

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

Kerli Ever

ETENDUSKUNSTI POLIITILISUS. AFEKTITEOORIA
ETENDUSANALÜÜSIS

Magistritöö

Juhendaja Riina Oruaas, MA

Tartu 2022

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Kuidas määratleda poliitilist välja?.....	6
1.1. Kunstiteose poliitilisus	8
1.2. Keha poliitiline potentsiaal.....	11
2. Afekt	14
2.1. Afekti poliitiline potentsiaal	17
2.2. Afektiteooria ja fenomenoloogiline etendusanalüüs	22
3. Karl Saks „Planet Alexithymia”	27
3.1. Aeg, ruum ja raamistus.....	29
3.2. Kehaline mõju	31
4. Karolin Poska „Sinu nirvaanale”	37
4.1. Aeg, ruum ja raamistus.....	38
4.2. Kehaline mõju	40
5. Sveta Grigorjeva „Fakerz”	46
5.1. Aeg, ruum ja raamistus.....	48
5.2. Kehaline mõju	51
Kokkuvõte	56
Kasutatud allikad.....	60
Summary	64

Sissejuhatus

Teatrisaal on üks neist kohtadest, kuhu minnakse muuhulgas selleks, et saada mingil moel mõjutatud, liigutatud, võib-olla koguni raputatud. „Ei tea, ei puudutanud eriti” on kordades kehvem hinnang kui etenduselt saadud kasvõi negatiivne laeng, millest teatriskäija veel hiljemgi tuttavatele räägib. Puudutus ei pea olema küll löök, raputus ega isegi mitte rahustav embus, vaid võib olla ka miski, mis poeb märkamatuks naha vahele ja endast hiljem hoopis ootamatul moel märku annab. Kuidas aga seda puudutust kirjeldada, ja mis on selle tähtsus?

Viimastel kümnenditel on üha rohkem kõlapinda saanud afekti mõiste. Epp Annus on esimest afektiteooriale pühendatud koondteost, Melissa Gregg ja Gregory J. Seigworthi koostatud „Afektiteooria lugemikku” (2010) arvustades toonud välja, et humanitaarteadustes võib täheldada n-ö afektiivset pööret. See tähendab fookust kehalistele tajudele, ehkki afekti mõiste täpsem tähendusväli on hajus ja sõltub käsitlusest. (Annus 2013: 173) Lugemiku autorid selgitavad afektikäsitluste ühisosa otsides, et afekt on (mitte ainult inim-)kehadel ringlevate jõudude või intensiivsuste suhe ja kulg, mis tõuseb esile vahepealsusest. Samuti toonitavad nad afekti teadvustatud mõtte ja emotsioonieelsust või -ülesust. (Gregg, Seigworth 2010: 1)

Leian, et kontseptsioon keha ringlevatest intensiivsustest avab võimaluse käsitleda keha (mille all ei pea mõtlema ainult inimkeha) kui midagi, mida ei ole võimalik ümbritsevast keskkonnast lahus vaadelda, paratamatut interpersonaalsuse ilmingut. Teab ju teadlane, ka teatriteadlane, et väga raske on uurimisobjekti vaadelda ilma, et ümbritsev, sh vaatlussituatsioon või vaatleja taust seda mõjutaks. Paratamatust ei pea aga võtma probleemina, vaid võimalusena otsida uusi lähenemisi.

Siinne magistritöö on edasiarendus minu 2019. aasta „Teatriellu” kirjutatud artiklist (Ever 2020), milles analüüsisin tantsulavastuste poliitilist külge peamiselt filosoofi Jacques Rancière’i kunsti- ja poliitikakäsitlusele tuginedes. Oma magistritöös jätkan Rancière’i ideede avamisega, kuid toon sisse küsimuse, kuidas need suhestuvad afektiteooriaga ja kuidas võiks etendusanalüüsis etenduskunsti poliitilisuse uurimisel olla kasu ka afektiteooria

rakendamisest. See ongi töö keskne eesmärk. Selle küsimuse taustal on hüpotees, et kehalistes esmastes tajudes peitub ka ühiskondlik aspekt; see, kuidas me maailma mõistame ja selles nii füüsiliselt kui metafoorselt liigume või liikuda saame. Ehkki vastuvõtja reaktsiooni kunstiteosele ei saa ükski looja lõpuni ära määrata, on teose elemendid harva juhuslikud ning mõeldud eelkõige midagi edasi andma, pakkuma teatud määral kureeritud kogemust.

Magistritöö esimeses peatükis annan ülevaate sellest, mida poliitilise all silmas võib pidada. Käsitlen nii seda, kuidas poliitilisuse keskmes võib näha kehalisust, kui ka küsimust, millist kunsti võib pidada poliitiliseks. Tuginen peamiselt prantsuse filosoofi Jacques Rancière'i kunsti- ja poliitikakäsitlusele, ning tema ideed aitavad lähemale kunsti poliitilise dimensiooni mõtestamisele. Rancière'i mõtte üheks keskpunktiks on tajutava jaotuskorra mõiste. Selle jaotuse abil on määratud nii tajutavate tõsiasjade teatud ühisosa kui ka jaotused-liigendused, mida saab mõista nii ajaliselt kui ka ruumiliselt, ning mis paneb paika näiteks selle, kes ja kuidas nähtava kohta rääkida saab (Rancière 2017: 50–51). Seega on Rancière'i jaoks poliitilisuse keskmes taju – mida ja kuidas on üldse võimalik näha, mis aga jääb märkamatuks?

Järgmises peatükis tutvustan lähemalt afekti mõistet ja afektiteooriat, ning avan seda, kuidas afekt võib olla poliitiliselt laetud mõiste. Seejärel annan lühikese sissejuhatuse etendusanalüüsi ning võrdlen afektiteooriat teatrifenomenoloogiaga, uurides seda, kuidas afektiteooria tajudest lähtuvat etendusanalüüsi rikastada võiks.

Magistritöö teises osas seon Rancière'i poliitikateooria afektiteooriaga, analüüsides kolme etenduskunstilavastuse poliitilist mõõdet afektiivse tasandi kaudu. Nendeks on Karl Saksa „Planet Alexithymia”, Karolin Poska „Sinu nirvaanale” ja Sveta Grigorjeva „Fakerz”. Etenduskunsti või tantsu kategooriatesse langevad lavastused on valitud sel põhjusel, et just seda tüüpi lavastusi analüüsides eelistatakse nende narratiivi vältiva sisu tõttu tihti fenomenoloogilist lähenemist, muljelisust. Tahan näidata, et neis struktuurides, mis üht või teist reaktsiooni tekitavad, on peidus ka laiem, poliitilisse sfääri kuuluv tähendus. Kõik kolm on suurel määral sõnatud lavastused, esimesed kaks kuuluvad pigem etenduskunsti, viimane

aga tantsuteatri alla. Kõiki kolme analüüsin erinevatelt taustadelt: lavastust „Planet Alexithymia” õnnestus külastada kolm korda (lisaks vaadata salvestust), lavastust „Sinu nirvaanale” vaid korra (ning samuti lisaks salvestusega tutvuda), aga see-eest oli tegu eredalt määllusööbivaid kehalisi tajusid pakkuva rännaklavastusega. Lavastuse „Fakerz” juures kuulusin dramaturgilise toena lavastuse tiimi, seega ei saa ma analüüsist välja jätta ka taustateadmisi selle kohta, mida sooviti edasi anda. Samuti kogesin „Fakerzi” etendusi, läbimänge või stseene oluliselt rohkem kordi, kui tavavaataja seda teha saaks.

1. Kuidas määratleda poliitilist välja?

Teater on avalik ruum, olles ligipääsetav kõigile, ehkki praktilises tähenduses enamasti siiski neile, kes piletit jaksavad lunastada. Vaatamiskogemus aga on muuhulgas kehaline ja seega isiklik (ehkki mitte ainult), olles mõjutatud nii etenduse sisulistest kui ka tajulistest aspektidest, samuti lavastusest sõltumatutest teguritest ülejäänud publiku reaktsioonidest tühja kõhu ja ebamugava toolini välja. Kas võib aga öelda, et etendussituatsioonis on isiklik ja avalik segunenud, ning kas sel olukorral võib olla poliitiline tähendus? Selleks, et täpsemalt uurida, kuidas ja mil määral võib etenduselt saadud kogemus olla poliitiline, tuleb kõigepealt määratleda, mida tähendab poliitiline ja kuidas see suhestub isiklikuga.

Nii „poliitika” kui ka sellest tulenev omadussõna „poliitiline” on laia tähendusväljaga mõisted, mille tähendus kõnekeeles võib küll viidata riigiasjade, riikidevaheliste suhete või ühiskonnaelu korraldamisele, kuid ka kaalutletud tegutsemisviisile (EKSS 2009). Poliitikateoorias endas on mõiste aga hulga rohkem nüansseeritud. Ott Puumeister vahendab, et üks poliitikateooria probleemistiku aluseid on küsimus poliitilisest ruumist ehk sellest, kuidas avalik ja privaatne omavahel suhestuvad: eristus, mis on tagasi viidav Aristoteelse jaotuseni *oikonomia* ja *polis*’e, kodumajapidamise ja riigi vahel. Kas isiklik on aga poliitiline, nagu 60ndatest pärit feministlik hüüdlause välja on hõiganud, et juhtida tähelepanu eraelu seotusele ühiskondlikuga, või kaotab poliitilisuse mõiste oma tähenduse, kui seda väga laialt pruukida? (Puumeister 2021)

Selleks, et näidata, kuidas ka kõige isiklikumaks peetav – iseenda keha ja selle tajud – võib saavutada poliitilise tähenduse, pöördun prantsuse filosoofi Jacques Rancière’i ideede poole, kelle jaoks kannab küsimus isikliku eristamisest muust poliitilisest sfäärist suurt tähtsust. Ta peab poliitikafilosoofia arutelude elavnemise üheks oluliseks lätteks saksa-ameerika poliitikafilosoofi Hannah Arendti järeltust, et inim- ja kodanikuõigustega seotud probleemide juur peitub poliitilise ja mittepoliitilise sfääri ärasegamises (Rancière 2017: 24; Kangro 2017: 190; Pesti 2016: 13–14). Rancière’i jaoks seevastu on Arendti soov poliitilist ja isiklikku sfääri rangelt eristada küllaltki problemaatiline (Rancière 2004: 299). Rancière

näitab, et poliitilisuse eemalhoidmine paljast elust on biopoliitilise lõksu allikas, kus igapähe võiks saada igasuguste õigusteta laagrisse heidetu, olgu siis natsi- või illegaalsete immigrantide omasse, kuna selline käsitus depolitiseerib sellesama füsioloogilise elu (Rancière 2004: 301–302). Seda teeb ta itaalia mõtlejale Giorgio Agambenile tuginedes, kes polemiseerib Arendti elukäsitlusega *zoe*'st kui 'paljast füsioloogilisest elust' ja *bios*'est kui 'eluvormist' (Rancière 2004: 299). Arendti soov hoida poliitiline sfäär isiklikku puutuvast eemal tähendab Rancière'i jaoks ühtlasi sellesama poliitilise areeni puhastamist sellel tegutsejatest, kuna poliitiline subjekt ei ole Rancière'i käsitluses kindel, üheselt määratud kooslus (Rancière 2004: 303), vaid temas peitub alati midagi liiast (Rancière 2004: 299–305). Poliitika pagendamisel eriomasesse, kodusest ja sotsiaalsest puhastatud sfääri taandab selle pelgalt riigiasjadele ning annab eliidi (oligarhide ja ekspertide) kätte „poliitilise hüve voorused” (Rancière 2017: 24)

Siit ilmnes selgelt, et n-õ puhas poliitika on Rancière'i käsitluses kontseptsioon, mida vältida. Astudes eemale poliitika mõtestamisest võimu ja valitsemise kaudu, tähendab Rancière'i jaoks poliitilisus hoopis erilist subjekti ja suhestumisviisi (Rancière 2017: 23). Poliitika olemuslikuks osaks peab Rancière dissensust, viimane on aga „lõhe avaldumine tajutavas endas” (Rancière 2017: 38). Seda, mida ja kuidas on üldse võimalik näha, nimetab Rancière tajutava jaotuskorraks. Tajutava jaotuskord on Rancière'i mõistestikus „tajutavate tõsiasjade süsteem”, milles on ühtaegu nii teatud ühisus kui selle sees paiknevad liigendused. Ruumide, aegade ja tegutsemisvormide jaotus määrab ära, kes ja kuidas ühisusest osa võib saada. (Rancière 2017: 50) Seega mõtestab Rancière poliitilisust just taju kaudu, asetades selle, mida ja kuidas on võimalik tajuda, poliitilise sfääri keskmesse. Tajutava jaotuskorras, ajalis-ruumilises tajude paigutuses asubki peamine nurk, mille abil Rancière'i poliitikakäsitlust siinses töös kasutada. Milliseid tajusid ühiskonna eri ilmingutes, sh teatris soodustatakse, milliseid eluviise näidatakse, kellele antakse hääl? Dissensuse küsimus on siin oluline, kuna tähendab eri tajude, eluvormide, häälte jmt eluõigust. Varem välja toodud poliitilise subjekti liiasuse ja ambivalentisuse küsimus saab siin selgemaks – erimeel on oluline, et

ambivalentsus ühesesse vormi ei surutaks. Õigemini, Rancière'i jaoks tähendab konsensus depolitiseerimist, liase subjekti lahkuma sundimist (Rancière 2004: 306).

Madli Pesti toob välja, et Rancière'i poliitikakäsitluse ehitumine ümber dissensuse mõiste kõlab kokku belgia politoloog Chantal Mouffe'i ideedega. Ka Mouffe paigutab demokraatia keskmesse erimeele (Mouffe'i mõistestikus konflikt, Rancière'il dissensus), samuti näevad mõlemad mõtlejad konsensust repressiivseks. (Pesti 2016: 13–15) Näiteks kirjutab Mouffe, et konsensus peitub alati kellegi või millegi välja arvamine, ning seega ohustab konsensusele rõhumine demokraatlikke institutsioone (Mouffe 2000: 104).

Konsensuse ja liasuse väljajuurimisega on seotud järgmine oluline mõiste Rancière'i poliitikakäsitluses. Kui poliitika ise seisneb dissensus (Rancière 2017: 38), siis sellele vastandub Rancière'i *police*'i mõiste. Tegemist pole repressiooniaparaadiga, vaid igasuguse liasuse ja tühimiku välistamisega – *police*'i eesmärgiks on üksainus tajutava jaotuskord, sellal kui poliitika tuumaks oleks hoopis sellist olukorda kõigutada (Rancière 2017: 35). Rancière'i jaoks „[p]oliitika on eeskätt sekkumine nähtavasse ja öeldavasse”, *police* aga „ei ole seadus, mis kutsub indiviidi korraks”, vaid „meenutus olemasoleva ilmselgusest” (Rancière 2017: 36). Seega võiks *police*'i mõiste abil tähistada küll olukorda, kus kinnitatakse valitsevat korda, kuid mitte tingimata sunni abil, vaid taas keskendudes tajudele, tajutava puhastamisele liasest ja ebasoovitavast, mõne konkreetse maailmapildi soodustamisele.

1.1. Kunstiteose poliitilisus

Milline kunst on poliitiline, ja milline on (või saaks olla) poliitilisena määratletava kunstiteose mõju selle vastuvõtjale? Madli Pesti toob teatri ja poliitika vahelisi seoseid analüüsidest välja mitme teatriuuriija tähelepanekut, et eriti tugevalt on soov kunsti politiseerida ehk näha seda võimu vormidele reageerimas esil alates 21. sajandist, või vähemalt on just viimastel aastakümnetel olnud endisest rohkem esil arutelud kunsti rolli kohta ühiskonnas (Dapp 2006, Deck 2011, Primavesi 2011, Karschnia 2011, viidatud Pesti

2016: 13 kaudu). Näitena Eesti tantsukriitikast kerkis esile küsimus Eesti tantsukunstnike vähesest huvist ühiskondlikke teemasid käsitleda peale Piret Karro artiklit, kus autor kõrvutas Eesti tantsulavastusi Berliini augustitantsu festivali julgelt ja provokatiivselt ühiskonna valupunktidega tegelevate lavastustega (Karro 2017). Karro artikkel ajendas teatrikriitikuid, sh siinkirjutajat teravamalt jälgima, mis teemadega Eesti tantsukunstnikud tegelevad (vt Nigu 2019, Pesti 2020, Ever 2020).

Kunsti politiseerimise all mõeldakse Jacques Rancière'i järgi enamasti praktikaid, mille keskmes on arusaam, et „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 2017: 136; Pesti 2016: 13). Tema jaoks põhineb ootus, et kunst tegeleks oma sisus ühiskondlike teemadega, mimeetilisel mõjumudelil, mis tähendab järjepidevust selle vahel, milliseid tajulisi vorme pakub kunst, ja millisena need vormid mõjutavad vastuvõtjat (Rancière 2017: 136–137). See tähendab usku autori kavatsuste ülekandesse vastuvõtja mõtetesse, tunnetesse ja tegudesse, mis pole aga sugugi selge ega üksühene kontiinuum (Rancière 2017: 138).

Mõjusaks peab Rancière mimeetilise mõjumudeli asemel hoopis kunsti, milles „igasugune kindel suhe kunstniku kavatsuse, kunstile mõeldud paigas esitatud meelelise vormi, vaataja pilgu ning kogukonna seisundi vahel on peatatud” (Rancière 2017: 141). Sellist mõjumudelit nimetab ta esteetiliseks. Esteetilist mõjumudelit rakendava kunsti mõju tuleneb dissensuse jõust: „Kunst ja poliitika on teineteisega seotud kui dissensuse vormid, mis kujundavad ümber tajutava ühiskogemust” (Rancière 2017: 148). Poliitiliseks saab aga seega pidada Rancière'i mõttekäiku järgides ainult kunsti, millel on samuti potentsiaal kujundada ümber seda, mida ja kuidas tajuda on võimalik.

Poliitika ja esteetika pole kumbki Rancière'i käsitluses ümbritsevast eraldatav – poliitika saab alguse *zoe* ja *biose*, elusolemise fakti ja teatud elamise viisi segunemisel (Kangro 2017: 190), teisal väidab Rancière, et „kunstivälist „reaalset maailma” ei ole olemas. On vaid ühiselt tajutava koe kurrud ja krooked, milles esteetika poliitika ja poliitika esteetika ühinevad ja lahknevad” (Rancière 2017: 160).

Poliitilisena mõjuv kunst põimib seega enesesse erisuguseid loogikaid, tuues esile seda, mis muidu varjatuks jääb, ning loob uusi seoseid „eesmärgiga tekitada rebendeid tajude tundlikus koes ja afektide dünaamikas” (Rancière 2017: 149). Näiteks kahtleb Rancière selles, et fotonäitusel etnilise puhastuse ohvritest võiks olla poliitilisena mõistetav mõju, kuna sellise teose toimetehhanism eeldaks tajulist kontiinumit „ühelt poolt piltide, žestide või sõnade loomise ning teiselt poolt vaatajate mõtteid, tundeid ja tegusid haarava olukorra tajumise vahel” (Rancière 2017: 138). Pigem on tema hinnangul mõjusam teos, milles kerkib esile distants, katkestuse jõud harjumuspärasest pilgust, mille näitena toob ta välja režissöör Pedro Costa kolme filmi, milles kujutatakse küll eluheidikute igapäevaelu, kuid milles kaamera annab edasi ka armetuima keskkonna visuaalselt kauneid hetki, või milles immigrant loeb ette armastuskirja kaugele kallimale, mille poeetilise teksti on komponerinud režissöör (Rancière 2017: 163–166).

