

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Laura Kell

AGENTNE NAISEKEHA EESTI ETENDUSKUNSTIS

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Riina Oruaas, MA

Tartu 2022

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. FEMINISMI VÕTMEKOHAD.....	5
1.1. Feminismi kolm lainet	5
1.2. Soouuringud Eestis	7
2. FEMINISM JA KEHA	9
2.1. Fenomenoloogiline naisekeha	9
2.2. Judith Butleri performatiivse soo teooria	10
3. NAISELIK KEHAKOGEMUS ETENDUSKUNSTIS.....	13
3.1. Keha transformatiivse performatiivsuse tulipunktis	13
3.1.1. Kehaline kooseksisteerimine	14
3.1.2. Materiaalsus.....	14
3.2. Naisekeha kui subjektsuse <i>locus</i>	15
3.3. Eesti noored agentsed naised.....	18
4. AGENTNE NAISEKEHA EESTI ETENDUSKUNSTIS	21
4.1. Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „ <i>body slam</i> / ihu ramm“.....	21
4.1.1. Installatiivne ruum.....	21
4.1.2. Kehaline enesepositsioneerimine	23
4.1.3. Soo(stereotüüpiline) esitus	27
4.2. Maria Metsalu „Kaev“	31
4.2.1. Pealetükkiv ruumikasutus.....	31
4.2.2. Kehad ja hääled	34
4.2.3. Õonestav transgressiivsus.....	35
4.3. The Biofilm Sisters „Pure Pink Pox“	40
4.3.1. Poliitiline ruum	40
4.3.2. Rütm	43
4.3.3. Kahjutust ohtlikuks.....	45
KOKKUVÕTE.....	49
KASUTATUD ALLIKAD	51
FEMININE BODILY AGENCY IN ESTONIAN PERFORMANCE. SUMMARY.....	55

SISSEJUHATUS

Ehkki lääneühiskonda võib kirjeldada kui progressiivset heaoluühiskonda, üritavad kultuur, poliitilised ja sotsiaalsed struktuurid jätkuvalt naiste kehade toimimist kontrollida. Näiteks võib kasvõi tuua asjaolu, et praegu, 2022. aasta mais, püüab Ameerika Ühendriikide Ülemkohus ümber pöörata märkimisväärset *Roe v. Wade* kohtuasja otsust, mis muudaks abordi tegemise taas üleriigiliselt illegaalseks. Kuigi Eestis on kehalise enesemääramise õigus naiste enda käes, elame siiski patriarhaalses väärtussüsteemis, kuhu on nii rohkem või vähem latentsetel viisidel sisse pikitud hulk eeldusi ja reegleid selle kohta, kuidas naised oma kehalist elukogemust määratlema peaksid.

Sooteemaline diskussioon on jõudnud otsapidi ka eesti teatrimaastikule ja kultuuriajakirjandusse: selleaastased teatriauhindade jagamised tekitasid omajagu poleemikat, peamiselt just parima lavastaja kategoorias, milles pole taasiseseisvunud Eesti Vabariigi ajaloos kordagi naine võitnud. Teema aktuaalsuses pole niisiis mingit küsimust. Ühest küljest lähtub teema valik isiklikust huvist; teisalt aga kuna Eestis pole soouuringud institutsionaliseerinud ja sellega seotud teatriteaduslikku teooriat või uurimusi on kirjutatud võrdlemisi vähe, püüab see töö panustada ka sellealase akadeemilise materjali kasvatamisse.

Kuna tervest Eesti teatrimaastikust ülevaadet anda ei jõua, on fookus performatiivse loomuga etenduskunstil. Taolise žanrimääratlusega lavastuste põhi on enamasti kehas, mis seostub probleemipüstituse teise poolega: kuna naistega seotud märgisüsteemid ja stigmad on tihti, kui mitte alati seotud nende kehadega, on paslik läheneda teemale just kehade kaudu. Tänu kehalisusele ja olulisele rollile avalikus sfääris on teatril immanentne võim sotsiaalset korda õõnestada ja olemasolevate soosuhetele väljakutseid esitada. Töö eesmärk on niisiis välja uurida, millisena etendatakse naiselikku agentset keha eesti etenduskunstis: millistel performatiivsetel põhimõtetel toimub keha- ja ruumiloome ning kas ja kuidas nende kaudu nihestatakse või õõnestatakse soosüsteeme puudutavaid kehtivad kultuurikoode?

Tegu on ühest küljest sotsiokriitilise feministliku uurimuse ja teisest etenduse analüüsiga. Agentsuse all mõistetakse teadvustatud võimet ise millegi suhtes midagi ette võtta just soodiskursuslikust perspektiivist – see on sõnaõigus kultuuriliste narratiivide raames ise langetada oma sugu puudutavaid valikuid ja otsuseid ning olla nendes valikutes ja otsustes vaba. Teised mõisted nagu etendus (*performance*), keha ja kehalisus ning sugu on seotud nii Judith Butleri performatiivse soo teooriaga kui ka performatiivsusega etenduskunstis. Soo

esitamise akte võib võrrelda performatiivsete aktidega etenduskunsti. Nende kahe ühenduspunktiks on siin töös fenomenoloogiline lähenemisviis, mille kohaselt inimese eksistents maailmas ongi esmajoonel ihuliselt tunnetav. Opereeritakse peamiselt ideoloogilisel ja sotsiaalsel analüüsitasandil, ehkki loomulikult on olulised ka fiktsionaalne ja esteetiline tasand.

Töö on jaotatud kahte osasse, teooria ja analüüs. Esimene osa koosneb kolmest alapeatükist: kõigepealt tutvustatakse feministliku liikumise ajalugu ja soouuringute arenemist distsipliinina Eesti akadeemilisel maastikul (ka teatriteaduses); seejärel liigutakse fenomenoloogilise käsitluse juurde feministlikus diskursuses ja vaadeldakse põhjalikumalt Judith Butleri performatiivse soo teooriat; viimaks antakse ülevaate performatiivsest pöördest etenduskunsti ja teatriteoorias, kirjutatakse põgusalt rahvusvahelise feministliku etenduskunsti jõujoontest ning olukorrast Eesti praegusel teatrimaastikul. Analüüsiosa jaguneb samuti kolme peatükki, millest igäühes analüüsitakse üht viimase aasta jooksul esietendunud ja etenduskunsti alla liigituvat lavastust, mille autorid-etendajad on naiskunstnikud. Nendeks on Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „*body slam* / ihu ramm“, Maria Metsalu „Kaev“ ja The Biofilm Sistersi „Pure Pink Pox“.

Ehkki töös toetutakse paljudele autoritele, moodustavad peamise raamistiku kaks neist: Erika Fischer-Lichte teosega „The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ (2008) ja Judith Butler tekstidega „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1988) ning „Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity“ (1990) (eesti keelde tõlgitud „Sekeldused sooga“). Lisaks sellele toetutakse nii angloameerika ja austraalia feministlikele filosoofidele nagu Susan Bordo ja Elizabeth Grosz, prantsuse mõtlejatele nagu Simone de Beauvoir ja Julia Kristeva ning muidugi ka eesti soo-, kunsti- või teatriuurijatele nagu Anneli Saro, Riina Oruaas, Raili Marling ja Katrin Kivimaa.

1. FEMINISMI VÕTMEKOHAD

Nii naise positsiooni kui soouuringuid distsipliinina on alati iseloomustanud teatav ideoloogiline labiilsus ja paradoksaalsus. Ehkki naine on läänemaise teaduse ja kunsti ajaloos olnud võimsalt esil esitamise ja teadmise objektina, siis subjektina ehk esitava ja tunnetava tegijana on ta olnud nähtamatu, keelatud ja sobimatu (Koivunen, Liljeström 2003: 10). Nii teooria kui aktiivse feministliku liikumise kaudu kriitilisi dekonstruktsioone sooritades on viimase saja aasta jooksul palju muutunud. Et soouuringute kui tormiliselt arenenud distsipliiniga tegelemisel on oht ära eksida perspektiivide paljususse ja terminoloogia padrikusse, püütakse käesolevas peatükis anda selge ja lühike ülevaade markantsematest arengutest feminismi kui mõttevoolu ajaloos, et laduda vundament ülejäänud töö mõistmiseks.

1.1. Feminismi kolm lainet

Feministliku teooria juuri läänemaailmas võib näha 19. sajandi liberalismis, mis tugines suuresti valgustusajastu ideedele, kui hakati rääkima kõigi inimeste loomupärasest võrdsusest ja vabadusest. Esimesed mõtlejad, kelle ideedes on feministlikke sugemeid, nagu Mary Wollstonecraft või John Stuart Mill, seadsid küsimuse alla, kuidas naine sellesse raamistikku sobitub ja kuidas kaasata naist liberalistliku filosoofia sõnastatud ühiskondlikku ideaali. Esimese laine feminism on saanud nimetuse võrdsusfeminism, sest see väidab, et meeste ja naiste vahel pole olemuslikke erinevusi ning on veendunud nende intellektuaalses ja moraalses võrdsuses. Varane feministlik ehk sufražettide liikumine 19. saj lõpul ja 20. saj algul nõudis naistele valimisõigust ja võrdset osalust avalikus sfääris, hiljem ka õigust ise oma keha ja seksuaalsust kontrollida. (Kivimaa, Põldsaar 2009: 800)

Feminismi teisest lainest saab rääkida alates 1960ndatest. Teise laine feminism rõhutas lähtekohana kogu ühiskonna mehekesksust ning naiste süsteemi assimileerimise asemel hakati rääkima süsteemi rekonstrueerimisest. Siin tekkis teatav harunemine angloameerika ja prantsuse käsitluste vahel, millest esimene lähtus liberaalfeministlikest seisukohtadest, teine aga kritiseeris valjemalt valgustusajastu humanistlikku mõtte baasi. Prantsuse teise laine feminism kujundas välja mõiste erinevusfeminism, mis väitis, et pole olemas ühtset inimloomust, ning keskendus vastupidiselt just naiste kultuuri ja asendi eripäradele; vastandati autentset ja patriarhaalset naiselikkust ning väärtustati soolist erinevust. (*ibid.* 2009: 800–802) Alates 1960ndatest hakkavad tekkima lahknemised, mis ühest küljest mitmekesistavad

feministlikku diskursust, teisest küljest aga hägustavad seda oma polariseeruvate postulaatidega.

Juba erinevusteooriad, mida käsitlesid prantsuse filosoofid nagu Julia Kristeva või Simone de Beauvoir võtsid ette kujutamissüsteemide dekonstruktsiooni ning mängisid binaarsete opositsioonide kaudu suhestatud mõistete „naine“, „mees“, „naiselikkus“, „mehelikkus“ nihestamisega. Postmodernistlik ehk kolmanda laine feminism läheb veel kaugemale, saades inspiratsiooni prantsuse poststrukuralistidest ja psühhoanalüütikutest nagu Michel Foucault või Jacques Lacan, ning eitab igasugust essentsialismi. Ollakse vastu olemasolevate binaarsete opositsioonidega opereerimisele, mis väljendavad ja taastoodavad fallotsentrilist mõtlemist ning on vaja dekonstrueerida. (*ibid.* 2009: 802–803) Olulisim postmodernistlikku feminismi esindav filosoof on Judith Butler, kelle teooriad identiteedi ja normatiivsete sookategooriate performatiivsusest on olnud äärmiselt mõjukad ning kelle ideedest tuleb pikemalt juttu selle töö hilisemates peatükkides. Butleri mõjul laienesid soouuringud ka mitteheteroseksuaalsetele ja mittebinaarsetele identiteetidele, mis 21. sajandil soouuringutes prevaleeriv suund on. Sotsiaalteaduslikke ja kultuurikriitilisi mõisteid ühendades keskendutakse seksuaalsuse identiteedipoliitikale laiemalt. (Oruaas 2022)

Äsja antud ülevaade surub feministlike mõttesuundade ajaloo lihtsasti seeditavasse ja kompaktsesse alapeatükki, ent on hädavajalik märkida, et see väli on kaugel homogeensusest; juba ainuüksi postmodernistlikku feminismi ei saa pidada ühtseks koolkonnaks. Sel akadeemilisel väljal orienteerudes ongi põhimõttelise tähtsusega pidada silmas, et soouuringud ei püüdle ühtse ja universaalse teooria poole, vaid üritavad säilitada konstruktiivset pluralismi (Kivimaa, Põldsaar 2009: 804). Tuleb ka tunnistada, et antud töös on rõhuasetus sellel, mida on peetud „elegantseks metateoreetiliseks mänguks“ ning millel on esmapilgul vähe pistmist tegelike võimustruktuuride lammutamisega ühiskonnas. Paratamatult ongi suhe aktiivse feministliku liikumisega keeruline, ent kriitikast hoolimata on teoreetikute feministid oma tegevusega panustanud poliitiliste ja sotsiaalsete süsteemide muutmisesse ning mitmekesistanud arusaama soolisusest ja seksuaalsusest. (*ibid.* 2009: 804) Nii tuleb näha väärtust ka humanitaarteaduslikus ja teoreetilises töös, mis eesti ühiskonnas selle distsipliini puhul veel üsna noore ajaloo on.

1.2. Soouuringud Eestis

Eestis hakkas soouuringute valdkond idanema alles 1990ndatel aastatel pärast Nõukogude Liidu lagunemist. Varasemalt takistas selle teket liidu ametlik ideoloogia, mille kohaselt oli sooline võrdõiguslikkus juba ammu saavutatud, kuid mis reaalsuses kuidagi ei peegeldunud: „naised said küll olla meestega võrdselt traktoristid, kuid mitte võimuladviku liikmed ning pidid peale palgatöö kandma hoolt perekohustuste eest“ (Marling 2011: 13). Elimineeriti ka esimese Eesti Vabariigi ajal tekkinud esimene naisliikumine. Ent ka pärast raudse eesriide langemist valitses ühiskondlik pessimism kõige suhtes, millele lajutati võrdõiguslikkuse loosung, sest arusaadavalt oli minevikust veel kibe maik suus. (*ibid.* 2011: 13–14)

Eve Annuk käsitleb seda suundumust artiklis “Feminism in the Post-Soviet space: the geopolitics of Estonian feminism”, märkides, et nõukogude periood pelgalt säilitas juba eos konservatiivsed vaated soole, mis tulenesid 19. sajandi eesti rahvuslikust maskuliinsusest. Ehkki pärast iseseisvumist oli postsotsialistlikus ruumis eesmärgiks taastada ühendus Läänega, siis ei võetud mitte kõiki sealseid ideid omaks: neoliberaalsed poliitilised ja majandusmudelid said küll domineerivaks jõuks, aga soolise võrdõiguslikkuse ja seksuaalvähemuste teemade vajaduses potentsiaali ei nähtud. Essentialistlikud ja bioloogilised arusaamad soost kujundavad eestlaste nägemust soost tänase päevani – tänase Eesti kontekstis on neoliberalism automaatne intellektuaalne foon, mida võib vaadelda ka kui latentset vastupanu nõukogude aja ideedele, mille hulka käis (näiline) sooline võrdõiguslikkus. (Annuk 2019: 406, 413–414)

Kui ühelt poolt iseloomustab 1990ndate soopoliitikat turumajandus ja bioloogiline determinism, mis süvendasid traditsioonilisi soorolle, siis oli esimest korda üle pika aja pind viljakas ka uute ideede tekkeks. Soouuringute arengut edendasid põhjamaiste riikide õppekavad, mis nüüd eesti uurijatele valla olid; olulisi teadmisi soost analüüsikateooriana on paljud omandanud 1990ndatest tänaseni Kesk-Euroopa Ülikoolis (Karro 2022: 110). Olenemata rahvusvaheliste kogemuste tänuväärsest rollist on „Eesti soouuringud olnud alati selgelt kodumaist nägu – tegelnud siinsete teemadega ja olnud dialoogis kohaliku poliitilise reaalsusega“ (Marling 2011: 15).

Piret Karro kirjutab mahukas artiklis „150 aastat Eesti feminismi“, et feminismi Eestis tuleb sarnaselt kogu meie kultuuriga mõista transnatsionaalselt. Suhe Lääne feministliku mõttelooga on kahe otsaga: ühest küljest vaatleb see idablokki järelelohiseva ja vähem tsiviliseerituna, teisalt pole siinsete feministe jaoks Lääne teooria kohati kõige täpsemate tööriistadega, et

kohalikke kogemusi mõtestada. (Karro 2022: 59) Karro sõnul seisneb „meie jõud ja ülesanne oma juurte tundmaõppimises, et osata luua keelt selle kirjeldamiseks, mida meie oleme kogenud, soovinud ja tundnud – et me ei peaks seda tegema võõras keeles“ (*ibid.* 2022: 59).

Mõningatest katsetest hoolimata pole soouuringud Eestis veel siiski selgelt institutsionaliseerunud. Annuki artiklist joonistub välja nelja tüüpi feminismi tänapäeva Eestis. Akadeemilist feminismi iseloomustab ambivalentsus: soouurimus pole eraldiseisva distsipliini staatust Eesti ülikoolides saavutanud, aga traditsioonilisemate distsipliinide hõlmas töötades on nüüdseks avaldatud üsna palju teadustöid. Riiklik feminism viitab soopoliitika rollile Euroopa Liidus ja selle mõjudele Eesti võrdsuspoliitikale. Kolmanda sektori feminism tähistab sooteemadega tegelevaid mitteriiklike organisatsioone. Kultuuriline feminism hõlmab kõike, mis jääb väljapoole teadustöö kitsast raamistikust ja mõtestab sugu lahti läbi kunsti, kriitika ja sotsiaalmeedia. (Annuk 2019: 418–419) Nagu arvata võib, siis lõimuvad selles töös eelkõige akadeemiline ja kultuuriline feminism, teadustöö ja kunst.

