokumente muudab. Kroesinger ütleb, et tõde on läbiräägitav, uuesti leitud ja kaotatud – ja seotud meediaga. Tema lavastuste puhul saab rääkida lava-arhitektuurist, ta kasutab mitmeid ruume või ühe ruumi erinevat jaotust, millest publik liigub läbi erinevas järjekorras. Oma erilise ruumi-paigutusega tematiseerib ta vaatepunktide erinevuse ja asetab tõe küsimuse alla. Sõltub sellest, millises järjekorras ja mis ajahetkel külastaja ruumidesse satub, sellest tulenevalt muutub ka vaataja vaatepunkt ühtedele või teistele faktidele. Teksti loomise aspektist on Kroesingeri lavastused dokumentaalsed. Oma uuen-dusliku ruumijaotusega kasutab ta teatraalset vahendit, mis pöörab tähelepanu dokumentaal- ja *verbatim*-teatri piirangutele. (Irmer 2006: 21–24.)

Ka Kroesinger näeb end jätkavat 1960.–70. aastate dokumentaalteatri auto-rite liini kui informeeriva ja analüüsiva teatri tegija. Kuid Kroesingeri erinevus seisneb igasuguse parteilisuse, poole valimise puudumises. Kroesingeri töid läbib veendumus, et mingit ühtset kategooriat nagu “tõde” pole olemas, vaid tõde moodustub komplekssetest, läbi põimunud infokildudest ning mis on vahendatud eri osapoolte ja eri meediumite poolt. Kroesinger ei soovi valida poolt, vaid teha nähtavaks tõe moodustumise struktuur (ehk siis sobitub reflek-siivse poliitilise teatri suunaga). Selle eesmärgi saavutamiseks kombineerib Kroesinger erinevaid vaatenurki, tekste ja meediume, et need üksteist kommen-teeriks, seletaksid ja ka dekonstrueeriks. Kroesingeri töödes seotakse omavahel tekste, videolõike ja statistikat. Lavastustes ei ilmne valmis pilte või seisukohti, vaid näidatakse argumentide ülesehitust ehk struktuuri. (Wahl s.a.)

Vaadates Kroesingeri lavastuste nimekirja, ilmneb, et üks tema huvipunkte on Aafrika (lavastused “**Kindersoldaten**” [“Lapssõdurid” 2008], “**Ruanda Revisited**” 2009, “**Darfur – Mission Incomplete**” 2011, “**Failed States One: Somalia**” 2013), mida saab tegelikult ka laiemalt seostada saksa ühiskonna ja poliitikaga. Kunagise koloniseerijana on Saksamaal postkolonialistlikud probleemid ja teemad ühiskonnas üleväl. Sõda on samuti teema, mis läbib Kroesingeri uurimusi. Näiteks lavastus “**MorTal Combat**” (2000) tegeleb Kosovo sõjaga. Publik on jagatud samaaegselt kolme ruumi vahel. Ühele vaatajate grupile ühes ruumis näidatakse Hiina saatkonna hävitamist Belgradis; teises ruumis näidatakse video vahendusel ühe albaania perekonna tapmist Kosovos; kolmandas ruumis peetakse kohtumeditšiiniline loeng haavatutest ja hukkunutest. Lavastuse lõpuks tuuakse kolm vaatajate gruppi kokku ühte ruumi, kus taastendatakse NATO pressikonverentsi Kosovo konflikti teemal. Vaatajad seatakse vastamisi kolme erineva vaateviisiga samale sündmusele sõltuvalt sellest, millises ruumis eelnevalt osaleti. Türklaste 1915. aasta genotsiidi armeenlaste vastu võtab ta teemaks oma 2015. aasta lavastuses “**Musa Dagh – Tage des Widerstands**” (“Musa Dagh – Vastupanupäevad”, Maxim Gorki teater, Berliin). Lavastus tugineb Franz Werfeli 900-leheküljelisel romaanil, kuid professionaalsete näitlejate esitatud monoloogidele on lavastaja erinevat faktilist materjali juurde lisanud: Türgi ja Armeenia ajaloo kohta ning genotsiidi kajastamise/ mittekaajastamise kohta saja aasta jooksul. Teatrikriitik Christian Rakow leiab, et Kroesingeri teatrile omaselt ei aruta publik pärast etendust mitte lavastuse esteetika või dramaturgia üle, vaid oma riigi välis-

poliitika üle: “Kroesingeri teater on sõnade, mitte emotsionaalsete piltide teater.”⁵⁰ (Rakow 2015.)

Hans-Werner Kroesingeri teater esitab teravaid poliitilisi teemasid post-dramaatilises, multimeediumlikus vormis. Maailma muutmise soov ja erinevate ideoloogiate põimumine on tema lavastustesse sisse põimitud. Seega, Kroesingeri teatris tõusevad esile kõik neli poliitilise teatri defineerimise kriteeriumit.

4.3.3. Milo Rau ja International Institute of Political Murder

Šveitslane Milo Rau on õppinud germanistikat ja romanistikat Pariisis, Zürichis ja Berliinis, tal on doktorikraad sotsioloogias ning ta on töötanud ajakirjanikuna. Alates 2003. aastast tegutseb lavastaja ja näitekirjanikuna. 2007. aastal asutas Rau uurimusliku agentuuri International Institute of Political Murder (IIPM, Rahvusvaheline Poliitmõrva Instituut), mis ühendab teatrit, kujutavat kunsti, filmi ja teoreetilist analüüsi ning kus Rau loob lavastusi peamiselt taasetendamise tehnikat kasutades. Rau töötab erinevate meediumitega: lavastustega kaasnevad alati filmid ning enamasti ka teaduslikud konverentsid.

Saksa teatrikriitik Christine Wahl (s.a) teatab, et 2009. aastal sai saksakeelne poliitiline teater Milo Rau lavastusega “**Die letzten Tage der Ceausescus**” (“Ceausescude viimased päevad”⁵¹) uudse formaadi võrra rikkamaks. Ühe säilinud video põhjal taasetendati Rumeenia diktaatoriperekonna üle peetud 1989. aasta kohtuprotsessi. Euroopa kuulsaimat näidisprotsessi⁵² etendati 16 rumeenia näitleja poolt korduvalt teatrimajades Rumeenias, Saksamaal ja Šveitsis. Lisaks säilinud videole kohtuprotsessist põhines lavastus ka tunnistajate ja pealtnägijate ütlustel ehk isiklikel mälestustel tuginevatel egodokumentidel. Milo Rau kasutas siin *verbatim*-tehnikat: näitlejad esitasid intervjueritud asjaosaliste teksti. Olles lavastust näinud videos, saan tõdeda, et tegelikkust ja teatrit on siin raske teineteisest eristada. Kriitikute reaktsioonid lavastusele olidki vastuolulised: kui osa neist nägi sellises formaadis uuenduspotentsiaali, siis teised küsisid, millist lisaväärtust annab lavastus, mis näiliselt muud ei tee, kui esitab võimalikult originaaltruult juba filmitud materjali. Rau järgi on aga taasetendamine protsess, kus muudetakse meediumit: kohtusaalist tõstetakse see sündmus lavale ning muudetakse sellega kunstiliseks sündmuseks. Leian, et Rau lähenemine on veenev ja põhjendatud. Nimelt ilmneb reaalsusele väga lähedases esituses sündmuse või konflikti tuum – esile tõuseb asja sisu. Milo Rau keeldub oma lavastustes igasugustest selgitavatest kommentaaridest või hoiakutest. Sellise taasetendamisega tekib distants mineviku ja praeguse aja vahel, minevikus toimunud ja taasetendatud sündmuse vahel,

⁵⁰ “Kroesingers Theater ist eines der Worte, nicht der emotionalisierenden Bilder.”

⁵¹ Lavastuse põhjal tehtud film on allalaaditav Poliitmõrva Instituudi kodulehelt: http://international-institute.de/?page_id=1342

⁵² Näidisprotsessi all peetakse silmas protsessi, mille tulemus (süüdi-süütu) on ette teada. Näidisprotsessidega tegeleb ka Milo Rau “Moskva protsessid” (2013).

distsantsilt mõistab ka publik esitatava probleemistiku tuuma. Sündmust kajastanud teleuudistes rõhutab Milo Rau, et “Ceausescude viimased päevad” räägib rohkem tänapäevast, kuigi kopeerib täpselt minevikku. Rau tegi Rumeenias kaks aastat põhjalikku uurimustööd ning teda hämmastas, kui vähe üks revolutsioon ühte maad muudab. Generatsioonivahetust pole toimunud, toonased Securitate töötajad on praegu suurimad oligarhid ja täidesaatva võimu juures.

Saksakeelses meedias tekitas suurt tähelepanu Milo Rau töö 2013. aastast **“Die Moskauer Prozesse”** (“Moskva protsessid”). 1.–3. märtsini etendati Moskvas Sahharovi keskuses kolme päeva jooksul kolme kunstnikevastast (näidis)protsessi, mis on Venemaal toimunud viimase kümne aasta jooksul. 2003. aastal toimus Moskvas religioonikriitiline kunstinäitus “Ettevaatust, religioon!”, mis langes aktiivsete vene õigeusu radikaalide rünnakute ohvriks. Kohtu alla ei antud aga mitte ründajad, vaid näituse kuraatorid. Kuraatorite vastu algatatud näidisprotsessi tulemusena mõisteti neile sunnitöö. Üks peamisi süüdistatavaid võttis endalt elu. 2006. aastal toimunud näitusega “Keelatud kunst 2006” tundis end rünnatuna õigeusu kirik. Jälle toimus näidisprotsess, kus astusid üles tunnistajad ette kirjutatud valetunnistustega. Kuraatoritele määrati rahaträhv. 2012. aasta 3. märtsil laulsid kolm punkbändi Pussy Riot liiget Moskva kirikus Putini-vastast laulu, mille tulemusena kahele bändiliikmele mõisteti kaheaastane vanglakaristus. Kohtuotsus: Jumala solvamine, usutunnete riivamine, vene rahva vastane agitatsioon. Milo Rau lavastuse pealkiri “Moskva protsessid” viitab stalinlikele kultuuriinimeste vastastele näidisprotsessidele 1936.–38. aastatel Moskvas. Rau lavastuses ei ole laval näitlejad ning seekord ei rakendata otseselt taasetendamise tehnikat. Pigem saab tuua paralleele Rimini Protokoll'i töömeetodiga, kus osaliste valik mängib olulist rolli. Rau otsis kolme protsessiga otseselt ja kaudselt seotud isikuid, nii võimude kui dissidentide pooldajaid, nii kaasaegse kunsti eestkõnelejaid kui süvaortodoksseid usklikke. Laval on professionaalsed juristid, tunnistajad ja eksperdid erinevate poliitiliste vaadetega. Rau ei kirjutanud neile tekste ette, vaid nad said rääkida oma veendumuste kohaselt. Ainuetendusel oli publikuks sadakond kunstnikku ja ajakirjanikku. “Moskva protsessidest” tegi Rau ka filmi, mida näidati erinevatel Euroopa (teatri)festivalidel.

Kolmandal päeval, kui arutluse all oli Pussy Rioti juhtum, marssisid saali migratsiooniameti töötajad väites, et Milo Rau viisaga on probleeme ja et ta ei tohi Venemaal töötada. Kahe tunni möödudes pidid võimud aga siiski tunnistama, et paberitega on kõik korras ning neil ei ole õigust kunstiprojekti katkestada. Võimude vahelesegamine toimus päeval, mil lavale pidi astuma ainus vabaduses olev Pussy Rioti liige. Lisaks migratsiooniameti esindajatele segasid etenduse kulgu ka jõuliselt sisse marssinud kasakad eesmärgiga veenduda, ega kellegi usulisi tundeid ei riivata. (Pilz 2013.)

“Moskva protsessid” näitavad, et ühiskonnas hõõgub viha kaasaegse kunsti vastu ning kinnitavad, et usuinstitutsioonid ja riigivõim teevad tihedat koostööd. Kolm päeva tegeldi kiriku ja riigi, kunsti ja religiooni suhetega. Venemaa tegekkusest ilmneb vastuoluline pilt: kas Putini kultuuripoliitika piirab arvamusevabadust ja inimõigusi? Või haavab kaasaegne kunst siiski usklikke tundeid?

Milleks on vaja kaasaegset kunsti? Kas usulised tunded on rohkem kaitsmist väärt kui kunstnike tunded? Kas riik peaks kunstiküsimustesse suhtuma neutraalselt? Millised on vene rahva väärtushinnangud? Kes on siin kaitsja, kes süüdistaja? (Vt Bläske 2013, Pilz 2013.) Kolme päeva lõpuks langetas seitsmeliikmeline rahvakohtunike kogu ka otsuse: neist kolm olid kunstnike poolt, kolm vastu ning üks erapooletu. Rahvakohtunike kogu liikmed olid valitud võimalikult laiapõhjaliselt esindamaks kogu ühiskonda ning nende otsus näitabki tegelikult Venemaa lõhestunud ühiskonda, arvab kriitik Stefan Bläske. Ka teatrikriitik Dirk Pilz leiab oma tabava pealkirjaga artiklis “Ühiskond kohtu all”, et “Moskva protsessid” tabasid Vene ühiskonna tuuma, milleks on selle ühiskonna ebamäärane identiteet. Milo Rau olulisemaid võite selle lavastusega ongi see, et vaenupooled saadi ühte saali kokku. Leian, et erinevalt paljudest poliitilise teatri tegijatest on Rau jaoks lava mitte moraaliasutus, vaid intellektuaalse debati koht: Rau arvestab nii etendajate kui publiku iseseisva mõtlemisega.

Saksa kriitikud tõlgendasid “Moskva protsesse” üsna sarnaselt tuntud vene teatrikriitiku Marina Davõdovaga (2013: 50–51), kes saksakeelse lugeja jaoks selgitas kogu sündmust põhjalikult teatriajakirjas Theater Heute Vene ühiskonda ja kultuuri toimimist teravalt kritiseerivas artiklis. Davõdova järgi on märkimisväärne, et kohalik teatrikriitika ei pööranud sellele üritusele peaaegu mingit tähelepanu. See kuuluvat nende jaoks kaasaegse kunsti valda, mida suurem osa Vene kultuurilisest eliidist eitab. Suurema osa Vene ühiskonna silmis olevat protsessil süüdistatud kaasaegse kunsti esindajad ohuks võimule, seda isegi nõ valgustatud vähemuse jaoks. Davõdova arvates oli “Moskva protsesside” esitamine väga hea, sest see põhineb vastaspoolte võrdsusel. Selline võrdsus puuduvat Venemaal (ühiskondlikus ja kultuurilises debatis) aga täielikult.

Rau ise põhjendab just kohtuprotsessidega tegelemist üsna sarnaselt Davõdovaga: kohus on koht, kuhu ühe sündmusega seotud kokku tulevad, ühes paigas on koos erinevad positsioonid ning kohtust saab oluline debati koht (Rau 2013). Siit aga küsimus, et kui kohus on arutelupaigaks, siis miks on vaja (näiteks “Moskva protsesside”) lõpus rahvakohtunike otsust, kes on süüdi ja kes mitte. Rau põhjendab, et ka päris elus peame sündmustele ja konfliktidele reageerima ja asjade üle otsustama. Kuigi näiteks Peter Weissi näidendi “Juurdlus” lõpus ametlikku otsust välja ei öelda, siis on kõigile selge, kes on süüdi. “Moskva protsesside” puhul aga on kahtlus, et kõik pole nii selge ning on eriti oluline, et välja tuuakse erinevad positsioonid ja hääled, leiab Milo Rau (2013).

Milo Rau on teinud ka kaks lähiajaloo massimõrvadega seotud lavastust. 2011. aasta lavastus “**Hate Radio**” (“Viha raadio”) uuris 1994. aasta genotsiidi Rwandas. Rau valmistas lavastust ette kaks aastat intervjuuerides Rwandas umbes viitekümmet genotsiidi pealtnägijat-osalejat, millest sündis palju isiklike mälestustega tegelevaid egodokumente. Lavastuses on tihendatud massimõrvadele õhutava raadio RTLMi saatapäev ning lisaks näidatakse videoekraanidel genotsiidis osalenuid ja üleelanuid. Lavastusega “Hate Radio” sai

Milo Rau ka laiemalt tuntuks, see valiti saksakeelse teatri kümne märkimisväärsima lavastuse ülevaatefestivalile Theatertreffen. 2012. aastal tõi Rau lavale aktsiooni **“You will not like what comes after America (#1 Breiviks Erklärung)”** (“Teile ei meeldi see, mis tuleb pärast Ameerikat (#1 Breiviki ütlus)”, kus saksa-türgi näitlejanna Sascha Ö. Soydan luges ette norra massimõrvari Anders Breiviki umbes ühe tunni pikkuse selgituskõne tervikuna. Rau tegevuse olulisemaid eesmärke on diskussiooni loomise võimalus ning see avaldub eriti selgelt ka antud aktsiooni puhul. Breiviki teksti pidi ette loetama Weimari rahvusteateris, kuid teater keelas selle ära ja sündmus sai toimuda lähedal asuvas kinosaaalis. On näha, et teatud institutsioonid kardavad debatti. Rau näitab “Breiviki ütluse” poliitilisust: kui olla Chantal Mouffe’i ja teiste demokraatiateoreetikute, näiteks Jacques Rancière’iga, ühel arvamusel, et vastuolude esilekerkimine tähendabki ühiskonna poliitilisust, siis on Breiviki tunnistuse esitamine just selle näide, ütleb Rau (2012). Breiviki teksti ettekandmisega saab selgeks, kui nõrk, haavatav ja ka juhuslik on valitsev humanism. Rau (*ibid*) lisab, et “Breiviki tunnistuses” ta ei aktualiseeri mingit psüühikat, žeste ega inimest, vaid ainult poliitilist teksti.

Tõsiasi on see, et Rau ei sea publiku ette kergeid ülesandeid. Ta paneb vaataja vastamisi raskete teemadega: Rwanda genotsiidi koledused, Breiviki rassistlik ideoloogia (mille kohta Rau väidab, et 90% šveitslastest ja 80% sakslastest kirjutaks suurele osale sellest tekstist alla), samuti loomingu- ja mõttevabadus, riigivõim vs usuline äärmuslus. Kõikide Rau lavastuste puhul räägitakse distantseeritusest, mis tekib dokumentaalset ja taasetendamise strateegiat kasutades. Ka näiteks “Breiviki ütluse” puhul on võõrituse tekitamine, aga sellega ka sisulise teema tõstatamine ilmne: valge paremäärmuslase teksti loeb türgi taustaga naine. Rau jaoks on ka äärmiselt oluline panna lavale sündmused ja tekstid tervikuna, sest ta ütleb, et inimesed teavad üldiselt asjadest vaid osaliselt (näiteks oli tähtis esitada laval Breiviki kõne just tervikuna). Rau on ka teadlik sellest strateegiast tulenevast igavusest, mida vaataja teatrisaalis tunneb. Aga see on vajalik reaalsuse tunnetamiseks (Rau 2013). Sellega, et sündmused on asetatud lavale ilma igasuguse kommentaarita, väidab ta end mitte teenivat kõikehõlmavat tõde: ta on teadlik ideoloogia pidevast kohalolust (Rau 2012). See mõte seondub ka eelnevalt esitatud poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitega: ideoloogiavaba kunsti pole olemas. Oluline on olla teadlik neist erinevatest ideoloogilistest positsioonidest, millega tundub nõustuvat ka Milo Rau. Lõpetuseks küsimus, mis tundub hõljuvat kogu Rau tegevuse taustal ning millele vastuse otsimine on üks tema kesksemaid eesmärke: mis on kunsti roll (muutuvas) ühiskonnas. Ja see on tegelikult küsimus, mis huvitab enamikku siin käsitletavaid kunstnikke.

Milo Rau taasetendamise tehnikat kasutavad lavastused vastavad kolmele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile: eranditult kõik lavastused käsitlevad teravalt poliitilisi teemasid, eesmärgiks maailma paremaks muutmine ning iseloomulik on selge valitseva ideoloogia vastasus. Oma töömeetodist tulenevalt erandlikuna ei ole Milo Rau loodu postdramaatilises esteetikas.

4.3.4. Teatr.doc

Teatr.doc loodi 2002. aastal Moskvas alustavate näitekirjanike poolt kui eraalgatuslik alternatiivteater. Teatri kunstiline juht on lavastaja ja näitekirjanik Mihhail Ugarov. Enamik Teatr.doc lavastusi kasutab dokumentaal- ja *verbatim*-teatri tehnikat ning on samavõrd teatrilavastused kui sotsiaalsed uurimused. Vene teatrikriitiku Dina Goderi (2012) järgi saab poliitilisest teatrist Venemaal rääkida alles viimastel aastatel seoses kodanikuühiskonna tähtsuse tõusuga. Poliitiline teater on eelkõige seotud Teatr.doc ümber koondunud lavastajate ja autoritega.

2000. aastate alguses hakkasid mõned vene näitekirjanikud kirjutama seni ühiskonnas varjus olnud probleemidest ja inimestest, kellest ei olnud kombeks nõukogude ajal rääkida: alkohoolikud, narkomaanid, kodutud. Dina Goder leiab selles omamoodi vaste 1990. aastatel levinud *in-yer-face*-näitekirjandusele Inglismaal (*ibid*). Vene näitekirjanikud said aru, et suurtele lavadele nende näidendeid ei lasta ning otsustasid luua oma teatri – Teatri.doc'i. Teater loodi ühte Moskva kesklinna keldrisse, kuhu mahub 50 inimest, kuid kuna teater muutus ootamatult populaarseks, mahutati ruumi 100 inimest.

Teatr.doc teeb teatrit minimalistlikult, ilma illustreeriva muusika, valguse, grimmi ja kostüümideta. Teatris mängivad äsja teatrikooli lõpetanud noored näitlejad või need, keda suured teatrid vastu ei võta ning kellel on eksperimenterimise soov. Teatri avamine oli tähtis hetk Moskva kultuurielus: väike keldrisaal muutus oluliseks avalikuks foorumiks (küll väga väikesearvulisele publikule). Teatr.doc võib endale lubada palju rohkem, kui suured, riikliku rahastusega teatrid, sest keegi neid ei toeta, neil pole reegleid, millele alluda (*ibid*). Mihhail Ugarov ütleb: “Me ei ole riigiteater, raha pole meil kunagi. Me ei ole ka erateater, sest meil pole omanikku. Oleme selline kollektiivne nähtus.” (Ugarov 2005.) Siin võib näha seoseid kollektiivsuse kui poliitilise teatri loomise strateegiaga: püüdlemine mittehierarhiliste struktuuride poole ning ühiste väärtuste ja eemärkidega loominguks grupi loomine on kindlasti ka Teatr.doc-i strateegiateks teatriväljal. Mihhail Ugarov avab oma teatri loomemeetodi: kõigepealt nad alustavad ideest ning seejärel intervjuuerivad asjaosalisi. Sel viisil koguneb palju materjali (ka egodokumente), millest pannakse kokku näidend. Dokumentaalsuse huvides nad teksti omalt poolt midagi juurde ei lisa, võivad ainult muuta selle struktuuri (*ibid*). On huvitav, et Ugarov viitab ka eesti dokumentaalteatri lavastaja Merle Karusoo mõjule (Laasik 2005).

Nii Venemaa kui Lääne-Euroopa vastukajadest on lugeda, et Teatr.doc'i sallivad Vene võimud ainult seetõttu, et nad on väikesed. Nad tegutsevad keldris, nende auditoorium on väike. Sallitakse ka seda, et Teatr.doc reisib palju välismaal: võimudele on oluline näidata, et Venemaal on arvamussvabadus, olgugi, et mõõndustega.

Üks esimesi Teatr.doc'i lavastusi, mida võiks nimetada poliitiliseks, oli “**September.doc**” Beslani pantvangidraamast 2004. aastal, kus dramaturg Jelena Gremina kogus kokku erinevad dokumendid ja arvamused sündmuse kohta nii Kaukaasia kui Venemaa poolelt. Tekst moodustus nii tšetšeenide,

ingušside, osseetide kui venelaste internetifoorumite kommentaaridest ning need arvamused juhtunust asetati vastakuti. Kui enne oli Vene riik vähesel määral teatrit toetanud, siis pärast seda lavastust toetused lõpetati. Lavastajal Mihhail Ugarovil oli aga eesmärgiks teha lavastus nõ nullpositsiooniga, tegijad hinnanguid ei andnud, vaid esitasid erinevate poolte seisukohti. Lavastus on Ugarovile kui dokument, mis kantakse ette ning vaatajale jäetakse õigus kujundada oma suhtumine. Sarnaste põhimõtetega töötab ka Milo Rau.

Nullpositsioonist ei lähtunud aga lavastus **“1 tund 18 minutit”** (2009, dramaturg Jelena Gremina, lavastaja Mihhail Ugarov), mis rääkis advokaat Sergei Magnitski surmast Vene vanglas. Magnitski oli USA investeerimisfirmat Venemaal esindanud jurist, kellele vaatamata raskele haigusele ei antud eeluurimisvanglas arstiabi. Arvatakse, et tal lasti meelega surra, kuna ta süüdistas Venemaa eriteenistusega seotud ametnikke 230 miljoni dollari väljapetmises riigilt. Teatr.doc tegi asjaosalistega intervjuusid ning laval esitati neid monoloogidena, kus kõik osapooled lükkavad vastutuse kõrvale – nemad ei ole Magnitski surmas süüdi. Juhtum oli toimunud kaks aastat enne Teatr.doc'i lavastust ning lavastuse tõttu tõsteti see sündmus ühiskonnas uuesti fookusesse – teater suutis mõjutada ühiskondlikku arvamust (Goder 2012). Nüüdseks on juhtum kasvanud teravaks riikidevaheliseks diplomaatiliseks sõjaks ning Teatri.doc on teinud lavastusest uue variandi – seda kaasajastatakse vastavalt sündmuste arengule (vt ka Flynn 2012).

2011. aastal tõi Teatr.doc välja poliitilise olukorra absurdsusest rääkiva lavastuse **“Двое в твоём доме”** (**“Kaks sinu majas”**, dramaturg Jelena Gremina, lavastaja Talgat Batalov), mis kajastab olukorda Valgevene presidendikandidaadi kodus. 64-aastane luuletaja ja poliitik Vladimir Neklajev kandideeris presidendiks, osales valimiste päeval toimunud meeleavaldustel, ta võeti kinni, teda peksti ning saadeti kuni kohtuni koduaresti. Vladimir ja tema naine Olga Neklajeva elavad väikeses korteris. Koduaresti ajaks paigutasid võimud korterisse elama ja valvama kaks salateenistuse agenti (vt ka Karja 2011). Lavastus mängib läbi tõesti sündinud olukorra (tuginedes sündmustes osalejate tunnistustele ja meenutustele ehk egodokumentidele) ning peamine vahend, mida kasutatakse, on distants. Näitlejad mitte ei mängi presidendikandidaati, tema naist või salateenistuse agente, vaid esitavad neid viisil, mida võiks nimetada **“tehtuks”**, **“asjaarmastajalikuks”**, **“lõdvaks”**. Lugenuna Ugarovi seisukohti Teatr.doc kunstiliste ideede kohta, on selge, et selline lähenemine on teadlik. Vaataja asetatakse vastamisi dokumendiga ehk realselt toimunuga, mis on seekord küll eriti absurdne ja dramaatiline. Kuna reaalne olukord ise on dramaturgiliselt juba niivõrd **“valmis”**, siis dramaatilist pinget või psühholoogiat lisada pole olnud tarvidust. Totalitaarse režiimi õdvastav käitumine jõuab väikeses saalis istuvale vähesele publikule selgelt kohale.