Kõrvutan Rancière’i ideed, et poliitilisus kunstis ei väljendu mitte ühiskondlike teemadega tegelemises või võimuhetetele reageerimises, filosoof Paolo Virno lähenemises kunstile. Virno jaoks on poliitiline kunst eelkõige selline, millest ei jää järele kunstiteost – ning ka poliitiline tegevus ei loo objekte. Seda nimetab ta virtuoossuseks, ning see on mõneti sünonüümne performatiivsusega. (Lavaert 2009) Ehkki Virno tundub poliitilisusest rääkivat eelkõige kui sotsiaalsest vastupanust, peavad mõlemad kunsti poliitilisuse juures oluliseks just nimelt selle vormi, mitte sisu. Samuti sobitub Virno käsitlus kunsti poliitilisest tasandist siiski Rancière’i poliitikakäsitlusega, mille keskne mõiste on dissensus, mis lubaks korrigeerida esile mitmeid tajutava jaotuskordi: “Radikaalsed sotsiaalsed liikumised ja avangardluule kohtuvad vormilistes uuringutes, mille eesmärk on luua uute vormide nimekiri, mis tähistaks uusi elamise ja tundmise viise ja mille tulemiseks on uued standardid. Kõik see puudub [sotsiaalse liikumise ja kunsti vahelises – minu lisandus, K.E.] sisulises suhtes” (Samas). Ehkki Rancière ei väida otsesõnu, et tajutava jaotuskord on seotud tundmise viisidega, on implitsiitselt ka emotsioone võimalik tema poliitikateooriasse sisse lugeda (Bargetz 2015: 581–582), nagu hiljem afektiteooria peatükis näitan. Seega annab Virno värske nurga etenduskunsti analüüsimisele poliitika kui dissensususe võtmes.

1.2. Keha poliitiline potentsiaal

Selleks, et liikuda kunsti poliitilisuselt afektiteooria juurde ja järgmise peatüki lõpus need omavahel siduda, vaatlen kõigepealt lähemalt keha poliitilist tähendust ja potentsiaali. Paikneb ju keha isikliku ja ühiskondliku ristteel mitmeski mõttes. Keha on ühtaegu nii isiklik tajude asupaik kui ka mõjutatud kultuurilistest normidest. Nii on keha koht, kus kohtuvad afekt ja poliitika, sh Rancière'i mõistes poliitika dissensuslik jõud. Keha on keskmes ka etenduskunstis, ning seega on oluline siinse töö kontekstis afektidel põhinevat etendusanalüüsi kirjutades käsitleda ka keha poliitilist potentsiaali.

Lääne mõtteloo traditsioonid on keha näinud pigem vaimust eraldiseisva jonnaka materiana, mis on inimelu juures pigem segav faktor. Inimeseksolemise kehaks ja vaimuks lahutamise juured ulatuvad Vana-Kreeka filosoofiasse, mille üheks näiteks on Platoni „Phaidon”, milles Sokrates seob hinge olemuse vooruste igavese sfääriga, keha aga peab millekski, mis „tekib ainult segadust ega lase juures olles hingel saavutada tõde ja arukust” (Platon 2003: 61). Sellelt taustalt sündinud kartesiaanlik *cogito, ergo sum*, või, „... olen rangelt võttes üksnes mõtlev asi” (Descartes 2014: 52) märgib siinse töö raamistikus konteksti, milles lääne mõttelugu on aastasadu keha ja meeleanndmeid käsitlenud. Kartesiaanlik subjekt põhineb meeleanndmelt saadud teabe radikaalsel kahtlusel – selleks, et leida üheseltmõistetav eristus õige ja väära vahel, tuleb eristada ebausaldusväärne keha mõtlemise faktist.

Vaatepunkt tummale, nii mõistusest kui ka välismaailmast lahutatud kehast aga muutub, kui seda käsitleda hoopis teiste inim- ja mitteinimkehadeni ulatuvuse kaudu, protsesside, praktikate ja erinevate ajalugude kaudu. Selline lähtepunkt võiks luua ka uutmoodi kehi ja inimeseksolemise tähenduse viise. (Blackman 2021: 2) Selline käsitlus tõstab esile mitte ainult kehade üksteise poole suunatuse, üksteise mõjutamise ning seotuse nii inim- kui mitteinimkehade vahel, vaid oluline moment seisneb ka arusaamas, et erinevad kehalised praktikad ja tehnikad mõjutavad nendesamade kehade vormumist.

Keha(lisus) avatuse ja potentsiaali kaudu mõistetuna võib rajada teed ka poliitilisusele, dissensusliku jõu kehalisele esilekerkimisele. Laura Quintana väidab, et Rancière'i ideede

retseptisioonis on vajaliku tähelepanuta jäänud ideed, mis käsitlevad keha(lisuse) keskset rolli emantsipatsiooni juures (Quintana 2019: 212). Emantsipatsiooni kontseptsiooni on küll poliitikateoorias käsitletud teatud reservatsioonidega, kuna selles võivad peituda implitsiitsed jõuvahekorrad, kus kedagi vabastatakse kellegi teise poolt, ent Rancière eeldab radikaalset võrdsust inimeste vahel, eitades võimalust, et ükski institutsioon saaks kedagi emantsipeerida, ning uskudes samaväärset intelligentsi kõigis inimestes (Bargetz 2015: 585–586). Quintana vahendab, et poliitiline tegevus ei ole Rancière’i jaoks pelgalt intellektuaalne tegevus, vaid tähendab „ükskõik mida, mis liigutab keha sellele määratud kohast või muudab koha sihtkohta” (Rancière 1999: 30, viidatud Quintana 2019: 212 kaudu), emantsipatsioon aga „ei viita nihkele teadmiste mõttes, vaid kehade positsiooni mõttes (Rancière 2009: 575–576, viidatud Quintana 2019: 212 kaudu). Rancière on käsitlenud emantsipatsiooni 19. sajandil tegutsenud puusepast filosoofi Louis-Gabriel Gauny näitel, kes võitles koos kaaslastega endale vabadust uutmoodi harjumustega, olles näiteks öösiti üleval, et lugeda filosoofiat ja luulet (Quintana 2019: 215–220). Quintana küsib, kas on võimalik näha neid individuaalseid ja kollektiivseid nihkeid kaasa toomas teistsugust keha ettekujutamise viisi – mitte enam orgaanilise keha, mis on esindatav teatud osade ja funktsioonide kaudu, vaid kui fragmentaarse kehana ilma kindla väljenduseta (Quintana 2019: 213). Selline kehakäsitlus kõlaks kokku Blackmani pakutud mõttega, et inimkeha „ei ole diskreetne stabiilne kategooria või „asi”, vaid on alati loodud ja taasloodud uute inim- ja mitteinimelementidest koosnevate kehaliste konfiguratsioonide ja assamblaažide kaudu” (Blackman 2021: 1). Quintana jätkab: „Keha vabadust loob (jõu)pingutuse tundmine mobiilsusena, kui žestide kompositsioonina omaenda rütmide, jõudude ja vibratsioonidega; see lubab subjektile kogeda (jõu)pingutuse materiaalsust ja selle vägivalda, ja seda, kuidas keha neile vastu paneb. Seega paistab keha tundvat selles komposiitlikus, komplekses, keerukas liikumises kõike, mida ta *suudab* teha”. (Quintana 2019: 216, autori rõhutus) Jõupingutusele lisaks on vajalik ka katkestus (iseenda) tegutseva keha ja enda tegevust saatva pilgu vahel – see peaks olema mitte hajameelne mõtisklus töö kõrvalt, vaid enese lahti ühendamine neist „harjumuspärasest, funktsionaalsest, kehalistest seadmustest, mis keelavad käelisele tööle mõtisklust” (Quintana 2019: 216–217).

Quintana jaoks pole mõtet tõmmata piire manuaalsete ja intellektuaalsete tegevuste vahele ning leiab, et ka kehad on suutelised logose ja diskursuse sfääriks (Quintana 2019: 221).

Kehakäsitlust, mis nihestab prevaleerivaid viise, kuidas kehast mõelda või rääkida, võiks juba iseenesest pidada Rancière'i mõttes poliitiliseks, kuna see toob keskmesse uue maailmakogemise viisi. Järgnevalt vaatlen lähemalt, kuidas afektiteooria saaks kehakäsitlusi laiendada, ja sellega lisada ka uue tahu poliitilist tasandit tabada soovivale etendusanalüüsile.

2. Afekt

Kunstiteose poliitilisus ilmneb Jacques Rancière'i mõistestikus selle kaudu, milline on tajutava jaotuskord, st kellel lastakse kõneleda, mida on võimalik üldse tajuda, kuidas kehad asetsevad jm. See kerkib esile muuhulgas ka tajulisuse kaudu. Oma magistritöö teises peatükis käsitlen lähemalt afekti mõistet ja selle kasutusvõimalusi etenduskunsti poliitilise tasandi analüüsimisel. On ju kunstiteose vastuvõtja esmane side teosega tahes-tahtmata kehaline, sõltudes paljudest teguritest, mida alles järgmise sammuna sõnalistesse seostesse ja analüüsi valada saab.

Afektiteooria on uurimissuund, mille harud ulatuvad muu hulgas näiteks filosoofiasse, psühholoogiasse ja kultuuriteooriasse. Selle tõttu ühest afekti definitsiooni ei eksisteeri ning need erinevad sõltuvalt lähenemisest (Blackman 2021: 49; Gregg, Seigworth 2010: 3). Ehkki afekti mõiste piiritlemine on keerukas ülesanne, võtavad afektiteooria lugemiku koostajad selle kokku kui „jõu või jõudude kokkupuute sünonüümi”, hoiatades samas, et terminit ei tohiks võtta üks-ühele jõulisuse tähenduses – pigem võib afekt ilmned „vaevu hoomatavates edasi-tagasi sööstvates intensiivsustes – märkamatuks jäävates tillukestes või molekulaarsetes sündmustes” (Gregg, Seigworth 2010: 2). Need intensiivsused ei kuulu aga ühele kehale: „Afekt on sündinud *vahepealsuses* ja asub akumulatiivses *kõrval-olus*. Afekti võib seega mõista kui kehalise võime gradatsiooni – pidevalt muutuvate jõuvahekordade paindlikku kuhjumist” (Samas, autorite rõhutused).

Gregg ja Seigworth märgivad, et kogumiku artiklite juures on näha, et afekti täpse mõistesisu paika panemise asemel peetakse olulisemaks pigem hoopis seda, kuidas afekt toimib. See võib koostajate hinnangul selgitada seda, miks afektiteooriad ei pea vajalikuks luua või järgida samm-sammulist metodoloogiat ning keskenduvad hoopis kohalolu viisi edasi andmisele. (Gregg, Seigworth 2010: 14) Ühe näitena afekti keskmesse tõstvast kirjutusviisist läheneb Kathleen Stewart igapäevase ette tulevatele afektidele konkreetsete olukordade poeetilise kirjeldamisega, otsides pigem „survepunkte ja tähelepanu ning seotuse vorme”, ning pidades keskseks „mõju, uudishimu ja kokkupuuteid”, keeldudes kirjutamast kui

„usaldusväärne giid, kes seob hoolikalt teoreetilised kategooriad tegeliku maailmaga” (Stewart 2007: 5). Stewartit võiks pidada lausa n-ö poeetilise pöörde alustajaks, kes teaduslikku ja poeetilist kirjutust segab (Annus 2013: 176–177).

Ühelt poolt on afektiteooriate paljusus see, mida hea teooria võikski olla, kuna nõuab tegutsemist „tagasihoidliku metodoloogilise vitaalsusega, selle asemel et vastupunniv maailm korraks tõlgendatavasse vormi sundida” (Gregg, Seigworth 2010: 4). Leian samuti, et afekti mõiste fookuses vahepealolule ja pea märkamatuks sündmustele peitub hea lähtepunkt, miks afektiteooriat etendusanalüüsi juures rakendades kasutada. Nimelt on analüüsitav objekt, etenduskogemus, nõnda keerukas ja mitmekihiline, sidudes nii isiklikud ja võib-olla juhuslikudki kehalised tajud, senised taustateadmised, atmosfääri, etendajate mõju, etenduse sisu jpm, et selle sügavama tõlgendamise osas tasuks samme ettevaatlikult seada. Vastutasuks võib avaneda mõni oluline, esmapilgul varjatuks jääv nüanss. Samuti on etendus kaduv ning oma täiuses tajutav ainult selle lahtirullumise hetkel, mis samuti võiks analüüsi juures suunata huvi tundma muuhulgas afekti n-ö molekulaarsetele sündmustele.

Teisalt kätkeb afekti mõiste ähmasus ohtu jääda analüüsis segaseks. Seda kitsaskohta tunnistavad ka Gregg ja Seigworth, nentides, et „kogu seniste abimõistete raamistiku (nt subjekt–objekt, aeg ja ruum, sees–väljas, teadvus) ebakindlaks muutumine võib mõjuda kui metodoloogiline vabalangemine” (Gregg, Seigworth 2010: 4). Kui lugemiku koostajad nendivad (enese)kriitiliselt, et afekti mõistet kasutavad tekstid võivad sellega vähem tuttavas lugejas tekitada mulje „naiivsest, lausa romantilisest ekslemisest” pidetus maailma ja keha omavaheliste mõjude tihnikus (Samas), siis filosoof Brian Massumi näeb selle asemel probleemi juurt peituvat, vastupidi, hoopis selles, et meile tavapärased uurimismeetodid alustavad staasisest ja paigas positsioonist, mitte liikumisest ja protsessist (Massumi 2002, viidatud Greggi ja Seigworthi kaudu, 2010: 4). Etenduskunst aga oma lühikese, vastuvõtja tajudele suunatud elueaga võiks võita ka sellest, kui analüüsis staatilist algsuunatust vältida.

Afektiteooria käsitluste üks võimalikke eristusi jookseb selle alusel, kas afekti nähakse emotsioonidest eraldi või nende osana (Blackman 2021: 49). Esimesse kategooriasse kuulub näiteks Brian Massumi afektikäsitlus. Massumi jaoks on afekt eelkõige teatud intensiivsus

ning afektil ja emotsioonil erinev loogika – kui viimane on subjektiivne ja juba märgatud ning selle kaudu funktsiooni ja tähenduse saanuna fikseerunud intensiivsus, siis afekt pole omatav ega ka märgatav (Massumi 2002: 27–28). Afekt eelneb sellises käsitluses emotsioonile või kognitsioonile ning keskendub „muutusele, potentsiaalile ja taju kaudu registreeritud liikumisele” (Blackman 2021: 49). Gregg ja Seigworth väidavad aga eri leere tasakaalustavalt, et „praktikas pole afekt ja kognitsioon kunagi täielikult lahutatavad – kui mitte muu, siis selle tõttu, et mõte on ise keha, kehastunud” (Gregg, Seigworth 2010: 2–3).

Teise kategooriasse, kus seotakse tunded ja emotsioonid võimu, agentsuse, subjektiivsuse ja kehalisuse ümbermõtestamise keskmesse, kuuluvad mitmed feministlikud või kvääriteooria uurijad (Blackman 2021: 49). Näiteks näeb feministlik mõtleja Sara Ahmed afekti kui midagi kleepjat, mis säilitab eneses „ideede, väärtuste ja objektide vahelise seose” (Ahmed 2010a: 29). Massumiga polemiseerides kirjutab ta: „Emotsioonid ei ole “järel-mõtted”, vaid kujundavad selle, kuidas kehad liiguvad nendes maailmades, milles nad elavad” (Ahmed 2010b: 230). Lisa Blackman toob välja, et mõningate uurijate jaoks on see, kas afektikäsitluse emotsioonid sisse arvestada või mitte, vägagi laetud asjaolu – nimelt on küsimus selles, „mil määral saab afekt olla keha pideva muutumise või potentsiaali tõestus, eriti kui võtta näiteks arvesse rassi, klassi, soo, seksuaalsuse ja puude konkreetset ajalood.” (Blackman 2021: 49). Sellisel juhul võiks küsida tähenduseelse või -välisena käsitleva afekti implikatsioonide kohta poliitika ja marginalisatsiooni jaoks” (Samas) .

Neid kaht lähenemist paistab aga omavahel siduvat Kathleen Stewart, kes uurib afekte igapäevaelu sündmustes. Tavaliste, igapäevaste afektide all mõistab Stewart „avalikke tundeid, mis algavad ja lõpevad laias ringluses”, kuid mis on ühtaegu ka „see, millest on tehtud pealtnäha intiimsed elud” (Stewart 2007: 2). Tavalised, s.o igapäevaeluga seotud afektid on seotud nt „impulsside, tajude, ootuste, unistustega” (Samas). Selle juures ei seo Stewart afekte küll täielikult emotsioonidest lahti („need võivad olla naljakad, häirivad või traumaatilised”), ent samal ajal võivad tavalised afektid esineda ka näiteks „tühja pausina” (Samas). Ka Stewart nõustub teiste afektiteoreetikutega, et afektid on tähenduse-eelsed, olles „immanentsed, arusaamatud ja korrapäratud (Stewart 2007: 3). „Nad ei tööta mitte *per se*

„tähendustega”, vaid pigem selle viisi abil, millega nad korjavad üles tihedust ja tekstuure, sellal kui nad läbi kehade, unistuste, draamade ja kõiksugu sotsiaalsete maailmade liiguvad” (Samas). Sellisena mõistetud afekt ei ole seotud seega mitte ainult kehadega, vaid ka kujuteldava sfääriga. Nõnda saavad afektid ringelda ka näiteks kultuuris.

2.1. Afekti poliitiline potentsiaal

Brian Massumi kirjutab oma raamatu „Afekti poliitika” eessõnas, et pealkirja sõnapaar on tegelikult sisutühi – afekt on otsest poliitilist väärtust kandev elu tasand, mille juures selle poliitilisuse uurimine ei saagi olla vaid allharu (Massumi 2015: vii). Afekti poliitiline potentsiaal ilmnes vaikumisi juba eelmises peatükis, ent järgnevalt avan, kuidas saab intensiivsuste, vahepealsuste ja tiheduste ringlus saavutada poliitilise jõu nii Rancière’i mõtte raamistikus kui ka ühiskondlike nähtuste tähenduses.

„Afekti kaudu on keha samavõrra endast väljas kui see on enda sees – põimitud oma suhetesse – kuni lõpuks sellised kindlad eristused lakkavad lugemast” (Gregg, Seigworth 2010: 3). Seega aitab afektiivsest kehast rääkimine aidata vältida dualistlikul mõtlemisel põhinevaid kontseptsioone (Blackman 2021: 50), kuna afekti mõiste hägustab või problematiseerib tavapäraseid jaotusi nt subjekti ja objekti, sisemise ja välise, aga ka inimese ja mitte-inimese või materiaalse ja immateriaalse vahel (Blackman 2021: 51; Gregg, Seigworth 2010: 4). See tähendab, et „[k]ehadest rääkimise asemel võime leida hoopis lähenemisi, mis kõnelevad aju-keha-maailma põimingutest” (Blackman 2021: 48).

Kehast kui nahaga piiratud stabiilse entiteedi asemel põimingust kõnelemine tähendab seda, et tähelepanu keskmesse kerkib vahepealsus, kehade suhestumine üksteisega. Afekt annab sellisele käsitlusele konkreetsema nime, kuna seda nähaksegi erinevates käsitlustes ühendusena kehade vahel. Näiteks Brian Massumi järgi toimib afekt läbi naha tajutud intensiivsusest kui keha ja asjade vaheline liides (Massumi 2002: 25), Kathleen Stewart käsitleb aga tavalist, igapäevaga seotud afekti kui kontakt-tsooni, kus toimuvad „ringluste üledetermineeritused, sündmused, olukorrad, tehnoloogiad ja jõuvood” (Stewart 2007: 3) –

afekt võib seega olla käsitletav nii nähtuse kui ka asupaigana. Kehakäsitluse mõttes tähendab afekt seega radikaalset kuulumist, „keha *kuulumist* kokkupuudete maailma või maailma kuulumist keha kokkupuudete hulka” (Gregg, Seigworth 2010: 2, autorite rõhutused).

Afekt on seega midagi, mis ei kuulu otseselt ühegi keha juurde, vaid peitub vahepealsustes, olles samas ka miski, mille abil keha üldse defineerida. Maailmasse lõimitud keha (ja kehadesse lõimitud maailm) aga on paratamatult protsessuaalne: „kehad ei ole stabiilsed asjad või entiteedid, vaid pigem protsessid, mis ulatuvad maailmadesse ja on nendes hõlmatud” (Blackman 2021: 48). Afekti mõiste rõhutab seda protsessuaalsust, olles „keha pideva *millekski saamise* juures selle oluline osa (alati saav muuks kui see juba on, seda kuitahes vaevumärgatavalt)”. (Gregg, Seigworth 2010: 3, autorite rõhutus)

Siit jõuamegi esimese olulisema afekti mõiste kasutuspotentsiaalini. Kui kehasid näha avatuna, defineerituna „mitte välise naha või muu välispindse piiri abil, vaid nende potentsiaali kaudu afekti liikumistes samaga vastata või neis kaasa lüüa” (Gregg, Seigworth 2010: 2), „oma võime kaudu mõju(ta)da ja olla mõjutatud” (Blackman 2021: 48), siis avaneb ka keha potentsiaal. Keha kui kokkupuudete sõlme, millel afektid ringlevad, ei saa käsitleda kui tumma mõjude vastuvõtjat, ning keha iga protsess on mõistetud muutma ka afekte teistel kehadel, niivõrd kui keha seisneb teisten ülevõttes ja mõjutatavuses. Afektis kui „pidevalt muutuvate jõuvahekordade paindlikus kuhjumises” (Gregg, Seigworth 2010: 2), nagu siinse peatüki alguses välja toodud, paikneb afekti jõud – selles, „[k]uidas keha, markeeritud oma kestvuses erinevate kokkupuudete kaudu eri elementidest koosnevate jõududega, muudab oma afektsioonid (oma mõjutatud-olemise) tegevuseks (võimeks mõjutada)” (Samas, autorite rõhutus).