Kuna soouuringud laiemalt pole Eestis institutsionaliseerunud, pole ka üllatav, et soouuringud teatriteaduses hilinevad nähtus on, mille põhjuseks võib olla asjaolu, et teater kuulub avalikku sfääri, mis on ajalooliselt olnud meeste domineeritud valdkond. Soouurimusliku vaatepunkti juures teatriteaduslikus uurimuses eristatakse kolme tasandit: fiktsionaalset ja esteetilist, mis uurib narratiive, tegelasi ja poetikat; struktuurilist, mis uurib autoreid, lavastajaid ja etendajaid; ja laiemat konteksti, mis uurib teatri seoseid ühiskonna, kultuuri ja valitsevate ideoloogiatega. (Oruaas 2022) Eesti prominentsematest teatriuurijatest on teemaga enim tegelema Anneli Saro, kelle kirjutistest leiab näiteid kõigilt kolmelt tasandilt.

21. sajandil ei saa akadeemilises soouurimuse retoorikas jätta kõrvale ka enesepositsioneerimist. Tiina Kirss kirjutab, et enese kui uurija identiteedikaardile asetamine osutab metodoloogilisele põhimõttele: ehkki ta on aus oma asendi suhtes, ei ole uurija läbinisti objektiivne või neutraalne (Kirss 2011: 270). Nii annab ka selles töös uurija enesepositsioneerimine feministina teatud tunnetusliku lisakihi.

2. FEMINISM JA KEHA

Kontseptsioon naise identifitseerimisest läbi keha ja mehe omast läbi vaimu on eksisteerinud juba Aristotelesest saati kuni postkartesiaanliku modernismini. Aktiivse vaimu ja passiivse keha soolistatud dualism on üks ajalooliselt võimsamaid sooideoloogiaid traditsioonilises Lääne filosoofias ja mõtteloos. „Kehaurimus“ soouuringute alaliigina on aga keha kõnesse tuues selle läbiva binaarsuse küsimuse alla seadnud (Kirss 2011: 267). 20. sajandi lõpul hakkasid feministlikud uurijad pärast pikaaegset ignoreerimist üha enam pilke keha poole pöörama, näiteks tegeleb sellega Elizabeth Grosz oma teoses „Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism”, kus ta püüab leida ristumiskohti feminismi ja modernse Lääne filosoofiatraditsiooni vahel, asetades keskpunkti keha ning vaadeldes seda hulga fallogotsentriliste (mehe- ja mõistuskesksus) ühiskondlike ja kultuuriliste eelduste taustal (Grosz 1994: vii–ix). Kui varemalt on teoretiseerimise püüdlustel olnud tendents läheneda kas psühhoanalüütilisest perspektiivist või analüüsida kehasid kui tekste (Marshall 1999: 64), siis nii keha- kui soouurimuses vaadatakse tihti fenomenoloogide poole, kes samuti varasematest dogmaatilistest dualismidest võõrandusid. Olulisimad on Prantsuse fenomenoloogi Maurice Merleau-Ponty ihulisuse teooriad, mille lähtekohaks on inimese ihuliselt maailma tunnetav eksistents: taju kaudu olemine on alusfenomen teaduslikule ja mõistuslikule suhtele maailmaga (Bohl 2009: 268).

2.1. Fenomenoloogiline naisekeha

Keha ja vaimu dualismile rajatud binaarsete opositsioonide lammutamine on olnud mitme feministliku teoretiku eesmärgiks juba eelmise sajandi lõpust. Toril Moi vaatleb oma artiklis „Feministlik, naissoost ja naiselik“ algul Hélène Cixous' metafüüsiliste vastanduste nagu aktiivsus/passiivsus või päike/kuu tihedat põimitust patriarhaalse väärtussüsteemiga, kus neid saab analüüsida hierarhiatena, milles „naiselikku“ poolt nähakse alati jõuetu ja negatiivset; seejärel tutvustab ta Julia Kristeva ideed naiselikkusest kui positsioonist (mitte olemusest). Essentsialistlik naiselikkuse või mehelikkuse eeldus võimaldab patriarhaadil naisi näha marginaalsena sümboolse korra ja ühiskonna suhtes. Nii jääb naine rindejoonele inimese ja kaose (või mitte-olemise) vahele, olles samaaegselt mitte kumbki. Sellelt positsioonilt on patriarhaalsel korral võimalik naisi „kord halvustada kui pimeduse ja kaose esindajaid, pidada neid Lilithiks või Paabeli hooraks, kord aga tõsta neid mingi kõrgema ja puhtama loomuse esindajaiks, austada neid Neitsitena ja Jumalaemadena“; kord on nad kaose ja mitte-olemise

osa, kord aga just see, mis sümboolset korda imaginaarse kaose eest kaitseb. (Moi 2000: 33–34)

Keha ja vaimu dualism ei ole niisiis pelgalt filosoofiline mõttekäik, vaid praktiline metafüüsika, mis laieneb nii meditsiini, õigusesse kui ka kunsti, iseenda psühholoogilisse konstruktsiooni, inimestevahelistesse suhetesse, popkultuuri ja reklaamindusse ning selle saab dekonstrueerida vaid institutsioonide ja praktikate ümberkujundamisega (Bordo 2003: 13–15). Sealjuures struktureeritakse ja elatakse läbi naiste kehad nii, et nad mitte ainult ei erineks meeste omadest, vaid oleks ka positsioneeritud passiivse sõltuvuse ja sekundaarse rolli – mis ei tähenda, et naised ise kogevad seda nii, vaid et ainsad sotsiaalselt tunnustatud representatsioonid naiste seksuaalsusest on need, mis on kooskõlas heteroseksuaalse mehe iha ootustega (Grosz 1994: 202).

Fenomenoloogilise lähenemise printsiip seisneb maailmas olemise kogemuse uurimises tervikuna, mitte ainult füüsiliselt või psüühiliselt. Feministlikust perspektiivist lubab see väljuda arbitraarsetest metafüüsilistest raamidest – selle üle, kas fenomenoloogia saab aidata rekonstrueerida settinud arusaamu bioloogilisest ja sotsiaalsest soost ning seksuaalsusest läbi keha, on juurelnud ka Judith Butler. Oma teooriates toetub ta nii ühele 20. sajandi kuulsaimale feministile Simone de Beauvoir'ile kui Merleau-Pontyle, kes mõlemad mõistavad keha kui kohta, kus aktiivselt kutsutakse ellu teatud kultuurilisi ja ajaloolisi norme (Butler 1988: 520–521).

2.2. Judith Butleri performatiivse soo teooria

Performatiivse soo teooria lähtub arusaamast, et igat tüüpi sugu on institutsioonide, diskursuste ja praktikate tulemus (Laanes 2009: 854). Sugu on performatiivne, sest „ta loob selle identiteedi, mis soole omistatakse. [...] Soo avalduste taga ei ole sooidentiteeti; selle identiteedi loovad performatiivselt just needsamad avaldused, mida peetakse sooidentiteedi tulemuseks.“ (Butler 2002: 33) Enne edasiliikumist tuleb panna paika Butleri töös olulise eristuse bioloogilise ja sotsiaalse soo vahel (*sex* ja *gender*). Selle dihhotoomiaga toetub ta Beauvoirile, lähtudes mõttes, et naiseks ei sünnita, vaid naiseks saadakse (Beauvoir 1997: 185). Kui Beauvoir väitis oma sotsiaalse ja bioloogilise soo dihhotoomilises käsitluses, et sotsiaalne sugu on kehale omistatud kultuuriline tähendus, siis Butler liigub edasi suunas, kus sotsiaalse soo konstrueeritud staatus muutub arbitraarseks, sest põhjuslik seos bioloogilise sooga puudub. Nii

mõisted „mees“ ja „mehelik“ kui ka „naine“ ja „naiselik“ ei oma mingit kausaalsust bioloogilise kehaga, st esimesed võivad tähistada ka bioloogilise naise keha ja teised bioloogilise mehe oma (või vastupidi). (Butler 2002: 10) Ei ole olemas mingit immanentset naiselikkust või naiseks olemist, sest naine on muutuv mõiste, mille konstrueerimisel pole algust ega lõppu (Laanes 2009: 852). Sugu ei ole stabiilne identiteet, vaid keha korduv stiliseerimine, mis aja jooksul kivistub ja end taastoodab, luues illusiooni, justkui oleks tegu loomuliku olemisega (Butler 2002: 179).

Nii mõeldes on Butler võrrelnud soo esitamise akte performatiivsete aktidega teatris (Butler 1988: 521). Tema sõnul on sugu konstruksioon, mis pidevalt oma geneesi varjab: see on vaikimisi kollektiivne nõusolek esitada, taasluua ja jätkusuutlikuna hoida eraldiseisvaid ja polaarseid sugusid läbi kultuuriliste fiktsioonide (Butler 2002: 178). Oma tekstis “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” kandub läbi teksti teatraalsusele rajatud metafoor, kus Butler mõtestab keha kui dramatiseerijat – ’dramaatiline’ viitab protsessile, mille käigus keha „tehes“ pidevalt võimalusi materialiseeritakse ja seda erinevalt nii oma kaasaegsetest, eellastest kui ka järglastest. Nii nagu teatris on jagatud tajukogemus näitlejate ja publiku vahel, pole ka soolistatud esitus (*performance*) vaid üksikisiku teha, aga sooesituse suuremas skeemis käis etendus juba enne seda, kui indiviid oma stseeni jaoks lavale astus. Sugu on harjutatud esitus, mis põhineb stsenaariumil, mis nõuab individuaalseid näitlejaid, et see reaalsuseks muutuks. Nii nagu näidend nõuab nii teksti kui tõlgendajat, täidab ka soolistatud keha oma rolli kultuuriliselt piiritletud tajuruumis ning etendab tõlgendusi juba eksisteeriva juhendi järgi. Samas tuleb tähele panna, et ehkki kehale ei omistata neid kultuurikoode passiivselt, siis ei eksisteeri ka kehad ise enne kultuurikoode; teisisõnu on näitlejad alati juba laval, järgides esituse seatud raame. (Butler 1988: 525–526) See ettekirjutatud süsteem on aga kahetine: ühelt poolt on sooline esitus alati mingite reeglite kütkes, teisalt võimaldab performatiivsus ise sooidentiteedi luua.

Teatri- ja sooesituse vahe seisneb tagajärgedes: teatris saab alati öelda, et tegu oli lihtsalt näitemänguga ja distantseerida end nii tegelikkusest, aga sooesitust valitsevad palju rangemad sotsiaalsed konventsioonid, mille rikkumine on ohtlik ning mille puhul eraldussein reaalsusest puudub. Aspekt, et soo valesti esitamine toob kaasa karistuse ja hea esitus justkui kindlustab, et sooidentiteedis on ikkagi mingi olemuslikku, näitab, et igasugune essentsialism on fabritseeritud: sugu ei ole ei tõeline ega vale, reaalne ega näiline, vaid seab end vastavusse

reguleeritud tõe ja vale mudeliga. Samamoodi tuleneb, et kui soo teeb reaalsuseks esitus, siis pole võimalik tugineda mingile essentsialistlikule sookäsitlusele, sest see on reaalne täpselt nii kaua, kuni seda esitatakse. (Butler 1988: 527–528) Tegemist on tsirkulaarse süsteemiga, kus esituse eesmärk on sotsiaalset sugu selle binaarses raamistikus hoida (*ibid.* 1988: 526).

Ka etenduskunstides on üheks põhiprintsiibiks tsirkulaarsed süsteemid. Performatiivsus mõistena on seega käinud läbi nii humanitaar- kui sotsiaalteadustest ning praeguseks arenenud väga mitmekihiliseks. Akadeemiliste distsipliinide vahel hüplemise käigus on see mõnevõrra hägustunud – on oluline meeles pidada, et see on pikka aega olnud keskne termin just teatri- ja etenduskunstiuringutes. (Marling, Saro 2021: 5) Tulevas peatükis liigutakse fenomenoloogilise perspektiivi juurde etenduskunstis, vaadeldakse, kuidas naisekeha (ja elatud kogemus) sai performatiivses etenduskunstis raskusekeseks ning milliste performatiivsete võtete kaudu on esitatud sugu nii üleüldiselt kui feministlikus etenduskunstis.

3. NAISELIK KEHAKOGEMUS ETENDUSKUNSTIS

Järgnevalt vaadeldakse performatiivse pöörde jõujooni, mis tekkis 1960ndate avangarditeatris (ja selle lahti mõtestamist teatriteaduses) ning feministlike algete tekete etenduskunsti. Anneli Saro kirjutab käsiraamatus „Etenduskunste uurimismeetodid“, et kui teatrina mõistetakse traditsiooniliselt sõna-, muusika, ja tantsuteatrit, siis etenduskunstid haaravad enda hõlma alla laiema diasporaa nähtuseid. 1960ndatest aastatest alates on teater hakanud üha enam sulanduma kokku igapäevaelu ja teiste kunstiliikidega, mille tulemusel võeti mõiste „teater“ kõrval kasutusele ingliskeelne sõna *performance* ehk etendus uues tähenduses. Ehkki Eestis on etendusega seotud terminoloogia veel mõnevõrra ähmane, siis nii palju võib täheldada, et etenduse mõiste alla kuuluvad nii teatrietendus, kunstisündmus kui ka laiemalt kultuurietendus. Ka termin „etenduskunst“ pole täielikult konkretiseerunud. See on ajaloolises suguluses tegevuskunsti (*performance art*) ja modernistlike vooludega ning ehkki tegevus- ja etenduskunsti peamine eristus on seisnenud etenduse toimumiskohas (nt galerii vs teater) ja kunstilistes raamides (rituaalne vs teatraalne), siis ei tehta ingliskeelses teoorias praegu enam tegevus- ja etenduskunsti terminitel ega nähtustel selget vahet; ka praktikas laenatakse vastastikku hübriidseid väljendusvahendeid – seega on aktuaalne käibel olev üldmõiste „etendus“. (Saro 2022)

3.1. Keha transformatiivse performatiivsuse tulipunktis

Performatiivsuse kontseptsiooni on süvitsi käsitletud saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte oma teoses “The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ (2008), kelle jaoks viis performatiivsus transgressiooni ja piiride hägustumiseni kunsti ja mitte-kunsti, esteetilise ja poliitilise vahel. Ta toetub muuhulgas ka Judith Butleri performatiivse soo teooriale, kes tutvustas terminit kultuurifilosoofias esmalt 1988. aastal oma eelnevas peatükis viidatud esseega. Fischer-Lichte sõnul on 1960ndatel teatris performatiivsuse poole toimunud paradigmanihke tuum etendajate ja vaatajate vahelise suhte ümberdefineerimises. Eesmärk ei olnud enam luua fiktiivne maailm, mille suhtluskanalid piirdusid ainult lava peal ehk tegelaste vahel toimuvaga, vaid panna midagi juhtuma kõigi osaliste vahel. (Fischer-Lichte 2008: 20–21) Teatri põhiprintsiibiks ja etenduse esteetilise protsessi käivitajaks sai autopoieetiline (ennastloov) ja pidevalt muutuv tagasisidering, mis nõudis kõigi osalust. (*ibid.* 2008: 50)

3.1.1. Kehaline kooseksisteerimine

Selle tagasisideringi tuum lasub etendajate ja publiku kehalises koosolus etenduse vältel. Etendus nõuab, et need kaks gruppi inimesi koguneks samal ajal samasse kohta kindlaks perioodiks – see kohtumine loobki teatrisündmuse. Sellest johtuvalt võib Fischer-Lichte sõnul lavastusstrateegiad jaotada kolmeks: etendajate ja vaatajate rollide vahetus; kogukonna tekitamine nende vahel; erineval viisil füüsilise kontakti loomine, mis lubab avastada vastastikku mõjustust läbi läheduse ja distantssi, avalikku ja privaatse või visuaalse ja kompava kontakti. (Fischer-Lichte 2008: 38–40)

Fischer-Lichte toetub oma kirjutises suuresti Richard Schechnerile, kes postuleeris, et rollide vahetusega sai etendusest sotsiaalne sündmus ja vaatajad tõusid etendajatega võrdsete agentide positsiooni. Sealjuures mängitakse võimupositsioonidega: etendajad loobuvad oma võimupositsioonist ainukeste agentidena etenduses, samas aga võtavad ära võimu publikult, surudes neile peale uusi käitumismustreid, mis röövivad neilt distantsil oleva ja sekkumatu vaataja positsiooni. Rollivahetus suurendab ebakindlust selle osas, millisena etendus välja kukub, sest vaatajate reaktsioone pole võimalik ette ennustada. (Fischer-Lichte 2008: 41–42) Kuna pole eelnevalt eksisteerivaid kavatsusi (aga tähendusi tegudele võib siiski omistada), siis pole etendust võimalk „mõista“. Oluline on aga see, et kehaline kooseksisteerimine tagab esteetiliste, sotsiaalsete ja poliitiliste aspektide lahutamatu ühenduse. (*ibid.* 2008: 50–51) Performatiivses etenduskunstis ei saa lahutada kunsti, ühiskonnaelu ja poliitikat.