Teatr.doc'i tegevuses on näha ka seoseid Milo Rauga – ka Teatr.doc tegi dokumentaallavastuse Pussy Rioti juhtumist. **“Pussy Riot. Jätk”** (2012) näitab dokumente ja tunnistusi Pussy Rioti süüdimõistmisest ja kahe liikme vanglaelu. Laval on Pussy Rioti vabaduses olev liige ning punkbändi poolehoidjad. Ainu- etendusel istusid aga saalis süüdimõistetud bändiliikmete abikaasad ja vanemad.

Lavastust võiks nimetada “tunnistajateatriks”, kus sündmuste tunnistajad räägivad laval oma kogemustest.

2012. aastal esietendus ka lavastus “**Akõn-ooper. Ballaad immigrandidest**”, kus jutustavad oma loo kolm Kesk-Aasiast Moskvasse tulnud immigrandi. Õigupoolest tehakse seda kasutades tadžiki traditsioonilist jutustavat laulmistechnikat ning mängitakse traditsioonilistel pillidel. Lavastuse idee autor on Vsevolod Lisovski, kes rõhutab, et tegemist ei ole kunstiga immigrandidest, vaid immigrandide kunstiga (Лисовский 2012) ning pöörab tähelepanu sellele, et inimesed laval räägivad-laulavad enda koostatud teksti oma elust, kus ei puudu ka improvisatsiooniline element. Lavastus on jagatud viide temaatilisse ossa: “Kuidas ma jõudsin Moskvasse”, “Millistel ehitustel on parem töötada” (üks etendajatest on ehitaja), “Koristaja elu” (üks etendajatest töötab koristajana), “Kuidas ma sõitsin koju”, “Surmast”. Lisovski ütleb, et tegemist on sotsiaalse, mitte poliitilise projektiga. Ta soovib juhtida tähelepanu immigrandide eksploateerimisele, kuid tema eesmärk ei ole muuta seadusi. Ta arvab, et seaduste loomisega peavad tegelema kompetentsed inimesed, kunst aga saab vajakajäämistele tähelepanu pöörata. (*Ibid.*) “Akõn-ooperis” rakendatakse kõiki käesolevas uurimuses vaadeldud strateegiaid: kasutatakse nii rühmaloometeetodit, dokumentaalset *verbatim*-tehnikat ning sündmust saab vaadelda ka rakendusteatrina. Lavastus on loodud truppi ühistööna, lavastaja oli vaid abistav dramaturg ja struktureerija. Laval jutustatakse dokumentaalseid lugusid: osalejad on tavalised töölised, mitte teatriprofessionaalid, etendusi on antud ka samale kogukonnale, sisserännanutele publikule ning plaanis on jõuda sihtgrupile veelgi lähemale ning anda etendusi immigrandide töökohtades või lähedastes kultuurimajades.

Teatr.doc-i loomingu vastamist poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitele saab vaadelda läbi nelja aspekti, millest vormiline aspekt – postdramaatilisus – jääb mitmetes lavastustes tahaplaanile. Küll aga tegelevad kõik Teatr.doc-i lavastused poliitiliste teemadega ning ka nende lavastuste funktsioon on enamasti selge: pöörata tähelepanu mingile ühiskondlikule valukohale või ebaõiglusele (“Pussy Riot. Jätk”, “1 tund 18 minutit”) ning astuda selgelt vastu valitsevale ideoloogiale (“Kaks sinu majas”).

4.3.5. DV8

DV8 Füüsiline Teater (*DV8 Physical Theatre*) on Londoni teatritrupp, mille asutas 1986. aastal Austraaliast pärit tantsija, koreograaf ja lavastaja Lloyd Newson. Käesoleva uurimuse kontekstis on oluline, et tegemist on erilise poliitilise multimeedia-tantsuteatriga, kus ühendatakse isiklik ja ühiskondlik. Lavastuste uurimuslikud loomeprotsessid on pikaajalised: kogutakse isiklikku tunnistusi ehk egodokumente, kasutatakse dokumentaalset ja *verbatim*-tehnikat; combineeritakse tantsu, sõna ja videolahendusi. Ka truppi nimi on tähenduslik: DV8 hääldub inglise keeles “deviate” – hälbima, kõrvale kalduma. Sissejuhatuseks

on oluline mainida, et ka Newson lähtub oma töödes esmajoones ideedest (“Loon ainult siis, kui mul on midagi öelda” (Roy 2008)).

1993. aastal tõi trupp välja lavastuse “**MSM**”, millega algas *verbatim*-tehnikaga rakendamine tantsulavastuse kontekstis. Üks Newsoni peamisi teemasid, mida laval uurida, on meeste seksuaalsus ja selle suhe ühiskonna normidega. Nii ka lavastuses “**MSM**” (*Men who have sex with men*), mille jaoks intervjuueriti 50 meest, kes on aegajalt avalikes tualettides seksuaalsuhtes teiste meestega, kuid kes ei pea end homoseksuaalseteks. Newsoni (1993) jaoks oli lavastuses just uurimuslik lähenemine oluline. Kõik laused, mida laval räägitakse, on pärit intervjuudest. Newson tõi lavale vastuolud: intervjuudes oli paljut, millega ta ei nõustu või mida ta ise kuulda ei taha, kuid ta laseb etendajatel sellegipoolest intervjueeritavate juttu laval esitada. Newsoni jaoks on tähtis kuulata, mitte hukka mõista.

Verbatim-tehnikaga multimeediumlikku poliitilist tantsulavastust esindavad ka “**To Be Straight with You**” (2007, “Et olla sinuga hetero/otsekohene”) ja “**Can We Talk about This?**” (2011, “Kas me tohime/võime sellest rääkida?”), millest esimest olen ka laval näinud. Mõlemas lavastuses on etendajad multikultuurse taustaga ning mõlemad lavastused tegelevad isikliku (seksuaalsuse) ja ühiskondlike normide (religiooni) vastuoludega. Lavastuste loomiseks on kasutatud arhiivimaterjale, statistikat, intervjuusid.

Lavastust “**To Be Straight with You**” ajendas Newsonit tegema isiklik kogemus geiparaadilt, kui ta sai aru, et üks vähemus (näiteks usuline) võib teist vähemust (näiteks seksuaalset) südamest vihata (Newson 2012). Allasurutuse või ahistamise kogemus justkui ei aita mõista teist vähemust. Lavastuse teemaks ongi homoseksuaalsus ja religioon, inimeste kujutlus ja eelarvamused sellest, suhtumised, ja riiklikud poliitikad⁵³. Lavastus näitab islamit kui seksuaalvähemusi kõige vähem sallivat religiooni (mõnel islamimaal on homoseksuaalsus surmaga karistatav), ortodokssed kristlased ei jää aga sallimatuses kaugele maha. Vormiliselt sulanduvad lavastuses tants, tekst, animatsioon, video ja faktide esitamine.

“**Can We Talk about This?**” keskendub sõnavabadusele, tsensuurile ja islamile. Uuritakse, kuidas on lähiajaloo islamiga seotud konfliktid (näiteks Taani ajalehes Jyllandsposten ilmunud Muhamedi pilanud karikatuurid, režissööri Theo van Goghi mõrv Hollandis, Salman Rushdie raamatute põletamine 1989. aastal) mõjutanud poliitikat, ajakirjandusvabadust ja tsensuuri kunstis. *Verbatim*-tehnikaga loodud lavastus põhineb intervjuudel inimõiguste aktivistidest islami ekstremistideni. Lavastuse dissensuslik potentsiaal peitub ka pealkirjas: kas me tohime oma vabas demokraatlikus ühiskonnas üldse neil teemadel rääkida? Konservatiivsel Inglismaal on see suur probleem, islamist rääkimine on muutunud tabuks. Lloyd Newson (2012) toob välja, et islamit kritiseerida justkui ei tohi, kuid homoseksuaalsust kritiseeritakse tugevalt. Newsoni jaoks on lava debatikoht, kus ta eeldab erinevate seisukohtade vahel

⁵³ Ka dokumentaalteatri lavastajad Milo Rau ja Mihhail Ugarov peavad oluliseks indiviidi, religiooni ja ühiskonna suhetega tegelemist.

intelligentset arutelu. Küsimusele, kuidas on olla DV8 juht, vastab Newson tabavalt, et nagu oleks poliitikas, aga ei pea valetama.

Poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitest vastab DV8 kõigile neljale: trupi lavastused kasutavad uuenduslikku postdramaatilist vormi, et rääkida teravalt poliitilistel teemadel. Tegijate soov on panna vaatajad mõtlema, et ühiskonnas on võimalik käituda ja otsuseid teha ka teisiti, kui valitsev ideoloogia ette näeb.

4.4. Dokumentaalteatri praktikad Eesti teatris

Mõeldes dokumentaalsel materjalil põhineva etenduskunsti arengule Eestis, on oluline märkida, et üldine sotsio-poliitiline olukord ENSVs oli sootuks teistsugune kui Lääne-Euroopas. Nõukogude okupatsiooni perioodil ei saa rääkida sellisel viisil loodud dokumentaalsest teatritekstist nagu eespool kirjeldatud. Dokumentaalteatri loomine osutus keeruliseks tsensuuri tõttu, kuna valmis tekstile pidi taotlema esitusluba. Siiski loodi ka Nõukogude Eestis dokumentaalkirjandust ning ka dokumentidel põhinevat dramaturgiat, kuid see pidi vastama Nõukogude ideoloogiale. Tõdede paljastamine ei tulnud Nõukogude perioodil kõne alla. Sellega sai küll hakata katsetama 1980. aastatel, mil Merle Karusoo alustas oma elulooteatriga, kus isiklik sai poliitiliseks. Alates 1990. aastatest võib Lääne-Euroopas näha uut dokumentaalteatri tõusu. Eestis ei saa siiski ei 1990. aastate ega praeguses teatrikontekstis dokumentaalsuse buumist rääkida. Kuna tervikuna dokumentaalseid või *verbatim*-tehnikaga loodud lavastusi on Eesti teatris tehtud väga vähe, siis analüüsin alljärgnevalt ka mõningaid dokumentaalsuse elementidega lavastusi, mis põimivad dokumentaalsust ja fiktsionaalsust. Eesti näidete puhul ei saa keskenduda vaid eespool toodud taasentendamise ja *verbatim*-tehnikale, olulist poliitilist teatrit on loodud just põimides dokumentaalsust ja fiktsionaalsust. Alljärgnevalt käsitlengi peamiselt Merle Karusoo loomingut, kuid leian üksikuid näiteid ka postdraamatilisest ja tantsuteatrist ning vaatlen dokumentaalsust ja fiktsionaalsust põimivaid teatri NO99 töid.

4.4.1. Merle Karusoo

Erandlikuks lavastajaks Eestis on Merle Karusoo, kes on oma loomingus kasutanud mitmeid erinevaid dokumentaal- ja *verbatim*-teatri tehnikaid. Karusoo on loonud Eesti teatripildis ainulaadse sotsioloogilise teatri, mille eesmärk on uurida mingit eluvaldkonda, välja selgitada valupunktid ja pingekolded ning sotsiaalseid probleeme teatri kaudu võimendada. Karusoo teater on dokumentaalne: tekste koostades kasutatakse mitmesuguseid dokumente ja andmeid, samuti sotsioloogilisi meetodeid nagu küsitlused, ankeedid, elulointervjuud, kogutakse subjektiivseid egodokumente jne. Nii nagu tänapäevast dokumentaalteatrit üldiselt, iseloomustab ka Merle Karusoo lavastusi hinnangute mitteandmine. Karusoo on iseloomulik sotsioloogina koguda kokku antud teema

kohta erinevad seisukohad, esitada erinevad vaatepunktid ning osutada käsitletava teema või probleemi keerukusele. “Ma jutustan lugu, ehk näitan, ilmutan, aga püüan mitte peale suruda oma arvamusi-hinnanguid.” (Karusoo 2000: 16.)

Merle Karusoo on lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1976. aastal näitleja ja lavastajana ning kaitsnud magistrikraadi Tallinna Pedagoogilises Ülikoolis 1999. aastal. Ta on alates 1980. aastate lõpust, kui Nõukogude tsensuur lõdvenes, tegelenud Eesti ajaloo mõtestamisega teatrilaval. Pirgu arenduskeskuse mälu-sektori juhatajana (1987–1998) kogus ja esitas ta oma trupi näitlejatega Eesti elu- ja ajalugu. Välja tulid lavastused, mis rääkisid eesti inimeste elust 20. sajandi algusest kuni Saksa ja Nõukogude okupatsiooni läbielamiseni. Läbi inimeste isiklike elude avanesid ühiskondlikud pained ja süsteemi õõvastav toimimine.

Võib eristada kahte peamist moodust, kuidas on tekst Merle Karusoo dokumentaallavastustes loodud: esiteks *verbatim*-tehnikaga kasutamine ehk suulise materjali kogumine ja esitamine ning teiseks teksti koostamine juba olemasoleva dokumentaalse kirjaliku materjali põhjal. Suulise materjali põhjal loodud lavastused võib omakorda jagada kolmeks.

Esiteks, etendajad ise loevad oma teksti linti, lavastaja toimetab. Näiteks 1982. aasta lavastused “**Meie elulood**” ja “**Kui ruumid on täis...**” – oma elust räägivad lavakooli X lennu näitlejad; näide ka hilisemast ajast – “**Täna me ei mängi**” (2006), kus oma elust räägivad Moskvas koolitatud eesti-vene näitlejad. Eesti kontekstis erandlik nende lavastuste puhul oligi see, et oma lugude rääkijad olid ise ka laval. 1980. aastate lavastuste poliitilisus seisneb kindlasti rancière’ilikus mõistes poliitika ilmnemises: laval oli noorte koostöös sündinud nende enda tekst nende enda elust, mis rääkis Nõukogude tsensuuri poolt mitte soovitud teemadest. Lavastustes räägiti näiteks küüditamistest ja Nõukogude korrast noorte näitlejate perekondades. 1982. aasta lavastuste tekst oli eriline ka selle poolest, et tsensuur ei saanud lugeda eelnevalt valmis kirjutatud näidendit – tekst sündis proovide käigus, mis tegelikult Nõukogude teatrisüsteemis ei olnud lubatud. (Vt ka Karusoo 2008; Saro 2010.)

Teiseks, näitlejad on ise teinud intervjuud mingist sündmusest osavõtjatega; intervjuueeritavate tekste esitavad laval samad näitlejad. Näiteks lavastuse “**Sügis 1944**” (1997) puhul, kui Viljandi Kultuurikolledži üliõpilased said ülesande ise leida ja intervjuuerida inimest, kes plaanis 1944. aasta sügisel Eestist üle mere põgeneda, kuid siiski tagasi pöördus. (Vt ka Karusoo 2015.)

Kolmandaks, intervjuud on tehtud lavastaja või näitlejate poolt ning tekste esitavad laval näitlejad. Näiteks “**Küüditajad**” (1999), mis vaatles küüditamise protsessi tavapärasest erinevast, küüditajate vaatepunktist; Eesti vanglates istuvaid tapjaid portreeriv “**Save Our Souls**” (2000) ja Nõukogude armee koosseisus Afganistanis sõdinud meeste hääle andev “**Misjonärid**” (2005).

Olemasoleva kirjaliku materjali põhjal on Karusoo loonud järgnevad lavastused. Juba 1980. aastast pärineb “**Olen 13-aastane**” – lavastus Noorsooteatri näitlejatega, mis põhineb kooliõpilaste kirjanditel oma koolielust ja suhetest⁵⁴.

⁵⁴ Näidend sai 1981. aastal Eesti NSV kirjanduse aastapreemia.

1987. aastal tõi Pirgu Laulu- ja Näitemängu Selts lavale Ella Kaljase päevikute ja lauliku põhjal loodud **“Aruande”**, millega väike näiterühm tiirutas mööda tühjenevaid rahvamaju, kuid paratamatult ei jõudnud see laiema publiku teadvuseni (vt ka Karusoo 2008). Lilian Vellerand nimetab **“Aruannet”** kümnendi ehedaimaks teatrinähtuseks (Vellerand 1991: 69). 1989. aastal loodi samas August Oja kirjalike ülestähenduste põhjal **“August Oja päevaraamat”** ning 1990. aastal vanglakirjade põhjal **“Theodor Maripuu kirjad”**. Eesti inimeste seksuaalsuse uurimise teemal elulugude kogumisel saadud tekstidel põhinev **“Kured läinud, kurjad ilmad”** (1997) ning koostöös Toomas Lõhmustega lavastatud **“Küpsuskirjand 2005”** (2006). **“Küpsuskirjand”** põhineb keskkooli lõpukirjanditel, mis on montaažitehnikat kasutades kunstiliseks tervikuks vormistatud ning mida näitlejad sõnasõnaliselt ette kannavad. (Vt ka Pesti 2012.) Oluline on, et kui ülalpool mainitud lavastuste alusmaterjaliks on ka isiklikud intervjuud või päevikud, siis tõusevad Karusoo teatris need materjalid ja teemad ühiskondlikeks ja poliitilisteks üldistusteks. Kõiki neid tekste ja lavastuste sünnilugusid saab lugeda Merle Karusoo raamatust **“Kui ruumid on täis”** (Karusoo 2008).

Järgnevalt paarist teravalt poliitilistest teemadest rääkivast lavastusest lähemalt. Rakvere Teatris esietendunud **“Misjonärid”** räägib sõjast, sõtta minekust ja sõjaga hakkama saamisest. Intervjuueriti eestlasi, kes osalesid Nõukogude armee ajateenijatena Afganistani sõjas. Konflikti teravdab asjaolu, et lavastus seoti tugevalt Eesti osalemisega Iraagi sõjas. Lavastaja kui mitte ei võrdsustanud, siis osutas sarnastele joontele Nõukogude Liidu tahtes okupeerida Afganistani 1980. aastatel ning lääneliitlaste tungimist Iraaki 2003. aastal. Lavastus kritiseerib Riigikogu otsust pikendada Eesti missiooni Iraagis⁵⁵. Ka siin ilmneb Karusoo ajalooainelistele ja dokumentaalsetele lavastustele iseloomulik isikliku seisukoha vastandamine ühiskondlikule. Ka **“Misjonäride”** üks teema on süütud inimohvrid sõdades ning inimeste individuaalsed saatused konfliktikolletes ja totalitaarsete režiimide all.

Lavastuse **“Küpsuskirjand 2005”** (Karusoo lavastus koostöös Toomas Lõhmustega) teemaks on venelaste integreerumine Eesti ühiskonda. Karusoo on lavastuse kokku pannud 2005. aasta abiturientide küpsuskirjanditest ning neid esitavad Eesti Draamateatri näitlejad Taavi Teplenkov ja Lauri Lagle ning Vene Teatri näitleja Nikolai Bentsler. Eestlastest abituriendid kirjutasid teemal **“Rahvussuhted 21. sajandil”** ning venelased **“Seda maad nimetan ma oma kodumaaks”**. Teemasse – muulaste integratsioon Eestis – suhtub Karusoo kriitiliselt ja pessimistlikult ning ta isegi ei looda, et lavastusest tulenevalt hakkaks toimuma mingi laiem dialoog eestlaste ja venelaste vahel. (Vt Karusoo 2000.) 2006. aastal olen aga kirjutanud, et kui saaks etendust vaatama rohkem vene

⁵⁵ Sõna **“missioon”** kasutamine erinevates kontekstides on lavastaja Merle Karusoo poolt leidlik. Sõna **“misjonärid”** seostub tavaliselt kristliku religiooni viimisega nõ uskmatautele. Karusoo teeb siin vihje, et ka Eesti jt riikide sõdurid lähevad sõdima või rahu valvama riiki, mida üritatakse nõ pöörata õigele teele (ametlikus keeles kasutataksegi ju väljendit **“sõjaline missioon”**). Karusoo kritiseerib ka lääneriikide vankumatut usku, et just nemad teavad, kuhu ja mis usku viia.

noori (sest etendus on tänuväärselt nii eesti- kui venekeelne) ja kui kasvõi mõnigi noor hakkaks mõtlema nõ vastaspoole positsioonide peale, siis ma loodan küll, et soovitud dialoog võiks vaikselt alata (Pesti 2006) – kuna lavastus etendus Eesti Draamateatris, siis oli eeldus, et suurem osa publikust on eestlased. Aastal 2015 võib aga nentida, et ega kahe poole pidev dialoog vähemalt kunstiväljal küll eriti ei väljendu.

“Küpsuskirjandis” puudutatakse laiemal integratsiooniteemal seonduvalt mitmeid teisi teemasid. Riikidevahelistest suhetest globaalses maailmas liigutakse inimese päritolu ja juurte juurde. Arutletakse perekondlike suhete teemal. Jutuks tuleb ajaloo tõlgendamine (kas Eesti okupeeriti Teise maailmasõja ajal?) ning konkreetne terav poliitiline probleem – Eesti piiritüli Venemaaga. Jõutakse välja isegi päevapoliitikasse – Taavi Teplenkov näitlikustab Keskerakonna leppe Ühtse Venemaa parteiga. Kirjandikirjutajad võtavad teemaks ka Euroopa liidu ja rahvusriigi tuleviku selles. Mõni abiturient usub, et tulevikus elame Euroopa Ühendriikides, kus mingeid eristuvaid kultuure ega rahvusi pole. Teised leiavad, et võõraid peab rahvuse ja kultuuri säilimiseks eemal hoidma. Arutletakse kapitalistliku elukorralduse ja individualismi üle. Jõutakse ka ökoloogiliste probleemideni – mainitakse Läänemerd kui üht saastatumat merd. Kõikide teemade puhul on noorte seisukohad ühest äärmusest teise. On venelasi, kes nimetavad oma kodumaaks Venemaad, on venelasi, kes on suuremad Eesti patrioodid kui mõni eestlasest kirjandikirjutaja. On eestlasi, kes suhtuvad venelastesse põlglikult, on multikultuuriselt mõtlemaid eestlasi.

Karusoo ja Lõhmuste ei tegele “Küpsuskirjandis” siiski vaid probleemide kaardistamisega. Neutraalse kirjandite lugemise seas aimdub ka tegijate oma-poolseid seisukohti. Näiteks on lavastuses stseen, kus vene noor kirjutab (ja lavastuses näitleja räägib) aastal 2005, et kellele küll neljakümneselt veel võõrkeel (eesti keel) külge jääb. Laval asuvale valgele pabertahvlile kirjutab eestlasest näitleja numbrid 40 (inimese vanus praegu), 1991 (Eesti taasiseseisvumise aasta) ja 26 (inimese vanus 1991. aastal) ning vaatajatele on ütlematagi selge, et viieteist aastaga (1991–2006) jõuaks nii mõnegi keele selgeks õppida – osutatakse tahtmatusele õppida eesti keelt ehk riigikeelt. Karusoo on omane vaadata teatrit kui arutelupaika, nii ka “Küpsuskirjandis” – näitlejad on kui diskussioonipodiumil, kust esitatakse etteantud teema pool- ja vastuargumendid. Selline erinevate vaadete esitamine seob eesti lavastaja tööd ka eelnevalt analüüsitud Saksa ja Inglise teatritegijatega.

“Küpsuskirjand”, nagu ka teised Karusoo dokumentaallavastused, mõjub oma vormilise minimalistlikkusega, kus näitlejal on mõtete vahendajana suur roll. Nad tegutsevad laval oma nimede all ning on üksteise suhtes tähelepanelikud ja vaimukad. Näitlejad kasutavad väheseid laval asuvaid rekvisiite leidlikult, kujundlikult. Kohati kasvavad kujundid ka sümboliteks, näiteks stseenis, kus Lauri Lagle veeretab põrandal kahte palli, mis hakkavad vaataja silme ees keerlema kui kaks päikesesüsteemis eraldi asetsevat maailma, mis aegajalt võivad küll kogemata pörkuda – eestlaste ja venelaste eraldi maailmad. Neid eri maailmu esitatakse kujundlikult ka läbi onomatopoeetiliste loomahäälte. Kui eestlane ütleb “auh-auh” ja venelane “gaf-gaf”, siis sarnasusi siin

pole. Lavastuslik minimalism (kunstnik Anne-Mai Heimola) on põhjendatud ning toetab näitlejat kujundiloomes. Näiteks mängivad näitlejad suure sinise riidega, mis toimib nii mere kui riikide- ja inimestevahelise piirina. Helikujunduslik raam etenduse alguses ja lõpus – haridusminister Mailis Repsi tervitus kirjandikirjutajatele – on põhjendatud ning toob esile ametniku õõnsatena kõlavad sõnad. Lavastuse sõnum on siiski helge. Etenduse lõpuosas kõlab Chalice'i laul sõnadega “Tulevik on meie päralt” – elu ja ühiskond on nende kooli lõpetavate noorte endi kätes. (Vt ka Pesti 2006.)

Eesti kontekstis on “Küpsuskirjandi” puhul tegemist erilise lavastusega just oma temaatikalt. Haruharva jõuavad eestivenelaste probleemid eestlasest vaataja ette, üpris harva on laval nii eesti kui vene näitlejad ning veelgi harvem räägitakse teemast ilma stereotüüpide või klišeede rõhutamiseta. Seda hindasid ka kriitikud lavastuse retseptioonis. Näiteks Andres Laasik (2006): “Merle Karusoo “Küpsuskirjandi” vägitegu seisneb selles, et avalikkuse ees on suur hulk siinsete muulaste elu, olgu seda lavastuses pealegi mahu poolest umbes kolmandik. Ja see elu on esitatud ilma käsitlemise stereotüübita. See ei tähenda, et neis noorte inimeste vene keeles kirjutatud küpsuskirjandites, mis on lavastuse valitud, ei oleks stereotüüpe ja lihtsustatud mõtlemist.”

Merle Karusoo loodud dokumentaallavastused vastavad mitmele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile. Oma vormilt pole need postdramaatilised, kuid käsitlevad nii tänapäevaseid kui ajalooliselt olulisi poliitilisi teemasid. Just ajalooliste teemade valikul püüab lavastaja publikut valgustada ning sellega osutada ehk tänapäeva ühiskonna toimimisprintsipi muutmise võimalikkusele. Ideoloogiline positsioon on Karusool pigem vaatlev: ta esitab laval erinevaid seisukohti, ühte või teist poolt üheselt hukka mõistmata.

4.4.2. Teater NO99

Peatüki lõpetuseks analüüsin teatri NO99 loomingu, mida peetakse oluliseks poliitiliseks teatriks Eestis. NO99 lavastuste loomisel ei kasutata üht kindlat strateegiat, vaid kõiki eespool esile toodud strateegiaid kasutatakse teatud määral. Mõne lavastuse loomisel on kasutatud uurimustööd: tehtud intervjuusid, töötatud läbi artikleid meedias või teaduskirjandust, kuid uurimuse põhjal võib olla loodud fiktiivne lavatekst. Mõned lavastused on loodud kollektiivselt rühmaloomel meetodit kasutades, kuid NO99 lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper on selge käekirjaga ja tugevad juhid: lavastuse vormistus allub kindlalt nende nägemusele. Mõne lavastuse loomisel kasutatakse improvisatsioonitehnikaid, samuti uuritakse lava ja saali, etendaja ja vaataja suhet. NO99 loob postdramaatilise esteetikaga lavastusi.