Ühelt poolt peitub afektiteooria jõuõlg seega „generatiivses, pedagoogilises müksus, et keha saaks veelgi tundlikumaks maailmassekuuluvaks liideseks” (Gregg, Seigworth 2010: 12), „elule rohkem ja rohkemale elule avatud olemises” (Massumi 2002, viidatud Greggi ja Seigworthi kaudu, 2010: 12) Massumi seob afekti kontseptsiooni nii lootusrikkuse kui vabadusega. Nimelt märgib tema jaoks afekt viisi rääkida igas hetkes peituvast manööverlusvõimest, n-ö võimaluste ruumist: kuhu võiks olla võimalik liikuda ja mida võiks

olla võimalik teha? Selline lähenemine ei maali utoopilisi pilte uuest maailmast, vaid keskendub käesoleva hetke võimalustele, selle hetke intensiivsusele. (Massumi 2015: 3) Lisaks lootusele peitub sellises intensiivsuses, rohkemate potentsiaalide olemasolus tema jaoks ka vabadus – manööverdamisruumi teadvustamine ka olukordades, kus vabadus näiliselt puudub (Massumi 2015: 5–6).

Teiselt poolt tuleb afekti kui vabastava lubaduse käsitlemisse ettevaatlikult suhtuda. Brigitte Bargetz vahendab Clare Hemmingsi kriitikat, et justkui looks afektiivse agentsuse romantiseerimine illusiooni valiku olemasolust (Hemmings 2005: 584, viidatud Bargetz 2015: 584 kaudu). Bargetz leiab, et „afektiivse poliitika teooria ei tohiks afekti jõudu ignoreerida ega pidada afektiivset poliitikat uueks kõikehõlmavaks poliitikaviisiks” (Bargetz 2014, viidatud Bargetz 2015: 584 kaudu). Selle asemel pakub ta välja ühtaegu küll võtta arvesse afekti viljakaid aspekte, teisalt aga pidada silmas „viise, kuidas afekt on põimunud poliitika ja majanduse kudedesse, ja seega seda, kuidas emotsioone kasutatakse poliitiliselt soo, seksuaalsuse, rassi ja klassi mobiliseerimiseks” (Bargetz 2015: 584).

Siiski ei peitu ka optimistlikumates afektikäsitlustes ainuüksi lootus, vaid see võib olla paaris ka ebakindluse ja hirmuga. Massumi kirjeldab olukorda peale 2001. aasta 11. septembri terrorirünnakut, kus ühiskonnas valitseva hirmu tõttu vähendatud kontaktide pärast kardeti majanduse aeglustumist, ning kutsuti inimesi üles kodumaa nimel tarbima. Selline hirmu üleskorjamine meedia poolt, ning selle võimendatult ja patriotismiks muudetuna tagasi ringlusesse saatmine muutub Massumi hinnangul reaalajas piltide ringluseks. (Massumi 2015: 31–32) Sellised muundumised on tänu internetile veelgi kiirenenud-laienenud, tekitades ühtlasi ka muteerunud harusid: „See, mis oli kunagi massiafekt, on nüüd sisenenud mikropoliitilisse sfääri ning hakanud seal vohama. See lubab sellel muteeruda veelgi vabamalt uuteks variatsioonideks, kuid soodustab ka mõne variatsiooni viraalseks muutumist.” (Massumi 2015: 33)

Seega hoiatavadki Gregg ja Seigworth, et afekti mõistesse kätketud pidev muundumine mõjutamise ja mõjutatud olemise tõttu „ei tähenda, et uus oleks tingimata parem” (Gregg, Seigworth 2010: 10). Veel enam, afektide kaudu maailmasse põimunud kehad (ja vastupidi)

ei tähenda automaatselt, et muudatused afektiivses atmosfääris tähendaks ühtlasi maailma enese muutumist (Berlant 2010: 116). Ehkki Gregg ja Seigworth nõustuvad, et oleks meeldiv uskuda, et afekt on tingimata lõimitud n-ö vabastuspoliitikatesse, toonitavad nad, et afekt kannab endas eelkõige „intensiivset sisemist neutraalsust” (Gregg, Seigworth 2010: 10). „Ehkki alati on mitmetähenduslikke või „segatud” kokkupuuteid, mis midagi paremaks ja halvemaks muudavad, jäävad need [afektiivsed kokkupuuted – minu lisandus, K.E.] (tavaliselt) vahepealseks” (Gregg, Seigworth 2010: 2).

Brian Massumi peab afekti ideoloogiajärgse postmodernse võimu ümbermõtestamise viljakaks võtmekontseptsiooniks. Nimelt, kui ideoloogiast on saanud vaid üks võimu viisidest, siis seda enam vaja siduda ideoloogia oma tegelike ilmnenisviisidega. (Massumi 2002: 42) Võim ei ole enam normatiivne nagu oma distsiplinaarsete vormide puhul, vaid on afektiivne (Massumi 2015: 30–31). Distsiplinaarse võimu mõiste pärineb Foucault’ sõnavarast ning viitab n-ö ülevalt alla suunatud võimule, mille näiteks on vanglad, koolid, vaimuhaiglad jmt (Massumi 2015: 20). Näiteks analüüsib ta esmakordselt 1995. aastal ilmunud essees Ronald Reagani populaarsust viimase esinemise omapära abil, mida Massumi nimetab miimiliku katkestuse jõu politiseerimiseks. Massumi hinnangul kõneldes ja žestikuleeris Reagan katkestuste abil, lõikudes tavapäraselt järjepidevuse abil iseloomustatavad toimingud ja mõttearendused pea lõputult väiksemateks jagatavateks alaliigutusteks, mis on üksteisest eraldatud jõnksatustega. Iga jõnksatuse juures peitus potentsiaal liikumise muutumiseks hoopis uude suunda. Selline afektiivne esinemine võeti avalikkuse poolt emotsioonide abil tõlgendades vastu enesekindlusena, Massumi sõnadega transformeerus jõnkslik esinemine „püütavaks elupotentsiaaliks”. (Massumi 2002: 40–41)

Afekt on seega nii teoreetiline kategooria, mille abil kehast ja maailmast mõelda kui ka praktiline viis, mille kaudu (inim- ja mitteinim-)kehad, või Blackmani sõnadega „aju-keha-maailma-põimingud” on mõjuringlus(tes)se haaratud. Epp Annus toob välja, et „ideoloogia on alati afektiivselt laetud” ning toob näite Lenini tõdemusest, et rahva revolutsioonile viimiseks on tarvis sobivat häälestust, ning Briti valitsuse tähelepanu rahva meeleolu suhtes Teise maailmasõja eel (Annus 2015: 71). Kathleen Stewart aga väidab, et tavalised, igapäeva

peidetud afektid on oma ühtaegu abstraktses kui konkreetses vormis mõjusamadki kui ideoloogiad (Stewart 2007: 3).

Afektil on aga ka esteetiline aspekt. Sara Ahmed kirjutab, kuidas ruumi astudes tajume küll kohe seal valitsevat atmosfääri, kuid see, mida täpselt tunneme, sõltub saabumise nurgast: „atmosfäär on alati tajutud kindla nurga alt, seda tuntakse alati konkreetsest punktist” (Ahmed 2010: 37). Esteetiline, meeleline, tajuline on seega läbi põimunud keha konkreetse asukohaga. Gregg ja Seigworth leiavad, et afekti poliitiline aspekt (siinkohal tavatähenduses, mitte Rancière’i mõistestikus) seisnebki selles, mida nad nimetavad afekti esteetikaks, ehk „keha võimes eetilise-esteetilisuses muutuda maailma „viisi” suhtes tundlikuks” (Gregg, Seigworth 2010: 14–15).

„Afektide olulisus peitub neis intensiivsustes, mida nad ehitavad, ja selles, milliseid mõtteid ja tundeid nad võimalikuks teevad” (Stewart 2007: 3). Viimase mõtte juures paistab kaasa kõlavat Jacques Rancière’i tajutava jaotuskorra küsimus. Nagu Stewart jätkab, pole küsimus mitte tavaliste afektide tähenduses ega vajaduses jagada neile hea-halb skaalal hinnanguid, vaid „kuhu nad võivad minna ja mis potentsiaalseid teadmise, suhestumise ja asjadega tegelemise viise on neis juba mingil moel potentsiaalsuse ja resonantsi seisus olemas” (Stewart 2007: 3).

Brigitte Bargetz vahendab peamiselt feministlikele mõtlejatele tuginedes (Koivunen 2010: 23, Sedgwick 2003: 125, viidatud Bargetz 2015: 581 kaudu), et afekti võib näha nii vabastava lubadusena kui ka suhtuda selle eeldatavasse potentsiaali ettevaatlikult. Bargetz väidab, et nende kahe pooluse ületamiseks tasuks võtta arvesse afekti ambivalentsust, ning selle ülesande juures tuleks afektikäsitlust siduda Jacques Rancière’i poliitikateooriaga (Bargetz 2015: 581–582). Bargetz otseselt afekti emotsioonidest ei erista, ning leiab, et tajutava jaotuskorra mõistmine muuhulgas ka emotsioonide jaotuskorrana annab võtme hierarhiliselt struktureeritud jõuvahekordade analüüsimiseks (Bargetz 2015: 582–583). Seega loeb ta ka Rancière’i tajutava jaotuskorda kui “eristust nende vahel, kelle tunded moodustavad kehtiva tajutava jaotuskorra, ning nende, kelle tunded on välja arvatud, ning nii saab afektidest ja emotsioonidest poliitiline eraldusjoon” (Bargetz 2015: 589). Viimane tähendab vältides n-ö

tõeste väidete esitamist selle kohta, millised tunded on tõelised, ent tõstes esile kellegi välja arvamist afektiivsel viisil – nt millised leinamise viisid olid lubatud 11. septembri sündmuste järel Ameerika kodanikele, millised aga illegaalsetele töötajatele (Bargetz 2015: 591). Samuti aitab Rancière'i poliitika mõistmine afekti kaudu vältida rõhumismehhanismide analüüsimist identiteedipõhiselt (nt “naised”), tõstes fookusse hoopis selle, kuidas poliitilised subjektid moodustuvad ka afektiivselt (Samas).

2.2. Afektiteooria ja fenomenoloogiline etendusanalüüs

Etendusanalüüs on teatriuurimise valdkond, kus käsitletakse nii etendustervikut kui ka selle komponente, pidades samal ajal silmas ka seda, mis on etenduste juures ühist, s.o lavastust. Kõige levinumad etendusanalüüsi meetodid on teatrisemiootika ja -fenomenoloogia. Peamiselt kasutatakse neid aga koos üksteist täiendavalt, kasutades Bert O. Statesilt pärit n-ö binokulaarse lähenemise ideed. Et näidata, kuidas afektiteooriat etendusanalüüsis rakendada, tutvustan kõigepealt lähemalt fenomenoloogiat, mis sarnaselt afektiteooriaga samuti tajulistele aistingutele keskendub. Seejärel aga uurin, kuidas afektiteooria võiks rikastada fenomenoloogilist etendusanalüüsi.

Fenomenoloogiat võib pidada pigem filosoofiliseks lähenemisviisiks kui ühtseks koolkonnaks. Selle uurimisobjektid on fenomenid ehk „asjad, nagu me neid teadvuses tajume, erinevalt asjadest, nagu nad tegelikult ja meie kogemustest sõltumatult on”. (Viik 2009: 215–216) Seega on fenomenoloogia fookus tajudel, millelt saadud andmeid usaldatakse täielikult ega heideta kaheldavana kõrvale, kuna nad annavad infot taju struktuuride kohta. Näiteks on filosoofi Maurice Merleau-Ponty jaoks taju igasuguse maailmas toimimise aluseeldus, sealhulgas mõtlemise ja koguni keele jaoks (Bohl 2009: 272). Keha ja tajud on ülejäänud maailmasse lõimitud, mis samuti lähendab seda afektiteooriale: „Keha on maailmasolemise kandja ning keha omamine tähendab elusolendi jaoks liitumist kindla keskkonnaga, ühtesulamist teatud projektidega ja katkematut kaasatust

neisse” (Merleau-Ponty 2019: 147). Seega on teatud vahepealsus, ulatumine enda naha piiridest välja Merleau-Ponty jaoks kehalise maailmasolemise pärisosa.

Teatriuurimises kasutatakse fenomenoloogiat mitte niivõrd fenomenideni jõudmiseks, kui uuritava objekti ehk etenduse analüüsimiseks tajude abil. Esile kerkis see mõnetise vastukaaluna teatrisemiootikale (Pesti 2021), kus etendust käsitletakse mitte kui sündmust, vaid kui kindlatest märkidest koosnevat piiritletud ja struktureeritud teksti (Fischer-Lichte 2011: 81–82). Semiootika ja fenomenoloogia omavahelisest vastandamisest on edasi liigutud ning teatri käsitlemine märgisüsteemina ei vähenda selle kogemuslikkust (Pesti 2021). Erika Fischer-Lichte peab teatrifenomenoloogiat viljakaks lähenemisviisiks etenduse performatiivse aspekti uurimiseks, kuna viimane nõuab etenduses terviku tajumist, fenomenoloogia aga sellega tegelebki (Fischer-Lichte 2011: 91). Teatrifenomenoloogia keskendub taju põhistruktuuridele, püüdes selle juures vältida „kultuuritaustast, sotsiaalsest kuuluvusest ja muudest teguritest tingitud ootusi”, eesmärgiga nendest ootustest vabana tabada midagi olemuslikku. Fenomenoloogiline etendusanalüüs keskendub peamiselt mõistetele nagu näiteks performatiivsus ehk etenduslikkus, kehalisus, kohalolu, energia, atmosfäär ja sündmuslikkus. (Pesti 2021)

Afektiteooria viitab kehaliste tajude tähtsusele maailmas olemise viisi juures ning tunnistab sarnaselt fenomenoloogiaga, et kehad on üksteisega seotud ja mõjutavad üksteisest. Siit lähtub ka mõlema lähenemise jaoks oluline küsimus kehast ja selle ulatuvusest. Samuti on mõlema käsitlemise keskmes arusaam, et ühte objekti ei ole võimalik vaadelda, võtmata arvesse selle ümber toimuvat. Fenomenoloogias mõeldakse selle all aga tajulist keskkonda (nt ümbritsevad kehad, atmosfäär, energia), afektiteoorias aga ühiskondlikke protsesse. Afektiteooria ei keskendu aga maailma teatud viisil (või koguni „õigesti”) tajumisele, vaid hoopis kehade mõjule üksteisele. Küll aga vastanduvad mõlemad Lääne kultuuriruumi taagale, milles keha on redutseeritud mõistusest eraldiseisvaks lihaks, platonlik-kartesiaanlikule arusaamale keha ja vaimu dualismist, umbusule meeleandmete suhtes. Samuti on afektiteoorial etendusanalüüsi juures potentsiaal keskenduda mitte ainult etenduse

aspektide nagu näiteks valguse või tempo muutumisele, vaid tõsta esile ka keha – olgu ta laval või publikus – enese protsessuaalsust, igas hetkes toimuvat resonantsi ümbritsevaga.

Peamine erinevus afektiteooria ja fenomenoloogia vahel seisneb nende uurimisobjektis. Ehkki nii fenomenoloogia kui ka afektiteooria puhul keskendutakse tajulistele aistingutele, siis afektide uurimise puhul ei ole keskses mitte asjad, mida tuleks fenomenidele sarnaselt püüda käsitleda sellisena, nagu nad teadvuses paistavad, või küsimus tajustruktuuridest, vaid kehadevahelised mõjud ja intensiivsuste ringlus kehade vahel.

Teine afektiteooria ja fenomenoloogia erinevus seisneb selles, et viimase rakendamisel püütakse vaadeldavat näha taustateadmistest, aga seega ka kultuurilisest taustast lahus – nii uurimisobjektide kui vaatleja enda isiku vaatenurgast. Merleau-Ponty näiteks väidab, et fenomenoloogia on katse kirjeldada maailmasolemise kogemust sellisena, nagu see on, liikudes eemale loomulikest hoiakutest selle suhtes – ning selleks tuleb jätta kõrvale teadlase, ajaloolase või sotsioloogi kausaalsed seletused (Merleau-Ponty 2019: 13). Ka afektikäsitlus hõlmab esmalt tähelepanelikkust afektide ringluse osas, n-ö kehalist kuulatamist. Selle näitena võiks tuua Kathleen Stewarti pealtnäha juhuslike afektiivselt laetud hetkede kirjeldusi, näiteks lapsepõlvemälestust näoli tsemendile lennanud poisi verepriitmetest (Stewart 2007: 17). Sellegipoolest seob enamik afektiteoreetikuid, oma teooria ühiskondlike nähtustega, olgu selleks Brian Massumi poliitikaanalüüsid (nt Massumi 2002: 40–41) või Sara Ahmedi käsitlus õnnetundest kui kultuurilisest kohustusest (Ahmed 2010a). Selline lähenemine nõuab keskendumist ka kultuurilisele kontekstile – alles siis saab mõista, kuidas afektid toimivad.

Fenomenoloogias ei olda ühel nõul, kas iseenda tajusid analüüsida on ainuvõimalik lahendus, või saab inimestele omase omavahelise sotsiaalse seotuse tõttu rääkida ka teistelt positsioonidelt (Viik 2009: 224–225). Fischer-Lichte vahendab, et ka fenomenoloogilise etendusanalüüsi puhul võib tekkida küsimus, kelle kogemusi etenduse atmosfääri või etendaja kehalisuse kirjeldamise juures eelistada. Kas kirjeldada enamiku publikuliikmete reaktsioone, või oleks oluline kirjeldusse sisse võtta ka kellegi teistest erinev reaktsioon? Või aitaks dilemmat lahendada ainult iseenda tajude kirjeldus? Fischer-Lichte jätab vastuse

lahtiseks. (Fischer-Lichte 2011: 95) Afektiteooria baasilt etenduse analüüsimine sellele küsimusele aga otsest lahendust ei pakuks. Kuna afekt ei ole miski, mis kuulub vaid ühele kehale (Gregg, Seigworth 2010: 2), siis ainult iseenda tajudele tugineda ei saa, vaid tuleks püüda tabada afektide ringlust kehade vahel.

Afektiteoorial on seega potentsiaal toimida etendusanalüüsis kui lähenemine, mis küll võtab teatrifenomenoloogiaga sarnaselt fookusesse etenduse meelelise, tajulise külje, kuid samas ei mineta arusaama, et olemusliku maailma otsimine sellena, kuidas ta on tajudele antud, on paratamatult kultuurilisest, soolisest, ja sellega seondvalt ühiskondlikust sfäärist mõjutatud. Afektiteooriat võib järelikult näha omalaadse vahelülina tajule tähelepanu pööravale ja ühiskondlike protsesside või diskursiivsusega tegeleva teooria vahel.

Kuna afekt on seotud mitte ainult isikliku, vaid ka ühise tasandiga, siis leian, et afektiteooriat rakendavas etendusanalüüsis tuleks tähele panna ka seda, et etenduse afektiivset vastuvõttu mõjutavad muuhulgas nii eelootused konkreetse lavastuse suhtes kui ka laiemad (isiklikud ja kultuuris käibel olevad) arusaamad etendusolukorra raamistatusest. Viimase mõiste puhul toetun kultuuri- ja kirjandusteoreetiku Mieke Bali mõistekasutusele, kes toob välja, et raamistamine viitab seletamisele asemel tõlgendusele, staatilise protsessi asemel tegevusele, mis omakorda toob sisse ka tegija ehk selle, kes raamistab ja raamistatud saab. Kolmandaks tõuseb raamistatuse mõiste juures esile protsess. (Bal 2002: 134-136) Etendusolukord kuulub kultuurilisse raamistikku, kus eeldame selle teatud viisil struktureeritust ja toimimist, ning etenduse jooksul toimuva mõju on seotud ka sellega, mida sellelt (mitte alati teadlikult) oodatakse.