Teine strateegia, kogukonna loomine, seisneb ajutise sotsiaalse reaalsuse loomises, mis laguneb pärast etendust ning mis seega samuti vajab ainsa tingimusena etendajate ja vaatajate kehasid ühistes tegevustes etenduse kestel. Vaatajad saavad etendust mõjutada, ent mitte selle käiku kontrollida. (Fischer-Lichte 2008: 55, 60) Veel eredamalt paljastab selle aspekti kolmas strateegia, puudutus. Algselt funktsioneeris füüsiline puudutus kui dramaatilise tegelase illusiooni purustaja, sealt edasi liiguti avaliku ja privaatse, distantssi ja läheduse pingeväljal mängimise juurde. Tänapäeval demonstreerib füüsiline kontakt tagasisideringi ja tajutava kogemuse piiripealsust: tekib vastuolu aktiivselt etenduses osalemise ja kogu sündmuse tabamatuse, ajutisuse, efemeersuse vahel. (*ibid.* 2008: 63–67)

3.1.2. Materiaalsus

Performatiivse pöörde käigus hakati teisiti mõtestama ka keha, mis varemalt oli jäänud tekstikesksel teatriväljal tagaplaanile. Kui teatri illusiooni luues oli keha vaid semiootiline ja

käitus materjalina, mis kannab teksti, siis performatiivsuse esteetikas on oluline fenomenaalse ja semiootilise keha kooseksistents. Pinge asetub keha omamise ja keha olemise vahele. Ka siin toob Fischer-Lichte välja neli strateegiat: etendaja ja tema rolli ümberpööramine; individuaalse etendaja keha rõhutamine ja eksponeerimine; etendaja keha hapruse, haavatavuse, puudujääkide esiletõst; *cross-casting* (sugude ümberpööramine). Enamasti segatakse kaht või enamat strateegiat ühes etenduses ja kõigi puhul on ühine publiku tähelepanu suunamine etendaja fenomenaalse keha spetsiifilistele omadustele. (Fischer-Lichte 2008: 82)

Fischer-Lichte kirjutab, et kehalist maailmas olemist rõhutades tekib kehal võimalus funktsioneerida kui objekt, subjekt, materjal, sümboliloo allikas ja kultuuriliste koodide toodang. Keha ei ole aga kõigest manipuleeritav materjal, vaid elav organism, mis tähendab, et see on pidevalt millekski saamise protsessis ja pidevas transformatsioonis. Keha ei *ole*, vaid keha *saab*. (Fischer-Lichte 2008: 89–92)

Materiaalsuse puhul on selle töö kontekstis oluline osutada ka ruumilisusele (*spatiality*). Fischer-Lichte eristab etenduse toimimiskaupa, mis esindab arhitektuurilist ja geomeetrilist ruumi, mis eelneb etendusele ja jääb sinna pärast selle toimumist, ja performatiivset ruumi, mida iseloomustab selle potentsiaal olla kasutatud mitteplaneeritud viisidel. Jällegi on välja toodud kolm strateegiat: (peaaegu) tühi või varieeruva asetusega ruum, mis võimaldab etendajatel ja vaatajatel segamatult ringi liikuda; selline asetus ruumis, mis pakub siiani avastamata võimalusi etendajate ja publiku vahelise suhte ümberkujundamises; katsetamine leitud ruumidega, mis tavaliselt täidavad muud eesmärki. (Fischer-Lichte 2008: 107–110)

Performatiivsusele toetavas etenduskunstmis osutub väga aktuaalseks ka Maurice Merleau-Ponty tajuteooriad: moodsad kunstiliigid, kus lammutatakse vaadatava ja vaataja piiri ja rõhutatakse protestina inimkeha objektistamisele omaihu kogemust, oleks justkui nagu ood Merleau-Ponty tajufilosoofiale (Bohl 2009: 285). Kehaline kooseksistents ning kehalisus ja ruumilisus lähemalt luubi alla võetult on seega head meetodid, mille abil hakata ka naiselikku agentsust etenduskunstmis lahti mõtestama.

3.2. Naisekeha kui subjektsuse *locus*

Alates 1960ndatest võimalik rääkima hakata ka feministlikust etenduskunstmis. Kui Fischer-Lichte sõnul viis performatiivne pööre teatris ka sotsiaalsete piiride hägustumiseni, siis feministliku teatri puhul võib väita, et läbi postmodernistliku läätse on see immanentselt

poliitiline. Sotsiaalne dimensioon kinnitas end teatrisündmuse külge, mõjutades nii mitte ainult tõlgendust, vaid ka produktsiooni. Sotsiaalse aspekti hõlmamine ja fookus kehal ongi etenduskunsti ja feministliku diskursuse ühenduspunktideks. Mõlema puhul on reaalne praktika ja intellektuaalsed püüdlused sulandunud üksteist täiustavasse tervikusse. (Case 2001: 145–146)

Prantsuse psühhoanalüüs on suuresti mõjutanud teise laine feminismi teooriad, iseäranis markantsed on olnud Jacques Lacani psühhoanalüüsi teooriad, mille kohaselt naise keha on vaid meessubjektsuse ja -iha peegeldus, kõik naiselik on aga „fallotsentrilises kultuuris repressseeritud, marginaalne või üldse kujutamisele allumatu“ (Kivimaa 2000: 84). Püüdes luua selles samas kultuuris naiseliku kogemuse võimalusi, tekkis üks teise laine feminismi kuulsamaid termineid, „naiselik kirjutus“ (*écriture féminine*), mille võttis esmakordselt kasutusele Hélène Cixous oma 1975. aasta essees „Medusa naer“. Selle võti seisneb kirjandusliku väljendusviisi loomises, mis erineks maskuliinsest traditsioonist. Ehkki selle teooria pädevuses praegu palju mõrasid nähakse (peamiselt liigse essentsialismi tõttu), siis on oluline, et naiseliku kirjutuse defineerimiseks hakati kasutama kehalisi metafoore, mis omakorda tõid visuaalse kunsti kujutamise valdkonda need naiste kogemused, mis sealt olid traditsiooniliselt välja jäetud, nagu suguelundite varjamatu kujutamine, menstruatsioon, sünnitus (*ibid.* 2000: 85).

Naiseliku kirjutuse mõiste tekkimisega hakati kehalisi praktikaid ja eneseväljendusviise nägema nii ühiskondlikus kui ka teatrikontekstis kodeeritult: kuidas erineb riietus mooreeglistikule alludes või mitte; milline on liikumine, kõndimine, žestikuleerimine; mõeldi iseenda asetamise peale sotsiaalsesse ruumi (prokseemika) – kõik see sisaldas kas patriarhaalseid mustreid või uut feministlikku teadvust (Case 2001: 149). Taoline kodeeritus kehalise representatsiooni kui kogemuse edastamise viisi juures pole imekspandav, sest ajalooliselt on naise keha kogu aeg kandnud endal kellegi pilke (Betterton 1996: 12, viidatud Kivimaa 2000: 87 kaudu).

1960ndatel ja 1970ndatel levinud angloameerika feministlikus etenduskunstis oli keha ühest küljest lõuend, mille pinnalt luua võimsaid visuaalseid märgisüsteeme, ja teisest küljest sümbol, mille kaudu objekti-subjekti suhtes võim enda kätte võtta. Diskursus keerles ümber objektistatud Teise. Fallogotsentrilisest sümboolsest korrast lähtuvalt esitas feministlik etenduskunst piiridele väljakutse subjektsuse otsese väljenduse kaudu (Forte 1988: 224). Oma keha kasutati naiseliku agentsuse, mitte meesiha objekti väljundina.

Keha sai meediumiks, mille kaudu lavastada poliitilist protesti, et nõuda muutuseid ja portreerida naiste sotsiaalset allasurumist. (Case 2001: 149) See protest käitus nii poliitilise seisukohavõtu kui ka pedagoogilise vahendina – seoses teatriteaduse institutsionaliseerumisega imbus sinna vaikselt sisse sotsiaalkriitilisus ja poliitiline seisukohavõtt muutus eneseteadlikult performatiivseks. 1970ndate etenduskunstis visualiseerisid probleemikohti suuresti kostüümid, mis on ju ka osa keha juurde käivast atribuutikast. (*ibid.* 2001: 147)

Kui läänemaailmas, eelkõige Ameerika Ühendriikides, hakkas seoses hipiliikumise ja patsifismiga õitsele puhkema ka värskes vaimus naisliikumine, siis raudse eesriide taga olid asjad teisiti. Ehkki ka siin umbes samal ajal taolised etenduskunstilised impulsid tekkima hakkasid, olid need feministliku hoiaku poolest palju implitsiitsemad ning oluliselt väiksema retseptiooniga. Kokkuvõtvalt üldistades võib nentida, et ka Nõukogude Liidu võimu all olevates sotsialistlikes riikides pöördus fookus kehale. Palju kritiseeriti ilustandardeid massimeedias, mängiti neitsi ja abielunaise seksuaalselt polaarse dihhotoomiaga, dokumenteeriti omaenda näoilmeid eneserahuldamise ajal või visualiseeriti falliliste toitude söömist (Bryzgel 2017: 182–189) – seega nähti ka siin võimalust transgressiivsete kujundite kasutamises. Pärast Nõukogude Liidu kokkuvarisemist 1990ndatel võttis feministlik kriitika sihtmärgiks post-sotsialistliku demokraatia, mis nägi natsionalismi koos oma traditsiooniliste soorollidega pea et selle äsjaleitud demokraatia eeltingimusena (*ibid.* 2017: 171).

Hüperfookus kehale, olgugi et võimusuhte mõttes ümberpööratud, on muidugi tekitanud ka vastuolu. Üks küsimus seisneb selles, kas keha ülerepresenteerimine ei kujuta endas ohtu langeda essentsialismi: naise defineerimine (vahet pole kas demonstreerides tema võimu või tema alluvust) keha kaudu peidab endas paratamatult teatud traditsioonilist kausaalsust, kus keha samastatakse hormonaalsuse, bioloogilisuse ja loodusega. Jeanie Forte kirjutab, et naiste etenduskunst positsioneerib naisekeha alati otsesesse opositsiooni patriarhaalse tekstiga, aga seda ei saa kunagi redutseerida konnotatsioonidest vabaks märgiks. Tema sõnul ei peakski aga naisekeha seisma väljaspool esindussüsteemi, vaid teadvustama oma tähtsust süsteemi sees, mis võimaldab etenduskunstnikul pakkuda alternatiivseid nägemisviise. (Forte 1988: 226–227) Katseid artikuleerida naiselikku peaks vaatama osana produktiivsest tähendusloomeprotsessist (Kivimaa 2000: 85). Üks feminismi defineerivatest omadustest on labiilsus ja hääle paljusus. Sama loogika kehtib ka siin: mitte-essentsialism väljendub lõpututes alternatiivides, ühe õige vastuse või representatsiooni puudumises.

Alates 1970ndatest on feministlik etenduskunst muidugi koos ülejäänud ühiskonnaga palju muutunud, eriti arvestades postmodernse feminismi esiletungi. Juba 1970ndadeid ja 1990ndaid võrreldes joonistub välja, et kui esimese jooksul püüti kehtestada naist seksuaalse ja ihaldava subjektina, siis 1990ndatel arenes naisekeha väljendus transgressiivsemaks, kontrollimatuks, hüsteerilisemaks ja kultuurinorme rikkuvamaks (Kivimaa 2000: 86). See tendents on kandunud ka tänapäeva etenduskunsti. Eero Epner kirjutab Sirbis, et korraga on tekkinud Eesti teatrisse patriarhaalsetest mudelitest väljaspool asuvate noorte naiste agentsus, kelle tegevust iseloomustavad nähtused nagu „ambivalents, seksuaalsus ja kehalisus, dadaistlik mitteleogika, rituaalsus, abjektsus, absurditaju, provokatsioon, agentsus, autoagressioon või skepsis kulminatsiooni, katarsise ning dramaturgia suhtes“ (Epner 2021).

3.3. Eesti noored agentsed naised

Piret Karro kirjutab, et ühed esimesed, kes 1990ndate hakul julgesid end Eesti feministideks nimetada, olid kaasaegsed kunstnikud. Eesti esimese feministliku kunstinäituse „EstFem“ kuraatorid Reet Varblane, Mare Tralla ja Eha Komissarov nimetasid ühiskonda „fallokraatlikuks“ ja ehkki nad esialgu endale veel feministi silti külge ei kleepinud, tegelesid nad just Ida-Euroopale spetsiifiliste puudujääkidega naisküsimumes. (Karro 2022: 107) Need tendentsid olid nähtaval küll video- ja *performance*-i- (eesti keeles kokkuvõtvalt tegevuskunst), mitte otseselt teatrikunstis, aga nagu ülalpool mainitud, siis 21. sajandiks on teatri- ja tegevuskunsti vaheline erisus põhimõtteliselt kadunud nii teoorias kui ka praktikas. Ent 1980ndate lõpul ja 1990ndatel valitses peavooluteatris pigem innovaatsuse puudumine, lisaks ei suutnud teater murranguliste ühiskondlike sündmuste keskel inimesi saali meelitada, sest päriselu oli põnevam. Ehkki postmodernistlik teater aina tugevamini juurdus, siis suuri esteetilisi uuendusi ei toimunud ning peamised suured nimed (mõne erandiga nagu Merle Karusoo või Kaarin Raid) olid meeste omad.

Üldiselt on Eesti teatris soolised kultuurikoodid leidnudki lammutamist pigem etenduskunstis kui traditsioonilisemates teatrivormides. Eespool viidatud Eero Epneri kirjutisega on Sirbi veergudel huvitavas dialoogis nii Kaja Kann kui Hedi-Liis Toome. Esimene nendib, et uue teatri põhi on tantsus ja liikumises ja seega kehas, aga Eesti teatrikoolides on järjepidevalt õpetatud, et keha on laval naisuse või mehesuse, tugevuse või nõrkuse väljendamiseks, samas kui etenduskunstis on rohkem mängu tulnud mittebinaarset sooidentiteeti (Kann 2021). Kusjuures eesti vaataja jaoks võib see lausa segadusttekitav olla – tuleb vist tõdeda, et

sooküsimusel on Eestis nii poliitikas, kunsti- kui kultuuriväljal pikk arengutee ees, mis seletab ka keskmise vaataja veel mitte nii selginenud taju selles valdkonnas. Epner tunnustab, et tal puudub nende eelmainitud noorte naiste loominguga lugemiseks sõnavara (Epner 2021); isegi kui see sõnavara tegelikult eksisteerib, siis ei tee ta seda peavoolukultuuris.

Toome arendab mõtet edasi selles suunas, et etenduskunstis on naiste osakaal suurem, sest tantsijateks õppijate seas on rohkem naisi ja etenduskunst hindab rohkem koosloomet kui repertuaariteatrid (Toome 2022). Vägisi kipub pähe binaarsus demiurgina töötava meessoost teatrijuhi-lavastaja ning kogukondlikule loomeprotsessile toetuv naissoost etenduskunstniku vahel. Samuti märgib ta ära, et diskussioon naisesusest pole Eesti teatris veel korralikult avanenud, kui lähtuda lava peal toimuvast või kultuuriajakirjanduses kajastatavast (*ibid.* 2022).

Kann jõuab oma artiklis võrdlemisi pessimistliku kokkuvõttega: „Olles teadlikum oma kehakuvandist, ei taheta enam olla väljanäitusel, kui endiselt nähakse rangluus, puusades või perses metafüüsikat ning naises vaid lahtimuukimise objekti. Ikka ja ainult mehe jaoks. Selline tunne tekib ikka siis, kui vana teatri inimestega dialoogi pidama on hakatud“ (Kann 2021). Praegust etenduskunstimaaastikul toimuvat vaadeldes tundub olevat nii palju värsket verd, et sellise järeltulekuga võimalusel nõustuda siiski ei tahaks. Noortel naistel on kahtlemata palju õelda ning rahvusvaheline haridus ja pidevalt arenev kunstidiskursus loovad selleks praegusel ajahetkel viljaka pinnase.

Samas on aga oluline märkida, et kui näiteks 1960ndate angloameerika etenduskunstist rääkides võis viidata üsna eksplitsiitsele feministlikule enesemääratlusele, siis käesolevas töös tuleb teha järgnev kolmesuunaline terminoloogiline eristus, toetudes Toril Moi artiklile „Feministlik, naissoost ja naiselik“: üks mõiste on feminism kui poliitiline seisukoht; teine naissoolisus kui bioloogiline seik; ja kolmas naiselikkus kui kultuuri kaudu määratletud omaduste hulk (Moi 2000: 28). Moi arutleb oma kirjutises küll feministliku kirjanduskriitika üle, kuid mitut täheldust saab üle kanda ka teatriteaduslikku konteksti. Näiteks küsimus, kas naisele iseloomuliku kogemuse kirjeldamine on juba iseenesest feministlik akt – ühest küljest võib seda tõdeda, kuna taolise kogemuse nähtavaletoomine on tähtis patriarhaadivastane strateegia, teisalt peab mõnna, et seda on võimalik teha ka võõritaval või eksitaval viisil. Seega ei saa naiskogemust (või selle representeerimist) iseeneslikult võrdsustada feministliku seisukohavõtuga: samade kogemuste olemasolu ei taga tingimata poliitilist ühisrinnet. (Moi 2000: 28) Käesolevas töös ei püüta suruda analüüsitavaid lavastusi mingi ühise „eesti feministliku etenduskunsti“ katusmõiste alla (vähemalt kuniks praktikud seda ise nii

defineerinud pole), vaid rakendatakse feministlikke meetodeid ja teooriaid, et naiskogemust peegeldavaid lavastusi analüüsida.