Postdramaatilist tekstiloomet ja dokumentaalseid elemente (erinevate tekstide põimimist) on NO99 kasutanud juba oma varastes lavastustes “**Nafta!**” (2006) ja “**GEP**” (2007), samuti lavastuses “**Kuidas seletada pilte surnud jänesele**” (2009), kus esitatakse kultuuriministri kõnet jm ajakirjanduslikku materjali. Vaid ajakirjanduses ilmunud materjalide ja läbi viidud intervjuude

põhjal on aga loodud lavastus **“Tallinn – meie linn”** (2009), mis paljastab Tallinna linnavalitsuse kinnisvarapoliitikat: linnavalitsuse liikmetele soodsaid otsuseid väärtuslike vanalinna korterite ja majade erastamisel. Lavastus ei toimu traditsiooniliselt teatrisaalis, vaid on ekskursioon mööda Tallinna vanalinna, mida viib läbi giidiks kehastunud näitleja Eva Klemets. Lavastuse autoriteks on Eero Epner ja Tiit Ojasoo. Selle dokumentaalsetel faktidel põhineva ringkäigu puhul ei saa aga kõnelda objektiivsuse taotlusest või erinevate vaatepunktide esitamisest. Ekskursiooni alguses on Klemets giidina entusiastlik ja sõbralik, kuid objekte tutvustades (teekond liigub ühe linnavalitsuse poolt ärastatud maja juurest teise juurde) on giidi tekst ja hoiak varjamatult ironilised. Siinkohal võib näha dokumentaalteatrile omaseid funktsioone, mis on eespool esitatud: informatsiooni jagamine kui oluline omadus on ka sellele lavastusele omane ning samuti võib rääkida õigusemõistmise kriitikast. Juhtumid, millest **“Tallinn – meie linn”** räägib, olid osaliselt küll jõudnud kohtusse, kuid paljud neist mitte; majadega sahkerdajad olid osaliselt jäänud karistusetu. On ka ilmne, et see lavastus loob rancière’ilikku poliitikat paljastades valitsevat politseilist korda ning püüdes tajutava jaotamist ümber mängida. Seda ka oma ebatraditsioonilise vormiga. Kui nendest vanalinna majade ostudest oleks dokumentaalseid materjale esitades räägitud teatrisaalis, oleks mõju olnud erinev sellest, kui publik viiakse sõna otseses mõttes kättpidi nende majade juurde.

Postdramaatilisus, rühmaloome ja dokumentaalsus on kehtivad märksõnad ka NO99 suurprojekti **“Ühtne Eesti”** (2010) puhul. See oli fiktiivne poliitiline liikumine, mis alates pressikonverentsist kuni **“Ühtse Eesti”** suurokoguni Saku Suurhallis kestis 44 päeva. Projekt ehitati suures osas üles dokumentaalsetele materjalidele. Olulise osa 44 päeva jooksul toimunud moodustasid iga nädal veebikeskkonda üles laetud videod, mida nimetati **“Valimiskooliks”**: näitleja Jaak Prints esitas (võiks isegi öelda, et paljastas) humoorikas-ironilisel viisil Eesti poliitilise süsteemi toimetehhanisme. Kasutati dokumentaalteatrile omast strateegiat: teabe jagamist, publiku informeerimist. Videode eesmärk oli õpetuslik ja silmi avav. Tekstide loomiseks oli kasutatud akadeemilisi uurimusi, intervjuusid, blogisissekandeid, varem olemasolevaid reklaammaterjale jne. Samuti kasutati dokumentaalset materjali projekti kulminatsioonis, **““Ühtse Eesti” Suurokogul”**, milles etendati ühe tüüpilise suurpartei kogunemist seda kõikides aspektides järele tehes (kihutuskõned, esimehe valimised, meelelahutuslikud vahepalad, ühislaulud jpm). Võib öelda, et **“Suurokogu”** oli omamoodi taasetendamine, kuid mitte selle mõiste täpses tähenduses, mida on selgitatud eespool. Taasetendamine tähendab, et etendatud sündmus on ajaloos varem toimunud, kuid **“Suurokogu”** etendati elemente kõikide parteide võimalikest suurokogudest, oli omamoodi tihendus ja kvintessents (teatud tihendamisest on rääkinud ka Milo Rau oma taasetendamiste projektide puhul, kuid sel juhul on sündmus realselt ajalooliselt toimunud). Oluline on mainida, et **“Suurokogul”** esitatud partei esimehe valimistele eelnenud visioonikõned olid fiktsionaalsed. **“Ühtse Eesti”** projekt koostati rühmaloomena: lavastuses kasutati paljude erinevate inimeste tekste, mitmed kõned, mida Suurokogul esitati, olid esinejate enda kirjutatud. Seosed rancière’iliku poliitilisusega on siin sarnased, mis lavastuse

“Tallinn – meie linn” puhul. Ilmneb taotlus tajutavat ümber jaotada: paljastatakse valitsevat parteilist korda, informeeritakse inimesi valitsemise süsteemist, ärgitatakse võtma vastu oma otsuseid ning olla teadlik ühiskondlikest manipulatsioonidest.⁵⁶

“Ühtne Eesti” on ka projekt, mille puhul saab rääkida teatri ulatumisest ühiskondlike protsesside keskmesse. 22. mail 2012 kirjutab reformierakondlane Silver Meikar artikli “Erakondade rahastamisest. Ausalt”, kus ta tunnistab, et on erakonna kontole kandnud tundmatut päritolu raha, mille ta sai erakonna-kaaslaselt ning skeemist oli teadlik ka erakonna peasekretär (artikli ilmumise ajal justiitsminister Kristen Michal). Meikar kirjutab, et paljastuseks sai ta jõudu ja inspiratsiooni Ühtse Eesti projektist. Meikari paljastus tekitas ühiskonnas ja meedias suure arutelu poliitika toimimise ja selle läbipaistvuse üle. Esimest korda tuli kodanikkond tänavale mitte midagi konkreetset nõudma, vaid protestima ebaausa poliitika tegemise viisi vastu üldiselt. Sündis liikumine “Aitab valelikust poliitikast”. Kogu intensiivse arutelu aja jooksul toodi pidevalt paralleele “Ühtse Eestiga” – teatrilavastus oli selgelt väljunud kunstiväljalt.

Silver Meikari paljastatud skandaali tulemusena sündis teatris NO99 projekt **“Reformierakonna juhatuse koosolek”** (2012). Ka siin pole tegemist puhtakujulise dokumentaalsusega, ning ka siin on rancière’ilik poliitika ehk dissensususe loomise taotlus ilmne. “Reformierakonna juhatuse koosolek” on Eero Epneri kirjutatud näidend, mille ühekordse aktsioonina lugesid publikule ette NO99 näitlejad. Näidend oli inspireeritud Meikari ajakirjanduses ilmunud paljastustest, mis näitasid valitsuspartei Reformierakonna võimalikku illegaalset rahastamist. Näidend lähtub ajakirjanduses ilmunud materjalidest, kuid (enamik) dialoogi on loodud fiktiivselt ning kajastab potentsiaalset olukorda Reformierakonna juhatuse koosolekul just paljastuste ilmsiks tulemise ajal. Näidendis kajastatud sündmused, isikud ja faktid on reaalelulised. Vormiliselt saab siin tõmmata paralleele Roy Strideri näidendiga “Mässajad”, mis põhineb ka reaalsel sündmustel, kuid dialoog on fiktsioon.

Lähtudes poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitest, võib näha, et teatri NO99 eripalgeline looming tegeleb kõigi nelja aspektiga. Nende eespool osutatud lavastused on postdramaatilise vormiga ja käsitlevad poliitilisi teemasid. NO99 ideoloogiline positsioon on alati selge: lavastuste loojad on iroonilised valitseva korra suhtes ning nende eesmärk on enamasti valgustuslik. Teater soovib harida publikut poliitilise süsteemi toimimise suhtes. Illustreerimaks neid eesmärke, on viimase näitena esitatud ka Eero Epneri kirjutatud näidend “Reformierakonna juhatuse koosolek”, kuigi uurimistöös näidendid enamasti fookuses ei ole.

⁵⁶ Vt “Ühtse Eesti” kohta lisaks Virro 2012a, Linder 2013.

4.4.3. Teisi lavastusi: “Elud”, “Mässajad”, “Tavaj”, “sõp-rus-est”

Postdramaatilise *verbatim*-teatrina võib käsitleda prostitutsiooni teemat puudutavat lavastust “**Elud**” (2009) Tartu Uues Teatris, mida on Karusoo autobiograafiliste lavastustega “Meie elulood” ja “Kui ruumid on täis...” võrdlevalt käsitlenud Anneli Saro (2010). Andres Keili, Elina Pähklimägi ja Jekaterina Novosjolova lavastuses “Elud” esitavad näitlejad Pähklimägi ja Novosjolova monoloogidena autentseid prostituutide tunnistusi raamatust “Vaikijate hääled 2”, millele lisavad tõestisündinud (karmid) juhtumused oma elust. Seega on tegemist *verbatim*-tehnikat kasutava lavastusega, mis esitab egodokumente ning mille puhul sarnaselt Karusoo elulugudel põhinevatele lavastustele kasvab isiklik ühiskondlik-poliitiliseks üldistuseks (eelkõige prostituutide elulugude ettekandmisel). Prostituutidega on intervjuud eelnevalt läbi viidud ja kirjalikult talletatud, neid esitavad näitlejad sõna-sõnalt. Poliitilisust võib lavastuses lisaks tavapärasest erineva loomemehoodi kasutamisele ning sotsiaalsetele valupunktidetele tähelepanu pööramisele näha ka selles, et nähtavale tuuakse nähtamatud ehk sotsiaalne grupp (prostituudid), kes tavapärasel ühiskondlikus diskursuses on varjatud ning kellest ei kõnelda.

Püüdes veel leida näiteid dokumentaalsusest Eesti teatris, võib nimetada uuendusliku esteetikaga, dokumentaalsel materjalil põhinevat lavastust “**Mässajad**” (2009) Endla teatris. “Mässajad” kujutab 2007. aastal Saksamaal Rostockis G8 kohtumise ajal toimunud massimeeleavaldusi ja neile järgnenud sündmusi. Näidendi seitse tegelast, kelle prototüüpide hulka kuulub ka autor, ühiskondlik aktivist Roy Strider, sõidavad Eestist Saksamaale ja tagasi. Näidendit võib mõõndustega nimetada dokumentaalseks, tuleb aga silmas pidada, et “Mässajate” tegelaskujud on fiktiivsed ja dialoog pole dokumentaalne. Küll aga on kirjeldatud sündmused päriselt aset leidnud, kogu G8 kohtumise ja politsei tegevuse kohta on saadud materjali ajakirjandusest ning osalenute isiklikest kogemustest. Seega on tegemist dokumentaalsete elementidega, aga mitte täielikult dokumentaalteatriga, kuid nagu eespool selgitatud, on Eesti näidete puhul põhjendatud kaasata analüüsi ka dokumentaalsust ja fiktsionaalsust põimivad lavastused. Lavastaja Andres Noormets toimetab Strideri esialgset teksti ning leidis sellele intrigeeriva kaasaegse vormi.

“Mässajates” räägivad tegelased, kuidas nemad kui protestijad Saksamaale kohale jõuavad, kuidas nad elavad telklaagris kümnete tuhandete protestijatega, kuidas nad üpriski uisapäisa osalevad G8 kohtumisele suunduva tee blokaadis, kuidas ülereageeriv politsei kaks eestlast arreteeris (see juhtus grupiga ka päriselus), kuidas satutakse eestlasest spioon-tõlgi majja ning sealt põgenetakse.

Politsei tegevuse ja meedia võimu kirjeldamine tekitab vaatajas orwelliliku totalitaristliku atmosfääri tunde: kaheksa riigipea kohtumist valvas 17 800 politseinikku ja 1100 sõdurit. Saame teada, et parkümnele ajakirjanikule, kes olid G8 kohtumisest kirjutanud negatiivses toonis, ei antud akrediteeringut; et üritust turvav Saksamaa mereväe kiirkaater sõitis Greenpeace'i aktivistide kummipaadist sõna otseses mõttes üle; et rahumeelsete demonstrantide laagris konfiskeeris politsei seadusevastaselt raadiosaatjaid; et demonstrante filmiti

helikopterilt; et laagri territooriumil kadus lühemaks ajaks mobiililevi ja Internet; et üks tegelane võeti politsei poolt kinni põhjendusega, et ta kandis liiga tumedaid rõivaid.

Näidendi-lavastuse poliitilisust võib näha kahest aspektist. Esiteks teema valik. Võimalik, et G8 kohtumistel toimuvatest protestiaktatsioonidest pole varem näidendit kirjutatud, küll aga on neid üldisemalt globaliseerumisest, kapitalismist, suurkorporatsioonide ülemvõimust (näiteks saksa lavastaja René Pollesch). Eesti kontekstis on aga teema täiesti uudne. Teravaid poliitilisi lavastusi on Eestis väga vähe. Probleem on ka Eestis kasvavalt aktuaalne, arutluse all on olnud seadus, mis piirab meelevaldamise vabadust ning milles nägid probleemi just ühiskondlikud aktivistid nagu “Mässajate” autorgi.

Teine aspekt on lavastuse vormiline uudsus, mis Eesti teatris mõjub värskendavalt ning haakub eelpool kirjeldatud dokumentaalteatri traditsioonidega mujal Euroopas. Lava ja saali eraldab läbipaistev kardin, kuhu projitseeritakse protestijate manifest, aega ja kohta näitavad kirjad, Rostocki ümbruskonna kaart jm. Näitlejad jutustavad oma lugusid publikusse suunatult küllalt staatiliselt kõrgemal poodiumil seistes või istudes. Vormi uudsus seisneb eelkõige valguskujunduses ja videograafikas (kunstnik samuti Andres Noormets). Jutustamist liigendatakse omalaadsete valguskastide või -raamide tekitamisega jutustaja ümber. Videos näeme näitetrupi teekonda Saksamaa suunas, peatusi Poolas. Lavastuse lõpupoole joonistab videograafika võõritav-lapselikult tõlk-spiooni kodu. Kogu visuaalia on dünaamiline ja liikuv, fotod-video-graafika liigub lava-ruumis ringi vastandudes näitlejate staatikale. Visuaalial on lisaks esteetilisele funktsioonile ka sündmustest ja faktidest informeeriv funktsioon. (Vt ka Pesti 2010.) Poliitilise teatri defineerimise kriteeriumitele vastab lavastus mitmeti: “Mässajad” on postdramaatilise vormiga poliitilistel teemadel lavastus, millel on selge ideoloogiline positsioon.

Kui otsida Eesti nüüdistsu väljalt lavastusi, mida võiks nimetada poliitiliseks, kerkivad esile vaid üksikud tööd. Järgnevalt käsitletakse kahte lavastust, mis tegelevad eestlaste ja venelaste suhetega: Päär Pärensoni, Alissa Šnaideri ja Renzo van Steenbergeni “**Tavaj**” (2009) ning Svetlana Grigorjeva “**сёп-рус-ест**” (2012). Lavastusi ühendab temaatika ning ka lavastuse loomiseks kasutatud strateegiad. Mõlemate strateegiaks on uurimus: materjali loomisel on intervjueritud väga erinevaid eesti- ja venekeelseid inimesi, lavastuses kasutatakse dokumentaalseid materjale ja esitatakse fakte. Esteetikalt on mõlemad lavastused multimeediumlikud ja postdramaatilised: need on üles ehitatud mitte läbiva narratiivi põhiselt, vaid koosnevad erinevatest stseenidest, kus esitatakse eestlaste ja venelaste suhteid kajastavaid stereotüüpe, kujundeid, muusikat, tekste.

Eestlasest muusik ja tantsukunstnik Päär Pärenson, venelasest tantsija Alissa Šnaider ja hollandlasest multimeediakunstnik Renzo van Steenbergen on lavastuse “Tavaj” asetanud tihedalt must-valge-triibulisele lavale. Äärmiselt nutika lahendusega näidatakse vaatajale must-valgeid stereotüüpe eestlaste ja venelaste suhtlemises kui ka seda, et tihe must-valge triip muutub pikemal vaatamisel halliks. Seega must-valges vaates on tegelikult rohkem varjundeid. “Tavaj”

paneb lavale erinevad keeled, kultuuritaustad, igapäevased hetked ning tegeleb pigem nende erinevuste kokkusulatamisega. Eesmärgiks on näidata kommunikatsiooni võimalikkust. Lavastus on stseenilise ülesehitusega: erinevate stseenide fookuses on kas muusika, tants, sõna või video. Näiteks tehnoloogilise ja muusikalise fookusega on stseen, kus kaks raadioaparaati laskuvad laest: ühest aparaadist kõlab Eesti laulva revolutsiooniga seonduv laul, teisest venekeelne muusikapala. Laulude kuulamine viib mõtted rahvusele: valju vene laulu matab kõlav eestikeelne laul – eestlased domineerivad. Sõnalise ja tantsulise fookusega stseen: etendajad on enda kohta linti rääkinud iseloomustavaid lauseid ning samal ajal esitavad laval nüüdistantsu esteetikas liikumist. Ka sellisel viisil tõusevad esile individuaalsed erinevused, mille võib üldistada rahvuslikeks.

Svetlana Grigorjeva, nii eesti kui vene taustaga koreograaf-tantsija läheneb lavastuses “**sõp-rus-est**” materjalile veidi teisest küljest. Ta näitab samuti eestlaste ja venelastega seotud klišeesisid. Näiteks asetab ta absurdlikult vastamisi sõnad “sibul” ja “kama”: videopildi vahendusel ütlevad venelased ja eestlased vaheldumisi ja kiirkõneliselt neid sõnu. Vaataja mõtteis tekib üldistus erinevatest, vastanduvatest rahvustest. Grigorjeva lavastuses jäävad erinevused pigem eksisteerima, kui et püütaks leida ühendav kommunikatsiooniviis. Grigorjeva lähtub siin isiklikust temast, mis kasvab laiemaks ühiskondlik-poliitiliseks üldistuseks. Grigorjeva küsib, kes ta on. Ta pole ei eestlane ega venelane, või ta just on nii eestlane kui ka venelane. Mõlemat keelt räägib ta aktsendivabalt. Aga mõlemad kogukonnad on temasse suhtunud skeptiliselt. Ka lavastuse nutikas pealkiri “**sõp-rus-est**” näitab olukorda, mis juhtub, kui rahvuslikku kuuluvust liiga tõsiselt võtta: sõprus võib saada läbi kriipsutatud. Ka Grigorjeva läheneb teemale kujundlikult. Näiteks puistab ta etenduse alguses mustale lavapõrandale jahu, et markeerida jalgpalliväljaku piire: eestlaste ja venelaste piiritletud võitlustanner. Markeeritud jalgpalliväljakule jooksevad mängijad, lüüakse palli, Grigorjeva kaitseb ise väravat. Stseen areneb Grigorjeva tantsusooloks, jalgpallurid lahkuvad. Grigorjeva otsib seal mänguväljakul oma identiteeti, kuid selget vastust ta seal toimetades ei leia – jalgpalliväljaku jahused piirid hägustuvad.

Nii “Tavaj” kui “**sõp-rus-est**” vastavad kahele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile: mõlemad on postdramaatilised lavastused poliitilisel teemal. Kummagi funktsiooniks pole aga maailma muutmise soov (kui siis ehk vaid erinevuste märkamise soov) ega esita selget ideoloogilist positsiooni (tegijad soovivad tähelepanu juhtida just erinevate ideoloogiate kõrvuti eksisteerimisele).

Kui analüüsida, milliseid funktsioone täidavad eelpool käsitletud teatritrupid ja lavastused, siis näeme, et üks olulisemaid funktsioone on informatsiooni levitamine. Teabe jagamist mingi probleemi, sündmuse või konflikti kohta peavad oluliseks pea kõik siin analüüsitud teatritrupid nii Eestis kui välismaal. Tegetatakse sõdadest või konfliktikolletest informeerimisega (Hans-Werner Kroesinger, Milo Rau), tuuakse päevavalgele suur korporatsioonide või totalitaarse

võimu kuritarvitamine (Rimini Protokoll, Teatr.doc), informeeritakse poliitilistest mahhinatsioonidest (NO99).

Ühe funktsioonina võib näha ka kriitikat kohtute tegevuse suhtes. Eriti tegeleb sellega Milo Rau, kuid ka Teatr.doc'i lavastus "1 tund 18 minutit" Magnitski-juhtumist on selleteemaline. Teatri.doc'i lavastuses "Kaks sinu majas" pole õigusemõistmise kriitika küll fookuses, kuid see kumab läbi: antud absurdse olukorra, presidendikandidaadi koduaresti on korraldanud just õiguskaitse organid. Ka Eesti praktikast võib tuua näite kohtute toimimise kriitikast: eelkõige NO99 lavastus "Tallinn – meie linn".

Dokumentaalteater tegeleb sündmuste rekonstrueerimisega, nende asetamisega erinevatesse kontekstidesse ning neile erinevate vaateviiside esitamisega. See on omane nii Hans-Werner Kroesingeri kui Milo Rau töödele. Mõõndustega võib võrdluseks seada ka Endla teatri lavastuse "Mässajad" ning teatri NO99 "Reformierakonna juhatuse koosoleku". Need tegelevad sündmuste fiktiivse rekonstrueerimisega ning ei esita erinevaid kontekste või vaateviise.

Analüüsi huvitav tulemus on, et peaaegu kõik uurimuses analüüsitud loojad tegelevad allasurutud kogukondadega ja varjus olevate teemadega, mis esmapilgul ei tundu iseenesestmõistetav. Eestis on selliseks teemaks kindlasti Eesti venelased, kelle võtavad teemaks Merle Karusoo ning lavastused "Tavaj" ja "šõp-rus-est". Samuti võib allasurutud või varjus olevaks kogukonnaks pidada prostituute, kellest räägib lavastus "Elud". Samamoodi on Rimini Protokoll ja DV8'i huvi keskmeks vähemused ja varjus kogukonnad, ka Hans-Werner Kroesingeri ja Milo Rau huvi Aafrika teemade vastu võib selle funktsiooniga siduda. Allasurutud kogukondade ja varjus olevate teemadega tegeleb aga eelkõige järgmine, rakendusteatri käsitlev peatükk. Siin on aga sobilik veelkord rõhutada, et poliitilise teatri loomise strateegiad on omavahel põimunud.

Dokumentaalteatritele on omane autobiograafia ja ajaloo, isikliku ja poliitilise segamine. Väga paljud teatriloojad on huvitatud egodokumentide kogumisest ja nende esitamisest. Eelkõige on selline strateegia esil Rimini Protokoll ja Merle Karusoo töödes, samuti lavastuses "Elud".

Dokumentaalteatri ajalugu ja funktsioone käsitledes ilmnes, et dokumentaalteatri ja tehnoloogilise arengu vahel on tugevad seosed. Ka käesolev uurimus kinnitas seda, et dokumentaalteater on aldis kasutama tehnoloogilisi vahendeid. Nii Rimini Protokoll, Hans-Werner Kroesingeri, Milo Rau kui DV8'i lavastused on multimeediumlikud. Eesti näidetest on multimeediumlik teater NO99 (näiteks "Ühtne Eesti") ning ka lavastused "Mässajad", "Tavaj" ja "šõp-rus-est". Kokkuvõttes tundub, et dokumentaalteater (dokumentaalsete elementidega teater) on tehnoloogiale avatud just seetõttu, et selle teatri algmaterjaliks pole (tavaliselt) vaid paberile trükitud näidend. Algmaterjal koosneb väga erinevatest elementidest ning just multimeediumlikust materjalist: erinevat laadi kirjalikud tekstid (protokollid, faktid, statistika, artiklid), suuline materjal (intervjuud, tunnistused ehk egodokumendid) ning lisaks erinevat laadi audiosalvestised (olemasolevad raadiolindistused, konkreetse lavastuse jaoks loodud helid) ja videod (olemasolev tele- või filmimaterjal, reklaamid, spetsiaalselt lavastuse jaoks filmitud materjal, prooviprotsessi talletamine) jpm.

Mõjuvate või edukate dokumentaalteatrile peaks olema omane metateatralne, ennast reflekteeriv tasand. Eelkõige on selline hoiak omane saksa teatripraktikutele (DV8 kui oluline erand ingliskeelses teatriruumis), kuid Eestis väga selgelt refleksiivset tasandit välja ei mängita. See torkab silma teatri NO99 puhul, kus reflekteerivast tasandist ollakse küll kindlasti teadlik, kuid publikule seda alati selgelt ei lasta paista. Tegijate hoiakud näiteks projektide “Ühtne Eesti” ja “Tallinn – meie linn” puhul on üpriski selged; see kehtib laiemalt ka nende mitte-dokumentaalset ainet kasutavate lavastuste puhul, näiteks “The Rise and Fall of Estonia”.

Dokumentaalteatri üks olulisi ja laialdaselt levinud funktsioone on ka ajaloo-sündmuste mõtestamine (millega on tegelenud näiteks Hans-Werner Kroesinger, Milo Rau, Merle Karusoo), kuid antud uurimuses see funktsioon fookuses ei ole.

5. RAKENDUSTEATRI STRATEEGIAD

Rakendusteater on terminina laiemalt levinud alles 21. sajandi algusest. See on katusermin, mis hõlmab teatripraktikaid, kus mitte-esteetilised eesmärgid on olulisemad kui esteetilised ning kus tegijad ja vaatajad on väljaspool traditsioonilise teatri raame; sellised teatripraktikad tegelevad eelkõige “tavalise” inimese ja tema lugudega. (Prentki, Preston 2009: 9.) Rakendusteatri luuakse enamasti teatri jaoks ebatavalistes ruumides, mitte-teatri saalides, ruumide geograafia ja sotsiaalne ulatus on lai: koolid, päevakeskused, tänavad, vangla, küla-kultuurimajad või ruum, mis on konkreetse kogukonna jaoks oluline. Rakendusteater töötab selle osalejate huvides ning enamasti kaasab nad loomingulisse protsessi, kuid seda erinevas ulatuses. Rakendusteater põhineb improvisatsioonil ning see eristub teatrist, kus enamasti on enne lavale minekut kõik läbi harjutatud.

Rakendusteatri mõiste levik ei ole üheselt kaardistatav. Suurbritannias on mõiste *applied theatre* kasutusel olnud umbes 20 aastat ning selle eestikeelne tõlkevaste ongi rakendusteater. Soomes on mõiste kasutusel umbes viimased 15 aastat, seal on rakendusteatri praktikad väga levinud, ka Soome näitlejate liidus on moodustatud rakendusteatri tegelejate grupp. Saksamaal ja Prantsusmaal aga ühtselt mõistetud terminit kasutusel pole. Venemaal kasutatakse mõistet “interaktiivne teater”, samuti külgneb rakendusteatriga sotsiaalne teater⁵⁷. Sarnaselt kasutataksegi näiteks itaalia ja hispaania keeles mõistet “sotsiaalteater” (*teatro sociale*). Seega on näha, et erinevates maades ja kultuurides on kasutusel eri terminid. Selline mitmekesisus on muidugi omane kunstidele üldiselt: toimub kunstiliikide süntees, tekivad hübriidvormid; mis puudutab rakendusteatri, siis tegeldakse paljude praktikatega teatri ja rakendusteatri vahel ning mõningatele nendest keskendub ka käesolev uurimus.

Rakendusteatri termini problemaatilisust näitab mõttekäik, et kui termini vihmavarju alla läheb praktiliselt igasugune kultuuriline tegevus, mis toimub teatud kontekstis ja millel on sotsiaalne mõju, siis võib väita, et termin on läinud liiga laiaks, nii laiaks, et kaotab tähenduse. (Thompson 2011: 3.) Püüan konkretiseerida erinevaid mõisteid, tuua esile nende ühisjooned ja erinevused.