Rancière'i poliitika- ja esteetikateooriaga liitmine võiks omakorda anda afektiteooriale konkreetsema raamistiku, et analüüsida tajudes peituvat vaevu hoomatavat seotust ühiskondliku tasandiga. Selleks, et näidata, kuidas afektiteooriat ja Rancière'i ideid etendusanalüüsis kasutada, analüüsin oma magistritöös kolme etenduskunsti- või tantsulavastust. Püüan näidata, et tajude abil on võimalik teha järeldusi ka selle kohta, kuidas etendus on poliitiline, s.o mil viisil see suhestub tajutava jaotuskorraga või pakub uusi. Alustan kõiki etendusanalüüse ühe lavastusele iseloomuliku või isiklikult mõjusa hetke

kirjeldusega, kuna leian, et afektiivsuse läbi etenduse poliitilise potentsiaali analüüs võiks ka lugeja kõigepealt häälestada etenduse pakutud kogemuste lainele. Nii saab ka analüüs kogemuslikumaks. Selle mõtte juures lähtun taas Kathleen Stewarti tavaliste afektide käsitlesest, kes asetab olukorra või sündmuse poeetilise kirjelduse analüüsist kõrgemalegi. Kuna siinse töö eesmärk ei ole pelgalt lugeja tajusid teravdada või vahendada uut vaatenurka mõnele afektiivsena mõjuvale olukorrale, vaid etendusterviku analüüs, siis jääb see vaid iga peatüki sissejuhatuseks; kui mõni stseen vajab analüüsiks pikemat kirjeldust, siis teen seda siiski ka peatüki sees. Sellegipoolest leian, et emotsioone, vaevumärgatavaid intensiivsuseid ja kehalisi tajusid kirjeldav ja analüüsiv tekst on paratamatult tavapärasest akadeemilisest kirjutusest poeetilisem või kõnekeelsem, ning seega erineb magistritöö teine, etendusanalüüsise osa stiililiselt esimesest, teoreetilisest osast. Samuti ei piirdu ma vaid etendusel toimunu analüüsiga, vaid toon eelduse tõttu etenduskogemuse raamistatuse kohta sisse ka muid aspekte, mis isiklikku, pealt nähtud või võimalikku vastuvõttu mõjutada võiks, nt pealkirja tähendus või struktuuri hälbimine teistest sarnastest lavastusest.

3. Karl Saks „Planet Alexithymia”

Valge, tühi lava. Vaid arstliku läbivaatuse tool siinsamas publikuridade ees – mitte uhkelt keskel, vaid ettevaatlikult lava vasakpoolses nurgas. Tooli valge nahk, selle metalsed detailid kiiskamas külmas, steriilses valguses. Toolil istub mustas T-särgis ja mustades lühikestes pükstes etendaja Ruslan Stepanov. Tema kehahoid on lapselikult veidi abitu ja jonnakas, altkulmu ja kergelt udune pilk seirab aeg-ajalt enda kõrval seisvat meest. Teine etendaja, Karl Saks, seisab veidi kümmus, ühtaegu keskendunult ja kõhklemisi. Ka tema kannab musti lühikesi pükse ja T-särki, ent lisaks valgeid sokke. Stepanov on pidanud enda omad enne tooli istumist ära võtma. Vaikus. Saks pistab käe taskusse ja võtab sealst raskestituvastatava, teravana paistva tükikese. Hoiab seda Stepanovi näo ees ja kohmab vaikset midagi, mis kõlab nagu: „Tolika stuntu taik?”. Stepanov uurib segaduses ilmel eset, noogutab siis rahunenult ja suleb silmad. Tema T-särgi käis kääritakse üles ja puudutatakse tükikesega õrnalt õlavarre sisekülge. „Tolika snäik,” noogutab Stepanov suletud silmil.

Milline afektiivne ja poliitiline tähendusväli võib ümbritseda lavastust, mis teadlikult tegeleb lavalolijate, aga eelkõige vaatajate tajude piiramisega? Etenduskunstnik Karl Saksa “Planet Alexithymia” on lavastaja sõnadega „teadusulmeline vaate- ja kuuldemäng, mis ammutab informatsiooni eksperimentidest, protseduuridest, sündroomidest ja diagnoosidest” (Kanuti Gildi SAAL 2020a). Üks algimpulssidest, pealkirjale nime laenanud aleksitüümia tähendab „võimetust või raskusi emotsioonide kirjeldamisel või teadvustamisel” (Tartu Ülikooli Kliinikum). Lavastus ei pretendeeri aleksitüümia kogemuse esitamisele või edastamisele, vaid lavastaja on soovinud sellest inspireerituna tajude hierarhiat, põhjus-tagajärg seost lammutada (Saks 2020). See tähendab, et fookuses on segadustunne, kus ei suudeta tuvastada, mis selle põhjustas, kuid mitte põhjused ise. Sellegipoolest võib pealkirjas peituv viide konkreetsele häirele tekitada vaatajas ootuse, et sellega lavastuses ka tegeletakse. Lisaks on lavastust mõjutanud näiteks Werner Herzogi päevik filmi „Fitzcarraldo” tegemise ajast ja Henri Charrière’i raamat „Papillon”, mis mõlemad käsitlevad muuhulgas kohanemist intensiivse troopilise keskkonnaga, ning vanglad kui aja ja ruumi äärmuslik jaotusviis (Kann 2021). Saks tegeleb lavastuses seega info puudumise või ülekülluse ja suletud maailmaga. Tajudele suunatud fookus muudab selle sobivaks uurimisobjektiks siinses magistritöös. Kui nii vaataja kui ka etendaja tajud on mingil viisil piiratud, siis arvestades Jacques Rancière’i kontseptsiooni tajutava jaotuskorrast võiks küsida, mida see võte nähtavale toob? Milliseid

„rebendeid tajude tundlikus koes ja afektide dünaamikas” (Rancière 2017: 149) selline teos esile võiks tuua?

Lavastuses on kaks etendajat: Karl Saks ja Ruslan Stepanov. Lavakujundus on äärmuseni minimalistlik – lavaruumi tagumisest seinast veidi eespool algab paari meetri kõrguselt suur valge paan, mis jätkub kumera nurgaga langedes kuni esimese toolireani. Üks osa ruumi valgustusest on paigutatud paani taha, nii et mõnes stseenis on valgus hajunud ruumi tagaseina. Selles ühtlaselt kiiskavvalge tagaseina ja põrandaga lavaruumis asub vaid üks objekt – vasakul pool, suhteliselt publiku ees seisev arstliku läbivaatuse tool. Ka seda kattev nahk on valge. Lava mõjub seega steriilselt, mida võimendab ruumi tühjus ning ainsa objekti seos meditsiinipraktikaga.

Tinglikult võib lavastuses eristada nelja suuremat plokki: esimene osa, kus etendajaid veel laval ei ole ja kus saadav info on heliline ja sõnaline; teine, kus lavaruumi siseneb eraldi kumbki etendaja ning loob suhte enda ja ruumi vahel; kolmas, kus ollakse laval koos ning viiakse läbi arstlikku läbivaatust matkiv stseen, ning viimane, milles suhestatakse taas ruumiga eraldi, üksteisest sõltumatult, ning jõutakse sealt äraspidise maadluseni.

Lavastus esietendus 2020. 1. juulil festivalil Baltoscandal Rakveres. Lavastaja sõnul muudeti peale Rakvere etenduskordi veidi lavastuse struktuuri sügisesteks etenduskordadeks Kanuti Gildi SAALis Tallinnas ja Tartu Uues Teatris. Kuna Rakvere versioon jäi nägemata, siis käsitlen hilisemat struktuuri, mis enam ei muutunud. Lavastust nägin 2020. aasta sügisel nii Tallinnas kui Tartus, ning uuesti 2021. aasta sügisel Tallinnas. Lavastuse kohta välja toodud meediaretseptsioon pärineb aga peamiselt Baltoscandalilt, mis ühelt poolt tähendab, et kriitika puudutab minu nähtust veidi erinevat versiooni, ning teisalt seda, et lavastuse analüüsid on seega tavapärasest napimad ja pealiskaudsemad, kuna arvustuses tegeletakse ka teiste festivalil etendunud lavastustega.

Siinse uurimistööga seoses on huvitav välja tuua, et kriitikud tundsid puudust kontaktist lavaltoimuvaga (Rooste 2020, Sibrits 2020, Devaney 2020), samuti jäädi nõutuks lavastuse eesmärgi suhtes (Virro 2020, Rooste 2020). Lavastus võis mõjuda lausa ebageeldivalt

(Pulver 2020), seda ka sensoorselt (Devaney 2020), tekitades koguni tunnet, et „[...] võib-olla oleks kriitikuna aus säärast materjali võimalikult vähe puudutada, mida lõpuni ei mõista või millesse sisse minemine nõuab erilist fokusseerimist” (Rooste 2020). Teisalt toodi välja ka ergastustunnet etendajate füüsilise kohalolu intensiivsusest ning lavastaja meisterlikku aja organiseerimist (Kann 2020). Võib-olla huvitavaim siinse töö raames on aga Madis Kolgi märkus, kelle meelest oli Saksa lavastus on apoliitilisim Baltoscandalil nähtuist (Kolk 2020). Kas lavastuse vaatlemine Rancière’i poliitikamõiste ja afektiteooria abil aga võiks seda seisukohta kahtluse alla seada?

3.1. Aeg, ruum ja raamistus

Rancière’i kunstikäsitluse kui aja ja ruumi teatud viisil struktureerimise (Rancière 2017: 50) rakendamine avab ruumi ka etenduse analüüsimiseks aja ja ruumi struktureerimise abil. Esimene nihe, mida lavastus võiks tekitada, saab nähtavaks juba alguses. Kui publik on saalis, kustub publikuvalgus. Algab vali drooniheli, mis mõjub peaaegu heliseinana. Aeg aga möödub, ent kedagi hämarale lavale ei astu. Helides toimuvad muutused, vahel kõlab see ootamatult valjult, siis jälle pehmemalt. Esimese stseeni helisein tühja lava taustal kestab aga piisavalt kaua, pea kümme minutit, et peaaegu lootust kaotada – kas keegi ei tulegi lavale? Kas midagi ei hakkagi *juhtuma*? Vaheldub veel mitu stseeni, mille keskne agent on heli või kõne ning mida eristavad vaikuse- ja pimedusehetked saalis, kuid selleni, mil astub lavale esimene etendaja, läheb kahekümne minuti ligi. Siin on nihkesse lükatud etendusolukorra raamistatuse see aspekt, et oleme harjunud etendust ja etenduse algust seostama ikkagi inimesega laval, mitte puhta installatiivsusega. Inimliikumise ootamine võib tekitada tagantjärgi küsimusi – miks mul oli selles hetkes ebamugav? Miks ma ootasin etendajaid? Võib-olla võiks pikk silmitsiolek n-ö tühja saaliga, kus puudub inimesest etendaja, pakkuda võimalust näha heli ja valgust iseseisvate agentidena? Ilmsiks on saanud alternatiivne tajutava jaotuskord, kus inimagentsus ei pea olema kesksel kohal, vaid võib anda teed ka valgusele või helile, kõigutades sellega sisseharjunud antropotsentristlikku maailmavaadet.

Muus osas lavastus üldiseid etendusolukorra eeldusi kahtluse alla ei pane. Esiteks saab publik jääda mugavalt neljanda seina taha pealtvaatajaiks, neid ei kõnetata ega kutsuta mõnes tegevuses osalema. Siiski libistatakse – vaid korra, või kaks – pilk üle publiku. See kehtestab tugevama teadlikkuse etendusolukorrast – selle kohta, et etendajad on ühel pool nähtamatuid mängureegleid ja vaatajad teisel pool, ent viibitakse ühiselt samas ruumis. Teise murdmatajäänud eeldusena võib näha lavastuse kestust, mis jääb keskmise etenduskunstilavastuse e 90 minuti pikkuseks. Kolmandaks on „Planet Alexithymia” välja toodud Kanuti Gildi SAALis, kus produtseeritakse või antakse kasutamiseks ruume pigem eksperimentaalsemale etendus-, kuid ka helikunstile. See aga omakorda kallutab teatrikülastajat eeldama teatud otsingulisust ja uudsust. Nõnda sobitub lavastus muudes aspektides tõenäoliselt vaataja ootusega.

Ootusi petetakse siiski ka lavastuse loogika sees. Vaataja jõuab etenduse jooksul juba ära harjuda, et hetkeline pimedus tähendab uut stseeni, kuid mingi aja pärast lükkab lavastus selle ootuse ümber. Seni on peale hetkelist kottpimedust taas valgeks läinud ruumis midagi teistmoodi. Näiteks hakkab rääkima kehatu hääl, või on lavale ilmunud üks või teine etendaja. Seevastu kui Saks ja Stepanov saavad laval esimest korda kokku ning ruum läheb pimedaks peale seda, kui Saks sirutab oma käe Stepanovi rinnale, siis uuesti valgenenud ruumis on muutunud ainult valgus ise – varasema hämaravõitu valgus on nüüd külm, selge ja terav. Ühelt poolt märgib hetkeline pimedus siin küll üleminekut kahe stseeni vahel, nimelt algab arstliku läbivaatuse osa. Teisalt on vaataja senise etenduskäigu jooksul juba harjunud, et peale pimedushetke on muutus mitte ainult sisuline, vaid ka lavaruumis asetseb, kõlab või paistab midagi hoopis teistmoodi kui enne n-ö pimeduskardinat – seda nüüd aga ei toimunud.

Teise olulise nihestusena etenduse enese mängureeglites lõhutakse lavastuse aeglast tempot üsna viimases kolmandikus järsku laest alla vuriseva mehaanilise linnuga, mis närviliselt tiibu plagistades peaaegu esirea inimeste näkku ähvardab lennata. Kuna võrreldavat äkilisust polnud etenduse jooksul varem toimunud, ning midagi sarnast ka kuni lõpuni ei kordu, mõjub see ehmatus veel raputavamalt, kui see võib-olla tempokamas ja ootamatustele üles ehitatud lavastustes mõjuks. Linnu lendamisele eelnenud pikad ja aeglased stseenid tekitasid

vaatajana veniva aja fluidumi, millesse linnu kärjstatud kiirus muutis ootamatult nii etenduse dünaamikat kui ka vaataja ootusi. Kui etenduse senine aeglane kulg uinutas ootusi, et midagi ehmatavat võiks juhtuda, siis nüüdsest kuulub vaataja jaoks ka ehmatuse uudsus lavastuses ette tulevate võimaluste valda, ning nõnda varmalt enam unelema ei jääda.

3.2. Kehaline mõju

Nagu varem välja toodud, piirab Saks lavastuses vaataja tajusid. Vaatajale avaldatakse mõju nii lavakujunduse minimalismi kui ka valgusega. Juba lavastuse alguses saab vaataja üsna pikalt vaadata lihtsalt tühja lava, kus taustal kõlab elektrooniline helisein, droon. Valgus muutub aeg-ajalt, kuid kokku võib see mõjuda uinutavalt, ning raputab ehk veidi ka vaataja ootusi, kes teatrisaali tulles ootab esitajaid, või vähemalt liikumist, olgu see ka ekraanilt tulev. Kui esimest korda ilmub lavale esimene esitaja, Ruslan Stepanov, on valgus peale eelnevat hetkelist pimedust nii ere, et loob pikalt staatilises poosis valgel taustal seisva etendaja ümber vaevumärgatava halo. Pikalt vaadates tunduvad tema mustade lühikeste pükste alt jätkuvad jalad helendusse ära kaduvad. Kuna see efekt on samas nii vaevumärgatav, tekitab pigem kahtlusi enda tajudes – kas see tekib valgusest? Sellest, et istusime pimedas? Mustadest prillidest, väsimusest?

Eredaim näide tajude piiramisest leiab aset lavastuse esimeses neljandikus täielikus pimeduses. Selleks hetkeks on publik juba küllalt pikalt olnud silmitsi inimtegevuseta lavaga, kus soojades toonides valgustatud lavaruumis kõlab muundatud hääl, mis pikalt üht utoopilist maailma kirjeldab. Peale kirjeldust läheb ruum uuesti pimedaks – võiks eeldada, et ainult korraks, kuna just hetke eest toimus see võtte omalaadse stseenivahetusena. Selle asemel jääb ruum tükiks ajaks pilkasesse pimedusse, sellal kui publikuala kohal rändab arusaamatu heli, mis meenutab ühtaegu toksimist, nuhutamist või limpsimist. Sellega on publik ilma jäetud nägemismeelest, kuid kuulmismeelt sunnitakse teravdama mitte ainult pimeduse tõttu. Valjud lõmpsatused ja sahinad hüppavad ruumis siia-sinna, kostudes kohati valjemana. Juhtudes valjemat hetke edasi andva kõlari all istuma, ehmatab pimedas pea kohal kõlav

ootamatu heli ning sunnib pead õlgade vahele tõmbama. Ehmatav oleks see nagunii, aga pimedus võimendab ohutunnet, iseenda haavatavuse tajumist ning koguni ebamäärast tunnet, et ollakse kellegi suure – või äkki on neid mitu? – meelevaldas. Siin mängitakse teravdatud tajuga, võib-olla ka turvatundega. Äkitselt tuleb olla väga ärkvel, ürgne ja kainele mõistusele allumatu enesealalhoiuinstinkt hoiab meid ärevil – tuleb karta kiskjat. Mõistus rahustab, et tegu on etendusega ning Kanuti tooliridade kohal kolli ei luusi, aga pidev ehmatuse ei luba lõõgastuda. Samuti pole kindel, mis meie peade kohal siiski toimub ning mis vaatepilt meie ees võiks avaneda, kui saal taas valgeks läheb. Ehk ongi miski või keegi siinsamas, täitsa kukla taga? Helile ei saa aga kuni stseeni lõpuni kindlat tähendust külge pookida, see muutub lõpupoole moonutatud kilksatusteks ja klirinateks. Käestlibisev tähendus pimedas ruumis avaldab tajudele kahekordset survet, nii sooviga mõista kui selle soovi pakilisusega võimaliku ohu tõttu. Siin võrdsustub kogu keha haarav afekt ohutundega, milles võib võbeleda kaasa põnevus, pinge, stseeni kulgedes ka võib-olla ka nauding uutmoodi teravdatud tajudest, või hoopis kerge tüdimus, kui saab selgeks, et hää reisibki meie kohal ja midagi otseselt ei juhtu. Selle afektiivse tasandiga teeb koostööd vastuvõtu semantiline tasand, otsides helidele tähendust, püüdes neid kõrvutada seni elu jooksul kogetutega.

Lavastuses on loodud ka tajuline dissonants kuuldu ja nähtu vahel. Kui etendajaid veel laval ei ole, hakkab moonutatud, sootu ja külm hää kirjeldama detailselt üht utoopiamailma. Lopsaka, troopilise, küllusliku maailma kirjeldus põrkub nii minimalistliku, steriilse, külma lavakujundusega, moondunud häälega kui ka sõnastusega, mis segab kujundirikast poetilist keelt ja entsüklopeediateksti meenutavat deskriptiivsust. Kirjeldus rõhub meelte, maalides silme ette nii värve, helisid kui ka lõhnu. Samas takerduvad lopsakad kirjeldused kohmakatesse sõnastustesse, kus näiteks pilke kirjeldatakse siidistena ja trompeteid ürgsetena. Teksti vorm on inspireeritud muuhulgas kolonialistide esimestest muljetest eksootilistest asumaadest, mis kannab endas distantse kogetavaga ning üleüllastumust uuest ja võõrast. Nõnda luuakse eksotsiseeriva võttega distantse ka publiku ja sõnadega ettemanatava maailma vahele. Samal ajal tuleb mees pidada, et lavastus on oma pealkirjaga seotud aleksitüümia sündroomiga. Isegi kui lavastaja väidab, et sündroomiga otseselt ei

tegele, oli vähemalt 2020. aasta sügise etenduskordadel lavastuse kodulehel vähem muule viitavat infot kui 2022. aasta talve seisuga. Seega võib eeldada, et vähemalt mingi hulk vaatajaid seostasid lavaltoimuvat sooviga mingil moel aleksitüümiaga suhestuda – anda edasi teatud kogemust, dekonstrueerida vmt. Mõnes mõttes võib selline pealkirjaga seotud eelhäälestus vastu töötada või luua tahtmatuid lisatähendusi. Siinne valge seina taustal toimuv kuuldemängu kogemus, kus lopsakus, värvid ja küllus, aga samas ka sõnaseadmise kohmakus on mõistetud tegelikule kehalisele kogemusele kättesaamatuks, võib mõjuda kui teistsuguste tajudega inimese kogemuse esitlemine võõra, võib-olla eksootilisenaagi – aga igal juhul Teisena.