Kuna arutlused jõulisemast naiselikust agentsusest on jõudnud ka meediasse ja seega laiemasse avalikkusesse, siis on eesmärk välja selgitada, milline on seis seoses „naisesusega“ Eesti etenduskunstis praegu. Butleri järgi on sugu konstrueeritud identiteet, mida luuakse läbi stiliseeritud aktide kordamise, seega eksisteerib ka võimalus sookooide murda neid akte teistmoodi korrates ja sealjuures ümberolevat süsteemi õõnestada (*subversive acts*) (Butler 2002: 520). Täpsustusena on oluline mainida, et ehkki Butleri järgi ei ole sugu ise koht, kust agentsus tekib, siis kasutatakse läbivalt mõistet „naiselik agentsus“ keha kaudu, st agentsust ei loo mitte sugu, vaid keha läbi naiseliku filtri. Järgnevas osas vaadeldakse kolme erinevat lavastust, mis on viimasel ajal eesti teatrimaastikul esietendunud, et jõuda loodetavasti ammendavate vastusteni uurimisküsimustele: kuidas tekib naiselik agentsus kehaloome kaudu Eesti etenduskunstis ning kuidas õõnestatakse sealjuures kehtivaid patriarhaalseid kultuurikooide – hüpotees ongi, et kõikides lavastustes tekibki nihe kehtivate kultuurikoodide ja etendajate loodud agentsuse kaudu. Seda mõtestatakse kolme etendusi analüüsi kaudu, lähteraamistikuks ruumilisuse, kehalisuse ja sooesituse kontseptsioonid. Kuna kõigis analüüsitavates lavastustes ühtivad autorite ja etendajate rollid, siis võimaldab see loodetavasti veelgi adekvaatsemat analüüsi.

4. AGENTNE NAISEKEHA EESTI ETENDUSKUNSTIS

Järgnevalt võetakse vaatluse alla kolm lavastust, mis on kõik esietendunud sel või eelmisel aastal, mille puhul on nii (peamised) loojad kui etendajad on naised ning mis liigituvad etenduskunstiks. Nendeks on Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „*body slam / ihu ramm*“, Maria Metsalu „Kaev“ ja The Biofilm Sistersi „Pure Pink Pox“. Selleks toetatakse esiteks Erika Fischer-Lichte eelnevalt käsitletud performatiivsuse strateegiatele – analüüsitakse etendajate ja publiku koosolu ning materiaalsust ruumikasutuse ja kehalisuse kaudu. Teiseks keskendutakse konkreetset sooesituse aspektile: laiemaks raamistikuks on Judith Butleri performatiivse soo kontseptsiooni, ent vastavalt lavastuste eripäradele toetatakse analüüsis ka teiste teoreetikute tekstidele. Koondav uurimisküsimus on, et kuidas (st milliste etendust organiseerivate printsiipide või kunstiliste valikute abil) luuakse performatiivse ruumi- ja kehaloome kaudu naiselikku agentsust väljendav keha.

4.1. Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „*body slam / ihu ramm*“

Lavastus esietendus 08.01.2022 ARS Kunstilinnaku Projektiruumis. Autoriteks ja etendajaks olid noored etenduskunstnikud Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäel, helikunstnikuks Mihkel Maripuu ning tehnilised lahendused pakkus Tarvo Porroson. Lavastusest kumab läbi kunstnike huvi protsessi ning erinevate materjalide, ruumide ja kultuuriliste narratiividega mängimise vastu. Selle peatüki eesmärk on välja selgitada, millises vastastikmõjus on etendusruum, etendajate kehad ja vaatamiskogemus ning selle pinnaselt sõnastada, kuidas liiguvad „ihu rammu“ etendajad aktiivsuse-passiivsuse skaalal kehalise maailmasolemise ning teadlikult ja ironiliselt stereotüüpsete naiselike kuvandite nihestamise kaudu esimese poole.

4.1.1. Installatiivne ruum

Projekti reklaamiti installatiivse näituse ja lavastuse kombinatsioonina ning etendusruumiks oli ARS Kunstilinnaku Projektiruum, mis väljaspool lavastust funktsioneeribki näitusesaalina. Päevasel ajal oli mõeldud ruum kogetama iseseisva näitusena, kuid viiel õhtul aktiveerusid etendajate kehad ja heli ruumi ning näitusest sai etendus. Ruum koosnes kahest osast ja oli liigendatud lähtudes mitte loogikast või pragmaatikast, vaid kunstikogemuse pakkumisest. Seda etendusruumi ei saa küll nimetada päris leitud ruumiks, ent traditsiooniliseks prostseenium-lavaks või *black box*'iks ta kindlasti ka ei liigitu. Tegevuskunsti raamistikku taustaks võttes on etendustel galeriides juba praeguseks üsna pikk ajalugu. Nii nagu

performatiivse pöördega teatris anti vaatajale uus agentsus, muutis tegevus- ja installatiivne kunst näitusekülastaja kogemust: kui enne sai galeriikülastaja vaadelda näitusel olevaid töid distantilt ja neid puudutamata (Fischer-Lichte 2008: 12), siis installatiivses (ja sellega tihti korreleeruvalt interaktiivses) visuaalkunstis antakse vaatajale võim ise tegutseda ja kunstiteosega dialoogi astuda.

Evelyn Raudsepp kirjutab magistritöös „Installatiivsus teatrilavastustes“, et kaasaegse teatri praktikas ilmneb mitmeti paralleele installatsioonikunstiga ning et need ilmingud nihestavad suhestumist ruumi, aja ja struktuuriga, muudavad etendaja funktsiooni ning avardavad publiku vaatamiskogemust (Raudsepp 2017: 4). Siin töös on aktuaalne aspekt, et installatiivses teatris ei kuulu lavaruum ja objektid pelgalt stsenograafia alla, vaid funktsioneerivad dominantse etenduskomponendina: „ruum ei markeeri passiivselt tausta, ruumi luuakse ja esitletakse etenduse käigus, ruumist saab lavastuse eesmärk“ (Raudsepp 2017: 18).

Ruumi kui lavastuse eesmärki rõhutab ka terviklik ruumikasutus, alustades etendusruumi liigendatusest horisontaalsel tasemel ja lõpetades kõrguse ärakasutamisega laeni välja vertikaalsel tasemel. Ruumiline terviklikkus suunab vaataja tajuma etendust kehalisemalt kui mitteinstallatiivsetes lavastustes. „ihu rammu“ etendusruumis puuduvad istmed, mis positsioneeriks publiku kogu etenduse kestuseks ühte vaatepunkti; vastupidi, etenduse ülesehitus eeldab, et publik liigub etendajatega kaasa ning valib ise nurga, mille alt tegevust jälgida. Pidev dünaamilisus ja ruumi avastamine saavad osaks etenduse kui kunstiteose loomisest. Lavastuse tutvustavas tekstis on kirjas, et „kaks keha ja savi – oma olemuselt samaaegselt nii haprad kui tugevad – on asetatud dialoogi ruumis, kus kogemus loob läbi interaktsiooni uusi kogemusi [...] ja teod loovad teoseid“ (Kuuspu & Saaremäel: *body slam / ihu ramm*). Installatiivses teatris vastutab ruumilise terviku loomise eest enamasti autor-etendaja, mitte lavakunstnik (Raudsepp 2017: 18). Nii artikuleerivad ka siin ruumisuhed kaks laval olevat naist. Kui installatsiooni võib mõista kui objektide ja materjalide organiseerimist ruumilisse struktuuri (Petersen 2015: 41, viidatud Raudsepp 2017: 18 kaudu), siis annab sellele lavastusele installatiivseid omadusi fakt, et üks olulisemaid elemente on ruumiliste suhete esitamine – nii etendajate endi, nende ja publiku kui ka nende ja erinevate materjalide vahel. Kunstiteose sisu loovad kõik need eelnimetatud suhted.

Nii kehaliselt tajutav ruumilisus kui ka sellest tekkiv etendajate ja publiku suhte transformatsioon illustreerivad etenduse sündmuse tabamatust ja kaduvust. Üks installatiivsete lavastuse eripäradest on individuaalse ja kollektiivse vaatajaseisundi vaheldumine: ühelt poolt

kasvab vaataja eneseteadlikkus nii endast kui oma kogemusest, teisalt võib ta võrrelda oma kogemust kaasolijate reaktsioone aimates. Kui ühelt poolt rõhutab kunstiteose kogemine kindlas ajalises raamistikus selle tabamatust, siis teisalt loob see „post-teatraalse kogemuse“, kus etenduse lõppedes jääbki vaatajatele alles kollektiivne kogemus. (Raudsepp 2017: 52) Lavastusele „ihu ramm“ annab huvitava mitmekihilisuse just ajalise tinglikkuse kogemuse paradoks: näituse situatsioonis on kunstiteos lõpetatud, fikseeritud olekus, ent etenduse käigus luuakse see kõigi ruumis viibijate koostöös viiel õhtul ainulaadse sündmusena uuesti.

Ehkki etenduses on installatiivseid elemente, eriti mis puudutab ruumilisust, ei saa „*body slam*“ siiski päris installatiivseks lavastuseks nimetada, sest oluline fookus on ka etendaja kehalisusel, mis Raudsepa järgi installatiivsetes vormides on tagaplaanil. Viimastes on etendaja keha millegi teise esitlemise (*present*) teenistuses, samas kui tegevus- ja teatrikunstis on oluline etendaja ekspressiivne ja füüsiline keha kui esitaja (*perform*). (Raudsepp 2017: 41) Ehkki ruumi dünaamilisus ja avastamine on integraalne osa kunstikogemuse tajumisest ega asetu meediumite hierarhias kehadest oluliselt madalamale positsioonile, on siin siiski võimatu eitada etendajate kehade markantsust kogu sündmuse loomisel, nii nende endi kui publiku jaoks.

4.1.2. Kehaline enesepositsioneerimine

Etendust analüüsid kerkivad olulisele kohale kahe naise kehad ruumis. „Kaks naist [...] uurivad materjali ja keha vahelist suhet ning materialiseerivad seeläbi haprust. [...] Tekivad võimalused kokkupõrkeks, juhuseks, igikestvaks materjali konstrueerimiseks ja dekonstrueerimiseks. [...] Ootamatus tekitab haprust. Habras, habras, tugev. Savi, inimkeha ja etendaja lavaline olek. Talub raskust, kuid mitte lööki. Alles jäävad kahe naise haprad kehad” (Kuuspu & Saaremäel: *body slam* / ihu ramm). Siin analüüsis jäävad mahtu arvesse võtvalt kõrvale manipuleeritavad materjalid: nii etendajate endi sisendi seisukohast lavastuse installatiivses foonis fookuses olev savi kui ka muud kasutusel olevad materjalid nagu puit, hein, metall jne.

Esimese visuaalse impulsi saabki publik kahe etendaja kehadest, mis ilmuvad etendusruumi üks autos ja teine tagurdavat autot juhendades. Oluline kehalisusega seotud aspekt terve etenduse jooksul on kostüümid: esimestes stseenides kannavad mõlemad valgeid kroogitud särke ja plisseeritud seelikuid, mille annavad kontrasti nii robustsed mustad kontsa- ja tanksaapad kui ka mustad talvemütsid, mille külge on kinnitatud külma valgust kiirgavad helkurruudud. Kui kleidid mõjuvad plikalikult või isegi veidi infantiilselt, siis saapad ja mütsid justkui nihestavad selle raamistiku. Valget värvi seostatakse eri kultuurides tihti füüsilise ja

spirituaalse puhtuse või rikkumatusega (kui vaadata näiteks neitsiliku pruudi kuvandit). Ehkki miski eksplitsiitselt sellele ei viita, võiks nii kostüümide kui keha presenteerimise kaares etenduse käigus näha teatavaid narratiivseid tendentse aina aktiivsema ja julgema keha suunas.

Selle üheks väljendumispaigaks on etendajate kehakeel üksteise ja publikuga ning enesepositsioneerimine. Etenduse alguses iseloomustab mõlema etendaja suhtlust nii üksteise kui ka publikuga kostüümidega haakuv plikalik alalhoidlikkus või stiliseeritus nõ viisakateks ja kombekateks tüdrukuteks. Üsna algusesse jäävas stseenis pöörduvad etendajad ühe publikuliikme poole ning paluvad talt kooris ja rõhutatult naiivse maneeriga kaasa tulla, et talle midagi näidata. Järgnevalt murravad etendajad üsna robustselt jalgadega papist seinast, mis paljastab väiksema tagumise ruumi, kust nad mõned hetked hiljem käruga välja sõidavad. Rööpad, millel kärud sõidavad, looklevad läbi ruumi kaheksakujuliselt ning viivad etendajad mööda kõigist seinast ääres seisvatest vaatajatest, sealjuures õhutavad nad füüsilist kontakti publikuliikmetele plaksu andes. Taustal retrolikku atmosfääri loov raadiomuusika, kilkavad ja naeratavad etendajad kogu lõbusõidu ajal, kuni lõpuks üks neist maha tuleb ja võimalus teisega koos sõita antakse vabatahtlikule publikuliikmele. Pärast seda juhitakse publik käest kinni ketis eelnevalt avastatud väiksemasse ruumi.

Lõbusõit justkui avaks ukse uude tähendusmaailma ja järgnevat stseene võib vaadelda kui narratiivseid murdepunkte etenduses. Väiksemas ruumis seisavad naised vastamisi asetatult ümber diskokera, mis heidab ümbritsevale (muidu pimedale) ruumile pidevas liikumises helke. Nii taskulampide viirud kui naiste pilgud on suunatud riidepuul rippuvale valge-rohelisele savist heegeldatud vestile. Aeglasel ja ettevaatlikul sammul hakkavad naised ümber oma vaatlusobjekti ringi käima, jäädes kogu aeg omavahel opositsiooni ning pilku kordagi esemelt võtmata. Pateetilist ja melanhoolset atmosfääri loovad nii helikujundus kui ka ühel hetkel naiste silmist immitsema hakkavad pisarad, mis ei vääna nägusid kuidagi nutugrimassidesse, vaid langevad staatilistel, kuid emotsioonist üdini haaratud palgetel.

Järgnevas stseenis pöördutakse tagasi esimesse ruumi ning võetakse lae all rippuvatelt nõõridelt maha savikampsunid, et need siis üksteisele selga aidata – valge univorm asendub läbipaistva halli vihmamantliga, mille peale sätitakse ülimalt ettevaatlikkusega savikampsun. Kõigi eelnevate stseenide märksõnad on üksteisele toetumine, tasakaalukus, läbimõeldud flegmaatilisus. Riiete vahetamise stseenis tuuakse mängu ka alasti naise (üla)keha, sealjuures eksisteerib see ruumis vaid neile enesele ega ole kuidagi objektistatud. Alastus ei ole mõeldud olema kuidagi provotseeriv või mingit seisukohavõttu edastav, vaid lihtsalt orgaanilise osa

ajast, ruumist ja kehast, selle eksponeerimist ei kanna erotiseeriv pilk. Kostüümide vahetusega lõhutakse sein avaliku ja intiimse vahel, pakkudes pilguheidet üsna argisesse, ent privaatseesse tegevusse. Üksteisele kampsuneid selga aidates ei vaadata ruumis otse kellelegi peale üksteise.

Kõik nende stseenide juures on väga habras, mida seletab üheti materjalide valik, samas on see energia ka sisuliselt kõnekas, sest haprus on miski, millele etendajad ka ise paratekstides rõhunud on. Fischer-Lichte neljast etendaja individuaalsele fenomenaalsele kehale fokuseerivast strateegiast ühtib see etendaja keha hapruse, haavatavuse ja puudujääkide esiletõstuga. Publik jääb võnkuma fenomenaalse keha ja dramaatilise tegelase vahealasse; tegelast defineerivad etendaja performatiivsed tegevused, mis omakorda konstitueerivad etendaja enda füüsilise. Etendajate eesmärk pole tegelase representeerimine, vaid oma ainulaadse kehalisuse esile toomine ja nii enda loodud kunstilisele kehale valgust heitmine kostüümide ja grimmi abil (milleks siinpuhul on häämsed vihmamantlid ja saviheegeldatud kampsunid, mille alt jäävad heledad nahad terveks etenduse välteks läbi kumama). Tegelaskuju olemasolu ei ole eeldus etendajate väljanägemisele, nad võiksid samahästi kehastada iseennast. (Fischer-Lichte 2009: 85–86)

Kuna savikampsunid on nii oluline osa etenduskäigust, rõhutab see veelgi ihulist maailmasolemist. Merleau-Ponty järgi ei taju inimene algupäraselt maailma mitte endast eraldiseisva objektina, vaid kui igasugusele subjekt-objekt eristusele eelnevat võimalikkuste välja (Bohl 2009: 278). Ka „ihu rammus“ tundub kohati, et etendajad tajuvad nii üleüldist maailmas olemast kui etenduse käigus loodavat ajaruumi oma kehade kaudu. Keha on iseenda eksistentsi materjal ja elav organism, mis on pidevalt millekski saamise protsessis, pidevas transformatsioonis (Fischer-Lichte 2009: 92). Järgmises stseenis positsioneeritakse ennast heli kaudu, mida savi vastu seelikute külge ühendatud mikrofone kõlksudes ja ragisedes teeb. Alguses liigutakse ettevaatusega, aegamisi tekib aga üha enam julgust rohkem müra ning järsumaid ja nurgelisemaid liigutusi teha. Kogemus on etendajatele (aga tegelikult ka publikule) sünesteetiline, sest füüsilist olemasolu tajutakse korraga visuaalselt, auditiivselt ja taktiliselt. Keha omandab nii üha enam subjekti mõõtmed, kes orienteerub maailmas lähtuvalt iseenda tajudest ja ihadest, mitte kellegi teise omadest.