Rakendusteatri praktikate üldiseks eesmärgiks on midagi muuta – osalejate suhtluses või suhtes ühiskonnaga. Seega on teatril poliitiline eesmärk. Teater on vahend, et pöörata tähelepanu varjus olnud lugudele ja probleemidele. Ühiseks võib lugeda ka hariduslikku eesmärki ning seda, et teater toimub kogukonnas

⁵⁷ Sotsiaalne teater on vene teatridiskursuses levinud mõiste ning tõenäoliselt tulnud venekeelse kirjanduse kaudu kasutusele Nõukogude Eestis. Tol ajal tähendas see ühiskondlike probleemidega tegelevat teatri. Sõna “poliitiline” sellise teatri kohta ei kasutatud, sest “poliitiline” tähendas ainult ühte moodi poliitilist, st kommunistliku partei ideoloogiat järgivat. Eesti teatrikriitikas on mõiste “sotsiaalne teater” väga levinud ka pärast Eesti taasiseseisvumist 1991. aastal; ilmselt on põhjuseks ka võõristus sõna “poliitiline” vastu, mis praeguseks hakanud leevenduma. Tegelikult ei ole eesti teatrikriitikas seni tehtud vahet sotsiaalse ja poliitilise teatri mõistetel. Leian aga, et sotsiaalse teatri mõiste kasutamine on palju laialivalgavam kui poliitilise teatri mõiste ning võib tekitada segadust. (Vt Pesti 2009.)

või kogukonna jaoks. See termin aitab leida ühisjooni erinevate praktikate hulgast. Teiselt poolt võib termin ka varjata erinevusi, sarnasuse maski all võivad olla konfliktid ideoloogiad ja kavatsused.

Rakendusteater on oma olemuselt uurimuslik. Iga lavastuse loomiseks viiakse läbi uurimus, millest võivad lavastuse osalised ka osa võtta. Uurimus võib hõlmata sotsiaalteadusi, osalus- ja tegevusuuringuid (*participatory and action research*), samuti ka teoreetilist akadeemilist uurimust või loomingulist uurimust, mis on omane kas teatriteadusele või -praktikale. (Hughes 2011: 186–187.)

Kui püüda seletada mõistet “rakendusteater”, siis “rakenduslik” viitab sellele, et teatril on mingi teine eesmärk kui vaid esteetiline nauding. Briti rakendusteatri õppejõud ja uurijad Tim Prentki ja Sheila Preston toovad välja analoogia teadusega, mis jaguneb puhtaks ja rakenduslikuks. Antud juhul pole selline jaotamine aga põhjendatud, sest mingit “puhast” teatrit tegelikult pole, kogu teatrikunst on kuidagi rakendatud ning hinnatakse selle rakendatuse tulemust. (Prentki, Preston 2009: 10, vt ka Hughes 2011: 189–190.) Nende teatritvormide peamine eesmärk on põhjustada mingeid muutusi maailmas, mis jääks teatri diskursusest väljapoole. Konventsionaalse teatri jaoks on vaja publikut, kuid rakendusliku teatri mitmete vormide puhul publikut ei ole, on ainult osalejad/osavõtjad. Osalejad liiguvad osalemise ja vaatlemise vahel; tavateatris pole aga publikul aktiivset rolli etenduse kujunemisele.

Manchesteri ülikooli rakendusteatri õppejõud Jenny Hughes arendab mõtet edasi: rakendusteater lõhub teadlikult ja loominguliselt binaarsust “kasutusväärtuse” ja “vahetusväärtuse” vahel. See on teatripraktika, mis avalikult näitab oma kasutusväärtust ning eksisteerib sotsiaal- ja kultuurimajanduse välja sees. Samal ajal aga kannab rakendusteater ka abstraktset väärtust, mida omistatakse “puhtale kunstile”. (Hughes 2011: 190.)

Ka Ameerika ja Uus-Meremaa teatriteoreetik ja -praktik Ryan Reynolds arutleb teatri mõju üle ning toob sisse Baz Kershaw mõiste “etenduse tõhusus” (*performance efficacy*): teater võib mõjuda kas koheselt või mõjutada ajaloolist arengut ning sotsiaalset ja poliitilist reaalsust pikaajaliselt. Reynolds järgi võib selline lai, kõikehõlmav definitsioon teatri tõhususest tekitada tunde, et kogu teatrit võib pidada tõhusaks ning seetõttu poliitiliseks, ehk mingi mõju teatril on ju alati. Suurem osa teatrist on aga ikka olnud konservatiivne, domineerivat kultuuri kinnitav. (Reynolds 2008: 15–16.) Siin võib näha Reynoldsi mõtete seost käesoleva uurimuse teoreetilises osas esitatud käsitlusega, et kogu teater on poliitiline. Selline definitsioon on aga uurijatele problemaatiline.

Rakendusteatri ajaloost lähtudes võib järeldada, et teater arenes mõjutatuna progressiivsetest rahvaliidumistest maailma eri paigus. Kiusatus on arvata, et rakendusteater on iseenesest vasakpoolne või sotsialistlik metodoloogia. See oleks aga vale järeldus: rakendusteater ei ole rohkem ega vähem mingi konkreetse ideoloogia teenistuses kui mistahes muu teater. Rakendusteatri strateegiad on sama avalikfašistlikule kui ka demokraatlikule režiimile. (Prentki, Preston 2009: 13–14.) Kui modernistlikku poliitilist teatrit võis näha vasak-

poolse ideoloogia teenistuses, siis postmodernistlik ja –dramaatiline poliitiline teater asetseb teispool ideoloogiad (vrd Lehmann, Rancière jt).

Briti rakendusteatri õppejõud ja uurijad Tim Prentki ja Sheila Preston toovad esile, et rakendusteatri praktikud ei tegele siiski ainult vormi või meetodiga, vaid ka lavastuse või sündmuse poetikaga. Oluline on, et poetika (ja esteetiline vorm) annab panuse sisusse. See on eriti tähtis rakendusteatri puhul, kus üldjuhul esteetikat ei peeta nii tähtsaks. Rakendusteatri poetikat on mõjutanud praktiku ja teoreetikuna eelkõige Bertolt Brecht, kuid oma mõjuka panuse on teoreetikuna andnud ka Mihhail Bahtin. Vene filosoof ja kirjandus-teadlane Bahtin analüüsis rahvateatrit, karnevali ja laadakultuuri ning tõi selle domineeriva kultuuri kõrvale kui “teise maailma”. Rakendusteatrile on eriti huvitav tegelane narr, kes tegutseb ametliku ja rahvakultuuri vahel. Narri (või klouni) kasutatakse ka rakendusteatri tegevuse käivitaja ja provotseerijana. Samas on narr olemas nii Shakespeare’i kui Brechti näidendeis. (Prentki, Preston 2009: 19–21.)

Manchesteri ülikooli rakendusteatri professor ja rakendusteatri uurimiskeskuse looja James Thompson püüab pakkuda esteetikale fokuseeritud rakendusteatri praktika võimalikkust. Ta uurib nii eetilise kui poliitilise mõju aspekti. Ta argumenteerib, et nii mõjul kui ilul on poliitiline jõud ning seda argumentatsiooni võib tegelikult võrrelda Hans-Thies Lehmanni (jt) aruteluga (postdramaatilise) esteetika poliitilisuse üle. Thompson (2011: 10–11) kirjutab, et ka ilu ja rõõmu aspektil on oluline osa muutusel, mida rakendusteater peaks pakkuma ning see mõttekäik on tagasi viidav Brechti ideedeni, mis on mõjutanud pea kõiki siinses uurimuses analüüsitud praktikaid.

Üks võtmeaspekte, mis eristab rakendusteatrit peavoolusteatri, on sündmuse eesmärgist teadlik publik. Poetikat määravates otsustes mängibki rolli see, et rakendusteatri publikult oodatakse sotsiaalset tegutsemist. Rakendusteater võib kasutada erinevat osaluse määra. Kasutusel on osalusteatri mõiste, kuid teatriuurijad võivad siin osalust mõista üsna passiivsena. Eesti keeles võiks sellist teatrit, kus publikul (osavõtjatel) on määrav roll etenduse kulgemises, nimetada osavõtuteatriks (*participatory theatre*).

Rakendusteatri erineva osaluse määraga praktikad on Tim Prentki ja Sheila Prestoni (2009: 19–21) järgi:

1. Teater kogukonna jaoks: näiteks teatritrupp, kes külastab lavastusega või töötoaga noori koolides või kohalikus kogukonnas. Sihtgrupi osaluse määr ei pruugi siin erineda tavalise teatripubliku osaluse määrast.

2. Teater kogukonnaga koos: näiteks töötuba või teatriprotsess, mis haarab osalejaid rühmaloome meetodil ning see tegevus võib, aga ei pea jõudma avaliku etenduseni.

3. Teater kogukonna poolt: siin kogukond loob ja esitab lavastust ise konkreetses kogukonnas ja ruumis. Juhendajaks võib olla rakendusteatri professionaal, kuid võib olla loodud ka täielikult osalejate poolt, kes kõik on lavastajad, kunstnikud, etendajad.

Rakendusteatri erinevate praktikate olulisemaid ühisjooni on seotus haridusega. Saksa teatriteadlase, teatripedagoogi ja teatripedagoogika õppejõu Lars

Göhmanni (2003: 81) järgi võib rääkida haridusdraamast (*Educational Drama*) kui katuserminist ning selle neljast liigist: draama hariduses, teater hariduses, draamaõpetus ja teatriõpetus (*Drama in Education, Theatre in Education, Drama Education ja Theatre Education*)⁵⁸. Selle lähenemise juured on 1960. aastates, mil hakkasid levima uued pedagoogilised teooriad, sest oli kasvanud rahulolematust senise loengupõhise õpetamisega. Pioneeriks selles vallas oli Suurbritannia ning oluliseks sai õpetaja aktiivne roll. Sellisest lähenemisest haridusele huvitusid ka lavastajad ja näitlejad, kes olid koolides teretulnud. Hariduslikku aspekti rõhutab ka Suurbritannias teatriõpetusest edasi arendatud protsessdraama – publikut kaasav lugude jutustamise praktika. Protsessdraamat mõistetakse aga ka laiemalt: lugu võib olla draamaprotsessi ajendiks, kuid selleks võib olla ka muusikapala, pilt, ajaleheuudis vm. Protsessdraama on osavõtuteater, kus osalejad on nii näitleja, dramaturgi, publiku kui analüüsija rollis. Mõistet “protsessdraama” tutvustas esimest korda Cecily O’Neill 1995. aastal (Owens 2010). (Vt ka Hein 2014, Owens 2014.)

Rakendusteatri üks ulatuslikumaid praktikaid on kogukonnateater, mille alla võib liigitada palju erinevaid suundumusi. Luguteater (*playback theatre*) tegeleb väikese rühma ehk kogukonna lugudega, kaasatakse publikut, kelle lugusid mängivad ette näitlejad. Lähenemine on isiklik, soov on midagi oma elus muuta. Luguteatri eestikeelse mõiste looja ja selle praktika pioneer Eestis on Aivar Simmermann. Samuti isikliku elu muutmise eesmärgil tegeldakse psühhodraamaga, Eestis tegutseb psühhodraama kool MTÜ Moreno Keskus juures. Teadaolevalt küll mitte eriti Eestis, kuid mujal Lääne-Euroopas tegeldakse mälestusteatriga (*reminescence theatre*) – teatrialaste ja loojutustamise meetodite kasutamine vanade inimeste kaasamise eesmärgil. Küll aga on ka Eestis tegutsemas haiglaklounid (*hospital clowns*), kelle eesmärgiks on rõõmutada haiglas olevaid lapsi. Teatud mõttes piirneb kogukonnateatriga ka Eestis levinud improteater, millel võivad olla väga erinevad eesmärgid ja sihtgrupid. Improteatri etendusel võib olla pelgalt meelelahutuslik eesmärk, kuid tegijate endi keskel võib toimuda (erinevate kogukondade, isikute) lõimumine, isiklike (eneseväljenduslike vm) probleemide lahendamine; ka publik on improetenduse kulgemisse kaasatud. Rakendusteatri (ja enamasti ka kogukonnateatri) meetoditeks loetakse kõiki Augusto Boali välja töötatud meetodeid. Näiteks Eestis tegutsevad mitmed foorumteatri grupid. Foorumteatri abil saab tegelda väga erinevate teemade ja probleemidega, Eestis on tegevus suunatud peamiselt noortele ning tegeletakse näiteks koolivägivalla probleemiga, kuid käiakse ka vanglates, meditsiini-asutustes jm.

Eestis on rakendusteatri praktikatega tegeldud viimased paarkümmend aastat, kuid ainult sellega aktiivselt tegutsevaid institutsioone pole kuigi palju. Ala teoreetilise mõtestamise teeb keerukaks see, et rangeid piire mainitud teatripraktikate vahele on peaaegu võimatu tõmmata. Rakendusteater ei ole peavool, selle tegijatest palju ei teata. Samuti pole veel selgeks vaieldud

⁵⁸ Kuna haridusdraama ei ole käesoleva uurimuse fookuses, vt teemast lähemalt Erepuu 2015.

rakendusteatri piirid ja sellega seotud mõisted. Erialase terminoloogia seletusi trükkis eriti ilmunud ei ole, seega on käesoleva uurimuse üheks eesmärgiks eestikeelsete mõistete tutvustamine ja seletamine. Küll aga on viimastel aastatel eesti keeles kirjutatud mitmeid akadeemilisi uurimusi rakendusteatri erinevatest valdkondadest. Tartu ülikoolis on uuritud foorumteatrit (Kuusik 2012), Viljandi kultuuriakadeemias on tegeldud kogukonnateatri (Hallik 2012) ja draamaõppega (Kaeramaa 2012). Tallinna ülikoolis on uuritud foorumteatrit (Velberg 2008), haiglaklounide tegevust (Kriisemann 2011) ja psühhodraamat (Preisemann 2010). Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkoolis uuritakse luguteatrit (Simmermann 2006). Eestikeelset terminoloogiat on pakkunud Viljandi kultuuriakadeemia õppejõud Katrin Nielsen (vt Nielsen 2007). Kogukonnateatrist on kirjutanud Hedi-Liis Toome (2010) ning luguteatrit on mõtestanud Rein Heinsalu (2012). Esitatud viidetest on näha, et rakendusteater kui uurimisala on Eestis avastatud üpris hiljuti.

Olgu veel rakendusteatri mõiste tutvustamise lõpetuseks nimetatud enamike eespool mainitud praktikate ühisjooned: tegijate eesmärgiks on midagi muuta kas ühiskonna toimimises või indiviidi sisemuses; lavastused ja tegevused sünnivad uurimusest, mingi probleemi või teemaga süvitsi tegelemisest; publik võtab ruumis või laval sündivast rohkemal või vähemal määral osa. Sellest nimekirjast on ka näha, et eesmärgid haakuvad ka eelnevalt käsitletud poliitilise teatri loomise strateegiatega: mittehierarhilised suhted lava ja saali vahel ning uurimuslikkus.

Käesoleva töö uurimisfookuse määratlemisel on oluline ka mainida, et alljärgnevalt ei käsitleta eelkõige indiviidi personaalsele arengule keskenduvaid rakendusteatri praktikaid (draamaõpe, protsessdraama, luguteater, psühhodraama, mälestusteteater, haiglaklounid, improteater), vaid vaadeldakse rakendusteatrit ühiskondlike arengute ja muutuste kontekstis. Sellega tegelevad eelkõige foorumteater ja paljud kogukonnateatri praktikad.

Rakendusteatri erinevad vormid arenesid välja pärast Teist maailmasõda, mil suurenes huvi sotsiaalteaduste vastu. Näiteks draamaterapia kasvas välja psühholoogia ja psühhiaatria arengutest 1960. aastatel. Samas rakendusteatri praktikud üldjuhul keelduvad end terapeutideks nimetamast: neil pole vastavat haridust ega eesmärki terapeutiks saada. Enamasti huvitavad neid laiemad sotsiaalsed muutused, mitte indiviidi patoloogia leevendamine.

Sotsioloogiast mõjutatud rakendusteater on eesmärgiks seadnud (sotsiaalse) grupi, mitte indiviidi muutumise. Sotsioloogilised aspektid on uurimise all just teatripraktikas, mida nimetatakse kogukonnateatriks. Praktikud otsivad pidevalt kogukondi, millel oleksid ühised tunnused, kas geograafilised, rassilised või kogemuslikud. Nagu sotsioloogid, nii on ka rakendusteatri praktikud skeptilised homogeensete gruppide olemasolu suhtes. Pigem leiavad nad, et teatri praktiseerimine aitab neid grappe luua.

Idee, et teatrit võiks rakendada sotsiaalsete muutuste huvides, pärineb – nagu korduvalt viidatud – Bertolt Brechtilt. Brechti mainitakse kõikide praktikate ja meetodite puhul, tema mõju on väga suur ning ulatub tänapäevani välja. Brechti

võib näha rakendusteatri loojana, sest ta lõi oma õpetusteatri (*Lehrstücke*) teooriad juba 1920. aastatel, kuid 1933. aastal võimule tulnud natsionaalsotsialistide režiim katkestas kõik arengud ja ideede levikud. Brechti ideed jõudsid laiemalt näiteks ingliskeelsesse kultuuri 1950. aastatel. *Lehrstück* tähendab õpetusliku sisuga näidendit ja lavastust, kus rõhk on protsessil ning etendajate ja vaatajate vahel ei ole eristust. Brechti järgi pole olemas neutraalset kunstnikuhoiakut, lavastuse ideoloogia on selge. Õpetusteatri võib vaadata kui rakendusteatri mudelit (parimaks näiteks peetakse näidendit “Massnahme” [“Meetmed”, 1930/1931]). Õpetusteatri iseloomustavad mitmed aspektid, mida on siinses peatükis nimetatud rakendusteatrile omaseks. See on äärmiselt avatud vormiga, etendusest osavõtjad on kõik kaasamängijad, osavõtjatel on improvisatsioonivabadus. Õpetusteatri eesmärgiks on mingis küsimuses erinevate seisukohtade mänguline läbiproovimine ning seeläbi arutelu ärgitamine. Etenduse lõpus jagas Brecht tihti publikule küsimustikud (näiteks küsiti, kas selline vorm on sobilik poliitiliste ideede läbi mängimiseks ja kas publik oskab paremaid vorme pakkuda) ning kirjutas näidendeid publiku arvamustele vastavalt ümber (protsessi ja publikusuhtluse rõhutamine).

Lisaks põhjendab õpetusteatri seostamist rakendusteatriga ka see, et Brechti ettekujutuse järgi võis tema õpetusnäidendeid mängida ka amatöörnäitlejate ja noortega – eesmärgiks, et nad midagi õpiksid. Brecht soovis just seetõttu hoida oma näidendite vormi võimalikult lihtsa, et see oleks kättesaadav ka amatööridele ning seda seetõttu, et Brechti järgi peab teater mõjuma (tema jaoks eelkõige kaasa aitama revolutsioonilises võitluses). Seega, ta soovib teatriga midagi saavutada, seda rakendada mingil eesmärgil. See on oluline omadus rakendusteatri praktikate puhul. See, kas õpetusteater on kunst või mitte, oli arutluse all juba Brechti kaasaegsete ajal. Küsimus on jõudnud ka tänasesse päeva: kas rakendusteater peaks töötama elukutseliste või amatööridega? Kas professionaalidega töötamisega saab saavutada suuremat poliitilist mõju? Brechti enda seisukoht on kesktee, st ta kombineerib oma õpetusteatri amatööre ja elukutselisi näitlejaid. (Õpetusteatri kohta vt Brecht 1967.)

On näha, et Brechti ideed on leidnud arendust hilisemate poliitilise ja rakendusteatri praktikate näol, mida on rõhutatud ka käesolevas uurimuses. Brechti suur teene rakendusteatri silmas pidades ongi see, et ta arendas dramaturgia, mis nägi ette sotsiaalset muutust. Ta arendas välja eepilise teatri kontseptsiooni, mis põhineb loo jutustamisel ning sotsiaalsete olude väljavalgustamisel – see kontseptsioon on olnud aluseks paljudes rakendusteatri praktikates. Võõritusefekt on moodus, kuidas näidata vastuolusid ametliku ajaloo, poliitika ja kultuuri sees (Prentki, Preston 2009: 15).

Kui Brecht oli mõjutatud Marxi filosoofiast, siis teatri ja haridusvaldkonna ühendamisel sai teedrajavaks brasiillane **Augusto Boal** (1931–2009), kelle ideed olid mõjutatud Brasiilia pedagoogikateadlasest ja haridusfilosoofist **Paulo Freire** (1921–1997)⁵⁹. Freire inspireerituna lõi Boal oma kontseptsiooni

⁵⁹ Freire uurimus “Rõhutute pedagoogika” (1968) rõhutab dialoogi õpetaja ja õpilase vahel, eesmärgiks haridusega muuta sotsiaalseid olusid. Freire pühendas oma elu vaeste olu-

rõhutute poetikast, mille peamiseks eesmärgiks on inimeste, “vaatajate” passiivse oleku muutmine aktiivseks läbi dramaatilise tegevuse. Boal võrdleb oma teoses “Rõhutute teater” Aristoteelse ja Brechti poetikat. Aristoteelse poetikas delegeerib vaataja võimu näitlejale laval, et see tegutseks ja mõtleks tema eest. Brechti poetikas delegeerib vaataja võimu tegelasele laval, et see tegutseks vaataja asemel, kuid jätab vaatajale võimaluse mõelda iseenda eest, tihti vastandudes tegelasele laval. Aristoteelse puhul ilmneb “katarsis”, Brechti puhul kriitilise südametunnistuse tärkamine. Kuid “rõhutute poetika” kesken-
dub tegevusele endale: vaataja ei delegeeri tegelasele (või näitlejale) mingit võimu, et enda eest tegutseda või mõelda. Vastupidi, vaataja võtab ise prota-
gonisti rolli, muudab tegevuse käiku, katsetab lahendusi. Sellisel juhul teater pole küll võibolla revolutsioon, kuid ta on kindlasti revolutsiooni prooviks. Vabastatud vaataja sekkub tegevusse. Pole tähtis, et tegevus on fiktsionaalne; loeb, et see on tegevus. Teater on relv (seda ütles ka Brecht) ja just inimesed peaksid seda kasutama. (Boal 2000: 122.)

Järgnevalt Augusto Boali välja töötatud sotsiaalse ja poliitilise mõjuga strateegiast – **nähtamatust teatrist**. Seda teatrit esitatakse väljaspool teatri-
ruume, inimeste ees, kes ei ole vaatajad. Näiteks restoranis, tänaval, turul, rongis, järjekorras jne. Inimesed, kes stseeni näevad, on seal juhuslikult. Stseeni ajal ei tohi neil inimestel olla mingit aimu, et tegemist on etendusega. Nähta-
matu teatri etendust peab detailselt ette valmistama, esitatakse konkreetset dia-
loogi, mida peab korralikult harjutama. Nähtamatu teatri mõte on, et selle mõju kestab kaua pärast stseeni lõppu. (*Ibid*: 144, 147.)

Boal lõi sellise teatriveisi poliitilise surutise ajal Argentinas. Et aimu saada, mida selline teatritegemise viis endast kujutab, tuleb tuua konkreetne näide. Suure hotelli restoran Peruu. “Näitlejad” istuvad erinevate laudade taga. Üks “näitleja” kaebab kelnerile, piisavalt valju häälega, et toit selles kohas on halb. Talle pakutakse võimalust tellida *à la carte*. Ta tellib grill-liha, mis maksab 70 solet. Pärast suurepäraselt grill-liha söömist teatab “näitleja”, et tal pole liha eest maksmiseks raha ning uurib, kas ta saaks maksta oma tööga. Kelner on hämmelduses ja kutsub kohale peakoka. Selleks ajaks kuuluvad ümberkaudsed inimesed dialoogi palju tähelepanelikumalt, kui nad seda teatrimajas etendust vaadates teeksid. “Näitleja” ütleb, et ta ei oska küll mitte midagi teha, kuid ta võiks restorani prügi välja viia. Ta küsib: palju prügimees palka saab, kaua ta peab töötama, et oma grill-liha tagasi teenida? Kelner muidugi ei tohi seda öelda, kuid teine “näitleja” teisest lauast hõikab, et tema sõber on prügimees ja ta teenib 7 solet tunnis. Esimene “näitleja” teeb stseeni: kuidas on võimalik, et grill-liha eest, mille söömiseks kulus 10 minutit, peab ta töötama 10 tundi prügimehena. Selleks ajaks mõjub kogu restoran kui avalik foorum ning stseeni pealt näinud inimesed diskuteerisid ebavõrdsuse teemadel pikalt. (*Ibid*: 143–147.)

korra parandamisele. 1962. aastal sai ta näidata oma pedagoogikateooria paikapidavust, kui õpetas 300 vaest suhkruroogu koristavat töölist lugema-kirjutama 45 päevaga. Bra-
siilias oli tol ajal kirjaoskus eelduseks valimistel osalemisel – siit otsene seos hariduse ja
ühiskonnas kaasaraäkimise vahel.

Nähtamatu teatri puhul on väga oluline, et näitlejad ei paljastaks end kui näitlejad ning et nad tegutseksid loomulikult, nagu tegemist oleks päris situatsiooniga – aga muidugi on tegemist tõese situatsiooniga. Boal viitab, et nähtamatu teater eristub happeningist või nõ *guerilla*-teatrist sellega, et viimastel juhtudel mõeldakse üheselt teatrit ning sein näitlejate ja publiku vahel on olemas. Nähtamatus teatris tuleb aga esile teatraalne energia ning selle mõju on võimsam ja pikaajaline. (*Ibid*: 147.)⁶⁰

Järgnevalt täpsemalt Boalile ülemaailmse tuntuse toonud **foorumteatrist**, mille ta lõi 1960. aastatel. Foorum on koht, kus saavad mingi kogukonna või grupi liikmed kokku, et arutada enda jaoks oluliste teemade üle, et ühiselt leida lahendusi. Foorumteater on osavõtuteater, mis rõhub dialoogile. Vaataja tegutseb siin juba otsustavalt. Grupp inimesi näitab ette mingi probleemsituatsiooni, millesse vaatajad saavad igal hetkel sekkuda ning pakkuda tegevusega välja oma lahenduse. See tähendab, et väljaspool foorumit (ehk nõ lavategevust) nad arutada ei tohi, sõna sekka öeldakse kaasa tegutsedes. Boal osutab, et tihti võib inimene sõnades olla väga revolutsiooniline, kuid kui ta omi ideid hakkab laval tegutsedes ellu viima, siis ta näeb, et asjad ei ole nii lihtsad ning peab mõtlema, kuidas probleemi mingil teisel viisil lahendada. Foorumteatri eesmärgiks ei ole näidata probleemi või olukorra lahendamisel ühte teed, vaid anda vahendid, millega kõiki võimalikke teid uurida. (*Ibid*: 122, 126.) Sellise teatri vaatajana näitleja viib Boali sõnade järgi läbi “tõelist tegu”, olgugi et fiktsionaalsuse raamides. Samal ajal, kui ta harjutab läbi pommi viskamise, ta reaalset proovib, kuidas pommi visatakse; ette mängides streigi organiseerimist ta reaalset organiseeribki streiki. Fiktsionaalsuse raamis saadav kogemus on reaalne. (*Ibid*: 122.) Boali teatri eesmärgiks on, et teatris proovitu stimuleeriks reaalsele tegudele. Selle asemel, et vaatajalt midagi ära võtta, äratavad foorumteater ja teised Boali poolt ellu kutsutud teatrivormid vaatajas tahte reaalsuses ellu viia seda, mida teatrilaval prooviti. Selliste teatrivormide proovimine jätab vaatajasse-osaljasse teatud ebamugava tunde ebatäiuslikkusest, mis otsib väljendust reaalses tegudes. (*Ibid*: 155.)