Etendajate pilk ja kehahoid kuuluvad samuti lavastuse loodud maailma, sellest on keeruline leida pidepunkti tavapärase etendussituatsiooniga, mille kaudne eesmärk on üldiselt (aga mitte alati) vaataja tähelepanu hoidmine, etendaja lavaline olek, mis väljendaks midagi või naelutaks pilgu endale. Mõlemad on natuke küürus, igasuguse aktiivsuse või hüppevalmiduse, lisaenergiata, mis mõjub peaaegu lapselikult. Stepanovi fokuseerimata pilgu tõttu on vaatajana teda ootamatult raske jälgida ning tekib ebamäärane ebamugavustunne. Selle tõttu, et etendaja hoiab oma ekspressiivsust tagasi, peab hoopis vaataja tegema rohkem tööd, et tema ees liikuva inimesel tähelepanu hoida. Juhul kui vaataja seda teeb, tõuseb intensiivsus hoopis temas, avades nii ehk ka suurema valmisoleku afektiivset tasandit tähele panna, suunates teda saama „üha enam maailma suhtes tundlikuks liideseks” (Gregg, Seigworth 2010: 12) – ja seda enam selle tõttu, et see pole otseselt lavastuse eesmärk, vaid n-ö kõrvalsaadus.

Pimeduse stseenis kostuvale helile tähendust andmist raskendav ebamäärasus ja arusaamatus kordub veel mitmes stseenis. Üks kõnekamaid on arstlikku läbivaatust matkiv stseen. Tegevus on pikk ja põhjalik, aga samas ka veidi parodeeriv. Iga tegevuse juures tuleb vaatajal ka arvestada sellega, et seda korratatakse nii paremal kui vasakul käel, paremal ja vasakul jalal. Sel moel muutub tegevus vaatajale väsitavaks, ehk uinutavakski. Huvitavaks muudab selle etendajate omavaheline suhtlus, mis toimub lühikeste sõnadega ja ilmselt väljamõeldud keeles. Korruga nii tuttavlik kui arusaamatu läbivaatustegevus koos väljamõeldud keelega

tõstab või võiks vaataja jaoks tõsta esile tegeliku läbivaatuskogemusega seotud arusaamatuse, võib-olla isegi hirmu. Tekivad paralleelid meditsiini jõupositsiooniga – arstil on teadmised, patsiendil mitte. Läbivaatusel võib paljastuda, et patsient hälbib ühes või teises aspektis sellest, mida peetakse normile vastavaks kehaks või psüühikaks. Uuringutulemuste teadasaamiseni viibib patsient teadmatuses, ka ei pruugi arst protseduuri igat aspekti selgitada. Tekib olukord, kus patsiendi ihu ja vaim on määratud vastakuti ideaali või keskmisega, ning patsiendil võib kerkida küsimus, kas ta sobib normaalsusesse ning mille alusel seda hinnatakse. Lavastuses võib vaataja püüda leida loogikat ja eesmärki tegevuses või sõnade vahel, mida arstirolli võttev Saks läbivaatustoolis istuvale Stepanovile ütleb, kuid on määratud selles läbi kukkuma.

Vaataja segadusse (või igavlemisse) läbivaatuse stseenis (ent mujalgi) löikub aga üks kindel, selge käsk – kehatu hääl nõuab publikult aeg-ajalt „Kuula nüüd seda!”, „Vaata nüüd seda!” või „Vaata veel!”. Sellega joonitakse meditsiinipraktika kõrval alla teine jõuvahekord, etendaja(te) ja publiku oma. Etendaja näitab või vahendab, ning publik on tulnud teda vaatama, kuulama, jälgima. Sel viisil otse välja öelduna aktiveerib see vaatajas arusaama olukorras leiduva implitsiitse nõude kohta. Kui arstlik läbivaatus valgustas küsimust jõupositsioonidest pigem tähenduslikul tasandil, siis kõrgemalt kostuv käskiv kehatu hääl kannab endas afektiivset mõõdet, pannes end kehaliselt tundma tillukesena, võimaluseta hakata vastu. Vastuhaku võimalus on üldiselt igasugustes etendustes etendusolukorra vaikereeglite tõttu vaigistatud – isegi kui publikuliiget on kõnetatud või tal palutud midagi teha, on ta haaratud valitsevatesse mängureeglitesse.

Lavastuse viimases osas hakkavad etendajad omavahel maadlema, olles selle juures peaaegu äraootavad, ilma igasuguse emotsioonita, ning vältides olukordi, kus keegi võidaks. Kasutatakse eri võitluskunstide võtteid, kuid pigem tegevusena nagu iga teist ilma selles peituva võistlusmomendita, rääkimata enesekaitsest või muust ohtlikust situatsioonist. Nii lammutatakse tegevuses, mida me oleme harjunud nägema kui võimusuhte paika panemist, needsamad võimusuhted. Võitjat ei ole, tegevus võiks jätkuda lõputult ning saab pigem omavaheliseks mänguks. Etendusjärgsel vestlusel mainis Saks, et selle efekti saavutamiseks

tuleb fookust hoida mujal kui tegevusel endal. Äraolev maadlus lammutab aga mitmeid sissejuurdunud pilte – lavastuse enese loogika sees hoidutakse nüüd igasugusest võimuhierarhiast, mis varem läbivaatusstseeniga loodi, samal ajal murendades sissejuurdunud ühiskondliku arusaama ettekujutust maadlusest kui maskuliinsest agressioonist, mis tingimata võitjat vajab, olgu see siis vihane kaklus või leidku aset semude vahel. Siin on maadlus kõigest kokkupuude kehade vahel.

Lavastuse poliitiline mõõde avaneb seega fookuse kaudu etenduse afektiivsele tasandile mitmel viisil. Ruumi ja aja struktureerimise juures küll mitte, kuna esimene jäi tavapäraseks, aga teise osas kasutati ootamatut tempovahetust, mis oli seda ehmatavam ja mõjusam, et toimus peale tunnikest aeglast tegevust. Koos teiste seletamatute helide, ootusele vastu töötavate momendide ja kohati arusaamatute tegevustega andis see küll võimaluse ise arusaamatuga silmitsi olla nii tajude tasandil kui ka tegevust jälgides, nii et see võiks oma kummastavusega avada ruumi afektis peituva manööverdamisvõime avaldumiseks. ent otseselt poliitilisena seda momenti käsitleda on keeruline. Esimene poliitiline moment lavastuse jooksul oli nii etendajate kui ka vaatajate tajude piiramine, mis tõi tähelepanu etendusolukorrale endale – mida ühelt etenduselt oodatakse ja milliseid ootusi selles lavastuses peteti. Selles lavastuses tõi pikalt inimesteta jäänud lava poolt esile kutsutud nihelus publiku seas selgemalt välja sisseharjunud arusaama sellest, et laval oleks inimetendaja, mitte inimagentideta valgus ja heli. Võib-olla tekitas see hetk mõne rebendi tajude koes, pannes laval toimumise mehhanisme uutmoodi vaatama? Teiseks juhiti tähelepanu võimupositsioonidele ja -mehhanismidele – seda nii arusaamatu tegevuse ja kõne kantud äraspidise läbivaatusstseeni abil, millega võis tekkida küsimus, mille alusel kedagi n-ö normist hälbivaks peetakse; samuti tehti seda käskiva hääle abil publiku peade kohal. Kolmas moment kerkis esile dissonantsi tekitamise abil sõnades loodud eksotiseeritud maailma ja kliiniliselt puhta lavakujunduse vahel. Siin loodi aga aleksitüümiaga seotud lavastuses ootamatu seos, kus eksootiline võõrustunne seostati ka keskmisest erineva tajuga inimestega, kinnitades nõnda arusaama n-ö normaalse ja normist hälbiva vahelise lõhe kohta. Viimasena toon välja etendajate fookuseerimata pilgu ja löntsi kehahoiu, mida oli ootamatult

raske füüsiliselt jälgida, ning sellega tõusis esile afektide ringlus – etendaja kehahoiu muutusega peab järsku hoopis publikuliige hakkama aktiivselt tööd tegema, et suua tähelepanu etendajatel hoida. Pakkudes vaatajale korraga võimalikult vähe, millest kuulates-vaadates, aga ka tähendusi otsides kinni hakata, kerkis esile afekti intensiivsus – mitte niivõrd emotsioonina, vaid kõrgendatud tähelepanu ruumina. See on sedasorti intensiivsus, mis oma puhtuses võib mõjuda nii väsitavalt kui ka ergastavalt – intensiivsus, mis võib liikuda mistahes suunas.

4. Karolin Poska „Sinu nirvaanale”

Trepist alla, teiste järel. Seintelt koorub värvi, üksik taburet trepimademel. Allapoole laskudes avaneb iga sammuga räämas ruum rohkem – vist välisukse esine, kõrge lagi, ürituste postriid seintel. Vasakpoolsest koridorist tulvab ruumi valgust. Etendaja Karolin Poska ootab all, aga alasti – just hetk tagasi oli ta ju veel riides? Taburetid trepi kõrval, valin endale koha, pigem eespool, et toimuvat paremini näeks. Poska võtab enda kõrvalt väikeselt lauakeselt piimja vedelikuga täidetud *minigrip*-kotikeste kõrvalt hambaharja ja -pasta ning hakkab hambaid pesema. Ruumis kõlab argine hambapesu sahkatahkat, Poska rahulik ja julgustav pilk liigub publiku seas ringi. Ikkagi on teda veider jälgida, liiga kodune ja intiimne on see alasti hammastepesu. Seejärel teeb ta midagi ootamatut – loputab veega suud, aga siis sülitab hambapesujäägid plastikust kotikesse, mille *minigrip*’iga suleb ning teiste juurde asetab. Saan aru, mis nende teiste kotikeste sees on. Mul läheb süda pahaks.

Karolin Poska soololavastus “Sinu nirvaanale” esietendus Kanuti Gildi SAALis 2020. aasta 5. detsembril. Lavastust tutvustatakse kui midagi troostivat: “Karolin Poska kutsub sind tumedatel aegadel lahtiste silmadega unistama. Kasutades keha, objekte, häält, maagiat ja ruumi, proovib ta elamise ärevuses luua lohutust.” (Kanuti Gildi SAAL 2020b).

Paratamatult paigutuvad kõik viimase kahe aasta jooksul etendunud lavastused ülemaailmse pandeemia konteksti, mis on sundinud mitmeid seni iseenesestmõistetavaid kontseptsioone (nt puhtus/räpasus, turvaline/ohtlik, vabadus/vastutus) igapäevapraktikates ümber mõtestama. Nii mõjuvad ka lavastuse tutvustuses „tumedad ajad” ning „elamise ärevus” kui otsene viide segipaisatud maailmale ning annavad oma värvingu etenduse eelootusele. Lavastuse pealkiri, viide nirvaanale, loob aga häälestuse virgumisele ja valgustumisele.

„Sinu nirvaanale” on rännaklavastus Kanuti Gildi SAALi tagaruumides ja keldrisaalis, kus kitsad koridorid tingivad selle, et etendusele pääseb korraga vaid 12 inimest. Tegu on Karolin Poska soololavastusega, kui mitte just arvestada teiseks etendajaks kedagi, kes pole inimene: koera lavastuse viimases stseenis. Lavastus koosneb eri ruumides läbi viidavatest tegevustest ning on sõnatu – etendaja kutsub küll publikut endale järgnema või annab märku, kui soovib, et publikuliikmed midagi teeks, kuid ei kasuta selleks oma häält.

Siinses magistritöös analüüsimiseks on lavastus valitud oma kaleidoskoopilise afektiivsuse tõttu, mis juhatab vaataja läbi erinevate kogemuste. Sel põhjusel kasutan stseenide kirjelduses peamiselt mina-vormi – erinevalt teistest käsitletavatest lavastustest on tegu

rännaklavastusega, mille loodud kogemused on koos etendaja ja teiste vaatajatega tundmatusse astumise tõttu vahetumalt kehalised kui toolil istuva toimuvat kõrvalt jälgijana saadud kogemused, ning selles olukorras valitseva ettevaatlikkuse ja segadustunde edasiandmiseks tundub nende umbisikulisem vahendamine ebasobiv.

Meediakajastuses toodi pealkirjale „Sinu nirvaanale” viidates välja etenduselt saadavat positiivset kogemust: peaaegu õndsat puhastumistunnet (Notton 2020), lõõgastavat kogemust (Kormašov 2021, Kelder 2020) või lavastust kui teed rahuni (Kaubi 2021). Kanuti koridorides toimuva rännaku õhkkonda iseloomustati kurameeriva (Samas), õdusa, kuid ka süngena, tõstes esile ka etendusel kogetud groteski (Kelder 2020). Lilli-Krõõt Repnau tõi välja laiemal ampluul kogetud emotsioone, kirjutades, et teekond ei ole mugav, vaid pingestatud, ning etendus ka „veidi vastik, veidi nihkes” (Repnau 2020). Seega keskendusid arvustajad või kaasamõtlemised samuti peamiselt tajuliste aspektidele, mis kinnitab veelgi lavastuse afektiivset sobivust siinsesse magistriritiitõõsse.

4.1. Aeg, ruum ja raamistus

Lavastus tegeleb pigem ruumi kui aja struktureerimisega, viimase osas on etendus tavapikkusega (tund). Ka ei mängi stseenid aja venitamise ega kiirendamisega. Muuski osas ei peta see oma raamistatuses vaataja ootusi – kui nii võib öelda lavastuse kohta, millega seigeldakse kitsastes koridoris ja ruumides, kuhu iga teatrikülastaja tavapäraselt ei satu. Väidan seda põhjusel, et rännaklavastuse kontseptsioon, siinkohal harjumuspärase saali asemel koridorides tumma teejuhi järel käimine häälestab põnevale, ehk maagilisele kogemusele. Seega on üllatused ja põnevus kogemusse juba sisse kodeeritud. Häälestust aitavad hoida nii kunstnikutõõ, näiteks küünlad ja soolalambid koridore ääristamas, lõbusate seebimullidega meelitav ukseava enne viimast ruumi, n-õ nirvaanat, kui ka etendaja rituaale meenutavad tegevused. Nagu „Planet Alexithymiagi” puhul, on ka etenduspaik, Kanuti Gildi SAAL häälestanud vaataja tõenäoliselt juba enne etenduse algust otsingulisele teatrikeelele. Esimene ruumi struktureerimisega seotud etenduse vastuvõttu mõjutav faktor on see, et vaatama pääseb küllaltki väike grupp. Rännaklavastused võivad mõjuda samamoodi

publikuliikmeid omavahel liitva tegevusena nagu ekskursioonid või turistide linnatuurid – alustatakse võhivõõrastena, kuid lõpetatakse omalaadse kogukonnana. Sõnatu etendus nagu „Sinu nirvaanale” seda on, ei luba publikul päris samamoodi vennastuda nagu mõni selline, kus suhtlust ergutatakse, kuid kitsad koridorid ja ühine etendajale järgnemine ilma selgete instruksioonideta ja sellest tulenev segadustunne tekitavad tugevat äratundmist nii iseenese kohatisest kohmetusest kui ka sellest, et oleme selles olukorras kõik koos, et teised on sama segaduses. Piilutakse üksteist silmanurgast – kes julgeb esimesena astuda nurga taha, kuhu etendaja just kadus? Kuhu seista, et järgmises ruumis toimuvat kõige paremini näha, aga samas mitte selja tagant tulijatele ette jääda? Kuidas teised käituvad olukorras, kus justkui tundub, et meid kutsutakse midagi tegema, aga samas pole ka kindel, kas tõesti...? Sellist teravdatud taju teiste inimeste ja nende paiknemise kohta pimedas saalis prostseeniumlava jälgimine ei paku, aga seda ei tee alati ka neljandat seina lõhkuv etendus, mis pigem tõstab keskmesse etendaja(te) ja publikuliikmete vahelise suhte.

Grupp luuakse juba enne etendust. Poska käib enne teekonna algust Kanuti Gildi SAALI ooteruumi ehk „metsa” vahel ringi ja jagab igale etenduse alguse ootajale ühe roosi ja väikese minigrip-kilekotikesse pakendatud tähekese, mis tundub olevat küpsis. See võte toimib mitmel tasandil. Kõigepealt on publiku liikmed juba enne algust omavahel ühendatud millegi kaudu, mis neid argipäevast eemaldab või koguni ülendab. Roos seostub positiivsete pidupäevaste olukordadega nagu tähistamine või kohting, ent selle etendusele kaasa võtmine rõhutab lille materiaalsust, ebamugavust selle kaasas kandmisel. Samuti tekitab sõnatult kingitud roos küsimusi – mida sellega tegema peaks? Kas selle võiks jätta ooteruumi ning seda teekonnale mitte kaasa võtta? Peaks selle kellelegi kinkima? Mida võib etendus tuua, kus seda roosi vaja võiks minna? Äkki viib etenduse kulg meid näiteks tänavale, kus peame võõrastele roose kinkima? Küpsiselaadne toode jääb aga arusaamatumaks, vaatan ringi – teised libistavad selle enamasti nõutult taskusse. Konkreetsed ootused ja eeldused etenduse kulu kohta on loodud, või vähemalt segadustundena, kuna on raske ette aimata, mis saama hakkab.

4.2. Kehaline mõju

Etendusteekonna igas ruumis toimub midagi, mis võib küll pakkuda vaatemängu või mängida tugevate kujundiga, ent on tugevalt seotud ka afektiivse sfääriga. Lavastuses puudutatakse eelkõige argisfääri kuuluvaid aspekte nagu hammastepesu, pindade desinfitseerimine, hea tuju lemmikloomast. Poskat inspiratsiooniallikaks lavastuse loomisel ongi olnud argirituaalid (Kormašov 2021). Selliste argiste hetkede asetamine mitte ainult etenduse konteksti, vaid avaliku hoone, teatrimaja avalikkuse eest peidetud ruumidesse (kui välja arvata stseen Keldrisaalis, kus samuti aeg-ajalt näitusi ja üritusi toimub) toob ilmsiks Kathleen Stewarti arusaamast tavalistest afektidest kui ühtaegu intiimsete elude ehitusmaterjalidest, mis ometi algavad ja lõpevad avalikus sfääris (Stewart 2007: 2). Isiklike elude ja poeetiliste kujundite kaudu (tavamõistes) avaneb ka Rancièrè'i jaoks kunsti esteetilise tajurežiimi poliitiline jõud, luues eri tähenduste vahel uusi suhteid (Rancièrè 2017: 183).

Üks esimesi igapäevaellu kuuluvaid aspekte, mis on lavastuses rituaalseks ülendatud või millega näidatakse rituaalset aspekti meie igapäevaelus ning mis ühtlasi tekitab etenduse jooksul vaatajas intensiivseid reaktsioone, on desinfitseerimisvahend. Poska pihustab seda lavastuse esimesel kolmandikul hoolikalt nii ustele-ukseavadele kui ka iga paari sammu tagant enda ümber, ette ja järele. Koroonaeelsel ajal võiks vahend mõjuda metafoorina vaimsele ja füüsilisele puhastuse, kuid nüüd, olles meie eludesse hulga olulisemal määral sisse kirjutatud kui varem, on see ühtlasi meenutus n-ö uuest normaalsusest, milles viirushirm ja paaniline desinfitseerimine on argielu osa. Sõltub vaatajast, kas see meenutab talle isiklike hirme ning õhus lendlevaid osakesi ka sellesamas pisikeses inimesi täis tuubitud koridoris, või hoopis teiste hirme, mõjugu need siis naeruväärselt, tüütavalt või suhtutagu sellele kaastundega. Puhastusvahendi kiirelthajuv pilv ja üha uued tõrtsud ei saa jääda pelgalt metafooriks, keskendunud rituaalseks puhastuseks enne järgmistele tasanditele liikumist, kuna see mõjub väga otseselt kehaliselt. Kogu pisike koridor on täis pealtnäha steriilselt ohutut lõhna, kuid mida samm edasi, seda vängemaks need kogused lähevad, ning läbi pea käib mõte, kas selle aine suurtes kogustes sisse hingamine ikka on tervisele kahjutu.