Kui enamiku etenduse ajast räägivad kehad iseenda eest, siis järgmises stseenis väljendub kehalisus verbaalselt. Etendajad võtavad ette puupaku raiumise rõhutatult vaevaliste vahenditega, sest kasutavad saagimiseks vanaaegset ja kohati roostes kahe pidemega käsisaagi. Raiumise taustaks kõlab etendajate enda eelnevalt sisseloetud tekstiga helilint (mida käsitlen

põhjalikumalt järgmises alapeatükis). Teksti ja tegevuse vahel tekib lõhe: kui räägitakse heegeldamise kui protsessi spetsiifikast, mida traditsiooniliselt ühiskonnas vaadeldakse feminiinse valdkonnana, siis füüsilist jõudu nõudev puude saagimise akt representeerib pigem traditsioonilist maskuliinsust. Paralleelselt asetuvad rustikaalsed materjalid diametraalsesse positsiooni haprusega: peale puude raiumist hakatakse vokka ketrama, taustal kristliku raadio jutuvada; pärast seda ronib üks etendajatest tohutule heinapallile ning balansseerib seal, kuniks teine palli tasapisi edasi lükkab.

Installatiivsetes lavastustes kutsutakse subjektiivset ja individuaalset elamust sageli esile tehnoloogia abil, mis on võimeline manipuleerima publiku vastuvõtuga elamuslikkuse suunas. Kuuspu ja Saaremäel kasutavad lavastuse teises pooles lisaks helile ja valgusele ka videot, mis ei ole vaid illustreeriv, vaid edastab sõnumit võrdväärset muude kasutuses olevate vahenditega. Videot kasutatakse etendajate topeldamiseks ja kuvandi võimendamiseks: kui naised laval keset heinarisu vokka ketravad, jookseb selja taga video neist sügiseselt hallil karjamaal lambaid karjatamas ja heinapallidel ronimas; kui nad kulminatsioonistseenis oma kehade ekspressiivsuse ja jõulisuse aktiveerivad, jääb videojäädvustus sellest käima ka siis, kui etendus on läbi saanud. Laval olevate originaalide virtuaalsed koopiad projitseeritakse etendusruumi ning etendajate loodud narratiiv integreeritakse veelgi tugevamalt publiku kollektiivsesse elamusteadvusesse.

Subjektsus kulmineerub äsjamainitud ekspressiivses lõpustseenis, mille taustaks üürgab TaTu „*All The Things She Said*“, mis on üsna laetud muusikaline valik, sest on popkultuuris tuntud kui legendaarne 1990ndate *queer anthem*. Mõlemad naised paigutavad end ruumis järsku kaootiliselt, aga siiski koreograafilise süsteemsusega, jooksevad risti-põiki publiku ees ringi, loobivad juukseid ja nõksutavad puusi; ühelt hetkel võtavad joostes hoogu ja hüppavad kõigest jõust vastu üksteist, nii et savist kampsunid hakkavad kildudeks pudenema; järgmiseks hüppavad vastu betoonposti keset ruumi, seljaga, kõhuga, õlgadega, ise samal ajal mingit toorest energiat ja potentsiaali täis. Kehad on hüsteerilisemad, jõulisemad, agentsus on aina ekspressiivsem ja agressiivsem. Savikampsunid ripnevad ümber nende jalgade, kilde hoiavad koos vaid traadid ja naiste kehasid on plastist vihmamantlite alt rohkem näha. Lõhkumisel hävitatakse mõne minutiga töö, mis on kogu lavastusprotsessi kandnud; ühe (kunsti)organismi eluring on justkui täis saanud, sest ta luuakse, teda kantakse ning tehakse siis lõpp peale.

„body slam“ realiseerub lõpustseenis, kui kehasid konkreetselt vastu betoonpinda slam'itakse/rammitakse. Eesti Keele Insituudi Sõnaveebi otsingumootor annab sõna „ihu“ alaseletuse „[keha] välispinna, naha kohta“ juurde näite: „Naise õrn ja roosa ihu“ (EKI Sõnaveeb) ning Eesti õigekeelsussõnaraamatust võib leida seletuse „Ihu + jõud = ihu + ramm <-rammu> kehaline jõud“ (ÕS 2018), mis illustreerib hästi lavastuse alusfenomenina opereerivat kontrastide süsteemi. Ihu on õrn, aga ramm kätkeb endas ürgset ja toorest jõudu. Iseenda kehadele, mitte mingile välisele objektile suunatult kehastub see ihu ja rammu paradoksaalne laulatus fenomenoloogiliselt võimsas lõpupildis.

Lugu lõppeb, energia ruumis vahetub. Taustale sulab Mihkel Maripuu hõllanduslik ja avar helikujundus, samal ajal kui etendajad vaikselt ruumi ümber hakkavad organiseerima. Mustast prügikotist valatakse põrandale veel hunnik savikilde oletatavasti eelmistel etendustel lõhutud kampsunitest või on need lihtsalt tööprotsessi jäägid. Risu jäetakse sinna, kuniks selga lähevad jälle lolitalikud valged kleidid, aga seekord riietavad naised end ise, ilma teise abita. Seinale jääb projitseerituna montaaž stseenist, kus naised tantsivad, jooksevad, lõhuvad, mille taustal tehakse lõpukummardus.

4.1.3. Soo(stereotüüpiline) esitus

Eelnevatest peatükkidest võib üsna julgelt defineerida „ihu rammu“ performatiivse lavastusena. Kui Fischer-Lichte kirjeldab pinget performatiivses etenduses asetatuna kahe keha eksisteerimise vormi, omamise ja olemise vahele (Fischer-Lichte 2008: 77), siis Judith Butleri käsitus soost läheb sammukese veel kaugemale ning väidab, et keha mitte ainult ei ole, vaid ka loob iseennast. Sugu esitatakse ja (taas)luuakse polaarsetena läbi kultuuriliste fiktsioonide. (Butler 2002: 178) „ihu rammus“ väljenduvad need kultuurilised fiktsioonid marginaalsusesse suruvate stereotüüpide kaudu, mida naissoosse patriarhaalse sümboolse korra all kodeeritakse. Nihe luuakse siin hapruse ja aktiivsuse kontrasti kaudu.

Anneli Saro määratleb oma tekstis „(Stereo)tüüpide fenomenoloogiast ühiskonnas ja kunstis“ stereotüüpi kognitiivse fenomenina, mis käsitleb või seletab peamiselt müstilist Teist (olgu selleks siis rahvus, sugupool või midagi muud). Sotsiaalsel väljal on stereotüüp alati seotud jõusuhetega: privilegeeritud vaatepunktist agent püüab Teist hinnanguliselt fikseerida ja paika panna, luues selleks Teisest lineaarse ja ühekülgsse representatsiooni. (Saro 2006: 12–15) Teatri formaat soodustab ühest küljest otseses kontakti tõttu publikuga stereotüüpide propageerimist, teisalt võib toimida kui katsepolügon, kus kontrollitakse kogukonna sotsiaalset närvi (*ibid.* 2006: 23). „ihu rammus“ ei püüta valjult ja raevukalt naiselikke stereotüüpe dekonstrueerida,

vaid pikitakse oma kunstilise praktika (huvi protsessi, materjalide, kehade ja nendevahelise interaktsiooni vastu) sisse latentne uurimus stereotüüpsetest narratiividest, mis suhestuvad etendajate isiklike elukogemustega.

Esimese selge stereotüübina võib liikuda plikalikkuse kuvandi juurde, mida eelnevas alapeatükis läbi kehalisuse põgusalt tutvustati. Peamiselt noorukite seas tehtavatest kooliuuringutest tuleneb, et 21. sajandil oodatakse ikka naissoolt kontrollitumat käitumist ja tüdrukute moraali valvamine on olulisem kui poiste oma, sest tüdrukute lisanduv agressiivsus ja enesekesksus võib murda ühiskonna moraalsed alustalad (peamiselt just soojätkamise perspektiivist). Empaatilised, leplikud, emalikud naised on ühiskonnale kasulikud kui nende sisepingeid vabalt väljendavad agressiivsed sookaaslased ehk kuuleka naise raamidest kõrvalekalduvad naised. Hüperperformatiivses ja üha enam sotsiopolitiiliselt mitmekesisemas ühiskonnas on „tublid tüdrukud“ tasapisi saanud „uuteks tüdrukuteks“, kes oma identiteeti on dekonstrueerima hakanud, mis viib omakorda halli alasse: normatiivse kontrolli nõrgenemine laiendab valikuvõimalusi, aga suurendab riski end kahjustada. Tüdrukud otsivad tasakaalu oma tegelike soovide ja imetlusobjektiks olemise, seksuaalse aktiivsuse ja hooraks nimetamise, usaldamise ja vägistamisohu vahel. (Leino 2011: 275–278)

Neitsi ja madonna dihhotoomia joonistus välja juba Julia Kristeva teorias naiselikkusest kui positsioonist, kus maailma defineerivate metafüüsiliste dualismide süsteemis on naine sümboolse korra ja imaginaarse kaose vaheline pidepunkt või rindejoon. Ehkki „ihu rammus“ tegeletakse vähem seksuaalsete ja rohkem avalikku sfääri kuuluvate kehadega, on siin siiski oluline aktiivsuse ja passiivsuse vastandus. Etendajate kehad ja enesesuunamised ruumis muutuvad etenduse käigus vaoshoitust lärmakateks, hillitsetutest agressiivseteks, tublidest tüdrukutest saavad uued tüdrukud. Samas ei kaotata kõige selle käigus haprust, mis punase niidina kogu etendusest läbi nõelub ja see ei olegi eesmärk. Piirialadel võnkumine säilib, aga ümberpööratult.

Ehkki tubli tüdruku konstruktsioon lammutatakse, siis ei muutu „ihu rammu“ naine hüsteeriliseks. „Kui ma koosnen 80% veest, siis kas mitte ei ole loomulik, et ma olen üliemotsionaalne?“ küsib Keithy eelmainitud helilindil, viidates naistele stereotüüpsetelt omistatavale hormonaalsusele ja liigsele tundelisusele. 21. sajandil on „naiselik hüsteeritsemine“ endiselt nõrkus, mis lubab üht sugu marginaliseerida, aga juba 19. sajandi meesarstid ja 20. sajandi feministlik kriitika nägid (küll läbi erineva filtri) neurasteenia ja hüsteeria sümptomites stereotüüpiliselt naiselike omaduste liialdust. Kui 19. sajandi

ideaalversioon naisest oli õrn, unelev, seksuaalselt passiivne ja võluvalt labiilne, siis markeeritakse need samad omadused ümberpööratult ka hüsteerilises naisel. 19. sajandi kirjanduses sõna „hüsteeriline“ praktiliselt võrdus „naiselikuga“. (Bordo 2003: 169) Ka tänapäeval ei ole keeruline leida näiteid sellest, kuidas somaatilised soeripärad (menstruatsioon, rasedus, sünnitamine ning kõigest sellest tulenev hormonaalne lainetamine) ikka veel ühe sugupoole eemaletõrjumist avalikust sfäärist soodustavad: olgu siis tegemist menstruatsioonimüütidega (nagu hirm ujuma minnes hairünnaku kätte langeda), meespoliitikute viidetega naiselikule emotsionaalsele üleskõetusele, mis töötegemist takistab, või lihtsalt vana hea soolise palgalõhega.

Kui ühelt poolt on võimalik keha kasutada vahendina, et naisi teatud sfääridest eemale hoida, siis teisalt edastatakse nüüdisaja kultuuris ka naiselikkusele kehtivaid reeglid suuresti visuaalsuse ja seeläbi kehalise diskursuse kaudu. Püüeldes pidevalt muutuva ja tabamatu naiselikkuse ideaali poole, saavad naiskehade sõnakuulelikud kehad, kelle jõu ja energia okupeerivad välised regulatsioonid ja „enesetäiustamine“. (Bordo 2003: 166, 170) Helilindil osutatakse verbaalselt etendajate spetsiifilistele kehadele: „Liisal on veidi laiemad puusad [...] ja suuremad rinnad“, mida võib kõrvuti paigutada Beauvoiri tsitaadiga: „Tavaliselt on naine mehest väiksem ja kergem, tal on õrnem luustik, laiem vaagen, mis sobib lapse kasvatamiseks või sünnitamiseks“ (Beauvoir 1997: 44), ja viidatakse kaudselt naisekehale omistatavatele standarditele ühiskonnas: „Mitmel korral käisime Burger Boxis söömas, aga kehad on meil ikka enam-vähem vormis; tennis me käia hetkel ei jõua“, mis teeb allusioone eelviidatud enesetäiustamise ja lisaks sellele ka kõhnuse ideaalile. Keha, või täpsemalt selle asend, figureerib ka teistes fraasides: „Kui ma aus olen, siis kehaasend ei olnud meil mitte kunagi õige. Istusime lääbakil ja segamini. Kui me istume kühmus selja ja kokkusurutud rindkerega, kõht ettevajunud ning pea ja õlad longus, on see täiesti vale.“ Susan Bordo vaatleb neidsamu „ettevajunud kõhtusid“ kui metafoori ärevusele inimese kontrolli alt väljas olevate sisemiste protsesside suhtes nagu taltsutamatu iha, piiramatu nälg, kontrollimatud impulsid – prink keha aga sümboliseerib kontrolli oma elu üle (Bordo 2003: 189).

Ka progressiivses ühiskonnas valitseb antavate reeglite juures endiselt avaliku ja privaatsfääri jaotus ja kodustatud naise ideaal pole kuhugi kadunud; sealjuures peab naine aga õppima toitma teisi, mitte ennast, ja naiselik nälg (ükskõik kas toidu, võimu, iseseisvuse või seksuaalse rahulduse järele) peab olema vaoshoitud. Kõhnus, mille opositsiooniks on maskuliinne muskulisus, kannab endas ka hapruse konnotatsioone. Teisalt valitseb nüüdiskultuuris sooline

paradoks, mille üle arutles ka Leino: traditsiooniliselt naiselike väärtuse õpetamise kõrval on avalik sfäär nüüd naistele ligipääsetav, mis tähendab ka selle süsteemi maskuliinsete reeglite omaksvõttu. See androgüünne ideaal püstitab vastuolusid ja viib heitluseni, mis subjekti kaheks rebib indiviidi meheliku ja naiseliku pooluse vahel. (Bordo 2003: 171, 174)

Neid opositsioone näitlikustavad „ihu rammus“ naiste enda loodud dihhotoomiad füüsilise töö kategooriate näol: ketramine ja heegeldamine kui naiselikud tegevused, puude saagimine kui mehelik. Kuskil nende kahe vahel väreleb kogu sellesse rustikaalsesse keskkonda mässitud karjatüdruku kuvand, mida kehastatakse esteetiliselt, kuid irooniaga. Meeles tuleb hoida, et Butler räägib reguleeritud, mitte vabatahtlikust performatiivsusest, st sooperformatiivsust ei saa mõista indiviidi vaba valikuna identiteeti oma suva järgi etendada, vaid tegemist on piiritletud ja diskursiivselt määratletud sugupoolte karakteristikutega. Ka soorolle irooniliselt etendav naine on piiratud diskursiivsete ettekirjutuste poolt, mis tema keha naiselikuna määravad, ning etenduse teeb läbipaistvaks kõõrdpilk, millega asjadele vaadatakse. (Kivimaa 2000: 89–90) Antud juhul tehakse seda rõhutades seoseid sotsiaalsete rollide ja kehaliste kogemuste vahel, nagu käsitöö või söögitegemine („sageli unustame end toidu valmistamisel seisma, ometigi võiksime mitmeid köögitöid teha istudes“).

Kokkuvõtlikult võib öelda, et lavastuses „ihu ramm“ kasutatakse installatiivseid ja performatiivseid võtteid, nagu terviklik ja dünaamiline ruumikasutus, publikuga kontakti loomine või tehnika ja multimeedia kaasamine, et suunata vaatajad tajuma etendust võimalikult kehaliselt, mis soosib kollektiivse kogemuse tekkimist ja võimaldab eredamat fookust etendajate kehadele. Poolused, nagu haprus-robustus või avalik-privaatne, ja nende vahel võnkumine iseloomustavad nii kehalist kujundikeelt kui selle taga peituvat tähendusloomet. Kõigi eeltoodud fragmentide põhjal joonistub pilt tagurpidi pööratud „klassikalisest“ naiselikkusest, mis kombinatsioonis lavastuse kehalise visandiga loob agentsuse iroonia ja suunatud aktiivsuse kaudu. Sooperformatiivsus väljendub soo pidevas taasloomises tegevuse, žestide ja kõne kaudu. „ihu rammus“ murtakse normatiivsusest välja oma keha etenduse kulgedes teistmoodi stiliseerima hakates. Stereotüüpe ja käitumismaneere kõverpeeglist näidates tõestub, et mitte üheski neist pole midagi essentsialistlikku ega peitu naiseks olemise immanentset tuuma, mis tema sotsiaalset tegevust või rolli determineerima peaks. Sotsiaalsete kohustustega seotud stereotüüpide markeerimine nihestatud või ebasiiras võtmes illustreerib seda, et kausaalsuse suunda soo väljenduse ja identiteedi vahel tuleb tähelepanelikult jälgida – kumb ikkagi kumba loob. Nii murtakse end läbi ka (nii metafoorselt kui füüsiliselt jõudu

akumuleerides) naiseliku passiivsuse kodeeritusest ning sunnitakse energiad ruumis voolama oma taktikepi järgi.