Boal arendas foorumteatri välja Peruu ning ta arvas, et see teatrivorm on kasutatav ainult Ladina-Ameerika oludes, aga praeguseks tegeletakse foorumteatriga rohkem kui 70 riigis üle maailma. Eestis sai foorumteatriga tegelemine alguse 1999. aastal, mil kohtusid VAT Teatri kunstiline juht Aare Toikka ja Soome Teatriakadeemia draamaõpetaja ja rakendusteatriga tegelev Mikael Renlund. Leiti ühine huvi ja vajadus koostööd teha. VAT Teatri juures moodustati foorumgrupp, asutajateks Mari-Liis Velberg, Piret Soosaar, Kadi Jaanisoo, Mihkel Roolaid ja Margo Teder, kes hakkasid läbi viima töötubasid, etendusi ja koolitusi. Soomlane Jouni Piekkari, rakendusteatri kogemustega õpetaja pidas foorumteatrit, mis on eelkõige mõeldud sotsiaalse kommunikatsiooni arenda-

⁶⁰ Boal sai kuulsaks ka oma **seadusandliku teatri** loomisega Brasiilias Rio de Janeiros. Grupp, kes osaleb foorumteatri etendusel, viib ühiselt läbi seaduse loomise protsessi. Hääletatakse ühiselt ettepanekute poolt või vastu ning lõpuks üritatakse ettepanek seadusandlikus kogus läbi suruda. Sel viisil õnnestus Boali trupil mõjutada mitmeid seadusi ja seeläbi reaalseid sotsiaal-poliitilisi olusid.

miseks, Eesti noortele pedagoogiliselt eriti sobivaks. Nii Renlund kui Piekkari olid juhendajateks esimesel koolitusel ning on Eestis korduvalt osalenud foorumteatri töötubades, koolitustel ja festivalidel. (Velberg 2010.) Foorumteatri läbiviijad on õppinud peale Soome veel Walesis, Hispaanias ja Portugalis tegutsevatelt rakendusteatri praktikutelt. Foorumteatri tegevuse peamine initsiaator Eestis ongi selle käivitamisest alates olnud VAT Teater ja Foorumgrupp, kuid aastate jooksul on tekkinud uusi foorumteatri truppe, samuti väljaspool Tallinnat (näiteks Lille Maja foorumteatritrupp Tartus). Toimuvad ka foorumteatri festivalid. Samuti on inimesi, kes on läbinud koolituse ning kasutavad foorumteatri elemente oma pedagoogilises või noorsootöös.

Kui foorumteatri algusaastatel tegeles VAT Teatri Foorumgrupp rohkem etenduste läbiviimisega, siis hiljem on mindud näiteks töökollektiivi või kooli, kus tehakse töötubasid, mille käigus selguvad lahendust vajavad probleemsete situatsioonid. Seega on vähenenud konstrueeritud lugude osakaal. Tegutsemise algusest alates on Foorumgrupp pidevalt tutvustanud täiskasvanutele ja lastele foorumteatrit kui ühte mitteformaalset õppimisvõimalust. Foorumteatri tehnikat on õpetatud kinnipidamisasutuste töötajatele, probleemsete lastega tegelejatele, kooliteatrite juhendajatele ning lastele. Peamisteks sihtgruppideks Eesti foorumteatri puhul on koolinoored, õpetajad, tudengid, noorsoo- ja sotsiaaltöötajad, kinnipidamisasutustega seotud inimesed, erivajadusega noored jt. Peamisteks teemadeks on koolivägivald, tänavavägivald, pereprobleemid jt suhte-probleemid, sõltuvuskäitumine, karjäärinõustamine, seksuaalkäitumine ja tervis. Foorumteatrit kasutatakse kui uurimismeetodit, et leida kogukonna probleeme ning võimalusel ka lahendusi. (Vt ka Velberg 2008, Kuusik 2012.)

5.1. Kogukonnateater

Kogukonna mõiste tähendust analüüsib Berliini Vaba ülikooli teatriteaduse professor Matthias Warstat: lad k “communitas”: “commun” – ühine, “munus” – kohustus, võlg (anni või ameti mõttes). See tähistab subjekti, kellel on midagi anda. Warstat argumenteerib, et ühtsuse, kogukonna loomine ei tähenda sulandumist, kus üks subjekt muutub kollektiivsubjektiks, vaid tähendab protsessi, kus subjekt annab midagi ära, avab end. “Communitas” on seega grupp, kellel on “cum munus”, ühine and, ühine ülesanne, mida täita. (Warstat 2009: 22–23.) Warstat selgitab veel, et võrdsuse postulaat ei ole saksakeelses ühiskondlikus debatis rolli mänginud. Uuemas Lõuna-Euroopa poliitilises filosoofias (autorid nagu Jacques Rancière, Alain Badiou, Giorgio Agamben või Roberto Esposito) on aga võrdsuse kontseptsioonil kui poliitilisel mõttekonstruktsioonil kõrge väärtus. Võrdsust ei mõisteta siin kui subjektsuse lahustumist või individuaalsusest lahtiütlemist. (*Ibid*: 24–25.)

Üldiselt mõeldakse kogukonna all gruppi, mis jagab ühtseid sotsiaalseid tähendusi, gruppi, mis on pidevas muutumises ja suhtluses oma liikmete vahel ja mis suhtleb ka laiema ühiskonnaga (Heddon, Milling 2006: 130–133; Warstat 2009: 13). 1950.–60. aastatel vaadati kogukondlikkust kui ideaali, utopiat,

mille poole püüelda. Kohalikkuses ja naabruses nähti väärtust, mis vastandus üleilmastumisele ja televisiooni võidukäigule. Sellist vaatenurka võib selgelt näha ka tänapäeval. Kogukonnateater oli samuti otseselt mõjutatud Paulo Freire pedagoogilistest ideedest, mis 1970. aastatel olid väga mõjukad üle maailma. Kogukond kui mõiste ei ole aga midagi selget ja vaidlustamatut, heterogeensest kogukonna mõistest vt Maaja Hallik (2012: 5–7): kogukond on küll ühiste tunnusjoontega inimgrupp, kuid see ei tähenda tingimata harmoonilist süsteemi.

Nagu kõik siin käsitletavat teatriliigid, arenes ka kogukonnateater välja 1960. aastatel. Kuid kogukonnateatri eellugu võib näha massivaatemängudes 1920–30. aastate Saksamaal ja Venemaal (vt Warstat 2007 ja 2009). Matthias Warstat viitab, et kogukonda loovad teatriprojektid 20. sajandi algusest on seotud just totalitaarsete režiimidega neis riikides. Need massivaatemängud (kommunistlike revolutsioonivõitude tähistamised, olümpiamängude avamised, natsiaegsed *Thingspieled*, usulised katoliiklikud rahvalikumised) esitasid enamasti treenitud koore (kõne, laulu, liikumise koore), kes proovisid leida kontakti üldiselt väheorganiseeritud massiga. Neid vaatemänge tundus iseloomustavat hoiak, et kogukondlik ühtsus on midagi, mida saab omada ja mida saab kellelegi teisele anda (ehk siis massile peale suruda). Ühtsus oli siin midagi väljastpoolt tulevat. (Warstat 2009: 18–19.) Seega, need nimetatud teatraalsed vormid olid instrumentaliseeritud, st olid millegi (kunstivälise) teenistuses.

Kogukonnateatri uurija Jan Cohen-Cruz annab ülevaate selle teatrivormi kujunemisest Ameerika Ühendriikides. Ta viib eeloo karnevalirongkäikudeni (*pageants*), mis kujutasid endast tüüpiliselt idealiseeritud versiooni kohalikest sotsiaalsetest suhetest, ilma klassi, etniliste, sooliste, rassiliste konfliktideta. 1930. aastatel loodi USAs ainus altpoolt tuleva initsiatiiviga, st töötajate enda loodud töölisteater. See oli inspireeritud populaarsetest osaluskunsti sündmustest enne ja pärast Vene Revolutsiooni 1917 ja mõjutatud 1920–1930. aastate majanduskriisi poliitilistest polariseerimistest. Sellised lavastused olid agit-prop, lihtsad, liigutatava kujundusega, arhetüüpsete karakteritega. Tänapäevase kogukonnateatri põhi loodi Cohen-Cruzi järgi 1950. aastail. 1968. aastal avaldas Larry Neal Black Art Movement manifesti, kus teatas, et eksisteerivad kaks Ameerikat, valge ja must. Seega, teemaks võeti rassiprobleemid ühiskonnas. 1960. aastatel oli oluline El Teatro Campesino, mis töötas põllumeeste ühendamise nimel. 1970. aastateks oli Ameerikas tendents mõelda globaalselt, aga tegutseda kohalikult: kogukonnateatri praktikud otsisid kohalikke kontekste, kus nende töö võiks olla tähenduslik. Jan Cohen-Cruz asetab tänapäevase kogukonnateatri tekke just sellesse aega. (Cohen-Cruz 2006: 429–430.)

Matthias Warstat saksa kultuuritaustaga uurijana näeb saksakeelsetes riikides pärast 1968. aastat skepsist ühtsuse, ühtse kogukonna mentaliteedi suhtes. Suurbritannias loodi 1960.–70. aastatel teatrit, mida hakati nimetama *community theater* ja Ameerikas otsiti samal ajal ühtsust publikuga rituaalsete-dionüüsiliste lavastustega (peab siin ilmselt silmas ameerika avangardteatrit, näiteks Living Theatre, Performance Group jt). Samal ajal oli saksakeelne kultuur igasugust ühtsust kinnitavate praktikate suhtes reserveeritud, viitab

Warstat. Põhjus oli natsionaalsotsialistlikus minevikupärandis, mis diskrediteeris igasuguse ühtsuse tähenduse. Ühtse kogukonna mõiste meenutas saksa-keelses kultuuris kõigile massiestetikale, massivaatemänge ja rassistlike piiranguid, mida oli nimetatud rahvusühtsuseks. (Warstat 2009: 17.) See on huvitav tähelepanek ning selgitab, miks antud uurimistöös rakendusteatri ning kogukonnateatri teoreetiline kirjandus pärineb ingliskeelsetest allikatest.

Järgnevalt esitan kogukonnateatriga seotult kolm omaduste kimpu, mille saab koondada katusmõistete “kogukondlikkus”, “poliitilisus” ja “osavõtt” alla.

1. Kogukondlikkus on kogukonnateatri defineerimise aluseks: tegeletakse konkreetse paikkonna või inimgrupiga, varjus olevate lugude ja teemadega. Hollandlasest kogukonnateatri uurija Eugen van Erven (2001) defineerib kogukonnateatrit kui ühendust, mille tegutsemise aluseks on kohalikud ja/või isiklikud lood ja mitte niivõrd olemasolevad dramaturgilised tekstid, millest lähtudes esmalt improviseeritakse ja mis seejärel koondatakse lavastuseks (siin näeme ka seoseid rühmaloome meetodiga, mida on käsitletud eespool). Inimesi, kes kogukonnateatrit teevad, nimetab “perifeerias asuvateks” (van Erven 2001: 2). Perifeeria võib väljenduda nii geograafilises kui ka sotsiaalses perifeerias – teatri tegemine annab seega võimaluse tõmmata tähelepanu enda kogukonna probleemidele või mingi paikkonna kultuurile. Oluline on see, et esmajärjekorras eesõigustab kogukonnateater ikkagi kogukonna sotsiokultuurilist ja kunstilist eneseväljendust. Sellise teatri materiaalsed ja esteetilised vormid kasvavad välja kogukonnast, kelle huvisid lavastus püüab väljendada. (*Ibid*: 3.) Ka Jan Cohen-Cruzi (2005: 7) käsitlus on sarnane: lavale toodav on väga selgelt seotud kogukonna endaga, teema on lavastuse tegijatele oluline ning vajab nende arvates tähelepanu. Kogukonnanaidendid põhinevad kohalikul temaatikal ja selle paiga ajalool. Teisal lisab ta, et peamiselt tegeletakse kogukonnateatris ala- või mitte-esindatud kultuuriga (Cohen Cruz 2006: 432). Ka eelnevalt analüüsitud poliitilise teatri strateegiatega puhul on näidatud, et sageli tegeletakse varjus olevate isikute või probleemidega.

2. Poliitilisus: kogukonnateatril on tajutava ümberjaotamise taotlus. Kogukonnateatri tegijad ja uurijad jagavad uskumust, et kunstipraktikatel võib olla sotsiaalse maailma mõjutamise võime, võime muuta peavoolu poliitikat, algatada tajutava ümberjaotamist. Kogukonnateater esindab kultuurilist demokraatiat. Praktikutel peab olema ka pühendumus dialoogile, suhtlusele ja uskumusele, et publikul – kogukonnal – on midagi öelda. (Kuppers, Robertson 2007: 1–2.) Ka Jan Cohen-Cruz toob välja sarnased põhimõtted. Kogukonnapõhist lavastust iseloomustab suhtlus kunstnike ning osavõtjate vahel, kes jagavad identiteeti või muid ühiseid tingimusi. Professionaalsed kunstnikud lavastavad lavastuse, mis on loodud selle grupi poolt, selle grupi jaoks ja sellest grupist. Kogukonnapõhine kunst on kahe pooluse vahel: kunst meeldivuse pärast ja kunst, mis konkreetselt midagi teeb, kas siis hariduse alal, teraapia alal, on kirjutatud/fikseeritud ajaloo vastu või on eesmärgiks sotsiaalne muutus. (Cohen-Cruz 2006: 427.) Augusto Boali foorumteater on hea näide osalusdemokraatiast, kuna vaatajad sekkuvad stsenaariumi kulgu ja mängivad ette

omaenda ideid. Kogukonnapõhine teater üldiselt manifesteerib väärtusi, mis on omased kultuurilisele demokraatiale püüdes ühiste probleemide ümber kaasata erinevaid kogukondi.

Briti teatriuurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling toovad välja, et poliitiline jõud võib olla nii teatriprotsessil kui ka lavastusel ja seda kas radikaalselt või ümbritsevat korda toetavalt. Kogukonnateater ei pea küll alati olema selgelt poliitilise suunitluse või eesmärgiga. Siin on ka küsimus protsessile või tulemusele keskendumisest: protsessil endal võib olla positiivne tulemus kogukonna liikmete jaoks, kas sotsiaalne, poliitiline või tänapäeval ka tihti isiklik. (Heddon, Milling 2006: 136–137.)

Poliitilisusega saab siduda ka Jan Cohen-Cruzi (2006: 432–434) kujundlikult “sidekriipsuks” (*hyphenation*) nimetatu: kogukonnaga tegelevad kunstnikud tahavad kunsti esteetikale midagi lisaks, tahavad, et nende kunstil oleks konkreetne sotsiaalne väljund. Nad tahavad kunsti juurde tuua elu, et kunst suhtleks teiste aladega (teraapiaga, kogukonna organiseerumisega jne). Paulo Freire ideed vabastavast pedagoogikast on siin olnud mõjukad. Mitte kõrgemal asuv õpetaja ei pane teadmisi õpilaste pähe, vaid koos õpilastega otsitakse küsimustele vastuseid ühises dialoogis. Kujundiga “sidekriips” peab Cohen-Cruz silmas ilmselt seda, et teatrile lisatakse midagi nõ sidekriipsuga. Näiteks “teaterpoliitika”: need kaks poolt moodustavad kogukonnateatri jaoks ühtse terviku.

3. Osavõtt: kaasav suhe publikuga. Kogukonnateatri määravaks printsiibiks on osavõtt. Publiku uuest, aktiivsest rollist kirjutab ameerika teatriuurija Susan Chandler Haedicke ning seob kogukonnateatri eelnevalt käsitletud rühmaloome meetodiga: kogukonnapõhise rühmatöö (*community-based devised performance*) eesmärk on mitte ainult tegelikku maailma peegeldada, vaid ka seda mõjutada ja muuta. Selline teatriviis võimaldab tekitada võimu ning luua kogukondi, sest see liigutab publiku uude rolli: kunstnikuks, kultuuritegijaks, grupiks, kes võib ise luua kogukonna. (Haedicke 1998: 132.)

Kogukonnaliikmete osavõtu määr võib olla erinev ning neil võib olla mitmeid rolle. Deirdre Heddon ja Jane Milling toovad välja kogukonnaga töötamise eesmärgid: a) kogukonna identiteedi loomine ja tugevdamine, b) keskendumine lavastuse sisule ehk rääkimine teemadest, mis on kogukonnale olulised, kuid millest avalikult ei räägita, c) teraapiline tulemus, üldjuhul personaalse muutumise soov. (Heddon, Milling 2006: 136–137.) Punkt b) tähendab siinjuures poliitilist teatrit.

Kogukonnateatri loomisel osalevad ka teatriprofessionaalid ning neil võib olla mitmeid rolle: nad võivad olla lõppteose loojad, protsessi juhendajad või kõrvalseisjad. Professionaalsed näitlejad-lavastajad-kirjanikud võivad tulla kogukonna juurde (või elada seal) ning ammutada konkreetsest kohast ja inimeste käest ajaloolist materjali või kogukonnaga seotud lugusid või probleeme. Töö võib olla professionaalide poolt täielikult kontrollitud, kuid võib sisaldada ka kohalike vaatajate osavõttu. (Heddon, Milling 2006: 136–137.)

Jan Cohen-Cruz nimetab üht kogukonnateatrile omast põhimõtet vastastikkususeks (*reciprocity*): see põhimõte kirjeldab kunstnike ja kogukonna liikmete suhteid. Kogukonna liikmed saavad sellisest teatrist mitut moodi kasu: nad

õpivad oma ideid konkreetseesse vormi panema; saavad näidata, milline nende elu võiks olla; oskavad esitada kriitilist distantsi oma elule; võimalus kogukond avalikult nähtavaks teha, tähelepanu tõmmata. Fakt, et kogukondlikule etendusele tuleb publik, võib teenida poliitilisi eesmärke mingi küsimuse nähtavaks tegemiseks. Vastastikkus on selges kontrastis tavalise “kogukonnateenusega” (*community service*), kus jagatakse suppi passiivsetele nälgjastele. Selline ühesuunaline mudel ei ole kogukonnapõhise teatri vaimus, see ei ole dialoogiline ega vastastikune, rõhutab Cohen-Cruz (2006: 432–434).

Osavõtu mõistet laiendades on kohane pöörata tähelepanu kogukonnateatri loomise protsessile, mida Jan Cohen-Cruz (*ibid.*: 435) nimetab pikendatud protsessiks.

Kogukonnateatris on tähelepanu nii etenduse eel- kui järeltegevustele. Selline protsess vastab rituaalile, mille eesmärk on samuti muutuste esiletoomine. Sobivaks näiteks rituaalist võib tuua abiellumise: sellele eelneb koosolemine või kooselamine, siis kihlumine, seejärel abiellumise hetk ise ning muutunud staatus ja/või käitumine pärast. Richard Schechneri seitsmefaasilise etenduse mudeli järgi: esimesed neli faasi – treening, töötuba, harjutus, soojendus –, mida ta nimetab rituaali esimeseks astmeks, toimub eristumine taval-elust. Need faasid toimuvad enne kontakti publikuga. Rituaali keskmine, liminaalne aste vastab Schechneri viiendale faasile, etendusele, mille jooksul muutust esitatakse, kuid pole veel igapäevaellu viidud. Viimased kaks faasi, maha-jahtumine ja järelmõju vastavad rituaali mõistes taas-integratsioonile (*reintegration*). Inimesed, kes on rituaali läbinud, ühinevad muutununa taas ühiskonnaga. (Vt Schechner 1985: 20–21.)

Kogukonnateatris ei pea etendus olema kõige keskpunkt. Kõigepealt tehakse üldist treeningut, siis osaletakse töötoas: st kogukond panustab etenduse üles ehitamisse. Hakatakse koguma materjali, kõige tavapärasemalt intervjuusid ehk kasutatakse *verbatim*-tehnikat. Töötubade üht faasi võib nimetada ka kaasamiseks, see tähendab kaasatakse teemakohaseid teatrivaliseid institutsioone ja inimesi. Soojendamine on faas, mis vahetult eelneb etendamisele. Järgneb etendamine ise: see pakub erinevaid võimalusi etendajate ja publiku suhteks, mis on kogukonnateatris oluline. Mahajahtumise faas toimub vahetult peale etendust, ning võib tähendada diskussiooni pidamist publikuga. Cohen-Cruz toob esile selle faasi miinused: alati ei taheta publikuga vahetult arutada; mõnikord on aruteludel ka juhid, kuid publik tahaks tegelikult kuulda vaid etendajaid. Järelmõju faas tähistab pikaajalisi tegevusi ja mõju. Üks kogukonnapõhise kunsti eesmärke on jätkusuutlikkus (mida võib nimetada ka mõjuks, vt eespool rakendusteatri tutvustusest). Kustnikud peavad jätma midagi kogukonnale: 1) kas kohalikud said oskusi, et jätkata alustatud tegevustega, 2) kas tekkisid tegevust toetavad võrgustikud, 3) kas on võimalik ellu viia soovitud tegevusi, poliitikat. (Cohen-Cruz 2006: 435–438.)

5.2. Rakendusteatri praktikad väliteatris

Järgnevalt analüüsin rakendusteatri praktika näidetena kahe lavastaja tööd, kes tegelevad puuetega inimestega. Need ei illustreeri ehk täielikult eelnevalt esitatud rakendusteatri definitsiooni, kuid toon esile põhjendused ja tunnused, miks neid töid võib rakendusteatrina vaadelda. Nii saksa lavastaja Christoph Schlingensiefi kui prantslase Jérôme Bel'i tööd on tekitanud laia kõlapinda ning valikukriteeriumina on oluline ka see, et uurimuse autor on neid töid ise näinud.

Käesolevas uurimuses käsitletud teatritest on haakuvate teemadega tege lenud ka Teatr.doc. 2012. aastal andsid teatri näitlejad tavakoolides, noorte-koloonias ja vaimse puudega laste koolis etendusi, mille eesmärgiks oli lähenda lapsi kirjandusklassikale ning ärgitada neid lugema. Etendused olid lapsi kaasavad, meelelahutuslikud ning õpetusliku eesmärgiga – kasutati rakendus-teatri strateegiaid. (Vt täpsemalt Шпильберг 2012.)

5.2.1. Christoph Schlingensief

Berliini Volksbühne teatris debüteeris 1993. aastal skandaalne saksa lavastaja Christoph Schlingensief, kelle lavastused on multimeediumlikud, postdramaatilised ja poliitilised. Mitmed tema lavastused on (osaliselt) dokumentaalsed ning tema töid võib vaadata ka rakendusteatri vaatepunktist. Antud kontekstis hõlmab rakendusteater sotsiaalse programmi või rehabilitatsiooniga tegelemist – vaimu- või füüsilise puudega inimeste kaasamist. Alljärgnevalt analüüsitakse käesoleva uurimistöö kontekstis olulist lavastust ning ei vaadelda Schlingensiefi väga eripalgelist ja laiaulatuslikku loomingut tervikuna, kuid olgu tutvustusena öeldud, et sakslaste jaoks on Schlingensief omaette märk ja tähenduste kogum. Schlingensief tähendab midagi skandaalset, piirekompavat, jahmatavat ja erimeelt tekitavat. Näiteks pidas politsei Schlingensiefi kinni 1997. aasta Documenta X festivalil, sest ta kasutas ühel *performance*’il silti “Tapke Helmut Kohl!” (tolleaegne Saksamaa kantsler). Schlingensief ei olnud ainult lavastaja, vaid ka filmirežissöör, telesaate juht, kolumnist ja kunstnik; ta on olnud ka päevapoliitikas ning lõi poliitilise partei⁶¹. Enamike tema lavastuste kohta sobib määratlus *Gesamtkunstwerk*.

Lavastuse “**Kunst und Gemüse**” (eestikeelne tõlge näiteks “Kunst ja kapustnik”; Volksbühne, 2004) laval on puudega inimesed ning kogu terviku puhul on tegemist poliitilise teatriga. “Kunst und Gemüse” kõige tähtsam osaline lamab saali esimeste ridade keskel voodil: halvatud Angela Jansen, kes saab liigutada vaid silmi. Voodi külge on kinnitatud laserkaamera ja arvuti. Laserkiire abiga toksib naine lauseid, mis ilmuvad ekraanile publikule lugemiseks. Amüotroofilise lateraalskleroosi (ALS) all kannatav Jansen on intervjuudes öelnud, et Schlingensiefi lavastus on selle haiguse ideaalne esitus. Laval kiiresti vahelduvate piltide värvikirevus, terroriseeriv toon ja arulage kaos näita-

⁶¹ Chance 2000, tegutses aastatel 1998–2000.

vatki selle närvihaiguse olemust. ALS kui haigus ja laiemalt puudega inimeste laval esitamine tekitas Saksa meedias palju vastukaja ning Schlingensiefi hariv eesmärk sai kindlasti täidetud.

Lavastuse “Kunst und Gemüse” esteetika on postdramaatiline. Laval on palju inimesi ja asju; viidatakse kunsti- ja filmiajaloole; tavaliste näitlejate kõrval on laval ka erivajadustega näitlejad. Schlingensiefi lavastab “Kunst und Gemüse” raames Arnold Schönbergi 1930. aasta ühevaatuselise ooperi “Täna-sest homsesse”. Lavastaja lähtub Schönbergi dodekafoonilisest kompositsiooni-meetodist, mis põhineb kaheteistkümnest kordumatust helist koosneval helireal. Näitlejad tähistavad selle rea kahteist heli. Ülim eesmärk oleks justkui leida teatripärane vaste Schönbergi muusikale või abstraktsele kunstile, mida ka laval palju eksponeeritakse. Näitlejad esitavad kiiresti vahelduvaid ooperi- ja kabareestseene kohati groteski kalduvas võtmes.

Angela Janseni öeldud lausest: “Ma ei ole haige, ma ei saa ennast lihtsalt liigutada,” saab lavastuse moto (vt ka Pesti 2005). Kindlasti on Schlingensiefi eesmärk selle lavastusega kirjeldada kaasaegset ühiskonda ning pöörata tähelepanu probleemidele. Lavastus toob lausa füüsiliselt publiku ette ühiskondlikud tabud – erivajadustega inimesed ja haigused. Schlingensiefi kogu loomingut iseloomustab järjekindel tabude rikkumine, mida rancièr’ilikult võiks nimetada dissensuse tekitamiseks. Tema lavastused on tegevuskunsti esteetikale lähedased, lärmaka stiiliga, kuid pinna all kannab Schlingensiefi ikka inimlikke, humaanseid väärtusi. Tema sõnum lavastusega “Kunst und Gemüse” on lõhkuda publiku eelarvamused, vaadata (haige) kaasinimese sisse, mitte aga otsustada selle järgi, kuidas inimene välja näeb. Solidaarsus, ausus, kaasinimestega arvestamine – need märksõnad iseloomustavad mõneti ootamatult jõhkra vormiga “Kunst und Gemüse” lavastuse sisulist külge. Lavastus räägib ka kunsti, moraali ja võimu suhetest läbi kunstiliste kujundite. Saksa meedia leidis esietendusjärgselt üksmeelselt, et lavastus on ääretult ajastutäpne. Lavastus algatas diskussiooni haiguste ja nende esitamise, riikliku sotsiaalpoliitika ning kunsti piiride ja lubatavuse üle laiemalt. Schlingensiefi aktsiooniteatrit (*Aktionstheater*) nimetatakse Saksa kriitikas alati poliitiliseks. Üks põhjusi on ka selles, et Schlingensiefi teatrikeel on assotsiatiivne ja agressiivne ning jätab vaatajale endale palju mõtlemisruumi.

Nii dokumentaalne kui rakendusteater esitab sageli varjus olnud teemasid ja inimesi, keda erivajadustega inimesed kahtlemata on. Samuti on mõlemale strateegiale omane hariv eesmärk: antud juhul informatsiooni jagamine ja teavitamine, et selline haigus ja sellised inimesed on olemas. Seega on näha, et Schlingensiefi loob oma lavastusega rancièr’ilikku poliitikat. Schlingensiefi teater vastab kolmele neljast poliitilise teatri defineerimise kriteeriumist. Ta löi postdramaatilise vormiga teatrit poliitilistel teemadel ning tema sügavaks sise-miseks sooviks oli oma loominguga maailma muuta. Laval nähtud ideoloogiline positsioon ei olnud tema lavastustes üheselt määratud, loomingut iseloomustas ambivalentsus.