Puhastusvahendi lõhn muutub pilve paksenedes üha imalamaks, invasiivseks, rõvedamaks. Nii on loodud puhtuse ja pühaduse õhkkonna vajumine klaustrofoobseks füüsiliseks tülgastuseks.

Desinfitseerimisvahendi kasutamine lõpeb stseeniga, milles publik suunatakse istuma keldrisse viivale trepile ning kus Poska pihustab alumisel trepimademel nagu publiku ees laval seistes enda kohale rikkaliku wc-õhuvärskendaja pilve. Ka selle lõhn ajab oma reipa värskuse rusikalöögis peaaegu iiveldama. Kuid järgmisena viskab Poska põrandale käpuli ning hakkab aeglaselt ja põhjalikult põrandat lakkuma. Siinkohal ei aita peas tekkivad ratsionaalsed viited Eesti kunstiajaloole, Ene-Liis Semperi tööle „Lakutud ruum” Veneetsia Biennaalil, millele Poska tegu viitab. Stseen mõjub eelkõige just kehaliselt – võimendatuna just hetk tagasi põrandale keerelnud õhuvärskendajast, hakkab vaatajana iiveldus ligi hiilima. Stseen kestab küllaltki pikalt, etendaja tegutseb aeglaselt ja pikkamööda. Tegemist ei ole šokeerimise või otseselt transgressiivse võttega, kuid see poeb naha vahele ning tekitab vastikust. Vastikustunnet tekitab ka peatüki alguses kirjeldatud hambapesu stseeni kes teab kui mitmest etenduskorrast pärit hambapesuvedeliku kotikesed. Nendes tugevat tülgastustunnet pakkuvates stseenides peitub Julia Kristeva abjektsioonikäsitluse omal nahal kogetud näide. Abjektsus tähistab Kristeva mõistestikus seda, „mis rikub mingit identiteeti, süsteemi või korda. Mis ei pea kinni piiridest, kohtadest, reeglitest.” (Kristeva 2006: 17). Kehast tõugatud mustus tundub olevat puhastumise hind, kuid etenduse hambapesu „mustuse” probleem seisneb selles, et seda ei peideta silma alt ära, see jäetakse vaatevälja ning nii valgustab see välja puhastustöö hinna – midagi peab eraldama muust, sellest „puhtast”, süsteemi ja korra ilmingust. Eraldatu peab alati jääma peidetuks ega ei tohi jääda nähtavale, muidu see paljastab eraldamisvõtte mehhaanika. Sel viisil peitub tugevas kehalises reaktsioonis viide puhtuse ja mustuse vahekorra segamise tabule.

Kui juba hammastepesu tundus intiimne, siis alasti keha on sellest samm edasi. Poska võtab üheks liikumisjadaks riidest lahti. Tema liigutused on rahulikud ja graatsilised, ent ilme eemalolev. Seega mõjub keha eelkõige kaitsetult ja õrnalt, kuid seda saab ilmselt öelda heteroseksuaalse naise vaatenurgast. Alasti ihu õrnuse ja haavatavusega mängib kontrasti

heli – kui seni oleme kulgenud vaikusel, siis nüüd hakkavad kõlama justkui kuskilt kaugelt, majasügavusest mingid kolksud, mis meenutavad samme või majas käivaid töid. Helide industriaalne meeleolu läheb ruumi kooruva värviga ruumi hästi kokku, kuid sellega kõrvuti seatuna tundub alasti keha veelgi hapram. Poska liikumine on aeglane, ent kolinat ja kolksud üha intensiivistuvad, ning nendega liitub ka elektrooniline heli. Poska aeglane väändumine ei muutu liikumises, ent heli koosmõjul hakkab nüüd kandma veidi koletislikku alatooni.

Alastuse kaitsetusest aitavad välja riided, ning need, mida Poska nüüd selga paneb, ei vii mõtteid kaitsetusele või intiimsusele. Läikivpunane ühtaegu sportlik ja pidulik kostüüm ning tohutukõrge platvormi ning kontsaga valged, veidi määrdunud stripparikontsad annavad kehale uue tähenduse. Riietumise hetkel mõjuvad need nagu äraspidine diskoajastu meenutus, emantsipeerunud ning oma seksuaalsusega sina peal naise turvis, kuid põrandal istudes jalanõusid jalga pannud Poska viskab hoopis pikali, ning veab üht jalga teise ette visates oma lõdvalt järel lohiseva ülakeha järgmisesse ruumi. Ootused on taas nihestatud, kostüümi kaudu ei tulnud mängu „naiselikkuse” või „seksikuse” kontseptsioonid. Järgmises ruumis lauale roninud Poska muudab oma jalgu pikalt kokku pekstes need hoopis kineetiliseks skulptuuriks, mis kaotavad oma funktsiooni jalgadena ning mida me ei näe enam kõigest jalgadena. Eemal, teises ruumis, kuhu meie ei lähe ja mida jälgime kitsast koridorist, paistab silmatorkav jalanõu hoopis koletisliku kabjana, neid üksteise vastu plagistav naine aga küborgi või kentauri, igal juhul mitte pelgalt inimesena.

Etenduse alguses kingitud roosid tuuakse uuesti mängu nii metafoori kui ka roosi materiaalsusena, kuid eelkõige saavad nad tugeva afektiivse reaktsiooni vallandajaks. Suuremas ruumis, kus mõni stseen tagasi toimus hammastepesu ja alasti liikumine, võtab Poska sületäie roose ning asetab need aegamisi diagonaalis üle põranda nii, et õied jäävad kummalegi poole. Tulemus tekitab seoseid punase vaibaga, ehkki roosid ise punased ei ole. Okastele kõndima sellegipoolest ei minda. Poska võtab ühe roosidest, ning varrest kinni hoides virutab äkki järsu liigutusega õie vastu maad, nii et kroonlehed üle põranda lendavad. See mõjub ehmatava vägivallaaktina, ning ootamatult tekib tunne, et roos on midagi õrna ja elavat, ning justkui nii poleks võimalik roosiga käituda. Võiks öelda, et selle stseeni abil saab

roos korraga nii täieõiguslikuks elusolendiks, kelle suhtes empaatiat tunda, kui ka materjaliks, mida teatud viisil kasutada. Poska jätkab roosiõite purustamisega, kuid vaatab aeg-ajalt küsivalt ringi. Keegi mõistab lõpuks seda sõnatut kutset ning võtab samuti oma roosi vartpidi mugavamalt pihku ja lööb heleda laksuga selle katki. Ülejäänud pealtvaatajad elavnevad. Peagi teeb järgmine sama, kuid ei leia õiget nurka ja roosiõis lendab tervena varre küljest ära. Poska ulatab vaatajale n-ö vaibast terve roosi, et viimane uuesti proovida saaks. Mõistan peagi, et siin peamegi vist roosidest lahti saama, keldrist üles neid enam ei vii. Või siiski mitte lille lõhkuda, vaid kinkida see kasvõi tänaval kellelegi? Jätta mälestuseks? Ent tahan proovida seda emotsionaalselt nii valena mõjuvat liigutust, ning lööngi roosi vastu maad – samuti kohmakalt ning ainult õit varrest eemaldades. Tunne on natuke eufooriline, nagu viha vabastav löök poksikotti, aga samas tundub tegu ikkagi vale ning jätab teatud süütunde. Mõni publiku seast aga ei soovigi seda läbi teha ning ulatab lille etendajale. Kui enam ühtegi tervet roosi alles pole ja põrand on lehti, varsi ja kroonlehti täis, puhastab Poska põranda järelejäänud lillevartest rootsukimbuga. Endisest pidulikust roosist on saanud harilik luud, pidupäevast argipäev.

Lavastuse viimasesse ruumi astuja satub ukse kohal tööd alustava seebimullimasina tõttu kõigepealt korraks vikerkaarevärvides helklevate mullide õrna vihma kätte. See mõjub viimase puhastava aktsioonina enne ruumi, millest võiks eeldada lõplikku nirvaanat. Religioosse või esoteerilise meeoleolu loovad ruumi valged seinad ja värvilised padjad istumiseks, kuid ka neli hiigelsuurt tuulekella. Kuid see, mis ruumis kõige tugevamat reaktsiooni tekitab, on hoopis suur ja rõõmus koer. Inimesed lähevad elevile, ka koer on elevil, ning peagi mõistame, miks ta rõõmustab – etenduse alguses publikuliikmetele jagatud veider kilekotis täheke oli küpsis küll, aga mitte inimesele söömiseks mõeldud. Küllap oli koer eelnevatest etenduskordadest juba õppinud, et ühtäkki ruumi valguv kari võõraid inimesi tähendab maiust, palju maiust. Ruumis igäihe juurde kalpsav koer, kes uurivalt käsi ja taskuid nuhutab – äkki on küpsist kuskil veel? – on vägagi invasiivne võte. Tegemist on elusolendiga, kes tuleb väga lähedale, keda on võimatu ignoreerida, kelle ringijooksmine ja elevus täidavad kogu ruumi. Ka istuma oleme suunatud põrandale, temaga samale tasandile.

Loomade kasutamine etenduse osana on harv, kuid igal juhul ei seisne nende roll enamasti vaatajaga suhtlemises. Koer võib vallandada erinevaid emotsioone: õrnustunde, igatsuse koduse lemmiklooma järele, lapsepõlvemälestused või hoopis hirmu halbade kogemuste tõttu (tean mitut inimest, kes oleks igasugust viisakust eirates nirvaanasse lahustumise asemel kiirelt põgenenud), kuid kindel on see, et teda ei saa eirata. Ta on Teine, kes tuleb ligi ning kellega peab suhestuma, kasvõi teda eemale ajades. Selle afektiivselt laetud ning mõneti invasiivse suhte asetamise abil nii etendusolukorra konteksti kui ka sidudes selle nirvaanasse jõudmise tähendusega avaneb ühtlasi võimalus avada senises tajutava jaotuskorras võrdne, silmast silma suhe loomaga.

Karolin Poska „Sinu nirvaanale” peamine poliitiline jõud seisnes igapäevaste afektide nihkesse viimises ning sellega avades uut võimaluste ruumi ümbritsevat tajuda – näiteks seda, mida peame puhtuseks ja mida räpasuseks, või mida iluks või vägivallaks. Nii desinfitseerimisvahend kui ka hambapesu mõjusid Julia Kristeva abjekti kontseptsiooni füüsilise illustratsioonina, kuna tugev kehaline vastikustunne tõi nähtavale puhtuse ja mustuse piiride hägustamise afektiivse, tahtele allumatu dimensiooni. „Afektiivne subjekt on trajektooride ja ringluste kogum,” (2007: 59) kirjutab Kathleen Stewart. „Sinu nirvaanale” tekitas mõned uudsed trajektoorid ning sidus väikese hulga inimesi kokku ajutiseks kogukonnaks, kes Poska argirituaalide tunnistajaks olla said. Teine suurem poliitiline aspekt seisnes ruumi struktureerimises, avaliku ja peidetud ruumi kontseptsioonide segamises – publik sai sõnatul rituaale meenutaval rännakul ligi kohtadele, mis muidu varjatuks jäävad. Kolmas oluline samm oli looma etenduse osaks tegemine viisil, mis ei nõudnud loomuvastast käitumist nagu näiteks trikkide tegemine pealtvaataja lõbuks, vaid kus koer sai vabalt ise oma trajektoore ja suhtluspartnereid valida täieõigusliku vaba subjektina ning koguni inimestega samalt silmside tasandilt. Inimese kui tavapäraselt teiste olendite kõrval enda silmis ainsa agentsust omava subjekti antropotsentristliku positsiooni kõigutamine toimus seega kahel viisil. Esiteks paigutati publik põrandale istuma ja sellega jättis kehaline paigutus inimesed koeraga samale tasandile – miks mitte ka metafoorselt. Teiselt ilmnis tavapäraste rollide

kõigutamine etendusolukorras vaikumisi mängureeglite abil, milles vabalt liikumise õigus oli loomal, mitte inimesel.

5. Sveta Grigorjeva „Fakerz”

Valgus koondub hämara lavaruumi keskel asuvat ülejäänust kõrgemat ala välja valgustama. Selle äärde, lava markeerivast ruumist väljapoole, astub üks tantsija, Rauno Zubko. Teisel pool lavalaiust kõrgendikku seisab tema vastas teine tantsija, Siim Tõniste. Ruumis valitseb vaikus. Ootusärevus, kaks meest vastakuti üle lava üksteist põrnitsemas. Äkitselt hüppab Zubko järsu liigutusega kahe põlvega matile, käed rusikas tasakaaluks selja taha sirutatud. Millisekund hiljem kargab matile ka Tõniste, kuid jääb püsti, ning teeb paar ähvardavat hüpakut Zubko suunas. Järgmise hüppega on Zubko jalul, tõstab elegantse liigutusega jala, kuid on juba agressiivse piruetiga Tõnistele lähemale karanud. Tõniste vastab kahe jõulise jalalöögiga vastu maad, mille lõpetab aeglase sensuaalse puusaringiga. Kaks kiiret hüpet, Zubko on juba Tõniste kõrval, viimane sirutab käe tema selja taha, käsi puudutab selga. Mõlemad tarduvad hetkeks – vaevumärgatavalt – ning naalduvad õrnalt ja kohmetult üksteisele. Hetke intiimsust lõhestab Zubko allasuunatud põiaga jalavibutus. Algab tangomuusika.

Sveta Grigorjeva “Fakerz” on seitsmele etendajale loodud tantsulavastus. See sai alguse 2019. aasta alguses nädalaga kuuetele tantsijale loodud lavastusest Hiiumaa Tantsufestivalil, mida 2021. aasta septembriks Sõltumatu Tantsu Lava kutsel edasi arendati, esietendusega 25. septembril Narva Vabal Laval. „Fakerzi” analüüs erineb veidi eelnevatest, kuna tegutsesin lavastuse juures dramaturgina. Seega mõjutavad siinset analüüsi nii minu taustateadmised lavastusprotsessist kui ka etenduste mitmekordne kogemine. Peamiselt lähtun aga analüüsi juures siiski lavastusest endast – sellest, mida vaataja vastu võtta saab, ning see lähtub minu enda tajudest etenduse ajal publiku seas istudes. Lavastus on analüüsiks valitud seetõttu, et nii liikumispõhisuse kui ka liikumise viisi tõttu tuleb eriliselt välja keha enese ja kehadevahelise suhte afektiivne potentsiaal, mida peatükis lähemalt avan.

Lavastuse tutvustus annab teada, et tegu on „kollektiivse tantsuhäkkeri keha” otsinguga, milles „lavalolijad lasevad end võrgutada erinevatest tantsulistest, aga mitte ainult, stiilidest ja tehnikatest – võltsides, häkkides, remiksides” (Sõltumatu Tantsu Lava). Esimene suurem lavastuse taustal olev küsimus käsitleb seega teadmisteloomet, mis igasuguse teeskluse taustal kahtlemata peitub. Selleks, et kedagi või midagi teeselda, peab teeskleja või võltsija endale selgeks tegema võltsitava isiku, objekti või nähtuse olemuslikud osad. Küsimus teadmistest ja nende edasi andmisest haakub tugevalt Rancière’i ideedega – nimelt on tema jaoks kõrgemalt positsioonilt kellegi õpetamine väga problemaatiline, ning ta usub selles vallas intellektide võrdsusesse, kus igapähele on suutlikkus ennast harida (Kangro 2017: 188–

189; Bargetz 2015: 586). Lavastaja avab seda vaatenurka teadmisteloomele läbi eri liikumistehnikate lahtimuukimise – pannes prooviprotsessi jooksul trupiga kirja märksõnu, mis tantsijatel seostub mõne konkreetse liikumisega (nt tango), või koguni liikumisega, mis ei pruugi eksisteeridagi (nt visati prooviprotsessis õhku kujuteldav liikumisstiil '*random horse-riding*' ehk 'suvaline hobusel ratsutamine', mis aga lavastusse ei pääsenud). Märksõnade abil püütakse parasjagu uurimise all olevat konkreetset liikumist uuesti kehaliselt leiutada, kuid lähtuvalt igäihe enese taustast, natuurist jm – nõnda sünnib uus, nihestatud kollektiivne teadmine, minetamata isiklikku lähenemist.

Lavastuses mängitakse peamiselt viie liikumisstiili tõlgendamisega, milleks on tango, *wrestling*, striptiis, videomängu karakterid ja kamasuutra, mida ka omavahel sulandatakse. N-ö liikumisstiilide võltsimine pole aga lavastuse eesmärk iseeneses ning seega leidub lavastuses ka stseene, mis sellega otseselt ei tegele. Nimetatud stiilid said valitud peamiselt tervikut silmas pidades, et vaheldada lavastuse tempot ja meeleolu ning anda stseenide järjestuses tantsijatele võimalus end ära väsitada või, vastupidi, hinge tõmmata.

Teine suurem lavastuse juhtmõte tõukub poliitikafilosoof Daniel Blanga Gubbay ideest, et tantsijat ei pea tingimata nägema iseenda individuaalsust esitavana, vaid ka liikumisel võib olla oma elu, mis seda kandvatel kehadel ilmub ja kaob, mõjutades kehi, aga kehad ka liikumist (Blanga Gubbay 2018: 127–128). See ei ole küll juhtlõng, mis lavalt eksplitsiitselt vaatajateni kanduks, kuid annab tausta siinsele analüüsile.

Lavaruum on koondatud piklikuks nelinurkseks alaks, mille ümber on publik ühe reana toolidele paigutatud, otstesse ka kõrgema teise reana. Lavaruumi jagab kaheks kitsama küljega paralleelselt kummaltki poolt kaldteena umbes poole meetri kõrgune poodium, millel on kahe meetri laiune matiga kaetud „plato”. Kõrgem osa ei asu täpselt ruumi keskel, vaid ühele poole jääb rohkem põrandapinda, teisele veidi vähem. Plato kohal on sellega samas suunas metallist konstruktsioon. Sellelt ripuvad kettidel mõned riideesemed, aga kokkupakituna, nii et esile tungib nende materiaalsus kangana, mitte see, mis esemega täpselt tegu on.

Lavastus on küllaltki fragmentaarne, koosnedes (peamiselt selge alguse ja lõpuga) stseenidest. Suurema osa ajast on kõik seitse tantsijat laval, mõnes stseenis on siiski fookus kas ühel tantsijal või tantsijate paaril. Publiku saali astumisel ei ole etendajad veel laval, ehkki on ruumis ning ootavad seina ääres seistes, lava-alalt eemal, aga siiski nähtavas kohas publiku toolirea taga. Lavastus lõpeb selge märguandega valgustajalt, et etendus on läbi – saal läheb õigel hetkel pimedaks.

Kriitikud märkasid lavastuses keha ja liikumise keskmesse tõusu. Edastati küll isiklikke tõlgendusi, näiteks Meelis Oidsalu loodud seos kehalise reglementeerituse küsimusega avalikus ruumis (Oidsalu 2021), kuid läbivaks jäi arusaam, et lavastus on väljendustaotluseta (Oidsalu 2021), ei püüa otseselt midagi öelda (Viirpalu 2021), et selle tähendused on n-ö ennast tühistavad (Loog 2021). Eravestlustes vaatajatega toodi enim välja, et oli näha, et tantsijad on laval lustiga, kuid leidus ka arvamusi, et lavastust peaks mitu korda nägema, sest infot saab lavalt korraga küllaltki palju.

5.1. Aeg, ruum ja raamistus

Lavastus ei mängi kuigivõrd tavapärase etendussituatsiooni raamistuse dekonstrueerimisega. Ajalises mõttes on sellel liikumispõhise tantsulavastuse jaoks tavapärane pikkus ehk üks tund. Publiku ja etendajate vahelist suhet ei hägustata ning publikut ei kaasata mõnes tegevuses kaasa lööma. Tantsijad vaatavad küll kohati publikuliikmele silma, kuid mitte provotseerides või tähelepanu nõudes, vaid tunnustades vaatajate kohalolu, ühist ruumi. Vaid ühes stseenis luuakse intensiivsem silmside mõne juhusliku vaatajaga, ent see katkestatakse peale paari minutit ning pilgu intensiivsust ei jätkata suhtluseks. Seega on lavastuse raamistus küllaltki tavapärane ega raputa vaataja ootusi – kui mitte arvestada publikuliikmeid, kes on näinud lavastaja mõnda varasemat teost ning eeldavad, et mingil moel võidakse ka publikut kaasata. Viimast aga siiski ei juhtu.