4.2. Maria Metsalu „Kaev“

Maria Metsalu lavastus „Kaev“ (*“The Well”*) esietendus 20.12.2022 Kanuti Gildi SAALis „tahtmatu kuid paratamatu järjena [...] 2017. aastal esietendunud soolotööle “Mademoiselle X” (Maria Metsalu „The Well“). Lavastust on loodud koostöömeetodil: tekst on valminud koos Jaakko Pallasvuoga, heli on loonud muusik Oxhy ja laval on Metsalu koos serbia etenduskunstniku Bosa Minaga. Metsalu töös on läbivateks motiivideks keha fookusesse võtt, häiriv visuaalsus, performatiivsus, abjektsioon, samuti vaatajapositsioon (ka vuajerism), transgressiivsed kogemused ning destabilisatsioon ja hämarus. Sellest lähtuvalt püütakse siin peatükis saada teada, milliste printsiipide abil luuakse ruumi, etendajate ja publiku vaheline ühine tajukogemus ning kuidas selle kogemuse pinnalt kasutatakse transgressiivset keha kui normatiivseid kultuurikoode õõnestavat (nais)jõudu.

4.2.1. Pealetükkiv ruumikasutus

„Kaev“ on lavastus, mida on etendatud mitmes eri asukohas, sh mitmes eri riigis, seetõttu ei saa rääkida stabiilsest arhitektuurilis-geomeetrisest etendusruumist, küll aga determineeritud lavakujundusest, mis siin ruumiloomel väga olulist rolli mängib. Kunstnik Tarvo Porrosoni loodud kujundus evib üsna morbiidset tonaalsust: läikiv pigimust vakstulaadne kate põrandal, mis meenutab siledat veepinda ja neelab justkui kogu valguse ruumis endasse; kaeuserva meenutav poodium, millele publik istuma suunatakse; keset lava freudilik latekskattega diivan, mille tekstuur sarnaneb põranda omaga. Eri etendusruumidest tingitud muutlikkuse aste ei jäta mõjutamata ka sisulist poolt. Algselt on lavastus mõeldud siiski etenduma tüüpilisse *black box*’i, kus on võimalik mängida horisontaalsete tasanditega: ideaalversioonis peaks publik asetuma etendajatest kõrgemale, et luua ülevalt alla suunatud nägemisväli, mis illustreeriks kaevu vaatamise kujundit. Samas on etendajad ise maininud, et iga etenduspaik seda ei võimalda ja sel juhul tuleb olla logistiliselt paindlik ning leppida asjaoludega – näiteks festivali Ümberlülitus raames Tartus Genialistide Klubis kõrgemat tasandit võimalik ehitada ei olnud ning publik lihtsalt ümbritses etendajaid igast küljest (tARTu hääl 2022).

Tasandite muutus mõjutab nii etendajate omavahelist suhet kui suhet publikuga; seega mõjutab inimeste asetust ruumis ka publiku üleüldist tajukogemust. Näiteks tekib esimene füüsiline

kontakt etendajate ja publiku vahel tasandiliselt ühekülgsemas etendusruumis kiiremini: Metsalu sisenemine poodiumiga ruumis tingib suurema algse distantseerituse, ent ühel tasandil olles tungib ta esimesest hetkest vaatajate isiklikku ruumi nende juukseid, nägu, jalgu või käsi puudutades. Samas on ka siin iseloomulik lavastuse muutlik natuur: etendajad ise on tõdenud, et proovi või läbimängu selle konkreetse projekti puhul pole võimalik teha, seega toetatakse etenduse käigus pidevalt üksteisest ja publikust tekkivale energiale (tARTu hääl 2022). Performatiivse etenduse tagasisidering on tavapärasest rõhutatum, sest kohatine improvisatoorsus erendab sündmuslikkuse ja autopoieesi aspekti.

Etenduse algul istub ruumis Bosa Mina üksinda nahkdiivanil ning loeb metall-lehtedega raamatust teksti, aeg-ajalt kaiguvad lehe keeramisel läbi ruumi rasked kõlksatused. Taustal kõlab sügav sisse-välja hingamine ja ähvardav minoorne helimaastik. Umbes kümnenda minuti peal imbib ruumi ka Metsalu. Esimene sekkumine publiku ruumi toimub siis, kui ronitakse üksteise õlgadele, et vaatajate jalanõupaelu lahti siduma hakata (mis saab toimuda ainult kõrgendusega saalis, ent samatasandilises ruumis leiti lahendus publikult jalanõude üldse jalast kiskumise näol). Järgnevalt on fookuses kahe etendaja omavaheline dünaamika, mis väljendub suuresti nende isiklike kehade kaudu; ruumis orienteeritakse endid lainetava liigutuse kaudu, nii individuaalse kehana kui ka üksteise vastu surutult – kehad moodustaksid justkui ühise organismi.

Laval olevad kaks naist kehastaksid dramaatiliste tegelastena justkui kahekslõhestunud isiksust või ühe indiviidi kahte poolust. Ehkki see kostüümides otseselt ei väljendu, moodustavad kehakatted siiski tähtsa osa etenduse visuaalsest võrgustikust: Bosa Minal on seljas valge maika, kõrge pihaga aluspüksid ja mustad tossud luidral, nurgelisel ja elevandiluuvalgel kehal, Metsalul must varrukateta särk, vativest, mustad tossud ja samuti aluspüksid¹, mis mõlemad evivad teatud eneseekshibitsionismi mõõdet. Raske on teha eristust etendajate ja tegelaste kehade vahel ning selle halli ala peal kogu mäng käibki. Läbiv motiiv etenduses on võnkuv liikumine, mis ei mõju seksuaalselt, vaid pigem meditatiivselt. Sellega igasugune malbus või leebus aga ka piirdub, enamiku etenduse ajast on kehad rohmakad, agressiivsed, iseenda eest

¹ Antud kirjeldus viitab Kanuti Gildi SAALis ühe 2021. aasta detsembri etendusest tehtud salvestusele. Nii fotojäädvustustelt kui autori enda teistest etenduskogemustest peegeldub, et kostüümid pole läbi etenduste ühesed ning varieeruvad elementidelt (näiteks 2022. aasta aprillis Tartus kandis Mina hoopis pikki teksasid). Optimaalsete kostüümide väljatöötamist on etendajad ise tunnistanud üheks lavastuse murekohaks, mida nad veel lahendada pole suutnud (tARTu hääl 2022).

võitlevad ja teist kaasa kiskuvad. Laval urineeritakse, õgitakse ja sülitatakse kõik uuesti välja, rabeletakse ning lõhutakse nii sümboolseid kui füüsilisi piire.

Jättes praegu vahele vaid etendajate omavahelise sünergiale keskenduvad stseenid, mille juurde tullakse tagasi järgmises alapeatükis, toimub kirjelduses väike kronoloogiline hüpe etenduse kulminatsiooni juurde, mis ruumilisuse ja publiku aspektist olulisem on. Helikujundus on muutunud aina närvilisemaks ja hüsteerilisemaks, kajastamaks ruumis voolavaid energiad: etendajad ronivad üksteisele otsa, võtavad erinevaid poose ja sooritavad tõsteid ilma igasuguse elegantsuse või kerguseta. Kui artikuleeritav tekst jõuab kohta, kus väljendatakse maailma liigset keerulisust, rõhuvust ja üleküllastumist kõigest sellest, sugenevad helikujundusse hirmu ja ärevust tekitavad noodid. Füüsilise kontakti afektiivsed mõtted võivad kohati ulatuda ebamugavusse – ühel hetkel hakkavad mõlemad etendajad suvaliselt, lägaselt ja rõhutatult häirivalt üle publikuliikmete ronima ilma neilt luba küsimata ja neid igat võimalikku moodi käperdades. Vaheldumisi hingeldades retsiteerivad etendajad endiselt teksti, kõlades tagasihutatult ja eksalteeritult. Helikujundusse hakkab tekkima rütmilisus, etendajad aelevad nüüd laval, diivanil, üksteise otsas, põrandal, eelnevalt väljutatud uriini sees, väljasülitatud virsikutükke loopides, tekst muutub arusaamatuks ja haukuvaks. Võitlus kahe keha vahel, kes ei suuda teineteiseta eksisteerida, jätkub šamaanitrummi rütmilise tagumise taustal, kuni valgus pimeduseks hakkab vaibuma ning etendajad ruumist kurnatult lahkuvad.

Kõik Fischer-Lichte pakutud ruumilisuse loomise strateegiad rõhutavad kogu ruumi pidevalt muutlikku loomust. Teine neist, asetus, mis pakub siiani avastamata võimalusi etendajate ja publiku vahelise suhte ning taju ümberkujundamises, suunab tähelepanu ruumis ringlevate energiatega afektiivsele potentsiaalile. (Fischer-Lichte 2008: 114) Uute kogemuste stimuleerimise eesmärgiga ruumikujundused võivad ettekatsetult teatud võimalusi soosida ja teisi välistada (*ibid.* 2008: 111), mida „Kaevus“ illustreerib ühelt poolt etendajate ja vaatajate äärmuslik füüsiline lähedus ja teisalt publiku domineeriv positsioon etendajatest kõrgemal. Etendajate tajukogemus tervikuna on erinev olenevalt sellest, kas nad istuvad etendajate kohal või vaatlevad neid samalt tasandilt, ent positsiooni nad ise valida ei saa. Marie Pullerits kirjutab Sirbis, et „publikust saab [...] stsenograafiline element, aga kutset toimuvasse sekkuda ei tule. Seejuures on aga publikult võetud ka võimalus mitte kaasatud olla“ (Pullerits 2020).

Ruumis ringlevad energiad sõltuvad ruumilisusest, mille loovad füüsiline kontakt ja publiku asetus. Ühel hetkel luuakse füüsilise kontakti kaudu teatud nihestatuse astmega kogukond, järgmisel hetkel see aga lõhutakse. Puudutus lubab kombata piire sündsana ja sündsusetu, pideva

ja ajutise, distantse ja läheduse vahel ning rõhutada etendajate ja publiku kehalist kooseksisteerimist ruumis. Kõik see loob pinnase „Kaevu“ sisulise ja performatiivse ülesehituse mõistmiseks. Ruumi abil antakse vaatajale mõista, et nad on sattunud normatiivsusest kõrvalekaldunud maailma, kus domineerivad hämarus, mitteleoloogilisus ja ärevus. Transgressiivsus, mille õlul kogu etendus edasi kandub, on ilmne juba siin. Seda ei olegi vaja kohe ratsionaalselt mõista või mõtestada, vaid esialgu lihtsalt tajuda ja kaosega kaasa minna.

4.2.2. Kehad ja hääled

Juba ruumikasutusest rääkides joonistub välja etendajate kehade markantsus etenduse loomisel. Siin pole juttu mingisugusest haprusest nagu „ihu rammus“, pigem võib näha individuaalsete etendajate kehade rõhutamist ja eksponeerimist või etendajate ja nende rollide ümberpöörämist. Fischer-Lichte kirjutab ühe materiaalsuse alapunktina ka etenduse tonaalsusest, mille all ta peab silmas helilist ja kuulamise kaudu tajutavat ruumiloomet. Etenduse möödumus ja ajutisus kehastub helis, lisaks edastab heli ruumitunnetust. (Fischer-Lichte 2008: 120) Üks tonaalsuse markantsematest osadest on etendajate häälekasutus – hääle ühendab tonaalsuse, kehalisuse ja ruumilisuse. Artikuleeriva subjekti kehaline maailmasolemine väljendub hääles ja on kuulajatele suunatud omakorda nende endi kehalises maailmasolemises; see täidab nende vahelise ruumi ja ehitab silla kahe osapoole vahel. (*ibid.* 2008: 130)

Terve etenduse vältel on etendajad positsioneeritud kas üksteise vastu või koostöötava organismina. Ühel hetkel on Mina ja Metsalu diagonaalselt üksteise vastas nurkades samas asendis justkui peegelpildis, kuni selle pildi murrab Maria lähenemine Minale ja talle kaksiratsa otsa istumine, et virsikut sööta – ligased matsutamishääled kaiguvad suumikrofoni tõttu läbi ruumi, söötmine on jõuline ja jälestust tekitav, korratu ja limane kooskõlas etenduse ülejäänud tooniga. Kuna helil on võime läbistada keha ning kutsuda esile füsioloogilisi ja afektiivseid reaktsioone, näiteks ihukarvade püstitõusmist või pulsi kiirenemist (Fischer-Lichte 2008: 120), siis järeldeb, et auditiivsete maastike kaudu saab vaataja etenduskogemust võimsalt manipuleerida: siin omandab muidu üsna triviaalne tegevus nagu söömine mingi jälguse mõõtme, mida vaataja peakski tajuma oma keha kaudu, ning mis omakorda viib sammukese lähemale abjektsioonile, millest tuleb pikemalt juttu järgmises alapeatükis.

Veel konkreetsemalt toob kehalisuse esile hääle. Hääle ja keha vaheline intiimne suhe väljendub eriti teravalt karjes, ohkes, oigamises, nuuksumises ja naerus, sest need nõuavad kogu keha kasutust. Kuulaja tajub häälitsevat keha nende kehalise maailmasolemise kaudu, mis

automaatselt mõjutab kuulaja enda kehalist maailmasolemise taju. 1960ndate performatiivse pöördega hakkas üha enam aga süvenema lõhe hääle ja keele vahel: kui varemalt pidi näitleja häält kasutama parasemantilise vahendina, et lingvistilist tähendust edastada, siis keelest lahutatuna on hääel justkui mõtte (*logos*) vastand. Samas ei olnud eesmärgiks lingvistilise arusaadavuse täielik hävitamine, vaid pigem ühetähendusliku tõlgenduse elimineerimine või keerukamaks muutmine. Hääel ei edastanud enam keelt, vaid oli ise keel, milles kehaline maailmasolemine avalduda sai. (Fischer-Lichte 2008: 125–129)

Hääle ja keele vaheline suhe on „Kaevus“ ambivalentne. Lavastuse kõrvalprojektina eksponeeriti eraldi näitusena Eesti Kunstiakadeemia Väligaleriis kahte metall-lehtedega raamatut, mille kaheksateistkümmele lehele oli happesöövitatud kogu lavastuse tarbeks loodud tekst koos illustratsioonidega (kunstnikeks Maria Metsalu, Jaakko Pallasvuo ja Tarvo Porroson). Teksti funktsiooni etenduses võib vaadelda kaheti: ühest küljest annab see vaatajale idee mingist narratiivsest tervikust – tekst jutustab loo fiktiivsest minategelasest, kes eksleb hüperintensiivses ja tähenduse ning struktuuri kaotanud maailmas; visuaalne märgisüsteem saab tänu tekstile selgemaks. Samas võib saada sügava tajukogemuse ka sõnade tähendust täielikult ignoreerides, sest hääled, mille kutsuvad ellu etendajate endi füsioloogilised eripärad, moodustavad osa auditiivsest maastikust. Tajule rõhudes intensiivistub vaataja peas stiihiast kantud maailmakorraldus ning silme ees lahti rulluv saab ikkagi uue tähenduse. Kulminatsioonis tundub isegi etendus ise soodustavat teise variandi valimist, sest kõne läheb hüsteerilisemaks muutudes aina segasemaks ja sõnu on keeruline eristada. Tõenäoliselt on loogilisim mingi sulam kahest – loojutustamine ja teksti ringiratast kordamine kattuvad üksteisega vaheldumisi; ka ajalisel tekib linearsuse ja tsüklilisuse sümbioos.

Kehade kasutus on „Kaevus“ determineeritud ja tähendusrikas, mitte suvaline ega kaootiline. Tugev mõtestatus ei lase analüüsida vaid etendajate endi kehaspetsiifikat, vaid nõuab laiemat tähenduste võrgustikku, aga selge on see, et kehaline maailmasolemine konstitueerib vähemalt mingi kraadini „Kaevu“ mõistmise. Järgnevas alapeatükis jätkatakse kehalisuse lahtimuukimisega juba konkreetsemalt soospekti arvesse võttes.

4.2.3. Õõnestav transgressiivsus

On selge, et „Kaevus“ on keha oluline meedium, millega vaataja tajuväljal mängitakse ning mille kaudu tähendusi edastatakse. Kui „ihu rammus“ mängiti erinevate keha pinnalt või pinnasele loodud patriarhaalsete stereotüüpidega, siis „Kaevus“ väljendub agentsus teisiti,

normatiivsusest tugevasse transgressiivsusesse kaldudes; kultuurikoode murtakse kehapiiride ületamisega ja nihe tekitatakse abjektsiooni kaudu.