5.2.2. Jérôme Bel ja “Disabled Theatre”

Dokumentaalsete biograafiatega tegelev koreograaf Jérôme Bel on kontseptuaalse kaasaegse tantsu esindaja, kes asetab paljudes oma töödes lavale nõ päris inimesed (enamasti tunnustatud tantsijad või näitlejad, kes räägivad oma elust) ning kes teeb laval nähtavaks prooviprotsessi ja lavastuse struktuuri. Poliitiline, dokumentaalne, rakenduslik tantsulavastus “**Disabled Theatre**” (teater Hora, 2012) on tema senise loominguga loogiline jätk, sest tõstab samuti esile etendaja isiksuse. Seekord rõhutab Bel aga eriti vaataja positsiooni – mil viisil me vaatame ja mõtestame laval nähtavat? Beli eesmärgiks on lõhkuda teatri- ja tantsukunsti konventsioone.

Bel kutsuti töötama Zürichi teatrisse Hora, mis tegutseb juba 20 aastat vaimse puudega näitlejatega. Näitlejad on professionaalsed, st nad saavad kaheaastase koolituse ning töötavad hiljem vaid näitleja ametis. Lavastuses “Disabled Theatre” esitatakse Beli määratud prooviprotsessi struktuuri. Lava kõrval mikrofoni taga istub assistent ja seletab, mida Bel palus üheteistkümmel näitlejal teha ning tõlgib nende šveitsi saksa keelt inglise keelde. Alguses tulevad kõik ükshaaval eeslavale üheks minutiks seisma. Järgmisel etteastel ütlevad kõik üksteise järel oma nime, vanuse ja elukutse, milleks on enamasti näitleja. Seejärel nimetavad kõik kordamööda oma puude (Downi sündroom, õpiraskused jm). Siis seletab assistent, et Jérôme lasi igal näitlejal valida muusika, mille järgi nad esitavad omaloodud tantsusoolo ning et lavastaja valis esitamiseks välja seitse soolot. Näitlejad tantsivad oma soolod, humoorikalt ja isikupäraselt. Julia Häusermann esitab tantsu Michael Jacksoni muusikale, milles on rida: “All I wanna say is that they don’t really care about us.” Sõnum on mõjus.

Etendus jätkub. Assistent: “Jérôme palus kõigil öelda selle lavastuse kohta oma arvamus.” Üks poiss: “Minu ema ütles, et see on *freak-show*, aga talle see väga meeldis.” Teine poiss: “Mu õde nuttis ja ütles, et me oleme laval nagu tsirkusloomad.” Kolmas poiss ütleb vihaselt, et talle ei sobi, et tema soolo ei olnud välja valitud. Assistent: “Jérôme otsustas lasta esitada ka ülejäänud neli soolot.” Tantsitakse. Lõpetuseks ütleb assistent: “Jérôme palus kõigil kummardada.” Etenduse struktuur ongi nii lihtne.

Jérôme Bel näitab oma positsiooni: see, et ta valib välja tema arvates justkui seitse paremat soolot, on lavastaja enesekriitika – lõpuks ta otsustab, et tuleb näidata kõiki. Bel kritiseerib oma maailmavaadet, sest ta jõuab järeldusele, et on oluline kõiki aktsepteerida. Seega on lavastuses erakordse selgusega põimunud sisulised teemad ja vorm. Bel rõhutab, et oma loominguga otsib ta performatiivsust siin ja praegu ning et ta leidis selle neis etendajates – neis on olemas puhas kohalolek. Publikuga vesteldes ütleb Bel talle omaselt poliitiliselt ebakorrektsel moel, et ta ei ole erivajadustega inimeste integratsiooni poolt, st ta ei taha, et nad muudetaks meiesarnasteks, ta ei taha, et nad saaksid mingite integratsiooniprojektide läbi kuidagi paremateks. Lavastus seisabki sellise lähenemise vastu. Bel tahab, et nad oleksid just sellised nagu nad on ja et meie aktsepteeriksime neid erinevatena. Bel rõhutab, et meie ühiskond tekitab probleemi puude representeerimisest, selle esitamisest. Ning talle kui lavastajale

on esitatud manipulatsioonisüüdistus. Bel oli sellest ohust teadlik ning seetõttu otsustaski, et lavastamise protsess peab olema avalik, et näidata, kuidas ta nende inimestega tegeleb, ning et selles ei ole manipulatsiooni.

Jérôme Bel avab huvitavalt ka käesolevas uurimuses eelnevalt käsitletud distantsi mõiste. Tõeline distants saali ja lava, vaataja ja etendaja vahel on üks vajalikke tingimusi teatraalse sündmuse tekkeks, ütleb Bel (2012). Publik peab selle distantsi ületama ning just sellesse distantsi pandav energia on see, mis teeb inimesed teatrivaatajateks. Kui distantsi või eristumist pole, pole ka teatrit, vaid elu, kus pole vaatajaid, vaid ainult näitlejad.

Beli lavastus näitab poliitilise teatri loomise kahte põhistrateegiat.

1. Dokumentaalteater: laval esitatakse konkreetset inimest, tema mõtteid ja arvamusi; laval esitatakse tegelikkust. “Disabled Theatre” tegeleb näiliselt personaalse teemaga, mis käesoleva töö fookusesse justkui ei kuuluks, kuid lavastus võngub isikliku ja ühiskondliku vahel. Näidates maailma läbi isikliku prisma, kasvab teema ühiskondlik-poliitiliseks üldistuseks. Samuti on lavastuses olemas dokumentaalteatri strateegiale omane eneserefleksiivsus: toimub lavastusprotsessi ja lavastaja enda pidev reflekteerimine.

2. Rakendusteater: lavastus räägib varjus olevatest inimestest ja teemadest. Lavastuses osalejad moodustavad omaette kogukonna ning lavastus on mingil määral teraapia selles osalejatele. Lavastuse produtseerisid suured festivalid, mis võimaldas trupil reisida terves maailmas. Allasurutud teemade ja inimeste esiletõstmiseks on see oluline viis.

Lavastuse pealkiri on mõtteid tekitav. Pealkiri “Disabled Theatre” seaks justkui teatri küsimärgi alla: kas see on puudega ehk puudustega teater? Vastupidi, see on võimsa jõuga teater, mis toimub eelkõige publiku peas. Lavastus küsib, kuidas ma vaatan endast erinevaid inimesi. Kas ma tohin, on mul õigus naerda? Kui ma naeran, siis mida ja miks? Miks ma tunnen ennast ebamugavalt laval toimuvat vaadates? Kes on siin üldse erivajadustega? Ning kas see on üldse teater, küsiti mitmes vastukajas. Jah, see on teater, mis seisab selgelt rancière’iliku demokratiseerimise eest. Ka Rancière ütleb, et tegelik poliitiline ühisruum ei teki mitte teatrilaval, vaid publiku peades. Ka Jérôme Beli teater on ambivalentse ideoloogilise positsiooniga nagu Christoph Schlingensiefeli looming. Beli siin analüüsitud lavastus vastab vähemalt kahele poliitilise teatri defineerimise kriteeriumile käsitledes poliitilisi teemasid postdramaatiliselt. Küsides Beli lavastuste funktsiooni kohta: maailma muutmise eesmärk seisneb tema puhul pigem erinevuste märkamise soosimises ja nende aktsepteerimises.

5.3. Rakendusteatri praktikad Eesti teatris

Peatüki alguses esitatud nõ klassikalisele rakendusteatri definitsioonile vastavaid lavastusi on Eesti praktikas aasta-aastalt järjest juurde tulnud. Võib üldistades väita, et Eestis on rakendusteatri praktiseerijad enamasti haridus- ja sotsiaalsfääri töötajad, kes kasutavad teatriga seotud meetodeid oma erialases töös. Või siis tegelevad mitmed praktikad (näiteks luguteater, psühhodraama)

inimese personaalse arenguga, mis jääb käesoleva töö fookusest välja. Oluliste tegijatena rakendusteatri praktikas võib välja tuua mitmeid foorumteatri gruppe, mille tegevust on analüüsinud Mari-Liis Velberg (2008) ja Jaanika Kuusik (2012). Võib nimetada üksikuid rakendusteatri strateegiaid vähemalt osaliselt kasutatavaid lavastajaid, kes soovivad oma loomingut laiemalt ühiskonnas toimuvaga seostada. Järgnevalt vaadeldakse lähemalt Anne Tärnu lavastust “Kuidas müüa setot” ning rakendusteatri vaatepunktist käsitletakse eesti ja vene kogukonna temaatikat esile tõstvaid loojaid.

Poliitiline kogukonnateater on Taarka Pärimusteatri “**Kuidas müüa setot**” (2012) Anne Tärnu lavastuses. Mitteprofessionaalsed noored seto näitlejad räägivad neid puudutavast: Setomaa olevikust ja esitajate enda identiteedist setodena. Tulemuseks terav, jõuline ja kriitiline pilk eestlaste ja setode kuvandile. Näitlejad kutsusid Tärnu Pärimusteatri lavastama, ideed, teemad ja probleemid tulid noortelt endilt, dramaturgiliseks abiks kutsuti Marion Jõepera. Lavastust tutvustavad laused on täpsed: “Taarka Pärimusteatri noortestudio näitab rahvakildu, kes oskab ja suudab maha müüa kogu Setomaa ja teha samal ajal täiega kunsti. Lavastus on sündinud selgest murest. Ja puhtast hoolest.” (Taarkateater) Lavastus näitab, kuidas ühise eesmärgi poole püüdlamise asemel on seto rahvas killustunud: ühelt poolt nõutakse autentsust oma kultuuri säilitamisel ja esitamisel, teiselt poolt tegutsevad turundajad, kes saavad aru, et pole asja, mida setoga müüa ei saaks.

Lavastus peegeldab eelpool esitatud kogukonnateatrile iseloomulikku. “Kuidas müüa setot” puhul on professionaalne lavastaja olnud kaasas juhendajana, vormistajana: lavastus on nüüdisaegses, postdramaatilises teatrikeeles. Kogukonna liikmed võtavad lavastusest ise osa: nad on probleemi esile tõstjad, ideede genereerijad, esitajad. Lavastuse poliitiline hoiak on radikaalne, valitsevat korda (kommertslikku, kapitalistlikku lähenemist kultuuripärandisse) kritiseeriv. Seega, lavastus vastab mitmele poliitilise teatri kriteeriumile: poliitiline teema, postdramaatiline vorm, valitseva ideoloogia kriitika.

Kogukonnateatri aspektist võib vaadelda ka sõltumatu tantsu vallas loodud Tallinna Ülikooli koreograafiamagistrandi Svetlana Grigorjeva debüütlavastust “~~sõp~~-rus-est” (2012). Kogukonnateater ei pea tegelema vaid ühe kogukonna sisemise identiteediga, vaid oluliseks teemaks on ka erinevate kogukondade vaheline suhtlus. Kuna lavastuses rakendati ka dokumentaalteatri strateegiaid, siis käsitleti seda pikemalt eespool.

Kogukonnateatriga piirneb osaliselt ka **Merle Karusoo** dokumentaal- ja uurimusliku teatri tegevus. Tema kogukondi mõtestav ja identiteeti uuriv integratsiooniprojekt “**Kes ma olen?**” kestab vaheaegadega juba aastast 1999. Läbi on viidud töötubasid ja välja toodud lavastusi Ida-Virumaa ja Tallinna vene noortega, samuti lastekodulaste ja erinevate täiskasvanute gruppidega. Neid projekte iseloomustab see, et osalejad jutustavad lugusid oma elust ning esitavad neid ise laval eesmärgiks kogukonna loomine või identiteedi kinnitamine, samuti oma eluloo mõtestamine ühiskondliku ajaloo kontekstis. Lavastaja Karusoo suunab lugusid temaatiliselt, lavastust kokku pannes toimetab tekste dramaturgiliselt. Näiteks oli rakendusteatri konverentsil “Draama ühendab ini-

mesi” (26. oktoober 2012, Mäetaguse) võimalik osa saada dokumentaalsest kogukonnateatri projektist, kus Ida-Virumaa kultuuritöötajad, nii eestlased kui venelased, rääkisid oma päritolust ja kodupaigast (projekt sündis koostöös Merle Karusoo ja Katrin Nielseniga). Etenduses kasvasid erinevad isiklikud lood laiemaks üldistuseks: vaatajad said mõelda oma identiteedi üle, selle üle, kuhu asetub vaataja enda lugu Eesti ajaloo taustal. Ühiskondlikest temadest tõusis esile rahvusega seotu: etenduses osalesid nii eestlased kui venelased, kuid oli ka identiteedi põimumisi ning esile tõusis erinev suhtumine nii Eesti riiki kui oma rahvusesse.

“Kes ma olen?”-projekti viis Merle Karusoo läbi ka Tartu ülikoolis 2015. aasta kevadsemestril, osalejateks 18 ülikooli töötajat, õppejõudu ja üliõpilast (sh siinkirjutaja). Tegemist oli rakendusliku kogukonnateatriga, mille eesmärgiks ei olnud kunstiline eneseväljendus, kuigi anti kaks etendust laiemale publikule. Projektis osalejad tundsid teatud kogukondliku identiteedi loomist ning projekti peamine tähtsus seisnes osalejate sisemises arengus. Tegeleti oma identiteedi mõtestamise ja oma perekonnaloole asetamisega Eesti ajaloo taustale. Vaatajate jaoks aga kasvas etendustest üldistus, põimus isiklik ja ühiskondlik ning vaataja sai mõtestada käsitletud teemasid vastavalt oma perekonnaloole.

Merle Karusoo loomingu analüüsi põhjalikumalt dokumentaalteatrit käsitlevas peatükis, kuid on oluline märkida, et siinjuures ilmneb veelkord poliitilise teatri loomise strateegiate tugev läbipõimitus – paljudes loomeprotsessides ei ole võimalik strateegiaid üksteisest selgelt eristada ning omavahel põimitakse rakendusteatrile omaseid strateegiaid, dokumentaalsust, omavahelist koostööd jm.

Rakendusteatri käsitlest on näha, et tegemist on väga erinevaid praktikaid hõlmava alaga, millel on aga ühisjooni. Need praktikad on kõik uurimusliku iseloomuga, tegijad soovivad oma tegevusega saavutada teatud mõju ja muutust ning publikult eeldatakse osavõttu. Ilmnes aga ka see, et Eestis kasutatakse rakendusteatri strateegiaid isiklikku arengut puudutavate temadega seoses, kuid kui välja arvata foorumteatri tegevus, siis leidub ühiskonda laiemalt puudutavaid rakendusteatri praktikaid vähe.

Alljärgnevalt esitan kokkuvõtlikult veel ühe võimaliku vaate rakendusteatri strateegiate ühisjoontele. Tim Prentki ja Sheila Preston (2009) toovad rakendusteatri puhul välja ühised strateegiad – sekkumine, transformatsioon (muutmine) ning piiride uurimine –, mida võib aga üldistada ka rühmaloome meetodile ja dokumentaalteatritele.

Sekkumise (*intervention*) mõiste tähendab seda, kui mingi väline jõud muudab mingi staatilise situatsiooni dünaamikat (Prentki, Preston 2009: 181). Eelnevalt on argumenteeritud, et just rakendusteater (samuti dokumentaalteater ja rühmaloome meetodil loodud teater) on see jõud, mis muudab suletud maailma eesmärgiga esile kutsuda muutusi. Sekkumine on seotud võimuga. Võib küsida, kes otsustab kuhu sekkuda – tavaliselt sekkub probleemide kaardistamisesse ja võimalikku lahendamisse võimupositsioonil olev jõud (näiteks koreograaf Jérôme Bel tõstab esile erivajadustega inimeste representeerimise probleematika). Võimuga seoses kerkib küsimus, kes võib kelle nimel rääkida.

Ka seda teeb reeglina võimupositsioonil asetsev, näiteks valge lääne inimene võtab teemaks koloniseeritud maade ja rahvaste probleemid; vanglasse kutsub teatri tavaliselt vangla juhataja, mitte vangid ise, jne.

Rakendusteatri praktikate ülene teadmine on, et inividid ja ühiskonnad on võimelised muutusteks. Rakendusteater (samuti dokumentaalteater) töötab lähtudes kesksest muutumise põhimõttest. Nagu korduvalt osutatud, on teemadering, mida käsitletakse, väga lai. Eesmärgiks on tavaliselt tõsta teadlikkust konkreetsel teemal, õpetada mingit tegevust, parandada või kinnitada identiteeti, muuta inividide või kollektiivide allasurutust (näiteks poliitilist tagakiusamist).

Järgnevalt tõstavad Tim Prentki ja Sheila Preston esile transformatsiooni mõiste. Transformatsioon tähendab materiaalsel, kultuurilisel ja sotsiaalsel visiooni muutusteks ning see toimib mitmel tasandil: poliitilisel, geograafilisel, individuaalsel. Läbi teatritegevuse võib muuta avalikke materiaalseid olusid, pedagoogilist keskkonda, personaalset mõtteviisi. (*Ibid*: 303.)

Prentki ja Preston toovad aga esile, et transformatsioon ei ole neutraalne mõiste ning võib tähendada ka hävingut. Näiteks on üleilmne kapitalism muutnud arengumaid ja hävitanud midagi nende algsest kultuurist. Transformatsiooni mõistesse (ja tegevusse) tuleb kriitiliselt suhtuda. Rakendusteatri praktikud peavad läbi mõtlema oma projekti eesmärgid ja tulemused ning nende kestvuse. Tuleb analüüsida projekti kestlikkust, pikaajaliste muutuste võimalikkust ja võimalikke piiranguid selle saavutamiseks. Jääb aga küsimus, kuidas mõõta või hinnata rakendusteatri transformatiivset (muutvat) mõju. Näiteks on seoses Jérôme Beli lavastusega “Disabled Theatre” toimunud transformatsioon nii poliitilisel kui individuaalsel tasandil. Esimesel juhul: lavastust vaadanud publik hakkab laiemalt teadvustama erivajadustega inimestega seotud probleemistikku. Teisel juhul: individuaalne transformatsioon toimub lavastuses osalejatega, kes saavad esineda ülemaailmsel suurtel festivalidel suurtes saalides. Mõlemal juhul on aga transformatiivset mõju mõõta äärmiselt keeruline ning ka erinevad rakendusteatri mõtestavad teoreetikud küll rõhutavad mõju aspekti, kuid nõ mõõtmisvahendeid ei pakuta.

Aspekt, mida eelnevalt otseselt puudutatud ei ole, kuid mille toovad välja Tim Prentki ja Sheila Preston, on erinevate kogukondade piiride selgitamine. Piirid võivad olla psühholoogilised, rassilised, seksuaalsed, sotsioloogilised, professionaalsed, geograafilised. Paradoksaalselt on piir üheaegselt nii turvalisuse pakkuja, meie identiteedi määraja, kui ka takistus arenemisele ja muutustele. (*Ibid*: 251.) Kõik piirid ei ole aga meie enda teha. Enamik juhtumeid, millega rakendusteater (samuti dokumentaalteater ja rühmaloome meetodil loodud teater) tegeleb, on piiridest, mida soovitakse ületada ning need piirid on paika pandud kellegi kolmanda poolt. Näiteks suurkorporatsioonid hoolitsevad selle eest, et nende toodangut müüdaks üle maailma, kuid et ei kaoks odav töäjõud. Prentki ja Preston rõhutavad, et rakendusteatri tegijate eesmärgiks võiks olla aidata kogukonnal aru saada, millised piirid on pandud väljastpoolt (nende kontrollimiseks, rõhumiseks) ning millised on pandud nende endi poolt (hirmust, isekusest või kujutlusvõime puudumisest tingituna). (*Ibid*: 364.)

See on just see eristus, mille Augusto Boal teeb Rõhutute Teatri ja Soovide Vikerkaare meetodeid kasutades. Esimeses käsitleb ta väliseid piire, rõhumist väljastpoolt. Teises aga sisemisi piire, endale pandud psühholoogilisi piiranguid. Aga enne, kui piiriületus saab toimuda, peab olema piir selge, määratletud. Käesolevas peatükis käsitletud teatri praktikud ületavad samuti piire, nad astuvad tundmatusse maailma, kus pilk väljastpoolt võib olla nii kasuks kui kahjuks. Ühiskonda laiemalt vaadates võib väita, et maailmas, kus selline teater sünnib, on inimene alandatud materiaalsete tehingute tegemisele. Rakendus-teater astub sellele vastu, eesmärgiks ületada piir objektistamise ja subjektsuse vahel (*ibid*).

Muutustele orienteeritust on käesolevas peatükis korduvalt rõhutatud. Aga kes vajab muutust? Kas kriminaalid rohkem kui firmajuhid? Kas narkomaanid rohkem kui arstid? Kas erivajadustega inimesed rohkem kui terved? Prentki ja Preston (*ibid*) märgivad, et rakendusteater ja sellega seonduv tegeleb rohkem rõhutute ja allasurututega praeguses maailmas, kuid mitte nendega, kes tegelikult maailma juhivad ja ühiskonda käigus hoiavad. Rakendusteatri on oht muutuda mugavaks, tegeleda kohtade, kogukondade ja probleemidega, millega ikka on tegeletud, jutustada samu lugusid. Tegevus võib seeläbi muutuda turvaliseks ja tuttavaks.

Mugavus ja turvalisus Eesti rakendusteatri praktikaid veel ei ohusta, kuna see on Eestis alles alustav suund, mis küll aastatega järjest laieneb. Rakendusteatriga tegelevad Eestis pigem peavoolust kõrvale vaatavad praktikud, pigem missioonitunde ja kindla eesmärgiga tegijad. Käsitletavate teemade laiendamine ja uute praktikate avastamine seisab alles ees.

KOKKUVÕTE

Doktoritöös esitasin poliitilise teatri defineerimise võimalused toetudes nüüdisaegsetele poliitika ja kunsti suhestumist analüüsivatele teooriatele ning näitasin, mil viisil poliitilist teatrit luuakse. Eritlesin kolme nüüdisteatris levinud strateegiat poliitilise teatri loomiseks: rühmaloome, dokumentaalteater ja rakendus-teater. Doktoritöö oli võrdlev uurimus: analüüsisin kontekstist lähtuvalt nii Lääne-Euroopa kui Eesti poliitilist teatrit. Uurimuses töötasin välja ka eesti-keelset erialaterminoloogiat ning kinnistasin vähem levinud mõisteid.

Töö teoreetilise osa lähtepunktiks oli huvi uurida, mil viisil on omavahel seotud ühiskondlikud protsessid ja kunstilooming ning kuidas saab kunst (konkreetselt teater) panustada meid ümbritsevasse maailma. Inspireerivaks osutus prantsuse filosoofi Jacques Rancière'i nägemus poliitikast ja poliitilisest kunstist, mida täiendas teise prantslase, Nicolas Bourriaud' kunstikäsitlus.

Rancière'ile tuginedes uurisin poliitika ja kunsti suhteid. Poliitika tähendab Rancière'i jaoks demokraatiat, ühiskondlikku mittehierarhilisust. Ühiskonna-liikmete võrdsus igas aspektis peaks olema ühiskonna toimimise eelduseks. Käesoleva töö jaoks konkreetselt oli oluline küsimus, kuidas luua kunsti poliitiliselt. Lähtutigi Rancière'i võrdsuse ja mittehierarhilisuse kontseptsioonist. Oluline on mõte, et ühiskondlik-kunstiline vabadus on poliitilise kunsti eeldus, mitte eesmärk. Poliitilise kunsti võib sünonüümselt nimetada ka kriitiliseks kunstiks. Kriitiline kunst tekib dissensuslikult ehk erimeele tulemusel: erinevate suhestumiste, seisukohtade koostoimel.

Analüüsimaiks kunsti efektiivsust, olid abiks Rancière'i pakutud kunsti kolm mõjumodelit (eetiline, representatiivne ja esteetiline), millest käesoleva töö fookuses olid esimene ja viimane. Eetilise ehk pedagoogilise mõjumodeliga sai seletada rakendusteatri toimimist. Esteetilist mõjumodelit iseloomustab distantseeritus, mida võib nimetada ka dissensususe mõjuks – just sellise kõrvaltvaatava mõjuga puutub kunst poliitikasse ning oli töö analüüsiosas huvipakkuv. Esteetilisse mõjumodelisse kuuluvaks saab nimetada enamikku siinses töös analüüsitud lavastustest, erandiks rakendusteatri praktikad.

Nüüdisaegseid poliitilise (teatri)kunsti strateegiaid uurides oli võimalik näha suhestumisi Nicolas Bourriaud' kunstikäsitlusega. Tänapäeval on kunsti puhul oluliseks saanud selle ajalis-ruumiline aspekt: aja tematisseerimine (näiteks kestvussetendused) on üks poliitilise teatri loomise strateegiatest. Samuti publiku aktiivsuse kasv: kunstnikud eeldavadki publikult enam kaasamõtlemist ja -tegutsemist. Bourriaud on oma käsitluse nimetanud suhestuvaks esteetikaks. Lavastusi analüüsides sai kinnitust lava ja saali, etendajate ja publiku vahelise suhtluse ja arutelu vajalikkus, õigemini lausa määrav roll poliitilise teatri tekkeks. Enamik uurimuses analüüsitud loojatest on oma publiku suhtes erakordselt nõudlikud. Korduvalt rõhutatakse vaataja suurt rolli tähenduste loomisel.

Töö teoreetilise peatüki teises osas käsitlesin poliitilise teatri kujunemist 20. sajandil. Kahe suurriigi, Saksamaa ja Venemaa, poliitilise ja kultuuriajaloo paralleelne kõrvutamine näitas sarnaseid jõujooni ja vastastikust mõjutamist.

Kui saksa lavastaja Erwin Piscator võttis 1920. aastatel kasutusele poliitilise teatri mõiste, oli ta mõjutanud kunsti võitluslikkuse kontseptsioonist Nõukogude Venemaal ning Vsevolod Meierholdi tehnilistele uuendustele orienteeritud lavaloomingust. Kunst on sõja jätkamine teiste vahenditega, leidis ka õpetusteatri ja eepilise teatri välja töötanud Bertolt Brecht, kes on mõjutanud ühiskonnaga suhestuvat teatritegemist pea ülemaailmselt. Totalitaarse režiimiga kahe suurriigi ajalugu kulges pärast Teist maailmasõda erinevalt. Totalitaarsel Nõukogude Venemaal suruti igasugune avangardistlik dissensuslik kunst alla, totalitaarsest režiimist vabanenud Lääne-Saksamaal aga tegutses palju poliitilise teatri arengut mõjutanud tegijaid. See liin jätkub ka tänapäeval – poliitiline teater Saksamaal on aktiivne.

Et avada keerulise mõiste “poliitiline teater” võimalikult paljusid tahke, andsin töös põhjaliku ülevaate neljateistkümne teatriuurija seisukohtadest poliitilise teatri mõtestamisel. Neist üheksa esindavad saksakeelset, neli anglo-ameerika ja üks prantsuse kultuuri. Kahele suurele keeleruumile keskendusin seetõttu, et just neis riikides on teatriuurimuslik mõte eriti elav. Nagu ajaloolist kujunemist käsitlevast peatükist selgus, toimub Saksamaal poliitilise teatri mõtestamine juba ligi sada aastat; ingliskeelse teatri uurimine on olnud sellest üsnagi erinev. Mõlemad kultuurid – nii ingliskeelne kui saksakeelne – on mõjutanud ka teatripraktikat ja -teooriat Eestis. Kokkuvõtteks võib öelda, et kui kunsti ja poliitikat laiemalt mõtestajatest on inspireerivaimad olnud prantsuse mõtlejad (seetõttu osutusid käesoleva uurimuse teoreetilisele alusele suunaandjateks just prantslased), siis kitsamalt teatriteoreetilistest mõtlejatest kindlasti sakslased. Ilmnes, et saksa teatriteoreetikuid iseloomustab poliitilist teatrit mõtestades vormi eelistamine sisule. Rõhutasin, et tänapäeval keskendub teatriuurimine järjest enam protsessile endale. Seega ei küsinud ma niivõrd, milliste teemadega tegeleb poliitiline teater, vaid kuidas seda teatrit tehakse. Mis on need vahendid ja strateegiad, kuidas saab teatrit poliitiliselt teha. Käesoleva töö kontekstis oli oluline eelkõige Hans-Thies Lehmanni vaade poliitilisele teatrile. Ta pöörab uurimisküsimuse ümber. Ta ei küsi mitte, mis on poliitiline teater, vaid millisel viisil, millistes tingimustes saab (teatri)kunst olla või muutuda poliitiliseks.