Ruumi struktureerimise mõttes ei luba publiku paigutamine ringis ümber tantsupõranda vaatajana end n-ö neljanda seina taha ära unustada. Paratamatult on võimalik näha endale lähemal istuvate inimeste reaktsioone ja näoilmeid, mis omakorda tuletab vaatajale meelde,

et ka teised võivad tema omi jälgida. Lavaruum soosib seega nii osadust – tantsijate liigutusi on võimalik jälgida lähemalt kui siis, kui etendajad oleks vaatajatest prostseeniumlaval eraldatud; kuid samas pakub tantsupõranda ümber istumine samasugust võimalust jälgida ja olla jälgitav, nii nagu ka väikeses kogukonnas ollakse naabritega nii omavahelise kaitse kui ka pidevate pilkude all. Publiku paigutamine tantsupõrandale võimalikult lähedale oli küll tingitud sellest, et lavaltoimuva energia suures saalis laiali ei hajuks, ent haarab ka vaatajad teatud määral etenduse energiavälja osaks. Siiski võib ringis istumine tekitada vaatajas teatud ebalust – selline publikupaigutus võiks anda märku sellest, et mingil hetkel kaasavad etendajad ka publikut. Samuti võib mõjuda hirmutavalt, kui mõne tantsija suure hooga liiga lähedale sattumise tõttu tundub tekkivat oht mõne jäsemega pihta saada. Sellegipoolest on võimalik istuda ka lavaruumi otstes teise ritta, mis annab võimaluse toimuvat veidi eemalt ja kõrgemalt jälgida. Igal juhul on publiku lavaruumi ümber paigutamise puhul tegu tajusid teravdava võttega, kus paigutus keelab end vaatajana liiga lõdvaks lasta või unustada iseenda kehaline kohalolu saalis.

Lava poolitav poodium tähendab, et aeg-ajalt kaovad vaatajast kaugeimal paikneva tantsija jalad või kogu keha vaateväljast. See tekitab nägemisvälja katkestuse, mis ühelt poolt võib mõjuda häirivalt, kuna kõike ei ole võimalik näha, teisalt aga ärgitab tähele panema iseenda vaatamisfookust. Lavaruumi kõrgema osa peamine eesmärk lavastuses on suunatud etendajate kehatunnetusele: lükata see nihkesse, tekitada ruumi midagi, mis liikumisele oma jälje jätab. Kõrgendikuga tuleb liikudes tahes-tahtmata arvestada. Sama efekt on sellel vaataja nägemisväljale, visuaalsele ruumitunnetusele – see on nihkes ning nõuab teistsugust, teadliku fookusega lähenemist ruumile. Eemaltoimuv pole mitte niisama kaugemal, vaid vaatajast ära lõigatud visuaalse barjääriga, tema pilgu pidevus on lõhutud. Sellega on vaataja jaoks keskmesse tõusnud vaatamise fakt. Nägemisvälja uutmoodi konfigureerimine tekitab veel ühe potentsiaalselt poliitilise hetke, kuna tavapärased tajud seatakse kahtluse alla.

Nüüdistantsuetendused Eestis on juba pikalt endast kujutanud pigem soolosisid või duette, suuremad kooslused kui neli inimest jäävad harvaks. Selle harjumuspärase tõttu, kuid mitte ainult, mõjub „Fakerzi” tantsijaid täis ruum ergastavalt, kuid mõneti ka häirivalt. On raske

oma fookust sättida, esile kerkib pinge, hirm millestki ilma jääda. Kõike ja kõiki korraga haarata on raske, peaaegu võimatu. Samal ajal võib see peale esmast harjumisaega mõjuda ka vabastavalt. Kui kõike pole juba eos võimalik jälgida, siis ongi möödapääsmatu valida ise, kelle liikumine parasjagu pilku püüab ning vaadata seda, kes ennast vaatama võrgutab. Nii kerkib esile vabadus ja vastutus iseenda kogemuse ja enda kogemusliku teekonna eest etendusel. Teisalt võivad seda teekonda mõjutada ka teised vaatajad. Näiteks kui ühes saali nurgas oli vaiksamas stseenis kuulda publiku seas kihistamist, pöördusid kõik sinna vaatama. Istudes ise toimuvaga samal küljel, aga kõige kaugemas nurgas, pidin üle teiste minu reas istuvate vaatajate küünitama, et asetleidvat näha. Selle kiireltmööduva mõne hetke jooksul ergastus suurem osa saalist, meie reast sai aga võnkuv ussike peadest, kes üksteise tagant itsitamise põhjust püüdsid tabada. Hetk kadus ning elevust põhjustanud tantsija liikus juba eemale, jättes minusse kahjutunde kaotatud hetkest, hiljem aga toimunule tagasi mõeldes imestuse, kuidas õigel hetkel etendaja ja vaataja vahel tekkinud sünergiast ergastus suur osa saalist.

Vaataja ootusi raputatakse lavastuse siseselt näiteks stseenide järjestusega, mis on seotud eeldustega kehaliste võimete piiride kohta. Kõnekas näide on näiteks üleminek ühelt stseenilt teisele, kus tantsijad on muutunud eksortsismist kantud striptiisi matkides üha agressiivsemaks ja jõulisemaks, keha survestamas pingestatud raskus, kriisates ja end vastu põrandat pekstes ruumis liikumas. Olles end viimase piirini ära väsitanud, roomatakse keskmisele platoole, kus mõni viimane veel raugemata iseendaga kakleb. Kuna lavastuses on juba olnud üks jõulisem stseen, mis lõppes tantsijate kollapsiga ja millele järgnes küllaltki aeglane uue stseeni algus, kus tantsijad said liikuda põrandal ja veidi hinge tõmmata, siis võiks arvata, et nüüd tuleb rahulikuma tempoga stseen. Selle asemel veetakse endid higiste ja kurnatutena poodiumile rivisse seisma – ning hüpatakse seejärel ühise röögatuse saatel sammuke nii ees kui taga istuvale publikule lähemale, käed võitlusvalmilt rusikas. Algab füüsiliselt väga nõudlik videomängukaklustest inspiratsiooni ammutanud stseen, mis hõlmab muuhulgas ka korduvat üksteise tõstmist. Alles peale seda saavad etendajad taas hetkeks puhata, kui enamik neist võitluses n-ö tapetakse ja nad hingetuna maha lebama jäävad.

5.2. Kehaline mõju

Eelmiste käsitletud lavastustega võrreldes tuleneb lavastuse „Fakerz” tajuline mõju vaatajaile peamiselt etendavatest kehadest ja liikumisest endast.

Lavastus algab stseeniga, mille liikumine pakub mitme minuti jooksul peaaegu minimaalset äratundmist. Tantsijad saavad ükshaaval lavale, jättes esimesele kahele veidi rohkem aega. Liikumist alustatakse peaaegu mikroskoopiliselt – võib-olla võbeleb seisva ja lakke vaatava tantsija labakäsi veidi, võib-olla nihkub märkamatu tasakaalupunkt, kuni päädib äkiliselt põlve lõnksu laskmisega. Alles neljanda tantsija lavale astumisel liitub ka vali elektrooniline muusika, (esialgu) rütmiga võimas, võib-olla kurjakuulutavgi helimassiiv, varem toimub kõik täielikus vaikuses. Igaüks ehitab esimestest minimaalsetest liigutustest üha hoogsamat liikumist, aga iseenda tempos. Stseeni lõpuks liiguvad laval seitse eriilmelist tantsijat, kelle liikumisarsenalis võib märgata sarnaseid elemente, aga kelle tempo ja liikumiskeel jäävad siiski omanäoliseks. Stseen mõjub nii iga tantsija tutvustusena, kes on küllaltki erinäolised liikujad ning lahendavad iga liikumiskvaliteeti iseenda taustast lähtuvalt, kui ka sissejuhatusena esimesse dekonstrueeritud liikumisstiili. Mõnest jalavibutusest või järsust peanõksatusest võib ehk välja lugeda viiteid tangole, kuid jälgi segab igaühe isikupärane käekiri, ning samas ka see, et selge tango suunas selles stseenis ei liiguta, vaid tango markeerimiselt jõutakse hoopis jõulisema, agressiivsema liikumiseni. Viimane kasutab küll tango elemente, ent jääb siiski millekski muuks, millekski vahepealseks. Tantsijate ülesanne on kasutada *wrestling*’u markeerimiseks hoopis tangoliikumise juurde kuuluvaid elemente – kuidas võidelda, kui kasutada on vaid tango liikumisarsenal? Sarnast liikumiskvaliteetide ujuvust kohtab lavastuses veel. See ühtaegu kutsub vaatajat kaasa mõtlema (mida nad ometi teevad? Kas see meenutab midagi?), ent vastus kipub käest libisema. Täendus ujub käest ning avab igas hetkes võimalusi erinevateks tõlgendusteks, nii nagu ka afekt kujutab Brian Massumi järgi eelkõige igas hetkes peituvat potentsiaali liikuda ükskõik mis suunas (Massumi 2015: 3). Ent tuttavate liigutuste vilksatused suunavad vaataja tähelepanelikuks nende ilmumise ja tähenduse osas, nii nagu tantsijad on koondanud igas stseenis oma

tähelepanu kindlatele märksõnadele. Loodud on kahepoolne kõrgendatud tähelepanuga ruum, milles vaataja jaoks võib küll tekkida tähendus, võib-olla koguni narratiiv, kuid mida pole lavastaja ette ära määranud, jättes sellega vabaduse vaatajale.

Lavastuse eelviimane stseen võiks markeerida kollektiivsuse tugevamat, koondunumat esiletõusu. Tantsijad on koondunud kõrgendikule pulseerivaks inimmassiks. Nendest moodustub pikk usjas rivi, millest on näha, et keegi on kätuli, keegi on selili, jalad taeva poole laiali, keegi libistab kaaslase kõhu kohal end edasi. Aeg-ajalt avanuvad taeva poole peopesad, jalad, tõuseb mõni kuklasse aetud pea. Liigutused on pigem aeglasel, välja arvatud mõned rabeledamad hetked, kui keegi kaotab tasakaalu ja pool inimussi vankuma lööb, või kui keegi teine kuhugi kinni jääb ja end ootamatu naksakaga edasi peab tõmbama. Võimalusel vahetatakse positsioone ja liigutakse aeglaselt oma algsest asukohast edasi või tagasi. Taustal voogavad kergelt *new age* meditatsioonimuusikat meenutavad helid. Valgus on sumekollane või rohekas, tantsijad on pealmised kihid kostüümist ära võtnud. Nende ihud pärleavad higist mesise valguse all, ja ühel hetkel ei saa enam aru, kelle käsi või kelle jalg on kus – kõik liigub, elab, kehade piirid on kadunud, sellest on saanud võbelev, kihav ihukobar. See võiks olla hetk, mis näitlikustab nii Daniel Blanga Gubbay ideed liikumisest kui millestki autonoomsest, mis tantsib *koos* kehaga, tuues kokku nii inim- kui ka mitte-inimelu, ja nõnda valgustades välja territooriumi, milles harjutada post-antropotsentristlikult teistega maailma jagama (Blanga Gubbay 2018: 128–129), kuid ka afektiivse intensiivsuse selget visualiseeringut, milles keha on „samavõrra endast väljas kui see on enda sees – põimitud oma suhetesse – kuni lõpuks sellised kindlad eristused lakkavad lugemast” (Gregg, Seigworth 2010: 3). Individuaalsuse ja kollektiivsuse segunemine toimub aga ka tantsija vaatevinklist – stseen on küllaltki nõudlik, kuna tuleb balansseerida iseenda liigutuste teekonda teiste omadega. Näiteks võidakse sattuda füüsiliselt raskesse poosi, millest välja tuleb aga ühise liikumistempera arvestades liikuda aeglaselt, viimase juures võib aga kellegi teise liikumine trajektoori ootamatult muuta või peatada. Tuleb kogu kehaga tajuda, mis nägemisväljast väljapool toimub ja kuidas teiste liikumine iseenda parasjagu käsil olevat trajektoori segada või toetada võiks.

Kehalisuse pinget individuaalse ja kollektiivse vahel avaldus ka stseenis, mille taustal kõlas remiks *happy hardcore*'i koosluse Critical Mass 1996. aasta hitist „Burning love”. Kiire reivi-*beat*'i alates seisavad tantsijad hajutatud üle lavaruumi, mõned veel lõpetamas eelmise stseeni liikumist. Tantsijad vaatavad ümberringi ja üksteist, paistavad ootusärevad ja õhevil. Energiamuutus ruumis ei tulene seega mitte ainult muusikast, vaid nähtavast ühiseks valmisolekuks millekski kohe-kohe algavaks. Jõuline, ent rõõmus muusika kogub tuure, ning esimeste laulusõnade ajal alustab üks tantsijatest hoogsat reivimist kaaslaste vahel, kuni mõnekümne sekundi pärast toimub muusikas muutus, tantsija tardub taas ning virgub järgmine, kelle vungile teised kaasa elavad. Kui igaüks on oma võhmalevõtva solo ära teinud, vilgub valgus üle saali nagu klubis, tantsijad seisavad taas staatiliselt, ehkki silmnähtavalt lõõtsutades. Ootusärevus selle osas, mis nüüd saab, kordub aga pigem vaatajais, tantsijad paistavad pigem pingutuseks valmistuvat. Muusikas ülikiire osa alates ergastuvad nüüd kõik korruga, lavaruum muutub tantsijate kui elektronide läbisegi vuhisemiseks, ent selle juures kasutatakse liikumisvõtet, mida lavastaja kutsus skippimiseks. Skip tähendab vahelejätu, hetkelist pausi selle vahel, mida just tehti ja mida edasi kavatsetakse teha. Samuti tuleb liikumisega mitte liialt muusika rütmi illustreerida. See kahekordne distants rütmi ja liikumise vahel aitab liikumises hoida pinget. Kogu stseen kokku, tantsijate kaasaelamine üksteisele, alguse elevus ja suure hulga inimeste viimasegi jõu käiku panemine, et saavutada maksimaalset intensiivsust (mis ei pea tähendama kiirust) mõjutab ka vaataja emotsioone, mõjub elavdaval. Iseenda reaktsioone aluseks võttes sooviks nähtud hoo ja ühtsustunde tuules ka ise tantsijatega liituda. Emotsioone ei haaratud mitte mõistusega haaratava sisuga, vaid lavaruumist kiirgava kehade elevuse, jõu ja lõpuks väsimisega, kokkukuuluvuse selgete kehaliste märkidega.

Ehkki fookuses on keha ja liikumine, on ka valgustusel ja muusikalisel kujundusel suur roll. Esimese abil suunatakse õrnalt stseenide meeleolu ja vaataja pilku, teisega kasutatakse nii tugevalt meelele mõjuvaid kompositsioone (ergutavalt või rahustavalt), kuid ka palasid, mis ei mõju mitte ainult oma tempo ja meeleoluga, vaid kannavad ka kultuurilist tähendust, näiteks (lavastuse muusiku Alvin Raadi veidi moonutatud) Arvo Pärdi „Spiegel im Spiegel”

või Üllar Jörbergi „Suudlejad vihmas”. Viimaste kõrvuti sättimine aga mängib mitte ainult semantilise, vaid ka meeleolude dissonantsi peale – Pärdi aeglane melanhoolia kui tunnustatud kõrgkultuuri osa, talle järgnemas Jörbergi joviaalne süldipeo-muusika. Dissonants on mitmekordne, kuna muusika lõikub ka lavaltoimuvasse – Pärdi taustal toimub striptiisi dekonstruktsioon, mis muutub üha himuramaks. Selle grotesksusse liikunud agressiivse lihahimu taustal kutsuvad Pärdi järel algavad Jörbergi sõnad õrnadest suudlustest igivana tamme all oma lustlikus absurdis publiku seast mitmeid naerupurskeid esile. Lavakujundus seevastu on minimalistlik, pakkudes eelkõige ruumi liikumiseks ja vaatamiseks, ning peale liikumis- ja vaatamiskogemuse nihestamise tajudele kuigivõrd muud tausta ei anta.

Peatüki alguses kirjeldatud stseen Zubko ja Tõniste vahel näitlikustab nii ühiskonnas kui ka liikumisstiilis peituvate struktuuride, siinkohal soorollide nihestamist. Miski, mis algab üksteise heidutusena enne kahevõitlust, muutub tangot meenutavaks tantsuks – stiiliks, mida tantsivad tavaliselt mees ja naine ja kus soorollid on küllaltki paika sätitud. Kahe mehe üksteiseni liikumine ei tekita esialgu tangokahtlust, kuna oleme harjunud selles tantsustiilis nägema harjumuspäraseid soorolle. Hetkel aga, kui vaataja tunneb kahe mehe duetis ära tango elemente, on nihkesse lükatud nii see, mida me (küllaltki heteronormatiivsest) tangost teame, kui ka soorollid ühiskonnas. Kui tavapäraselt tangot tantsivad juhtiv mees ja juhitud naine, siis selle lavastuse dekonstrueeritud tangos on paarid võrdsed partnerid.

Seoses muutustega ühiskondlikus elus muutuvad ka afektiivsed reaktsioonid. Selle näiteks toon stseeni, kus tantsijad hakkavad laval Vivaldi „Suve” kolmanda osa saatel muusika rõhkude rütmis suust enda kohale vett purskama. See inimfontään võis mõjuda lõbusalt ja natuke ülbelt mõne aasta eest Hiiumaa suvisel festivalil, kuid koroonaviirusega seoses on see tahtmatult saanud juurde uue tähendusvälja. Iga grandioosselt kaugele lennanud pritsmega saab visuaalselt selgeks, kui kaugele piisad inimese suust reisida saavad. Selleks, et publiku (õigustatud) hirme hajutada, on juba lavastuse alguses toolidel ootamas läbipaistvad visiirid, et võimalike näkkulendavate pritsmete eest kaitsta, kuid seda eelkõige mentaalselt. Samuti saadetakse publikule meilitsi kinnitus, et kõik tantsijad on värskelt testitud ega kannu viirust.

Sellegipoolest mõjub Vivaldi purskkaev ühtaegu meeleolu tõstvana, aga samas meenutusena valitsevast pandeemiast.

Ehkki lavastus etendusolukorda ei nihestanud, peitus Sveta Grigorjeva lavastuse „Fakerz” poliitilisus mitmes tajulises aspektis. Keha on lavastuse keskmes oma hoo, väsimuse, jõu ja higiga, kõige sellega, mille kohta afektiteoorias küsitaks Baruch Spinozale viidates: „mida keha teha suudab?” (Gregg, Seigworth 2010: 3). Keha suudab afektide ringluses liita endaga teisi kehasid ja liituda teistega, suudab mõjutada ja olla mõjutatud. „Fakerzis” on keha afektiivne mõju seitsmekordne ja vaatajale väga lähedal, mitte mitu pingirida eemalt kogetud intensiivsus. Poliitiline tasand avaldub seega esiteks etendajatevahelise afektiringluse nähtavale toomises, kus on ühiselt välja töötatud uus arusaam mitmest liikumisstiilist, ning kus mõnes stseenis saab üksteise liikumist rohkem tajuda kui näha, selleks et enda liikumist läbi viia. Sel viisil ühenduvad indiviidid millekski endast suuremaks – nii ühiseid teadmisi loovaks kollektiiviks kui ka kollektiiviks, mis haarab Blanga Gubbay teksti vaimus koosolemise harjutamiseks kaasa ka mitte-inimelu, liikumise enda elu. Teiseks kriipsutavad übermõtestatud liikumisviisid alla selle, mida me vaatajana neist teame – näiteks tekitab kirklik, ent humoorikas tango ja *wrestling*’u vahealadel paiknev kahe mehe duett küsimusi mitte ainult selle kohta, mida vaatajatena teame tango, vaid ka nii selles liikumisstiilis peituvate sugu puudutavate reeglite kui ka laiemalt ühiskonna soonormide kohta. Selles aspektis kõlab kaasa Rancière’i tajutava jaotuskorra mõiste, kus siinkohal saavad hääle ka heteronormatiivsest maailmapildist väljapool asuvad hääled, tekitades lavastuses poliitilise ruumi rancière’likus mõistes. Kolmandaks mõjutab vaatajate kehalist kogemust publiku paigutus ruumis, kus ollakse korruga toimuvale lähedal ja teiste publikuliikmete pilgu all, ning kus lava kõrgema osa tõttu toimub pilgu katkestus, milles koos lavastuse liikumisstiilide tähenduste ujuvusega peitub vabadus vaatajana ise luua oma kogemus – vabadus või frustratsioon.