Termini „abjektsioon“ esitas aastal 1980 Prantsuse filosoof Julia Kristeva oma teoses „Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist“. Kristeva järgi ei ole abjektne pole mitte see, mis pole puhas või terve, vaid see, mis rikub mingit identiteeti, süsteemi või korda (Kristeva 2006: 17). Abjektsioonis on inimese raevukas ja seletamatu vastuhakk millelegi, mis näib ähvardavat teda väljaspoolest või sisemusest ning mis on ära heidetud kõigest võimalikust, talutavast ja mõeldavast (*ibid.* 2006: 13). See on siinsamas, aga omaksvõetamatu; sealjuures ei saa seda taandada subjekt-objekt või sees-väljas opositsioonidele, sest see ei identifitseeru selgelt kummagagi (Grosz 2003: 192).

Abjektsed kehad, mis on ohuks sümboolsele korrale, esinevad ka Butleri käsitluses. Sugu sunnitakse vastavusse tõe ja vale mudeliga, sotsiaalses sfääris on sugu reguleeritud ja kontrollitud. Oma soo väär esitus toob kaasa hulga karistusi, millest osad on ilmselged ja teised kaudsemad; kultuur marginaliseerib need kiirelt, kes lõhuvad soessentsialismi illusiooni. (Butler 1988: 528) Butler peab abjektsete kehade all muuhulgas silmas igasugustest binaarsustest ja heterogeensusest kõrvale kalduvaid variante. Mittebinaarsust võib näha Bosa Mina kehastatava tegelase näol ja kui tõlgendada teda varjulise olendina, siis võiks tal sugu üleüldse puududa. See on üks elementidest, kuidas abjektsiooni kunstilise võttena rakendatakse; teine on roojasuse ja kehajääkide element.

Kehajäägid, üks Kristeva eristatavatest abjektsiooni kategooriatest, tõestavad õudust selle teadmatu suhtes, mis kehast välja imbub ning mis justkui puhtuse võimalikkuse tühiseks teeb; need on vääritud, mittepoeetilised, igapäevase elu osad, millega kõik tegelema peavad ning mis ei kohaldu puhtuse seadustega (Grosz 2003: 193–194). Saaste või roojasus on Kristeva jaoks midagi, mis jääb välja nii sümboolsest korrast kui ühiskonna ratsionaalsest korrastatusest ja loogikast. Räpatus iseloomustab üksnes piiride ja neist väljalangenud objektidega seotud nähtusi. Keha avaustest väljub kõige ilmsem marginaalne ollus – sülg, veri, piim, uriin, väljaheited või pisarad on ületanud keha piiri; marginaalset vaadeldakse aga alati ohtlikuna. Roojasuse jõud ei tulene temast endast, vaid on võrdeline selle keelu jõuga, millega ta tekitatakse. Laiemalt on oht üksnes seal, kus sotsiaalne struktuur on selgelt piiritletud. Keha jäägid kujutavad sümboolse korra objektiivset haprust. (Kristeva 2006: 101–105) Roojasust ritualiseerivates ühiskondades tehakse naissoost tihti ülima kurja sünonüüm, mis tuleb välja juurida. (*ibid.* 2006: 107) Abjekte toodab meie sotsiaalne reaalsus, neid toob nähtavale aga

kunst: abjekteeriv ühiskond ise püüab iga hinna eest naise keha ja selle funktsioone olematuks muuta. Ühe näitena hirmust sööva, ekskrementeeriva ja reprodutseeriva naise ees võib tuua kaasaegseid õudusfilme, kus naiseliku keha abjektsiooni on ära kasutatud. (Kivimaa 2000: 82, 86)

Kõige selgemalt abjektsuse näite „Kaevust“ leiab stseenist juba etenduse esimeses pooles, kus Metsalu ja Mina vastakuti seisavad, õlavarsi pidi seotud, ning maha urineerivad (mõnes etenduses korratakse seda hiljem veel). Kuseloik jääb mustale vakstule etenduse lõpuni mitte kui eemaletõukav väljaheide, millest eemale tahetakse hiilida või mida varjata: üksteisega maadlemise käigus libisevad ja püherdavad etendajad selle sees justkui nimme (tasub meeles pidada, et see eelneb publikuga füüsilise kontakti loomisele). Huvitava tähelepanekuna võib mainida etendajate enda kommentaari, et selleks valmistumine nõuab lausa ebameeldivat füüsilist pingutust, sest enne etendust peab nii palju vett jooma, et kõht hakkab valutama (tARTu hääl 2022).

Grosz paneb ette, et Lääne kultuuris on naisekeha konstrueeritud kui lekkiv, kontrollimatu vedelik, vormitu voolamine, kaos, mis ähvardab korda; see ei ole naiste ontoloogiline staatus, vaid seda sisendatakse kultuuriliselt (Kristeva tekstist selgub näiteks, et enamik tabusid Vanas Testamendis on seotud kas toidu või naisekehaga). Levinud on kultuurikood, mille kohaselt naisekeha lekib ja veritseb ning on hormonaalsete ja reprodutiivsete funktsioonide käekäsituses. (Grosz 2003: 203) „Kaevus“ pole sellele hüpoteesile keeruline paralleeli leida, alates kaevu enda motiivist, mis on seotud veega ning mis evib nii folkloori kui psühhoanalüüsi juurtega sümboleid, jätkates lainetava liikumismotiiviga, mille raskuskese on vaagnas, ja lõpetades konkreetsete lavale eritavate ihuvedelikega. Etenduse kulminatsioonis loodavat atmosfääri ei saa nimetada kuidagi muudmoodi kui kaootiliseks, mis ilmneb juba eespool tehtud kirjeldustest.

Metsalu on valinud vajutada põhja kosmoloogilise, psüühilise ja füsioloogilise kaose, mis iseloomustab maailma, kust on kadunud tähendus ja struktuur – täielikku abjektsiooni langenud maailma, mida ähvardavad tundmatust väljaspooldsusest tulenevad jõud. Paradoksaalselt on selle struktuuri tagasisaamise võti kaevupõhjas lamaja enda käes, kes representeerib ka ise pidevalt liminaalset ja teisestatud (naise)kuju. Füüsiliselt lavaruum ja metafooriliselt kaevupõhi saavad „sisemiseks ja salajaseks“ ja „vangistuseks vääralt käituvale ja reaalsusest eraldatud kehale, mis kuuleb asju, mida ei tohiks kuulda ja näeb asju, mida seal pole“ (Maria Metsalu „The Well“). Identiteedid lagunevad ja senine maailmakord vajub põrmu; realiseeruvad

allasurutud tungid ja ihad, mis varemalt on tabuks kuulutatud. Tajutasandil on sellel kõigal potentsiaali tekitada vaatajas ärevust ja hirmu, aga sümbolises korras Teise staatuses olev dikteerib toimuva ning vana lõpust võib alati sündida uus algus.

Metsalu loomingu ja feministliku teooria ühisesse huviorbiiti langeb olulise punktina psühhoanalüüs. Kuna psühhoanalüüs on palju tegelenud mehelikkuse ja naiselikkuse konstrueerimise alustega näiteks oidipaalse dünaamika kaudu ning osutanud immanentsetele paradoksidele ja pingetele, mis nende kultuurilisest sisendamisest tekivad, on see osutunud populaarseks ka feministlikus diskursuses (samas on muidugi psühhoanalüüsi juures palju probleemikohti ning laiemalt ei paku see piisavalt viise, kuidas tegelikke võimustruktuure muuta) (Grosz 2003: 202–203). Rääkimata sümboliloomest on ka visuaalsed ja dramaturgilised viited sellele Metsalu lavastuses silmnähtavad: tigudiivan, keelatud viljad, fiktiivse minategelase kehastatud tume poolus, neli psühhoterapeuti, kes teda ravivad ning muidugi kaevu kujund ise. Nelja psühhoterapeuti kujund jääb ainsana neist vaid teksti tasemele ja seega pigem semiootilisse tähendusruumi – narratiivses raamistikus jutustatakse meestest, kes minategelast kaevupõhja juures mitu korda nädalas külastavad ning kes kõik temasse armunud on.

Umbes etenduse ajalise selgroo keskpunktis ulatub tigudiivanist välja käsi virsikuga (või olenevalt etendusest hurmaaga, vilja konkreetne liik pole sisuliselt oluline), mille Metsalu enda kätte võtab. Põrandaga kontakti kaotamata ujub ta lavanurka, opositsiooni Minaga, käsi viljaga liigub vaagnapiirkonda võnkuma, samal ajal, kui lainetamine etendaja kehas hetkekski ei katke. See on sama vili, mis järgmises stseenis söödetakse sisse androgüünsele Minale, kes mitu korda etenduse jooksul Metsaluga pea alaspidi sillana tagurpidi „vibusse“ langeb, asetades kehad piirseisundisse, mis säilib vaid kahe elemendi koostöös, struktuuri, mida toetab kahe pooluse vaheline pinge (Pullerits 2022). Psühhoanalüütiliste elementide kasutust rakendatakse keha kaudu – see on justkui materjal, millel realiseerida kunstniku soovi tungida varjulistesse aladesse, kuhu muidu vaadata ei taheta.

Selles seisnebki siin naiseliku agentsuse võti – vaataja sundimine sellesse poolusesse maailmast, mis muidu äratõugatud ja jälestusttekitav on. Abjektsete tegude või kehade eksponeerimine lavastuses ei ole iseenesest jõuline akt, vaid selle jõud tuleneb keelu omadusest, mis nendele rakendatud on. Keelatu ja marginaliseeritu kujutamine annab subjektile võimu. Marginaliseeritud naine peab patriarhaalsele väärtussüsteemile rajatud sümbolises korras alati opereerima kaose ja mitte-kaose vahel, jäetud liminaalsuse lõksu. Metsalu kasutab oma keha kui transgressiivset meediumit, mis ei kardaks seda kaost omaks võtta.

Judith Butleri töös võib abjektse keha käsitlust näha ehk kõige eksplitsiitsemal poliitilise aspektina sellest. Kui enamiku ajast jääb ta filosoofilisele ja dialektilisele tasemele, siis abjektsest kehast rääkides jõuab ta kõige lähemale tegelikele kultuurilistele kehadele. Ta väidab, et keha materiaalsust luuakse normaliseerivate praktikate kaudu; abjektsed kehad langevad sellest normist (ja subjektist) väljapoole ning on seega väärtusetud. Moondunud, homoseksuaalsed, haiged või vanad kehad ei oma sama kultuurilist kaalu või tähtsust nagu valged, heteroseksuaalsed ja terved kehad. Abjektne keha on ülim Teine, mis elab ontoloogia varjulistel piirimaadel, abjektsioon aga diskursiivne protsess, mis pakub „välise“, mille vastu normatiivseid kehi konstrueerida. Abjektsiooni poliitilistel mõõtmetel on võime radikaalselt sümbolne kord ümber tähistada ja laiendada ettekujutlust sellest, mida tähendavad väärtuslik ja väärtusetu keha. (Wilson 2001: 111–114) Kehalist abjektsiooni enda kätte haarates ja seda süsteemi lammutava vahendina kasutades saab rääkida kehade ja poliitika ristumiskohast.

Abjektsioon kunstis on väärtuslik, sest see tähistab reeglite ja piirangute segilöömist ning võib toimida positiivse jõuna sotsiaalse muutuse suunas. 1990ndatel sai abjektiivne subjekt, kahjustatud, hävinev või hävinud keha kunstilise „tõe“ asupaigaks. Prevaleeris idee, et ainult (konkreetselt subjekti või keha) kannatus, ohustatus või hävinemine saab murda läbi kultuurilis-sotsiaalsete tähistajate võrgustiku ning ainult keha piiride purustamine võimaldab väljendada reaalselt kogemist (Kivimaa 2000: 80–81). Patriarhaalses sotsiaalses korras, kus naiselikud kehatalitused on siiani kohati abjektsed, annab see võimaluse naiskunstnikele nende kaudu soorollide piire lammutada ja traditsioonilise sooidentiteete destabiliseerida. Ebapuhas esitab väljakutse puhta konstrueerimisele. Pinge intensiivistub selle vahel, mis on „kunst“ ja mis mitte. (Wen 2021: 15)

Kokkuvõttes on ruumi, etendajate ja publiku vahelise ühise tajukogemuse loomisel „Kaevus“ olulised spetsiifiline ruumiasetus, mis lubab avastada uusi võimalusi etendajate ja publiku vahelises suhtes, ning selle kaudu tähelepanu energiaringlusele suunamine. Energiat ja seeläbi tajukogemust suunab lisaks etendajate individuaalsetele kehadele ka helikujundus, veel täpsemalt häälekasutus. Kõigi nende elementidega manipuleerimine teeb kogemuse kehaliseks ning selle pinnalt võib tajuda transgressiivset ja kaootilist õhkkonda, mida luuakse. Transgressiivse kunsti praktikad annavad sõnaõiguse allumatutele kehadele ja sunnivad puutuma kokku abjektse ollusega, mida avalikkuse eest küll peita tahaks, aga millel on võim kaose ja mitte-kaose definitsioone ümber kujundada. Metsalu abjektsioon tekib binaarsustest väljumise ja roojasusega mängimise kaudu, mis oma agressiivsuses kujutab küll kontrolli alt

väljunud maailma, ent figureerib samaaegselt jõuliselt õõnestava aktina. „Kaev“ ei ole kindlasti eksplitsiitselt feministlik lavastus, mis teadliku pilguga naisekeha ümber mõtestaks, ent Metsalu kui naiskunstniku töö oma kehaga, kus ületatakse normatiivsust ja iseenda kehapiire, viitab siiski ühe naiseliku elukogemuse kaudu dünaamilise naisagentsuse sugemetele eesti teatrimaastikul.

4.3. The Biofilm Sisters „Pure Pink Pox“

Lavastus esietendus 22.04.2022 Kanuti Gildi SAALi festivali Ümberlülitus raames külalisetendusena Tartu Uues Teatris. „Pure Pink Pox“ on jätkuks 2019. aastal esietendunud lavastusele „All That Goes Right“, vahepeal on muutunud aga trupi koosseis: mõlemas lavastuses on tantsu- või etenduskunstnikud Mari-Liis Eskusson, Katrin Kreutzberg ja Arolin Raudva, aga esimeses lavastuses oli neljandaks liikmeks läti päritolu Alise Madara Bokaldere, teises, siin töös analüüsitava Hanna Junti. See seletab ka, miks etendust mängitakse inglise keeles, kuigi kõik etendajad on eestlased – trupiliikme vahetus toimus liiga vahetult enne esietendust, et kogu teksti ümber konstrueerimist funktsionaalsena oleks nähtud. Oma trupi tegevust kirjeldavad etendajad ise nii: „Biofilm on saast, mis koguneb pliidi ja kapi vahele. Me teame, et see on seal, kuid lihtsam on seda ignoreerida kui midagi ette võtta. Me kasutame biofilmi mõtlemisruumina ilma igasuguse püüdluseta seda ära koristada“ (The Biofilm Sisters „Pure Pink Pox“). Lisaks kõigele sellele on biofilm ka siin analüüsis lähtepunkt, millelt kerkivad uurimisküsimused: kuidas luuakse ajutine sotsiaalne reaalsus determineeritud ruumiloome kaudu, millised kehalisi printsiipe sealjuures kasutatakse ning kuidas õõnestab see loodud reaalsus eksisteerivaid sotsiaalseid praktikaid?

4.3.1. Poliitiline ruum

Kui biofilmi kujund tähistab mõtlemisruumi, siis füüsilise ja performatiivse ruumi loome on seal toodetud mõtetega tugevalt seotud. Ruumi asetus korreleerub otseselt etenduse sisuga ning ruumile osutatakse ekspressiivselt ja eksplitsiitselt. Fischer-Lichte toetudes on tegu sellise asetusega ruumis, mis pakub siiani avastamata võimalusi etendajate ja publiku vahelise suhte ümberkujundamises (Fischer-Lichte 2008: 110). Ehkki enamik etendust leiab aset spetsiifiliselt kohandatud *black box*'is, siis etendus algab publiku ootealal, kuhu etendajad ükshaaval imbuma hakkavad, mis iseloomustab lavastuse ruumilist ambivalentssust.

Kontakt luuakse koheselt: soojal ja tervitaval maneeril antakse märku ühise energia taotlemisest publikult etenduse kohta käivaid küsimusi mikrofoni abil küsides (kas nad teadsid, et etendus on inglise keeles, et nad peavad oma telefoni välja lülitama, kas nad tunnevad kedagi etendajatest isiklikult jms) ning neile küsimustele ka vastuseid, st aktiivsesse suhtlusse astumist oodates, sealjuures on küsimused formuleeritud nii, et vastus oleks jaatav. Olles esimesest stseenist peale determineerinud publiku ja enda vahelise sünergia, minnakse lõpuks ühiselt etendusruumi. *Black box*'is on kasutatud vaid lavaosa, mitte tõusvatel astmetel parterit: põrandat katab roosa kile ja lavaruumi piirideks on vertikaalselt ripuvad laiad roosad draperiid; publik ümbritseb etendajaid L-kujuliselt kolmes reas, millest kõige esimene istub maas roosadel patjadel; keset lava on roosa madrats; ruumi selline kohaldatus tingib saali väikese mahutavuse, milleks on umbes 40 inimest, mis pole mitte juhuslik osa performatiivse ruumi loomisest. Neli etendajat, seljas identsed kandilises joones rohelised triiksärgid ja lühikesed püksid ning jalas roosad sokid, hakkavad madratsil võtma erinevaid poose ja samal ajal kordamööda oma repliike esitama.