Paljude erinevate teatriuurijate seisukohti kõrvutades ilmnes, et samu nähtusi nimetatakse kohati erinevate mõistetega. Sellele vaatamata on aga kõik uurijad ühel nõul ühes sisulises küsimuses: poliitiline teater (kuidas seda ka erinevalt tähistatakse) osaleb kunstisündmusena olulistes kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes pingetes. Veel ilmnes uurimuse käigus üllatuslikult, et kahe suure keeleruumi, saksa ja inglise teatriuurijad omavahel peaaegu ei suhtle ning nende teatriteoreetiliste mõistete kasutus ja teoreetilised lähtepunktid on erinevad.

Esitasin teiste teatriuurijate käsitlusi sünteesides omapoolse ettepaneku poliitilise teatri defineerimiseks. Käsitlus lähtub kunstiteose neljast – temaatilisest, funktsionaalsest, ideoloogilisest ja esteetilisest – aspektist. Esitasin neli konkreetset etenduskunstidega seotud küsimusteringi, millele vastates võib analüüsitavaid teoseid defineerida poliitilisena. Küsisin, kas poliitiliseks võiks nimetada lavastust, mis tegeleb ühiskondlikult teravate teemade vaagimisega. Või on

poliitiline see teater, millel on ühiskonna muutmise ambitsioon? Kas selge ideoloogilise positsiooniga lavastust saab nimetada poliitiliseks? Kas poliitilisel teatril on oma spetsiifiline (näiteks postdramaatiline) esteetika? Poliitilisena vaadeldava kunstiteose puhul peaks jaatavalt vastama rohkem kui ühele küsimusele. Uurimistöös teises osas käsitlesingi selliseid lavastusi.

Teises osas vaatlesin 21. sajandil loodud poliitilise teatri näiteid, mille loomisel on kasutatud kolme omavahel põimuvat kunstilist strateegiat. Kõikide strateegiate – rühmaloome, dokumentaalteatri ja rakendusteatri – puhul defineeriti mõisted ja vaadeldi strateegiate ajaloolist kujunemist. Iga strateegia puhul analüüsiti lavastusi Euroopast ning lavastusi Eestist, rõhutades uurimuse võrdlevat perspektiivi.

Rühmaloome strateegiat kasutavatest välismaistest loojatest keskendusin neljale eri rahvusest trupile: saksa etenduskunstnike trupi *andcompany&Co.*, saksa-inglise trupi Gob Squadi, läti lavastaja Alvis Hermanise trupi ning norra lavastaja Vegard Vinge, saksa lavastuskunstniku Ida Mülleri ja nende trupi loomingu. Eesti materjali analüüsidest piirdusin Von Krahli Teatriga: Eestis ei ole rühmaloome strateegia rakendamine teatrikunstis veel väga laialt levinud.

Rühmaloomet strateegiana rakendavatele truppidel on oluline mitte-hierarhiline loomisviis, millega luuakse ühiskonna toimimise kohta küsimusi esitavat dissensuslikku kunsti. Tegeldakse intensiivselt publikuga, mõtestatakse ümber etendaja ja vaataja positsioonid ning tõstetakse esile aja ja ruumi suhe. Lavastusi analüüsidest selgus, et lisaks kollektiivse töömeetodi rakendamisele kasutasid analüüsitud trupid ka teisi strateegiaid, millega loovad teatris rancière'likku poliitilisust. Näiteks uurimuste kasutamine. Kõiki rühmaloome strateegia rakendajaid iseloomustab mitte-hierarhiliste struktuuride poole püüdlamine ning üldisemalt teatrikonventsioonidest eemaldumine – seda nii välismaiste kui Eesti näidete puhul (näiteks Von Krahli Teatri ja Showcase Beat Le Mot' ühistöö "Piraadid", 2001 ja "Europiraadid", 2006).

Dokumentaalteatri peatükis analüüsisin sellele omaseid strateegiaid (sh ka taasetendamist ja *verbatim*-tehnikat) kasutavate trupptide ja lavastajate loomingu, mis tegelevad tänapäevase ühiskondliku elu fenomenidega. Keskendusin lavastustele, mille aluseks on mingi idee, probleem või küsimus. Nii on näha, et põimuvad rühmaloome ja dokumentaalsed, uurimuslikud strateegiad, samuti rakendusteatrile omased strateegiad.

Peaaegu kõiki analüüsitud truppe ja lavastajaid, kes kasutavad dokumentaalteatri strateegiaid, ühendab enesekriitilise refleksioonitasandi olemasolu: reflekteeritakse laval nähtavat struktuuri ja loojate suhet reaalsusega. See ongi omandus, mis iseloomustab uusi, alates 1990. aastate lõpust esile kerkinud poliitilise teatri vorme laiemalt. Sellist eneserefleksiivset teatrit, mis asub vastamisi konkreetsete ühiskondlik-poliitiliste küsimustega, tehakse eriti 21. sajandi saksa-keelsetes kultuurides. Peatükis analüüsisin Giesseni Rakendusliku Teatriinstituudi taustaga dokumentaalteatri trupi Rimini Protokolli, sama kooli lõpetanud lavastaja Hans-Werner Kroesingeri loomingu ning šveitslase Milo Rau projekte. Saksa kultuurist väljastpoolt vaatlesin Vene Teatr.doc'i ja Inglise DV8'i töid.

Eestist keskendusin dokumentaalsete praktikate puhul peamiselt Merle Karusoo loomingule (lavastused “Misjonärid”, 2005 ja “Küpsuskirjand 2005”, 2006), kuid leidsin üksikuid näiteid ka postdraamatilisest ja tantsuteatrist (näiteks lavastus “Tavaj”, 2009) ning vaatlesin dokumentaalsuse elementidega teatri NO99 töid (“Tallinn – meie linn”, 2009, “Ühtne Eesti”, 2010, “Reformierakonna juhatuse koosolek”, 2012). Uurimistöös keskendusin uuemale perioodile teatri NO99 loomingus, varasema perioodi poliitilised lavastused nagu “Nafta” ja “GEP” leidsid analüüsimist autori magistritöös “Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil” (Tartu Ülikool, 2009). 2004. aastal loodud teater NO99 on Eesti poliitilise teatri pildis keskne. Teatri NO99 loojate Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo poliitilised lavastused on elavdanud ka üldisemalt Eesti teatrielu ning näidanud teistele teatritegijatele, et nüüdisaegsete kunstiliste vahenditega loodud ühiskonnakriitilisele teatrile leidub Eestiski nii publikut, meediatähelepanu kui ka auhinda. Analüüsid üldiselt aga Eesti dokumentaalteatri praktikaid, tuli tõdeda, et kui alates 1990. aastatest võib Lääne-Euroopas näha uut dokumentaalteatri tõusu, siis Eestis ei saa siiski ei 1990. aastate ega 21. sajandi teatris dokumentaalsuse buumist rääkida.

Dokumentaalsel materjalidel põhinevaid lavastusi analüüsid ilmselt, et dokumentaalteatri tegijatele on oluline informatsiooni esitamine mingi sündmuse või probleemi kohta, samuti kriitika ühiskonna toimimise ja konkreetsemalt kohtute tegevuse suhtes. Eelkõige Lääne-Euroopas huvitub dokumentaalteater järjest enam (poliitiliste) sündmuste rekonstrueerimisest, asetades need uutesse kontekstidesse ning esitades erinevaid vaateviise (näiteks Milo Rau lavastused “Ceausescude viimased päevad”, 2009 ja “Hate Radio”, 2011). Samuti pakub tegijatele huvi isikliku ja poliitilise (aja)loo segamine (näiteks Rimini Protokoll “Wallenstein”, 2005). Analüüs näitas, et tänapäevasele dokumentaalteatrile on omane ennast reflekteeriv tasand ja seda eelkõige saksa keelsetele teatripraktikatele. Eestis aga väga selgelt refleksiivset tasandit välja ei mängita. Dokumentaalteatri vormilisest küljest hakkas lavastusi analüüsid silma uute tehnoloogiate rohkus – multimeediumlikkus on pigem reegel. Võib järeldada, et dokumentaalteater on tehnoloogiale avatud just seetõttu, et selle teatri algmaterjaliks pole (tavaliselt) vaid paberile trükitud näidend. Algmaterjal koosneb multimeediumlikust materjalist: eri laadi kirjalikud tekstid, suuline materjal ning lisaks mitmesugused audiosalvestised ja videod.

Analüüsi huvitav tulemus oli, et peaaegu kõik uurimuses esitatud dokumentaalteatri praktikud tegelevad allasurutud kogukondadega ja varjus asuvate teemadega, mis esmapilgul ei tundu iseenesest mõistetav (näiteks bulgaaria kaugsõiduautojuhid peategelastena Rimini Protokoll lavastuses “Cargo Sofia”, 2006, Aafrika lapssõdurid Hans Werner Kroesingeri lavastuses “Lapssõdurid”, 2008 või Moskva immigrandid Teatr.doc’i lavastuses “Akõn-ooper. Ballaad immigrandidest”, 2012). Allasurutud kogukondade ja varjus temaatikaga tegeleb aga eelkõige rakendusteater ehk käsitletavat teatriloomise strateegiad ja praktikad on omavahel tihedalt põimunud.

Rakendusteatri katusmõiste alla paigutuvad väga erinevad praktikad on kõik uurimusliku iseloomuga, tegijad soovivad oma tegevusega saavutada teatud

mõju ja muutust kas üksikisikus, kogukonnas või ühiskonnas ning publikult eeldatakse osavõttu. Rakendusteatri praktika näidetena Euroopast analüüsisin kahe lavastaja tööd, kes tegelevad erivajadustega inimestega: Christoph Schlingensief (eelkõige lavastus “Kunst und Gemüse”, 2004) ja Jérôme Bel (lavastus “Disabled Theatre”, 2012). Need lavastused osutavad, kuidas maailma läbi isikliku prisma näidates, kasvab teema ühiskondlik-poliitiliseks üldistuseks.

Uurimuses ilmnes, et Eestis kasutatakse rakendusteatri strateegiaid eelkõige seoses isiklikku arengut puudutavate teemadega. Kui välja arvata foorumteatri tegevus, siis leidub ühiskonda laiemalt puudutavaid rakendusteatri praktikaid äärmiselt vähe. Võib üldistades väita, et Eestis on rakendusteatri praktiseerijad enamasti haridus- ja sotsiaalsfääri töötajad, kes kasutavad teatriga seotud meetodeid oma erialases töös. Või siis tegelevad mitmed praktikad (näiteks luguteater ja psühhodraama) inimese personaalse arenguga. Võib aga nimetada üksikuid rakendusteatri strateegiaid vähemalt osaliselt kasutavaid lavastajaid, kes soovivad oma loomingut laiemalt ühiskonnas toimuvaga seostada. Töös analüüsiiti lähemalt Anne Türrpu lavastust “Kuidas müüa setot” (2012) ning rakendusteatri vaatepunktist käsitleti eesti ja vene kogukonna temaatikat esile tõstvaid loojaid (näiteks Merle Karusoo lavastus “Küpsuskirjand 2005”, 2006).

Uurimuse käigus selgus, et rakendusteatri strateegiad on tihedalt põimunud teiste poliitilise teatri strateegiatega, kuid teoreetilises kirjanduses seni sellist lähenemist kohata ei ole. Rakendusteatri analüüsimine koos nõ kunstiteatriga on uudne lähenemine.

Kõiki käsitletud strateegiaid iseloomustab uurimuslikkus, laiemalt ühiskondlikku ellu sekkumise soov, mõnel juhul ka eesmärgiga tajutava jaotumist ehk valitsevat jaotuskorda ümber mängida. Seda saavutatakse lava ja saali suhete ümbermõtestamisega kas piiride täieliku lõhkumise või piiri selge teadvustamisega, samuti publiku mõjutamisega etenduse pikkuse ja ruumikontseptsiooni kaudu. Kõikide valitud strateegiate eesmärgiks on luua kunstis poliitikat, demokraatiat, dissensuslikkust. Publikul on vabadus ja kohustus otsustada lavastuses tõstatatud teemade üle.

Doktoritöös täitsin tõstatatud uurimisülesanded. Täiendasin eestikeelset erialaterminoloogiat arendades uuematest teatripraktikatest kõnelemise keelt ning leides uusi termineid mõne teatriliigi või teatriloomise viisi tähistamiseks. Uurimustöös analüüsisin poliitilise teatri mõistet ning osutasin võimalustele poliitilise teatri defineerimiseks. Analüüsisin nüüdisaegse poliitilise teatri näiteid.

Eesti teatriteaduse seisukohalt on oluline käesoleva doktoritöö võrdlev perspektiiv ning küsimus, kuidas asetuvad Eesti poliitilise teatri praktikad Lääne-Euroopa ühiskonna ja kultuuri taustale. Doktoritöö näitas, et Eesti teatrikunst on mujal Euroopas toimuvaga dialoogis ega ole arenenud muust maailmast kuidagi eraldiseisvalt. Siiski ilmnes, et ei rühmaloomelise strateegia, dokumentaalteatri ega rakendusteatri praktikad pole Eestis eriti laialt levinud. Nende strateegiate kasutamine on Lääne-Euroopas enim levinud mitte-institutsionaalsetes teatrites ja vabatruppide töödes. Eestis võib strateegiate näiteid leida ka institutsionaalsetes teatrites (eriti dokumentaalsete elementide kasutamist),

kuid rühmaloomise strateegia ja eriti rakendusteater toimivad suurte institutsioonide välises koosluses. Tendentsina on aga selgelt näha nii rühmaloomise kui dokumentaalteatri strateegia järjest levinum rakendamine Eesti teatrites. Üha rohkem lavastusi luuakse ilma eelnevalt valmis kirjutatud näidendita. Lavastuse loomiseks tuleb kokku mõttekaaslaste rühm, millel on edastada selge sõnum ühiskonda puudutavatel teemadel. Seega, uurimuses esitatud poliitilise teatri loomise strateegiad, mis on mujal Euroopas üpris tavalised, levivad järjest enam ka Eestisse.

KASUTATUD ALLIKAD

Kasutatud kirjandus

- Arendt**, Hannah 1989 [1958]. *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press.
- Avestik**, Rait 2013. Muinasjutu või utopia realiseerumine – kas ühiskonna areng või taandareng? – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 25–30.
- Boal**, Augusto 2000 [1979]. *The Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Bourriaud**, Nicolas 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon-Quetigny: les presses du réel.
- Bottoms**, Stephen 2006. Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective? – *The Drama Review*, vol 50, nr 3, lk 56–68.
- Brauneck**, Manfred 1982 [1991]. *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt.
- Brauneck**, Manfred 2009. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt.
- Brecht**, Bertolt 1967. Anmerkung zu den Lehrstücken. – *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17: Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht**, Bertolt 1972. *Vaseost*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Brinker**, Menachem 1995. *Theme and Interpretation. – Thematics. New Approaches*. Koost C. Bremond, J. Landy, T. Pavel. New York: State University of New York.
- Brown**, John Russell 2006. Teater alates 1970-ndatest aastatest. – *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim John Russell Brown*. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 547–588.
- Bryant-Bertail**, Sarah 1991. “The Good Soldier Schwejk“ as Dialectical Theatre. – *The Performance of Power*. Koost Sue-Ellen Case, Janelle Reinelt. Iowa City: University of Iowa Press, lk 19–40.
- Bürger**, Peter 1994. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chinna**, Stephen 2003. *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*. Oxford–Bern: Peter Lang.
- Cohen-Cruz**, Jan 2005. *Local Acts: Community-based Performance in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Cohen-Cruz**, Jan 2006. *The Problem Democracy is Supposed to Solve: the Politics of Community-based Performance. – The SAGE Handbook of Performance Studies*. Toim D. Soyini Madison, Judith Hamera. Thousand Oaks: Sage Publications, lk 427–445.
- Dapp**, Götz 2006. *Mediaclash in Political Theatre*. Marburg: Tectum Verlag.
- Davõdova**, Marina 2013. Kultur Null. – *Theater Heute*, nr 5, lk 48–51.
- Deck**, Jan 2011. Politisch Theater machen – eine Einleitung. – *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Toim Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, lk 11–28.
- Dreysse**, Miriam, Malzacher, Florian 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Dreysse**, Miriam 2011. *Realität und Theater – Das Politische bei Rimini Protokoll. – Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Toim Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, lk 131–145.
- Eiermann**, André 2012. *Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen. – Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Toim Nikolaus Müller-Schöll et.al. Berlin: Teater der Zeit, lk 136–148.

- EKSS** = Eesti Keele Seletav Sõnaraamat 2009. Toim Margit Langemets jt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Epner**, Luule 2006. Murrang teatriestetikas ja Evald Hermaküla (1969–1971). – Akadeemia, nr 11, lk 2438–2448.
- Epner**, Luule 2011. Autoriteater ja kollektiivne “leiutamine”. – Sirp, 8. oktoober.
- Epner**, Luule 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. – Methis, vol 8, nr 11, lk 116–129.
- Favorini**, Attilio 1995. Voicing: Ten Plays from the Documentary Theatre. Hopewell, New Jersey: The Ecco Press.
- Feldmanis**, Andris 2007. “Europiraadid”: rumm, sealihha ja alasti inimkeha. – Eesti Päevaleht, 18. aprill.
- Fischer-Lichte**, Erika 1997. Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen–Basel: A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika** 1998. Berliner Theater im 20. Jahrhundert. – Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin: Fannei&Walz Verlag, lk 9–42.
- Fischer-Lichte**, Erika 2005. Politisches Theater. – Metzler Lexikon. Theatertheorie. Koost E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, lk 242–245.
- Friedman**, Andrew 2012. The Total Radical Fiction. – Theatre, nr 42:3, lk 10–29.
- Göhmman**, Lars 2003. Drama in Education. – Wörterbuch der Theaterpädagogik. Toim Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin–Milow: Schibri Verlag.
- Haedicke**, Susan Chandler 1998. Dramaturgy in Community-Based Theatre. – Journal of Dramatic Theory and Criticism, vol. xiii, Fall 1, lk 125–132.
- Hammond**, Will, Dan Steward 2008. Verbatim, verbatim. London: Oberon Books.
- Heddon**, Deirdre, Jane Milling 2006. Devising Performance: A Critical History. New York: Palgrave Macmillan.
- Hein**, Ivika 2014. Draamaraamat. Tallinn: Maurus.
- Heinsalu**, Rein 2012. Kohtumine – luguteater, Moreno ja spontaansus. – Teater. Muusika. Kino nr 10, lk 38–43.
- Highmore**, Ben 2005. Book review. The Politics of Aesthetics by Jacques Rancière. – British Journal of Aesthetics, oktoober, 45(4), lk 454–456.
- Hubbard**, Robert 2001. Drama and Life Writing. – Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms. Toim Margarette Jolly. Volume 1 A–K. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, lk 285–287.
- Hughes**, Jenny (koos Jenny Kiddi ja Catherine McNamaraga) 2011. The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre. – Research Methods in Theatre and Performance. Toim Baz Kershaw, Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh University Press, lk 186–209.
- Härm**, Anders 2013. Piraadid hõivavad lava: visand eesti *performance*-teatri ajaloost. – Müürileht, 11. veebruar.
- Innes**, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 414–488.
- Irmer**, Thomas 2006. A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany – The Drama Review, 50:3, Fall, lk 16–28.
- Kangro, Maarja** 2012. Jacques Rancière'i poliitiline esteetika. – Vikerkaar nr 4–5, lk 128–141.
- Karja**, Sven 2011. Toalahingu tallermaa. – Sirp, 15. detsember.
- Karschnia**, Alex 2011. *(Post-)Performerism as a Way of Life* oder Das Theater der Produktion des Lebens. – Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des

- Politischen in den darstellenden Künsten. Toim Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, lk 85–105.
- Karulin**, Ott 2010. Protsessidramaturgia karid. – Sirp, 8. oktoober.
- Karusoo**, Merle 2000. Põhisuunda mittekuuluv. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 15–27.
- Karusoo**, Merle 2008. Kui ruumid on täis. Tallinn: Varrak.
- Karusoo**, Merle 2015. Intervjuu Merle Karusooaga. Intervjuu Anneli Sarole. – Methis, vol 11, nr 14, lk 136–143.
- Keim**, Katharina 2010. Der Einbruch der Realität ins Spiel. – Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Toim Kathrin Tiedemann, Frank M. Raddatz. Berlin: Teater der Zeit, lk 127–138.
- Kershaw**, Baz 1992. The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention. London– New York: Routledge.
- Kershaw**, Baz 1999. The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard. London: Routledge.
- Kirby**, Alan 2010. Postmodernismi surm ja mis saab edasi. – Vikerkaar nr 3, lk 66–73.
- Kritzer**, Amelia Howe 2008. Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995–2005. New York: Palgrave Macmillan.
- Kuppers** Petra, Gwen Robertson 2007. General Introduction. – The Community Performance Reader. Toim P. Kuppers, G. Robertson. London: Routledge, lk 1–8.
- Laasik**, Andres 2005. Beslani tõde kolis internetist Mihhail Ugarovi teatrisse. – Eesti Päevaleht, 18. oktoober.
- Laasik**, Andres 2006. Küpsuskirjandid kisuivad kirjutajate rahvuse poole kiiva. – Eesti Päevaleht, 2. oktoober.
- Lehmann**, Hans-Thies 1999 [2005]. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann**, Hans-Thies 2002. Das politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann**, Hans-Thies 2007. Theatre after Theatre. – Na(ar) het theatre – After Theatre? Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre. Toim M. Hoogenboom, A. Karschnia. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts Research Group, lk 47–55.
- Linder**, Eva-Liisa 2013. How Theatre Can Develop Democracy: The Case of Theatre NO99. – Nordic Theatre Studies, nr 25, lk 84–96.
- Marschall**, Brigitte 2010. Politisches Theater nach 1950. Wien: Böhlau Verlag.
- Martin**, Carol 2006. Bodies of Evidence. – The Drama Review, 50:3, Fall, lk 8–15.
- Melchinger**, Siegfried 1974. Geschichte des politischen Theaters 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mouffe**, Chantal 2000. The Democratic Paradox. London: Verso.
- Mumford**, Meg 2013. Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity. – Contemporary Theatre Review, 23:2, lk 153–165.
- Mustroph**, Tom 2007. Geniale Menschenfänger. – Die Welt, 5. juuli.
- Mäki**, Teemu 2008. Kurikuulus Teemu Mäki lavastab Von Krahlis! – Tsoon, nr 1.
- Müller**, Heiner 1986. Am Anfang war... Intervjuu Rick Takvorianile. – Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Neimar**, Reet 2007. Sajandi sada sõnalavastust. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Newson**, Lloyd 1993. At the Theatre of Blood and Bruises: DV8 Tread a Fine Line between Athleticism and Masochism. Intervjuu Michael Ardittile. – The Independent, 6. november.

- Nigu**, Leenu 2011. Isiklikud katastroofid köögis ja mujal – armastuse võimalikkusest soorolli soos. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 52–58.
- Not just a mirror...** = Not just a mirror. Looking for the Political Theatre of Today. Koost Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Owens**, Allan 2014. Draamakompass: protsessdraama käsiraamat. Tartu: Tartu Ülikool.
- Paget**, Derek 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – New Theatre Quarterly, nr 12, lk 317–336.
- Paget**, Derek. 2009. The “Broken Tradition” of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. – Get Real. Documentary Theatre Past and Present. Toim Alison Forsyth, Chris Megson. New York: Palgrave Macmillan, lk 224–238.
- Pavis**, Patrice 1998. Dictionary of the Theatre. Toronto: University of Toronto Press.
- Pesti**, Madli 2005. Tulevikuvisionid Volksbühnes. Žoldak, Castorf, Schlingensief, Pollesch: Berliini Volksbühne ja poliitiline teater. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 24–34.
- Pesti**, Madli 2006. Sotsiaalpoliitiline erand eesti teatris? – Sirp 20. oktoober.
- Pesti**, Madli 2008a. Kolme peaga lohe: Rimini Protokoll – teater või mitte? – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 22–30.
- Pesti**, Madli 2008b. Saksa teater ilma vere ja lõgata. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 44–51.
- Pesti**, Madli 2010. Mässajad. – DRAAMA. Eesti teatri festival 2010. Kogumik. Toim Irene Viktor. Tartu: DRAAMA festival, lk 33–34.
- Pesti**, Madli 2011. Poliitiline teater Eestis aastail 1985–2005. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toim Anneli Saro ja Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikool, lk 183–207.
- Pesti**, Madli 2012. Tekstiloomestrateegiast eesti nüüdisteatris. Rühmatöö, dokumentaalteater ja *verbatim*-tehnika. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 123–132.
- Pilz**, Dirk 2013. Gesellschaft vor Gericht. – Neue Zürcher Zeitung, 5. märts.
- Piscator**, Erwin 1968a. Schriften 1. Das Politische Theater. Berlin: Henschelverlag.
- Piscator**, Erwin 1968b. Schriften 2. Aufsätze, Reden, Gespräche. Berlin: Henschelverlag.
- Piscator**, Erwin 1986. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. I, II. Koostanud Knut Boeser, Renata Vatkova. Berlin: Fröhlich&Kaufmann.
- Prentki**, Tim, Sheila Preston 2009. Applied Theatre. An Introduction. – The Applied Theatre Reader. Toim Tim Prentki, Sheila Preston. London, New York: Routledge.
- Primavesi**, Patrick 2011. Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen. – Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Toim Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, lk 41–71.
- Raddatz**, Frank 2010. Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten globalen Wandels. – Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Toim Kathrin Tiedemann, Frank M. Raddatz. Berlin: Teater der Zeit, lk 139–162.
- Rancière**, Jacques 1987 [1991]. The Ignorant Schoolmaster. Stanford: Stanford University Press.
- Rancière**, Jacques 1999. Disagreement: Politics and Philosophy. Minnesota: University of Minnesota.
- Rancière**, Jacques 2004. The Politics of Aesthetics. London, New York: Continuum.
- Rancière**, Jacques 2006. Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. – Art&Research, vol 2, nr 1, suvi 2008, lk 1–15.
- Rancière**, Jacques 2009. The Emancipated Spectator. London: Verso.