Kokkuvõte

Küsimus sellest, kas ja kuidas peaks kunst tegelema ühiskondlike asjadega, kerkib ikka aegajalt avalikes aruteludes esile. Minu magistritöö eesmärk oli uurida etenduskunsti poliitilist mõõdet tajude, täpsemalt afekti mõiste kaudu. Tuginesin peamiselt filosoofi Jacques Rancière'i ideedele, eelkõige põhjusel, et tema poliitikakäsitlus on ühtlasi tugevalt seotud tajudega. Afektiteoorias leidsin enim kasutust Melissa Gregg'i ja Gregory J. Seigworthi eessõnast „Afektiteooria lugemikule”, aga näiteks ka Brian Massumi, Sara Ahmed'i ja Kathleen Stewart'i lähenemisest.

Selleks, et alustada teekonda etenduskunsti poliitilise mõõtme uurimiseni tajude kaudu, esitasin esimeses, poliitilisust avavas peatükis kõigepealt küsimuse poliitilisuse mõiste tähenduse kohta. Leidsin, et üheks võimalikuks kursiks on eraldusjoone küsimus avaliku ja privaatse vahel. Rancière ise on seisukohal, et sellise piiri tõmbamine võib olla ohtlikki, kuna võib koondada „poliitilise hüve voorused valitsevate oligarhide kätte” (Rancière 2017: 24). Poliitika tähendab mitte tegutsemisviisi või kogukonda, vaid eelkõige dissensust, mis on „lõhe avaldumine tajutavas endas” (Rancière 2017: 38). Leidsin, et tema üks põhilisi mõisteid, tajutava jaotuskord, sisaldab arusaama ajalis-ruumilise tajude paigutuse olulisusest – viimase kaudu kas kinnitatakse ühte ja ainsat kehtivat tajutava jaotuskorda (*police*'i toimimisloogika) või sekkutakse sellesse (poliitika) (Rancière 2017: 35–36). See aga annaks ühe võtme tema ideede rakendamiseks etendusanalüüsis. Teises alapeatükis avasin Rancière'i kunstikäsitlust, kõrvutades seda ka filosoofi Paolo Virno omaga. Kumbki ei pea poliitiliseks kunsti, mis ainuüksi oma sisus ühiskondlikuga tegeleb, oluline on pakkuda uusi tajulisi vorme. Peatüki viimases osas käsitlesin avatusele, ulatuvusele ja protsessile suunatud kehakäsitluse poliitilist potentsiaali. Lääne mõttelukku tugevalt kinnitunud arusaamast keha ja vaimu eraldatusest eemaldumine toob keskmesse keha, mis pole singulaarne ega piiritletud entiteet, vaid koosneb praktikatest, tehnoloogiatest ja kokkupuudetest teiste kehadega (Blackman 2021: 2). Sellise avatuse poliitilist väärtust illustreerib Rancière'i käsitlus emantsipatsioonist, mis on peamiselt kehade kvalitatiivse transformatsiooni küsimus (Quintana 2019: 214)

Tajude asetumine nii poliitika kui ka kunsti keskmesse avab tee afektiteooria sidumisele kunsti Rancière'i mõttes poliitilise mõistmise jaoks. Afektiteooria on lai interdistsiplinaarne valdkond, milles ühest afekti mõistet ei eksisteerigi, ent selle fookus vahepealsusele, intensiivsustele ja maailmasse seotusele loob tausta, millelt käsitleda midagi sama põgusat ja käestlibisevat kui seda on afekt – nimelt etendust. Peatüki teises osas käsitlesin afekti poliitilist dimensiooni. Leidsin, et afekti peetakse heaks tööriistaks nii tavatähenduses poliitika käsitlemisel, näiteks leiab Brian Massumi, et ka võim ei ole enam normatiivne, vaid on afektiivne (Massumi 2015: 30–31), aga ka Rancière'i tööde mõttes poliitilisuse avamiseks, nagu näitab Brigitte Bargetz emotsioonide rolli avamisel tajutava jaotuskorras (Bargetz 2015). Peatüki kolmandas osas uurisin, kuidas afektiteooriat etendusanalüüsis rakendada, tutvustades esmalt fenomenoloogiat kui lähenemist, mis samuti tajulisele keskendub, ja selle kasutust teatriuurimises. Seejärel aga kõrvutasin seda afektiteooriaga, et viimasega fenomenoloogilist etendusanalüüsi rikastada. Afektil põhinev analüüs seisab fookuse tõttu tajudele, protsessuaalsusele ja keha käsitlemisele oma naha piiridest kaugemale ulatavana üsna lähedal teatrifenomenoloogiale. Sellegipoolest seisneb afekti mõiste rakendamise juures põhimõtteline vahe siduda kogetu juba eos ühiskondlike struktuuridega, mis meie reaktsioone ühel või teisel viisil mõjutavad. Seega väidan, et afekt võiks olla puuduv lüli, mille pinnalt käsitleda etenduse meelelisi aspekte ja etendustervikut, ent minetamata kogemuslikkust mõjutavaid sotsiaalseid ja kultuurilisi struktuure. Seotuna Rancière'i käsitlusega poliitika esteetikast ja esteetika poliitikast saame lähenemise, mis hoolimata oma pealtnäha poeetilisest ja läbikukkumisohuga püüdest tabada raskesti tabamatut tegeleb süvitsi sellega, millisel viisil on üleüldse on võimalik maailmast mõelda, rääkida, aga ka tunda – ning seda ka teatris.

Rakendasin Rancière'i ideede ja afektiteooria mõistetel põhinevat lähenemist etendusanalüüsis, eesmärgiga tuua tajulisuse kaudu esile etenduse poliitiline tasand. Selleks analüüsisin kolme etendus- või tantsukunsti valda kuuluvat lavastust, milleks olid Karl Saksa „Planet Alexithymia”, Karolin Poska „Sinu nirvaanale” ja Sveta Grigorjeva „Fakerz”. Leidsin Kathleen Stewarti tavaliste afektide poeetiliste kirjelduste lugemise käigus, et afektil

põhinev analüüs võiks vajada lugeja eelnevat häälestatust etenduse lainele, muutes analüüsi kogemuslikumaks. Seetõttu juhatasin analüüsipeatükid sisse mõne tugevalt laetud hetke pikema kirjeldusega ning kasutasin poeetilisemat keelt. Pean afektiivset mõjutatust, puudutuse ootamatust, tugevust või selle puudumist seotuks ka Mieke Bal'i mõistestikus kunstiteose raamistatusega, ning seega pidasin analüüsides vajalikuks puudutada ka seda tasandit.

Kõigis kolmes lavastuses avanes Rancière'i poliitiline, dissensususe jõu sfäär erineval viisil. Karl Saks piirab lavastuses „Planet Alexithymia” vaataja tajusid, samuti peab vaataja ümber hindama etendusolukorra raamistatusega seotud ootusi. Näiteks tõuseb esile küsimus, miks peab laval tingimata inimene olema. Lisaks sundis afekti intensiivsus vaatajat ise aktiivne olema. Karolin Poska „Sinu nirvaanale” lõi etenduse teekonna jooksul tingimused, et mitmed igapäevased afektid saavutaks tugeva afektiivse jõu, illustreeris Julia Kristeva abjekti kontseptsiooni afektiivset tasandit ning tõi etendajaks mitteinimese. Sveta Grigorjeva „Fakerz” tõi esile afektide ringluse tantsijate kehadel, taju ühiskonnas esile kerkivate teadmiste (nt soonormide) kohta ning mõjutas vaatajate kehalist kogemust publiku paigutusega ruumis ning pilgu lõhkumise abil lavaruumi kõrgema osaga.

Kui veelkord küsida, mida on afektiteoorial pakkuda etendusanalüüsile ning kuidas see võiks suhestuda poliitilise tasandiga, siis seda võiks illustreerida mediaretseptioon Karl Saksa „Planet Alexithymiale”, kus toodi välja valdavalt lavastuse arusaamatust või koguni füüsilist ebameeldivust. Nii saab Rancière'i poliitikakäsitluse mõistetega seotud ja afektidele keskenduva etendusanalüüsi abil abstraktsemale, mittenarratiivsemale etenduskunsti- või tantsulavastusele ligineda küll taju ja vahetute muljete kaudu, ent pidades silmas pealtnäha isikliku ja intiimse kõrval ka ühiskondlikku aspekti. Veel enam – vahendatud tajud räägivad selle kohta, mida üldse on võimalik tajuda ning millest rääkida. Sel viisil saab näiteks ebamugavuse tekkides uurida, miks tekkis just selline tunne, aga mitte näiteks eufooria, nauding või hirm.

Kunstiteose poliitilisuse mõistmine Rancière'i poliitikamõtte kaudu seob kunsti lahti nõudest sisus ühiskondlike küsimustega tegeleda, ning lisab käsitluse sellest, mil viisil on kunstiteosel

võimalik poliitiliselt mõjus olla. Dissensuslik kunst, mis põhineb esteetisel mõjumudelil, mõjub ju ühtlasi läbi tajude ja afektide. Kunsti poliitilisus läbi afektiivsuse ei pea avalduma uue vaatenurga katarsises, vaid võib peituda mõnes väikeses nihestuses – etenduse algamises ilma etendajata, hambapesuvedelikku täis kotikestes tolmusel laual, kahe mehe heidutusvõitlusest kasvavas tango. Piisab vähemastki, et midagi tajutava jaotuskorras nihkesse lüüa.

Kasutatud allikad

- Ahmed, Sara 2010a. Happy Objects. *The Affect Theory Reader*. Koost. Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 29–51.
- Ahmed, Sara 2010b. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Annus, Epp 2013. Afektiivne pööre humanitaarteadustes. *Methis. Studia humaniora Estonica*, 12, 173–177.
- Annus, Epp 2015. Afekt, kunst, ideoloogia. Aeglase teooria manifest. *Vikerkaar*, 3, 66–74.
- Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts In The Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press
- Bargetz, Brigitte 2015. The Distribution of Emotions: Affective Politics of Emancipation. *Hypatia*, 3, 580–596.
- Berlant, Lauren 2010. Cruel Optimism. *The Affect Theory Reader*. Koost. Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 93–117.
- Blackman, Lisa 2021. *The Body: Key Concepts*. London: Routledge.
- Blanga Gubbay, Daniel 2018. The Movement as Living Non-Body. *Movement Research Performance Journal*, 51, 120–129.
- Bohl, Vivian 2009. Maurice Merleau-Ponty. 20. sajandi mõttevoolud. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 263–286.
- Descartes, René 2014. *Meditatsioonid esimesest filosoofiast*. Tartu: Ilmamaa.
- Devaney, Kärt; Mäe, Aarne 2020. Kas helirännak teisele planeedile või privaatpidu? *Virumaa Teataja*, 4.07.
- EKSS 2009 = Eesti keele seletav sõnaraamat, <https://eki.ee/dict/ekss/> (28.11.2021).
- Ever, Kerli 2020. Privileegiprillidest (ka) tantsukunstniku ninal. *Teatrielu 2019*. Koost. Anneli Saro, Hedi-Liis Toome. Tallinn: Eesti Teatriliit, 204–228.

- Fischer-Lichte 2011. Etenduse analüüsi probleeme. *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner. Tartu: Taru Ülikooli Kirjastus, 69–100.
- Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. 2010. An Inventory of Shimmers. *The Affect Theory Reader*. Koost. Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 1–25.
- Kangro, Maarja 2017. Jacques Rancière'i poliitiline esteetika. *Jacques Rancière, Esteetika kui poliitika. Valik esseid*. Koost. ja toim. Neeme Lopp. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 187–213.
- Kann, Kaja 2020. Selfie stick'iga festivali kuulamas. *Teater Muusika Kino*, 9, 35–49.
- Kann, Kaja 2021. Pühanalja poole. *Teater, Muusika, Kino*, 1, 44–53.
- Kanuti Gildi SAAL 2020a. Planet Alexithymia, <https://saal.ee/performance/planet-alexithymia-261/> (03.12.2021).
- Kanuti Gildi SAAL 2020b. Sinu nirvaanale, <https://saal.ee/en/performance/for-your-nirvana-129/> (04.12.2021).
- Karro, Piret 2017. Vaadake tantsu rohkem kui uudiseid. *Sirp*, 15.09.
- Kaubi, Loora 2021. Kooseksisteerimise nauding ja piin. *Müürileht*, 03.09.
- Kelder, Kärt 2020. Kui nirvaana puhkeb õiest õide. *Sirp*, 18.12.
- Kolk, Madis 2020. Sõnatu hinge sündroom. *Sirp* 20.07.
- Kormašov, Peeter 2021. Eheduse võit tardumuse üle. *Eesti Päevaleht*, 10.02.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.
- Lavaert, Sonja 2009. The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno. *Arts in Society. Being an Artist in Post-Fordist Times*. Koost. Pascal Gielen, Paul De Bruyne. Rotterdam: NAi Publishers, 17–44.
- Loog, Alvar 2021. Kindel laks: Postimehe Nädala kultuurisoovitused. *Postimees*, 5.11.

- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Massumi, Brian 2015. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity.
- Merleau-Ponty, Maurice 2019. *Taju fenomenoloogia*. Tartu: Ilmamaa.
- Mouffe, Chantal 2000. *The Democratic Paradox*. London: Verso.
- Nigu, Leenu 2019. Millega tegeles nüüdistants 2018. aastal? *Tantsu KuuKiri*, <https://kuukiri.tantsuliit.ee/artikkel/millega-tegeles-nuudistants-2018-aastal/> (31.10.2021).
- Notton, Heneliis 2020. Tänapäeval elamise taustaks. *MAGASIN*, <https://saal.ee/magazine/6919/> (24.11.2021).
- Oidsalu, Meelis 2021. Lausvaledede ehitatud kunst. *Sirp*, 29.10.
- Pesti, Madli 2016. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/handle/10062/53884> (31.10.2021).
- Pesti, Madli 2020. Ühendkunsteosed. Näiteid performatiivsest esteetikast Eesti teatris 2019. aastal. *Teater. Muusika. Kino*, 3, 27–38.
- Pesti, Madli 2021. *Teatrifenomenoloogia*. Õppetekst, käsikiri. Tartu ülikool, teatriteaduse õppetool.
- Platon 2003. Phaidon. *Teosed. I köide*. Koost. Marju Lepajõe. Tartu: Ilmamaa, 49–135.
- Pulver, Andres 2020. Kiri „Baltoscandalilt“. Esimene päev. *Virumaa Teataja* 2.07.
- Puumeister, Ott 2021. Millal on poliitika? *Sirp*, 12.02.
- Quintana, Laura 2019. Jacques Rancière And The Emancipation of Bodies. *Philosophy and Social Criticism*, 45, 212–238.
- Rancière, Jacques. 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques 2004. Who Is the Subject of the Rights of Man? *South Atlantic Quarterly*, 103, 297–310.

Rancière, Jacques. 2009. Et tant pis pour les gens fatigués! *Entretiens*. Paris: Éditions Amsterdam.

Rancière, Jacques 2017. *Esteetika kui poliitika. Valik esseid*. Koost. ja toim. Neeme Lopp. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.

Repnau, Lilli-Krõõt 2020. Must reede. *MAGASIN*, <https://saal.ee/magazine/must-reede-130/> (25.11.2021).

Rooste, Jürgen 2020. Baltoscandali 1. päev: ekraan lavaks, üksilduse vägi. Kultuur.err.ee, <https://kultuur.err.ee/1108791/jurgen-rooste-baltoscandali-1-paev-ekraan-lavaks-üksilduse-vagi> (03.12.2021).

Saks 2020. Vestlusring Tartu Uues Teatris, 07.11.

Sibrits, Heili 2020. Laguneva maailma teater ehk kaasaegse teatri hetkeseis Eestis. *Postimees* 7.07.

Stewart, Kathleen 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.

Sõltumatu Tantsu Lava 2021. Fakerz (oma naha võltsid suled). <https://stl.ee/lavastus/fakerz/> (03.12.2021).

Tartu Ülikooli Kliinikum, psühhopaatoloogia. <https://www.kliinikum.ee/psyhhaatriakliinik/lisad/ravi/ph/00psyhhopatol.htm> (03.12.2021).

Viik, Tõnu 2009. Fenomenoloogia. 20. *sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 213–226.

Viirpalu, Iiris 2021. Võltsid suled, tõelised kehad. *Eesti Päevaleht*, 9.11.

Virro, Keiu 2020. „Baltoscandal“, eripärane festival iseäralikul ajal. *Eesti Päevaleht*, 6.07.

Summary

Should art be concerned with political topics? What are art's political capacities? These questions arise from time to time in the discussions concerning art. The aim of this Master's thesis is to explore the possibility to adapt affect theory to performance analysis to analyze the political dimension of a performance.

In the first chapter I map the political dimension – first, what can be considered political, then, what is the relationship between art and politics, and third, considering the main interest of this thesis, performance analysis, what is the political importance of body. When mapping out the realm of politics and exploring the question of political art, I mainly rely on the ideas of Jacques Rancière. I introduce his notion of the distribution of the sensible – the implicit law that defines the forms of taking part, by determining the modes of perception within which these forms are inscribed (Rancière 2017: 35). This is a central notion both in his view on politics as something that cannot be defined by a place or its subjects, but by dissensus, which means the gap in the sensible (Rancière 2017: 38), but also on the relationship between politics and politically charged aesthetics – both can be seen as forms of dissensus, that aim to reconfigure the shared experience of the sensible. (Rancière 2017: 148) Therefore, Rancière does not see artworks that do not aim to do that as political art, regardless of their content. Lastly, I consider the political value of regarding bodies as processual through practices and technologies, extending to and connecting with human and non-human bodies (Blackman 2021: 2). I illustrate this by Rancière's view on emancipation, that is mainly a question of the qualitative transformation of bodies (Quintana 2019: 214).

After I have shown that the political is closely tied to the question of senses, I turn to the notion of affect in the second chapter. First, I give an overview of the main discussions over the term and the theory – its uncertain meaning, the advantages (and disadvantages) of offering a view where most pre-existing notions like subject-object or consciousness become disputable, and the debate over the link between affect and emotions. In the second part of the chapter, I discuss the political dimension and value of affect. Affect is mostly considered as a link (interface, contact zone...) between bodies, facilitating further the pursued view of this thesis on bodies as open and processual entanglements. Yet, the focus on becoming does

not have to equal to positive change, as affect is inherently neutral (Gregg, Seigworth 2010: 10). Still, the notion of affect is a useful tool for both addressing politics in the everyday sense of the word, and understanding the politics in the sense of Rancière's works. In the third part of the chapter, I explore the possibility of using affect theory in performance analysis by first giving a brief overview of phenomenological approach, which also focuses on the sensuous plane. I compare theatre phenomenology and affect theory, and find that affect theory could tie together the sensuous and political – phenomenology disregards the latter. I also find that Rancière's understanding of politics helps to outline the political potential of affect. Then, before continuing to performance analysis, I introduce some important aspects to consider, like framing of the artwork by Mieke Bal, and using a rich, poetic language to share the affective atmosphere to the reader.

In the last three chapters I analyze three performances: *Planet Alexithymia* by Karl Saks, *For Your Nirvana* by Karolin Poska, and *Fakerz* by Sveta Grigorjeva. The political in the sense of Rancière emerged in a different way in each of them. *Planet Alexithymia* constrained the senses of the viewer and played with the framing of the performing arts, raising the question about non-human and non-material agents as performers. *For your nirvana*, on the other hand, offered a journey of bringing mundane moments (or – ordinary affects in the vocabulary of Kathleen Stewart) to their strong affective force. The performance illustrated the affective aspect of the notion of abject by Julia Kristeva as well as turned around the relations between human and non-human in one scene. *Fakerz* focused on the affective body, bringing attention to the circulation of affects on and between bodies, investigated knowledge production by creating movements based on common knowledge about them in the group, and structured the bodily experience of the audience by their seating and the stage setup that disrupted their gaze.

In conclusion, even though employing affect theory combined with the political thought of Jacques Rancière in performance analysis might pose some methodological problems due to the focus on in-betweenness, it serves as a way to combine intimate and public, as a way of acknowledging the way bodies affect and are affected.

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Kerli Ever

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) minu loodud teose
Etendus kunsti poliitilisus. Afektiteooria etendusanalüüsis

mille juhendaja on

Riina Oruaas

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Kerli Ever
12.01.2022