- Rancière**, Jacques 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London, New York: Continuum.
- Rancière**, Jacques 2012a. Poliitilise kunsti paradoksid. – *Vikerkaar*, nr 4–5, lk 99–125.
- Rancière**, Jacques 2012b. Sõnad, kunst ja poliitika. Intervjuu Maarja Kangrole. – *Sirp* 15. juuni.
- Reinelt**, Janelle 2009. *The Promise of Documentary*. – *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Toim Alison Forsyth, Chris Megson. New York: Palgrave Macmillan, lk 6–23.
- Reynolds**, Ryan 2008. *Moving Targets: Political Theatre in a Post-Political Age*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Rokem**, Freddie 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Roselt**, Jens, Ulf Otto 2012. Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. – *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und Kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Toim Jens Roselt, Ulf Otto. Bielefeld: transcript, lk 7–12.
- Roy**, Sanjoy 2008. *Step-by-step Guide to Dance: DV8 Physical Theatre*. – *The Guardian*, 21. oktoober.
- Rähesoo**, Jaak 1995. *Hecuba pärast*. Tartu: Ilmamaa.
- Saro**, Anneli 2010. Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. – *Methis*, nr 5, lk 143–158.
- Schechner**, Richard 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Semil**, Malgorzata, Elzbieta Wysinska 1996. *Tänapäeva teatri leksikon*. Tallinn: SE&JS.
- Žižek**, Slavoj 2004. *The Lesson of Rancière*. – *The Politics of Aesthetics*. Jacques Rancière. London, New York: Continuum, lk 69–79.
- Tamm**, Marek 2014. Mis on poliitiline teater? – *Žilet*: monolooge ja dialooge ajastuväirilisel teatril. Koost Jim Ashilevi. Tallinn: Von Krahli Teater, lk 119–130.
- Theaterlexikon** 1986 [2001]. Koost M. Brauneck, G. Schneilin. Hamburg: Rowohlt.
- Thompson**, James 2011. *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke– New York: Palgrave Macmillan.
- Toome**, Hedi-Liis 2010. Kogukonnateater Eestis 2008. aasta näitel. – *Teatrielu* 2008. Koost Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 162–180.
- Ugarov**, Mihhail 2005. Kuldse Maski peidus pool ehk vene uus dramaturgia. Intervjuu Maris Johannesele. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 10, lk 34–37.
- Van Erven**, Eugen 2001. *Community Theatre: Global Perspectives*. New York: Routledge.
- Velberg**, Mari-Liis 2010. Foorumteater kui teekond: mõned rakenduslikud võimalused töös noortega. – *Mihus*, nr 5, lk 24–29.
- Vellerand**, Lilian 1991. Meenutades 80ndaid eesti teatris. – *Vikerkaar*, nr 6, lk 68–72.
- Virro**, Keiu 2012b. Realismini absurdne “Sinihabe” Krahli teatris. – *Sirp*, 16. november.
- Võõrsõnade leksikon** 2000. Tallinn: Valgus.
- Warstat**, Matthias 2005. *Theatralität der Macht – Macht der Inszenierung*. – *Diskurse des Theatralen*. Koost E. Fischer-Lichte, C. Horn, S. Umathum. Tübingen–Basel: Francke Verlag, lk 171–190.
- Warstat**, Matthias 2007. *Community Building within a Festival Frame – Working-class Celebrations in Germany 1918–1933*. – *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Toim T. Hauptfleisch et.al. New York: Rodopi, lk 242–260.

- Warstat**, Matthias 2009. Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968. – Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Toim Friedemann Kreuder, Michael Bachmann. Bielefeld: Transcript.
- Watt**, David 2009. Local Knowledges, Memories, and Community: From Oral History to Performance. – Political Performance: Theory and Practice. Toim Susan C. Haedicke, Deirdre Heddon, Avraham Oz, E. J. Westlake. Amsterdam, New York: Rodopi, lk 189–212.
- Weiss**, Peter 1998. The Materials and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre. – Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850–1990. Toim Georg W. Brandt. Oxford: Clarendon Press, lk 247–253.
- Wetzel**, Daniel 2007. Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll. Intervjuu Solveig Gadele. – Peripeti, nr 8, lk 138–145.
- Willett**, John 1979. The Theatre of Erwin Piscator. New York: Holmes & Meier Publishers.
- Wälchli**, Tan 2006. Jäger und Sammler. – WochenZeitung, 24. august.

Kasutatud käsikirjalised materjalid

- Erepuu**, Liisbet 2015. Teatripedagoogiline töö Saksa ja Eesti teatrites. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Goder**, Dina 2012. Sotsiaalne ja poliitiline teater Venemaal. – Loengud vene teatrist Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkoolis 9. oktoobril. Loengumärkmed autori valduses.
- Hallik**, Maaja 2012. Mis kasu on kogukonnal kogukonnateatrist? Seminaritöö. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Kaeramaa**, Tuuli 2012. Draamaõppe mõju eesti gümnaasiumiõpilastele nende endi hinnangul. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Karusoo**, Merle 1999. Põhisuunda mittekuuluv. Magistritöö. Tallinna Pedagoogikaülikool.
- Kriisemann**, Jüri 2011. Doktor Klounide tegevusuuring Tallinna Lastehaiglas. Magistritöö. Tallinna Ülikool.
- Kuusik**, Jaanika 2012. Foorumteater – teatrikunst või sotsiaalpedagoogiline meetod? Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Nielsen**, Katrin 2007. Improvisatsioon kui õppemeetod teatriõpetuses. Magistritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool.
- Owens**, Allan 2010. Process Drama. Ettekanne 25. märtsil Viljandis. Käsikiri.
- Pesti**, Madli 2009. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20. ja 21. sajandil. Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Preismann**, Heli 2010. Psühhodraama kujunemine ja hetkeolukord Eestis. Magistritöö. Tallinna Ülikool.
- Rau**, Milo 2013. Situationismus rückwärts. Praxis der Wieder-Holung. – Ettekanne Berliini Vaba Ülikooli ja ICI Berlin konverentsil “Beyond Evidence. The Documentary in Art”. Konverents toimus 27. aprillil Berliinis. Loengumärkmed autori valduses.
- Simmermann**, Aivar 2006. Ülevaade luguteatrist. Magistritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool.

- Strider**, Roy, Andres Noormets 2009. Mässajad. Käsikiri.
- Türnpu**, Anne 2011. Trikster loomas maailma ja iseennast. Doktoritöö. Eesti Teatri- ja Muusikaakadeemia Lavakunstikool.
- Vares**, Inga 2011. Stsenograafi töövahendid leiutavas teatris. Magistritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool.
- Velberg**, Mari-Liis 2008. Foorumteatri rakendamise võimalusi koolivägivalla ennetustöö näitel. Magistritöö. Tallinna Ülikool.
- Virro**, Keiu 2012a. NO99 projekt Ühtne Eesti – teatri ja poliitika piiridel. Magistritöö. Tallinna Ülikool.

Muud allikad

- Bel**, Jérôme 2012. Interview about “Disabled Theatre”. Intervjuu Marcel Bugielile. – Asukoht: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=19&sms=5> (vaadatud 27.05.2013.)
- Bläske**, Stefan 2013. Theaterbrief aus Moskau – Milo Rau inszeniert “Die Moskauer Prozesse”. Rauer Wind für Kunst und Freiheit. – Nachtkritik. Asukoht: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7830:theaterbrief-aus-moskau-milo-rau-inszeniert-die-moskauer-prozesse&catid=680:theaterbrief-aus-moskau&Itemid=99 (vaadatud 28.04.2013.)
- Flynn**, Molly 2012. A Short History of Verbatim Theatre in Russia. – Department of Slavonic Studies, University of Cambridge. Asukoht: www.mml.cam.ac.uk/slavonic/Posters%20and%20Pictures%20from%20Events/Short%20history%20of%20Verbatim%20Theatre%20in%20Russia.pdf (vaadatud 29.04.2013.)
- Лисовский**, Всеволод 2012. Театр. DOC: «Акын-опера» - не искусство о мигрантах, а искусство мигрантов. – Россия для всех, 15. september. Kättesaadav http://tjk.rus4all.ru/city_msk/20120915/723366596.html (vaadatud 4.06.2013.)
- Newson**, Lloyd 2012. The big interview: Lloyd Newson. Intervjuu Charlotte Marshallile. Asukoht: www.officiallondontheatre.co.uk/news/latest-news/article/item137116/the-big-interview-lloyd-newson/ (vaadatud 30.04.2013.)
- Rakow**, Christian s.a. Gob Squad: Porträt. Asukoht: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/gob/deindex.htm> (vaadatud: 14.12.2015.)
- Rakow**, Christian 2015. Die Unglückstage ziehen vorbei. – Nachtkritik, 7. märts. Asukoht: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10649:musa-dagh-tage-des-widerstands-hans-werner-kroesinger-untersucht-am-gorki-theater-berlin-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (vaadatud 13.08.2015)
- Rau**, Milo 2012. Das offene Geheimnis. Breivik auf der Bühne. Intervjuu Rolf Bossartile. – Althussers Hände, 22. august. Asukoht: www.althussers-haende.org/bossarttrau-das-offene-geheimnis-breivik-auf-der-buhne (vaadatud: 28.04.2013.)
- Шпильберг**, Соня 2012. Театр.doc учит школьников любить литературу. – Московские новости, 29. november. Asukoht: http://mn.ru/society_edu/20121129/331769676.html (vaadatud 4.06.2013.)
- Taarkateater** = Taarka Pärismusteater, “Kuidas müüa setot”. Asukoht: <http://taarkateater.ee/kuidas-muua-setot/> (vaadatud 21.08.2015)
- Vinge**, Vegard 2006. Det norske hus i ruiner. Intervjuu Kari Saanumile. – Norsk Shakespeare- og Teatertidskrift, nr 3–4. Asukoht: www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/3-42006/kari-saanum-intervju-med-vegard-vinge.html (vaadatud 17.04.2013.)

- Von Krahl Teater** 2006. Teatri kodulehekülj. Asukoht: vonkrahle.ee/et/teater/lavastused/2006/europiraadid (vaadatud 6.05.2013.)
- Wahl**, Christine s.a. Hans-Werner Kroesinger: Porträt. Asukoht: www.goethe.de/kue/the/pur/kro/deindex.htm (vaadatud 26.04.2013.)
- Wahl**, Christine s.a. Milo Rau: Porträt. Asukoht: www.goethe.de/kue/the/pur/iipm/deindex.htm (vaadatud 26.04.2013.)

LISA 1. Analüüsitud lavastuste nimekiri

Rühmaloome strateegia

Teater/trupp/autorid/ lavastajad	Riik	Pealkiri	Esietenduse aasta
andcompany&Co.	Saksamaa	“little red (play): herstory”	2006
andcompany&Co.	Saksamaa	“Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller”	2012
Gob Squad	Saksamaa- Suurbritannia	“Revolution Now”	2010
Riia Uus Teater, Hermanis	Läti	“Melnais piens” (“Must piim”)	2010
Volksbühne, Vinge, Müller	Saksamaa, Norra	“John Gabriel Borkman”	2011
Von Krahli Teater, Showcase Beat Le Mot	Eesti, Saksamaa	“Europiraadid“	2006
Von Krahli Teater, Peeter Jalakas ja trupp	Eesti	“Unistuste Vabariik”	2009
Von Krahli Teater	Eesti	“Harmoonia”	2008
Von Krahli Teater, Maidre, Lond	Eesti	“PostUganda”	2009
Von Krahli Teater	Eesti	“The End”	2010
Von Krahli Teater, Moppel, trupp	Eesti	“Sinihabe”	2012

Dokumentaalteatri strateegia

Teater/trupp/autorid/ lavastajad	Riik	Pealkiri	Esietenduse aasta
Rimini Protokoll	Saksamaa	“Deutschland 2”*	2002
Rimini Protokoll	Saksamaa	“Wallenstein”	2005
Rimini Protokoll	Saksamaa	“Cargo Sofia”	2006
Hans-Werner Kroesinger	Saksamaa	“MorTAl Combat”*	2000
Hans-Werner Kroesinger	Saksamaa	“Musa Dagh – Tage des Widerstands”*	2015
Milo Rau ja International Institute of Political Murder	Šveits	“Die letzten Tage der Ceausescus”*	2009
Milo Rau ja International Institute of Political Murder	Šveits	“Die Moskauer Prozesse”*	2013
Milo Rau ja International Institute of Political Murder	Šveits	“Hate Radio”	2011
Milo Rau ja International Institute of Political Murder	Šveits	“You will not like what comes after America (#1 Breiviks Erklärung)”*	2012
Teatr.doc	Venemaa	“September.doc”*	2004
Teatr.doc	Venemaa	“1 tund 18 minutit”*	2009
Teatr.doc	Venemaa	“Kaks sinu majas”	2011
Teatr.doc	Venemaa	“Pussy Riot. Jätk”*	2012
Teatr.doc	Venemaa	“Akõn-ooper. Ballaad immigrantidest”*	2012
DV8	Suurbritannia	“To Be Straight with You”	2007
DV8	Suurbritannia	“Can We Talk about This?”*	2011
Eesti Draamateater, Karusoo, Lõhmuste	Eesti	“Küpsuskirjand 2005”	2006
Rakvere Teater, Karusoo	Eesti	“Misjonärid”	2005
Teater NO99	Eesti	“Tallinn – meie linn”	2009

Teater/trupp/autorid/ lavastajad	Riik	Pealkiri	Esietenduse aasta
Teater NO99	Eesti	“Ühtne Eesti”	2010
Teater NO99	Eesti	“Reformierakonna juhatuse koosolek”	2012
Tartu Uus Teater, Keil, Pähklimägi, Novosjolova	Eesti	“Elud”	2009
Endla, Strider, Noormets	Eesti	“Mässajad”	2009
Pärenson, Šnaider, Steenbergen	Eesti	“Tavaj”	2009
Svetlana Grigorjeva	Eesti	“ šõp -rus-est”	2012

Rakendusteatri strateegia

Teater/trupp/autorid/ lavastajad	Riik	Pealkiri	Esietenduse aasta
Volksbühne, Schlingensief	Saksamaa	“Kunst und Gemüse”	2004
Theater Hora, Jérôme Bel	Šveits, Prantsusmaa	“Disabled Theatre”	2012
Taarka Pärimusteater, Türnpu	Eesti	“Kuidas müüa setot”	2012
Merle Karusoo	Eesti	“Kes ma olen?”	al. 1999

Lavastused on esitatud doktoritöös analüüsimise järjekorras.

* Lavastusi on töö autor analüüsinud video või sekundaarmaterjali põhjal.

SUMMARY

The dissertation “Political Theatre and its Strategies in the Estonian and Western Cultures” has four aims. Firstly, analysing the concept of political theatre from various angles proceeding from the newest theories about the relationship between politics and art. Why is dealing with political theatre important? The practice of political theatre has strongly come to the foreground in the Estonian theatre in the 21st century. Studying the developments of theatre needs the newest theoretical framework and the newest analytical tools.

Secondly, after showing the possibilities of defining political theatre, I will study how contemporary political theatre is created. I will analyse three widespread strategies of performing arts: devising, documentary and applied theatre.

The third aim of the dissertation is to put the Estonian theatre in the context of the European and the North-American, i.e. the Western culture. The dissertation represents a comparative research as I am comparing the Estonian political performances with the ones from the Western culture.

The fourth aim – working out the new terminology in the Estonian language and encourage the usage of it. In the dissertation I use new terms talking about the newest tendencies in the political performance and I will further determine new or not yet fully fixed terms in the meta-language of the culture.

First part of the dissertation deals with the relationship between politics and art. It looks at how the practice of contemporary political theatre has evolved and puts out possibilities of how to define political theatre. In the second part of the dissertation I am studying how political theatre of today is created: I will look closely at the three strategies and will analyse performances from the Estonian and Western cultures.

The dissertation derives from the interest of looking at in which way societal processes and art creation are intertwined and how art (specifically theatre) can contribute to the society. Inspiring is the French philosopher Jacques Rancière’s view on politics and the political art. His views are set in relation to the French art theoretician Nicolas Bourriaud’s discussion on art.

Politics for Rancière means democracy, i.e. non-hierarchy of the society. The equality of the members of the society should be the prerequisite of the functioning of the society. For this dissertation the important question was how to make art in a political way. I proceed from Rancière’s concept of equality and non-hierarchy. Important is the argument that the societal-artistic freedom is the pre-assumption of political art, not the aim of it. Political art could also be named critical art. Critical art creates dissensus as a result of different opinions.

One can see a relation between Nicolas Bourriaud’s concept of art and the contemporary political theatre. Nowadays the art’s relation to time and space has become important: the thematizing of time (for example enduring performances) is one of the ways of creating political theatre. Also the rising of the audience activity: the artists are claiming more participation from the audience.

Bourriaud has named his concept of art as relational aesthetics. The discussion between the performers and the audience is vital for the creation of political theatre. Most of the performers introduced in the dissertation are especially demanding towards the audience. The role of the audience in creating meaning is of utmost importance.

After studying the relationship between politics and art, it is necessary to look at the development of the contemporary political theatre in the beginning of the 20th century. It developed in two big cultures, German and Russian – mainly in the works and writings of Erwin Piscator, Bertolt Brecht and Vsevolod Meierhold. There are parallels in the development of the political theatre in those two countries. When the German director Erwin Piscator introduced the notion of political theatre in the 1920s, he was influenced by the theatre of Vsevolod Meierhold in the Soviet Union. Bertolt Brecht who was one of the most influential critical theatre directors in the world after the Second World War, believed that art is continuing war with other means. The development on political theatre has influenced the practice until today – the most active political theatre is still taking place in Germany.

The development of the theory of political theatre has thus partly been actively developed in Germany and partly in the Anglo-American countries. To study the notion “political theatre” from many different viewpoints, I introduce the standpoints of fourteen theatre researchers from the Anglo-American countries and Germany. In those countries the field of theatre research is especially active and, interestingly, the theatre research in English-speaking countries has been very different from that of the German-speaking countries.

Both English-speaking and German-speaking countries have influenced the development of theatre practice and theory in Estonia. It can be said that when French philosophers have been more inspirational conceptualising the relation of arts and politics in general, then influential theatre researchers have been the German. It became evident that the German theatre researchers define political theatre rather deriving from the form than the content of a performance. The relevant questions are rather how to make political theatre than what are the themes that political theatre is dealing with. What are the tools and strategies of making political theatre nowadays? In the context of this dissertation the view of Hans-Thies Lehmann is important. He is not asking what is political theatre but in what way, in which conditions can theatre be or become political.

In comparing the positions of theatre researchers with various backgrounds it turned out that very often they are naming the same phenomena with different terms. Nevertheless, the researchers agree that political theatre (however it is defined) as an artistic event is taking part in important cultural, social and political tensions. It also turned out that the theoretical basis of the researchers of the two – German-speaking and English-speaking –cultures differs strongly and the terminology used is partly different.

I introduce possible criteria of defining political theatre. I take into consideration the four aspects of an art phenomena: thematic, functional, ideological and aesthetic. In defining political theatre four types of questions can be

asked. Should a performance be named political when it deals with harsh questions relevant for the society? Or does political theatre aim to change the world? Can a performance with clear ideology be named political? Does political theatre has its own (for example postdramatic) aesthetics? To define a performance political one should answer positively to at least two questions out of four. Such performances were analysed in the second part of the dissertation.

The aim of the second part of the dissertation is to look at how the theory of political art can be applied to the theatre practice. I am looking at the three strategies of making political theatre: devising, documentary and applied theatre. I am defining the notion of each strategy, giving an overview of the development of the strategies and presenting the characteristics of each one. Apart from Estonia, I am analysing performances from Germany, Switzerland, Russia, England, France, Norway, Latvia and Australia.

As devised theatre I am analysing the work by andcompany&Co., Gob Squad, the troupes of Alvis Hermanis and Vegard Vinge. As an Estonian example I am studying the work by Von Krahl Theatre. Devising theatre groups are creating dissensus in arts by implementing non-hierarchical creation models.

As documentary theatre I am closely studying the strategies of reenactment and *verbatim*-technique. I was also interested, especially in the context of Estonian theatre, the intertwining of the documentary and the fictional. I am analysing the work of Rimini Protokoll, Hans-Werner Kroesinger, Milo Rau, Teatr.doc and DV8. From Estonia I am studying the work by Merle Karusoo, selected performances by Theatre NO99 and also some other performances as “Elud”, “Mässajad”, “Tavaj”, “sõp-rus-est”. I am concentrating on the performances which start out from an idea, a question or a problem. It is evident that different strategies are intertwining here: the artists are using devising, documentary and research-based methods, also applied theatre techniques. What is common to the documentary theatre, is the level of reflection: the artists are reflecting on the structure of their own work and on their relation to the reality.

As for applied theatre, I am concentrating on the notion of community theatre. I am analysing the work of two directors who have been dealing with disabled people: Christoph Schlingensiefel and Jérôme Bel. I am also introducing the various new practices of applied theatre in Estonia. These are all based on research and the artists aim for a change in the society, in the community of in a person. It became evident that in Estonia the practices of applied theatre are mainly dealing with the personal development (playback theatre, psychodrama). The practices of applied theatre in Estonia are mainly connected to the fields of education and social affairs.

Methodologically the dissertation follows the performance analyses, but my perspective is wider than usual: the focus is on the political aspects of the performances and I am also taking into account the comparative context of the Estonian and Western theatre cultures.

The dissertation advances the theatre research in three ways. Firstly the theoretical aspect: the dissertation studies the relationship between politics and

art, synthesizes the theoretical thinking of the two big cultures – German and Anglo-American – and shows the possibilities of defining the term “political theatre”. Secondly, the dissertation looks at how the political theatre has evolved in Estonia and in the Western cultures throughout the history and shows what is the situation with the devising, documentary and applied theatre in the beginning of the 21st century. In addition, the dissertation sets the Estonian theatre in the context of the Western culture. Thirdly the applied aspect: the dissertation promotes the Estonian language terminology.

It showed that neither devising, documentary nor applied theatre are not yet very widespread in Estonia. In the Western culture these strategies are mainly used in non-institutional theatres. In Estonia the strategies are implemented also in the institutional theatre (especially the documentary practices). Still, the devised theatre and especially the applied theatre are practiced outside the big institutions. As a tendency one can see that the devising and documentary theatre are becoming more and more widespread in the Estonian theatre scene. There are more and more like-minded groups that are willing to discuss relevant societal issues on the stage without a previously written play. So the strategies described in this dissertation are reaching Estonia more and more.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Madli Pesti
Sünniaeg ja -koht: 17.09.1980, Tartu
Rahvus: eestlane
E-mail: madli.pesti@ut.ee

Haridus

2009–2016 Tartu Ülikool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, doktorantuur
2013 Berliini Vaba Ülikool, teatriteadus
2005–2006 Berliini Humboldti Ülikool, Berliini Vaba Ülikool, teatriteadus
2004–2009 Tartu Ülikool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool, magistrantuur
2000–2001 Århusi Årikõrgkool, Taani, Leksikograafia keskus; Århusi Ülikool, lingvistika
1999 Ry Højskole, Taani
1998–2004 Tartu Ülikool, skandinavistika osakond, taani keel ja kirjandus, bakalaureus
1986–1998 Tallinna Mustamäe Gümnaasium

Töökogemus

2015–2017 Tallinna etenduskunstide keskuse Vaba Lava rahvusvahelise kuraatoriprogrammi koostaja (kaaskuraator Thomas Frank, Saksamaa)
alates 2016 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, teadur
alates 2009 Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool, lektor
02.–06.2009 Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool, õppeülesannete täitja
alates 2008 Tallinna Ülikool, Kunstide Instituut, õppeülesannete täitja
2008–2009 Von Krahli Teater, avalikud suhted
2006–2008 ajakiri Muusa, teatritoimetaja
2003 Tallinna Pedagoogika Ülikool, taani keel ja kirjandus, õppeülesannete täitja
alates 2002 teatrikriitika ajakirjanduses

Keelteoskus

inglise, saksa, taani – kõrgtase
rootsi, norra, hispaania – kesktase
vene – algtase

Organisatsiooniline kuuluvus

MTÜ Eesti teatriuurijate ja –kriitikute ühendus – liige (esineaine 2015–2016)
Rahvusvaheline Teatrikriitikute Ühendus AICT – liige
Rahvusvaheline Teatriuurijate Ühendus FIRT – liige

Valik publikatsioone

- Monograafia "Kuressaare teatrielu. 18. sajandi kooliteatrist 21. sajandi linnateatrini". – Kuressaare Linnateater 2014, 336 lk.
- "Draamascandal ja Augustitreff: Eesti teatrite väliskontaktid ja -mõjud 1990. ja 2000. aastatel." – L. Epner, M. Pesti, R. Oruaas (toim.) "Eesti nüüdisteater". Tartu Ülikooli Kirjastus. Ilmumas.
- "Nüüdistsants ja kaasaegsed etenduskunstid. Positsioon ja mõisted" – Evelyn Raudsepp (toim.) "Tantsuraamat. Sõltumatu Tantsu Ühendus 10". Ilmumas.
- "Von Krahl ja poliitika" – "Žilett: monolooge ja dialooge ajastuväärilisest teatrist", toim. Jim Ashilevi ja Valle-Sten Maiste, 2014, lk 245–255.
- "Poliitilise teatri uurimise metodoloogilistest probleemidest". – A. Saro, E. Süvalep, A. Merilai (toim.) "Eesti teatriteaduse perspektiivid". Tartu Ülikooli Kirjastus. Lk 83–96.
- "Postdramatic Texts in Estonian, German and British Theatre: Discernible National Traits?" – G. Zeltina, S. Reinsone (toim.) "Text in Contemporary Theatre: The Baltics Within the World Experience". Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Lk 182–188.
- "Rakendusteater: mõisteid ja seletus. Eesti praktikad" 2013 – Teatrielu 2012.
- "Gledališka predstava ali politična stranka?" – Dialogi [Sloveenia kultuuriajakiri], 5–6, lk 19–22.
- "Tekstiloome strateegiatest Eesti nüüdisteatris: rühmatöö, dokumentaalteater ja verbatim-tehnika" – Keel ja Kirjandus, 2012, nr 2.
- "Teatrilavastus või poliitiline partei? "Ühtse Eesti" juhtum." – Shinhaz [Ungari teatriajakiri], 2012, nr 1.
- "Poliitiline teater Eestis aastail 1985–2005" – "Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010", toim. Anneli Saro, Luule Epner. Tartu: 2011.

CURRICULUM VITAE

Name: Madli Pesti
Date and place of birth: Sept. 17, 1980, Tartu, Estonia
Nationality: Estonian
E-mail: madli.pesti@ut.ee

Education:

2013 Free University in Berlin, guest PhD researcher
2009–2016 Tartu University, Faculty of Philosophy, Institute of Cultural Research and Fine Arts, Chair of Theatre Research and Literary Theory, PhD studies
2005–2006 Humboldt University in Berlin, Free University in Berlin, Theatre Research
2004–2009 Tartu University, Faculty of Philosophy, Institute of Cultural Research and Fine Arts, Chair of Theatre Research and Literary Theory, MA
2000–2001 Business School of Aarhus, Center of Lexicography; University of Aarhus, linguistics
1999 Ry Højskole, Denmark
1998–2004 Tartu University, Department of Scandinavian Studies, BA
1986–1998 Tallinn Mustamäe Secondary School

Work experience:

2015–2017 performing arts center Open Space (Vaba Lava) in Tallinn, curator of the programme (together with Thomas Frank)
2016–... Estonian Academy of Music and Theatre, researcher
2009– ... University of Tartu, Faculty of Philosophy, Institute of Culture Studies and Arts, Chair of Theatre Research and Literary Theory; Lecturer
2009– ... University of Tallinn, Institute of Fine Arts, Department of Choreography, lecturer
2008 Von Krahl Theatre, PR and editor
2008 FIT Mobile Lab, participation in workshops, theatre critic
2006–2008 Cultural Magazine Muusa, theatre editor
2002–... Freelance theatre critic

Languages:

English, German, Danish – advanced
Swedish, Norwegian, Spanish – intermediate
Russian – elementary

DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Eike Värk.** Näitleja loomingulise pikaealisuse ja mitmekülgsuse fenomen Salme Reegi näitel. Tartu 2012, 242 lk.
2. **Ott Karulin.** Rakvere Teater „täismängude” otsingul aastail 1985–2009. Tartu 2013, 269 lk.
3. **Hedi-Liis Toome.** The functioning of theatre in the city of Tartu: a comparative perspective. Tartu 2015, 256 p.