Etenduse esimeses osas on tekst jaotatud plokkideks, ehkki järgnevalt mainitud konkreetset alapealkirjad figureerivad vaid dramaturgilises tekstis. Esimene neist, "About the Performance/Space", võtab fookuse performatiivsele ruumile ja osutatakse nii roosale värvile, asjade paigutusele kui tantsijate rollile selles kõiges. Järgnevad plokid omandavad eskaleerivas joones üsna kiirelt nii sotsiopolitiilise kui alternatiivse ajaloo maalimise mõõtme. Teises plokis, "Almost real", meenutatakse seda, kuidas tantsijatel tervisekindlustus oli ja kuidas naistantsijad kunstiköögis olid oma koha leidnud; kolmandas, "Realistic but totally cosmos", uuendavad tantsijad tehnoloogiamaastikku, seletavad Platonile, et emakas pole uitav organ ja imevad kogu ebaõnne inimeste kopsudest välja; ja viimases, neljandas, "Money, power, corruption", saavutavad nad sooneutraalse Euroopa, võidavad 20 aastat järjest demokraatlikult valimised ja annavad elu igikestvale impeeriumile. Etenduse käigus eristavad plokkide piire voolavas liikumises tehtud poosivahetused: liigutustes puudub igasugune nurgelisus, kõik on vedel ja pehme. Enne neljandat plokki vahetatakse poose enne tekstiesitust mitu korda; pärast viimast plokki justkui sulatakse laiali.

Determineeritud asetusest saab sisu fookus, millest narratiiv lahti hargneb. Etenduse järgmises osas luuakse teksti kaudu kvaasipoliitiline diskussioon, mille aluseks on L-kujuline etendusruum, mis võetakse lahti nii horisontaalselt kui vertikaalselt: esmalt diskuteeritakse esimese, teise ja kolmanda rea rolli ja vastutuse üle ühiskonnas ning seejärel vasaku ja parema

poole oma üle; mõlemal puhul on oluline vastanduslik printsiip. Esireas istujatest saab algul kahuriliha, seejärel oportunistid, kes hääletavad vaid ülemkeskklassi huvide eest, siis eliit parimatel kohtadel saalis ja lõpuks rõhutatud eesrinne, kes külmal põrandal küürutavad ja etendajate löökidega pihta saavad. Nagu näha, siis on etendus- ja poliitilises ruumis toimuva vahel väga hägune piir. Stseen ketrab samas vaimus edasi, jõudmata mingi ühese lahenduseni, millises reas istuvad siis lõpuks kuningad ja millises talupojad.

Neid stseene iseloomustab labiilsus ja arusaama sõltuvus vaatenurgast (mõttetasand on toodud füüsilisele). Stseenide tonaalsust lükkab groteski ja satiiri suunas etendajate muutunud kehakeel ja kõne, mis varasema voolavusega võrreldes on nüüd nurgeline ja markeeritud, ning kunstlikult produtseeritud reaktsioonid helikujunduses (naer, šokeeritud hüüe jne). Ehkki jutt on abstraktne, siis on neoliberalistliku lääneühiskonna skisofreenilise poliitilise kliima matkimine selgelt tuntav (eriti vasak-parem dihhotoomias, misjuures, nagu ühel hetkel selgub, pole isegi selge, kumb kummal pool asub). Ühel hetkel peab üks etendajatest isegi äärmiselt afektiivse kõne, mis imiteerib poliitilise juhi (diktaatori?) eksalteeritud üleskutset rahvamassidele oma ideoloogia propageerimiseks (“*You are the selected few!*”).

Erika Fischer-Lichte kirjeldatud ruumiloomete strateegiatest on siin pädevaim kogukonna loomine, mille puhul langevad tema sõnul esteetiline ja sotsiopolitiiline kehalise koosolu kaudu kokku. Alates 20. sajandi algusest on teatri potentsiaalne võime kogukonda ehitada olnud kuum arutelupunkt. Fischer-Lichte toetub siin Richard Schechnerile, kes nimetab pöördelisi sündmuseid ajaloos immanentselt teatraalseks (*histrionic*), mistõttu on loogiline, et teater võtab selles süsteemis positsiooni tähelepanu koondamiseks ja muutuste nõudmiseks. Schechneri enda trupp, The Performance Group, kasutas kogukonna loomiseks kahte strateegiat: rollide vahetust ja traditsiooniliste teatrihoonete vältimist. Need mõlemad viisid piiri hägustumiseni kunstilise tegevuse ja sotsiaalse sündmuse vahel. (Fischer-Lichte 2008: 51–53)

Kogukonna loomise tunnuseid ei ole keeruline „Pure Pink Poxi“ puhul märgata. Kogukondliku sünergia tingimused loob etendusruum, mida tehniliselt ei saa küll nimetada täielikult ebatraditsiooniliseks teatrihooneks (nii Tartu Uus Teater kui Kanuti Gildi SAAL on praegu oma põhifunktsioonilt teatri/etenduskunsti jaoks mõeldud ruumid), ent ruum ise on lahendatud siiski ebatraditsioonilisel viisil. Publik on vältimatult protsessi kaasatud ning etendajate loodud fiktiivse ruumi kaudu on vaatajad otsesed agendid toimivas; samas ei anta neile sõna- või otsustusõigust, vaid pigem tundub, et nendega manipuleeritakse. Fischer-Lichte sõnul ei sõltugi aga ajutise sotsiaalse reaalsuse loomise edukus kõigi kogukonna liikmete jagatud arusaamast

või nõusolekust, vaid lihtsalt kahe grupi (etendajad ja vaatajad) ühistegevuse toimumisest etenduse kestel (Fischer-Lichte 2008: 55).

Etenduse käigus loodavad ajutised ja kaduvad teatraalsed kogukonnad määravad performatiivsuse esteetika. Esiteks rõhutavad need esteetilise ja sotsiaalse sulamit, st kogukond põhineb esteetilistel printsiipidel, aga selle liikmed kogevad seda sotsiaalse reaalsusena (nagu on hiljem näha „Pure Pink Poxi“ finaalist). Teiseks ei ole loodavad kogukonnad läbimõeldud lavastusstrateegia tulemus, vaid tekivad vastavalt spetsiifilistele pööretele, mida autopoieetiline tagasisidering toodab. (Fischer-Lichte 2008: 55) Kuna peale kõige esimese stseeni avaldub rollivahetuse interaktiivsus ülejäänud etenduse jooksul nõrgemal kujul, peab tagasisidering toituma veel mingist muust organiseerivast printsiibist. „Pure Pink Poxi“ puhul võiks selleks olla rütm, mis nõuab samuti eeltingimusena pidevat muutumist ja vastavalt opereerib, ning mis võimaldab lahti mõtestada etenduse kehalise maailmas olemise aspekti.

4.3.2. Rütm

Ehkki rütm on igasugustes teatrivormides vältimatu osa teosest, siis 1960ndate performatiivne pööre tegi rütmist ühe juhtiva printsiibi. Kui rütm saab üheks etenduse peamiseks organiseerivaks jõuks, loob see pideva kõikuvuse selle vahel, kuidas kehalisus ja ruumilisus üksteist mõjutavad: see seob nad omavahel ning reguleerib nende nähtavaletulekut ja kadumist ruumis. (Fischer-Lichte 2008: 133–134)

Inimkeha on loomu poolest rütmiliselt häälestatud – see reguleerib meie hingamist ja südamelööke ning keha tajub rütmi nii välimise kui sisemise printsiibina. Füüsiliselt rütmi tajudes muutub see aga energeetiliseks printsiibiks. Inimkeha rütmiline liikumine ruumis on suuteline teisi inimesi nakatama samade või sarnaste rütmiliste vibratsioonidega, viies nad potentsiaalselt isegi ekstaasiseisundisse. Rütmi abil luuakse kogukond ühise energia kaudu. Isegi, kui ei viida ellu otseseid ühiseid tegevusi, siis on ilmselge, et publik ja etendajad ei ole kaks eraldiseisvat gruppi, kelle tunded üksteisesse ei sekku. Etendajate rütmilisest liikumisest ja kõnест vabanev energia ringleb nende ja publiku vahel ning loob vastastikkuse vabastuse ja energia intensiivistumise. Publik kogeb ja imab energia endasse ning kiirgab seda etendajatele tagasi – energiaringlust on võimalik *füüsiliselt* tajuda rütmi ja kõne kaudu. See tõestab, et autopoieetiline tagasisidering tekib ja säilib mitte ainult etendajate ja publiku nähtavate ja kuuldavate tegude kaudu, vaid ka energia kaudu. (Fischer Lichte 2008: 58–59)

„Pure Pink Poxis“ tundub keha kantavate tähendussüsteemide võrgustikus semiootiline fenomenaalse üle domineerivat. Tantsija keha on kui sümbol või representatsioon, mille kehalisuse määrab eelomistatud tähendus, mitte vastupidi; kehaline maailmasolemine järgneb keelelisele. Seda tõendab ka ehk fakt, et etendajate endi sõnul konstrueeriti lavastusprotsessis tekst enne liikumist ning maailma avastataksegi keele kaudu (tARTu hääl 2022). Ent keha, kõne ja rütmi suhtes on siin tuum: ehkki füüsilisus allub keele sümboolsele korrale, siis kehtestab kehad tegelikult kõne rütm. Keha ja keele vahele tekib pingeväli. Rütm loob kogu etenduse raamid mitmel tasandil: esiteks on tantsija keha kultuuriliselt kodeeritud rütmide poolt, selle põhiprintsiip on rütmile kuuletuda; teiseks on stseenide vahel kindlad rütmilised murdepunktid; kolmandaks määrab rütmiline kõne otseselt etendajate liigutused ka siis, kui nad ei tantsi; ja lõpuks Pure Pink Poxi fraasi enda kaudu.

Süntaktiliselt seisnebki Pure Pink Poxi essents fraasi rütmis. Lühend PPP on oluliselt haaravam kui PPB (Pure Pink Box), nagu ütlevad etendajad. Ühelt hetkel korrutavad nad mõlemat varianti vaheldumisi nii mitu korda järjest, et see hakkab ruumi vibratsioonidele intensiivset mõju avaldama. Samamoodi nagu lühend mõjub rütmiliselt hüpnotiseerivalt ka terviklikult välja artikuleeritud fraas. Etenduse kulminatsiooniks pole enam kogukonna loomise aspektis mingit kahtlust, sest see toimub ülimal kujul: kogu publik konverteeritakse Pure Pink Poxi usku. Neli etendajat seisavad lava keskel ning esitavad kindlameelselt küsimusi: “*Do you also love being in the Pink Box?*” ja “*Will you convert to the Pure Pink Pox?*”, mille vastuseks kajavad etenduse algusest helisalvestatud publiku jaatused. Ekstaatiline pinge kasvab, kuni etendajad jõuliselt skandeerivad: “*Convert to the Pure Pink Pox!*” ja lõpuks lihtsalt “*Pure Pink Pox!*”. Mõned publikuliikmed hakkavad rusikatega samas rütmis kaasa vehkima või plaksutama, mõni hüüab etendajatega koos kaasa. Rütmi kaudu loodud energia on kulmineerinud ühises ekstaasiseisundis ja lahutamatus kogukonnas, mis hävineb kohe peale tuledes kustumist ja etenduse lõppu.

Väide, et semiootiline keha domineerib siin fenomenaalse üle ei tähenda, et performatiivset ruumi ei konstitueeriks selles lavastuses ikkagi kehalisus. Siin joonistub lihtsalt eelmiste analüüsidega võrreldes kõige selgemalt välja dramaatiline tegelane, ehkki teatud ambivalentne topeltkihistus siiski eksisteerib: kõik neli etendajat on korruga Biofilmi Sisteri fiktiiivne karakter kui ka sellenimeline (reaaleluline) etenduskunstitrupp, sealjuures viidatakse etenduse jooksul mõlemale. Kui trupiliikme puhul on markantsem tema individuaalne keha ja selle eripärad (ja laval on oluline eristada nelja erinevat keha), siis Biofilm Sisteri tegelase kutsus ellu keel,

millest annab tunnistust ka fakt, et eesti keelde tõlgitult oleks tegemist täiesti teise tegelasega, kes orienteeruks teisel kultuuriväljal. Ent rütmi saab eeltoodud mõju esile kutsumiseks tajuda vaid kehaliselt – seega kui rääkida performatiivse kogemuse loomisest, on „Pure Pink Pox“ siiski sügavalt kehalisele kooseksisteerimisele ja maailmasolemisele rajanev lavastus. Selle kaudu saab keha funktsioneerida kui objekt, subjekt, materjal, sümboliloo allikas ja kultuurikoodide toodang – siin tulebki konkreetsemalt mängu naisesuse aspekt lavastuses.

4.3.3. Kahjutust ohtlikuks

Ann Daly kirjutab, et tants on keha kunstivorm ja keha on koht, kust (bioloogilised) sooerisused tulenevad, seega feministlikud küsimused keha kohta käituvad nagu elav laboratoorium treenimise, oma lugude, oma olemise ja kõige selle maailmas nägemise kaudu (Daly 1991: 2, viidatud Maripuu 2021: 226–227 kaudu). Biofilm Sisteri karakter oli ka autor-etendajate endi jaoks testimispind või platvorm, millelt väljendada võimupositsiooni, mida nad väljaspool lavaruumi ei tunnetata. Ühelt poolt lähtuti stereotüübist, mis ehitus sellele, kuidas suvaline inimene võiks ükskõik keda etendajatest esmapilgul tajuda: noor valge heteroseksuaalne naistantsija teatud vanuses ja teatud armsusfaktoriga, mis on omane ohutule (ja seekaudu passiivsele) keskklassi naisele. Teisalt võeti huviorbiiti keel, mida kasutavad kehaga töötavad inimesed. Nende kahe aspekti ristumiskohast sünnibki Biofilm Sister.

Biofilmi mõistet lahti võttes võib jõuda teatavate paralleelideni eelnevalt analüüsitud lavastustega. Biokile ehk biofilm on õhuke limakiht, milles paiknevad mikroorganismid ja mis tekib piirpindadele, näiteks vee ja tahke faasi pinna vahele; enamik mikroorganisme elab looduses biokile koosseisus, tavaelus läheb selle alla näiteks hambakatt (Toiduainete keemia – Biokile ehk biofilm). Teisiti öeldes on biofilm peaaegu et abjektne olemus, mis eksisteerib kõikjal, kuid mida keegi otseselt vaadata ega puudutada ei taha. Ta eksisteerib piirialadel, olles nii ontoloogiliselt marginaalne ja seeläbi ohtlikkuse potentsiaaliga, kui ta opereerib selgelt struktureeritud sotsiaalsete struktuuride raames. Ka Biofilm Sister on ohutu, kuni ta enam seda pole. Armsust, mida teisiti võib nimetada naiivseks konformistlikkuseks, kasutatakse vahendina, et teha iseend ohtlikuks sümbolsele korrale. Näiliselt on Biofilm Sister lihtsalt 30ndates (lääneühiskonna) naine, kes elab linnas, sorteerib prügi ja tantsib endiselt kodus, uskudes samaaegselt kõigi inimeste võrdsetesse võimalustesse ning tahtes teisi aidata – inimene, kelle reaalelulises sotsiaalstruktuuris sümbolne võim puudub. Lavastus on kui fiktiivne ruum etendajatele, et väljendada agentsust, mida neil eraeluliselt pole. Kui etenduse

alguses on sarnaselt „ihu rammuga“ etendajate kehaline maneer rõhutatult avatud ja armas, siis toimub ka siin ajas edasi arenedes nihe passiivsusest eemale.

Lavastuslikult võib Biofilm Sister ju olla loodud keele vundamendile, aga filosoofiliselt ei determineeri Butleri järgi ka keel sotsiaalses reaalsuses sugu. Kui sugu konstitueeritakse läbi aktide, mille sisemine loogika on katkendlik või puudulik, siis on ka igasugune näiline essents konstrueeritud – see on performatiivne saavutus, mida sotsiaalne publik, kaasa arvatud etendajad ise, uskuma hakkavad. Keha on sealjuures ajalooline situatsioon ja samaaegselt viis, kuidas seda ajaloolist situatsiooni taastoodetakse. (Butler 1988: 519–521) Performatiivne saavutus on samamoodi Pure Pink Poxi kogukond, mille alternatiivne ajalookäsitlus kätkeb endas tantsijate (ja nende kehade) ülemvõimu maailmakorralduse üle. Ehkki raamistikuks on reaalselt eksisteeriv sotsiaalse struktuur, siis kasutatakse seda ironiseerivalt, et manipuleerida publik ususüsteemi, milles keskseks loojaks ja kohtumõistjaks on naisekeha. Keha kaudu luuakse paralleeluniversum, kus etendajad on nii teatraalsel kui sümboolsel tasandil subjektid ja publik objektid.

Etenduse viimane osa täpselt enne kulminatsiooni seisneb nihestatud *artist talk*'is. Etendajad viivad selle läbi iseendaga, ent loovad sealjuures mulje, et küsimused tulevad reaalajas saalis viibivalt publikult – seega ka siin ei loovutata võimu kellegi teise kätte. Stseen omandab üsna järsult sotsiaalse teravuse, kui lava keskel seisvale naiskunstnikule tulistatakse üksteise otsa patroneeriva tooniga küsimusi, mis pole kuidagi seotud tema kunstipraktikaga: kas trauma su vanemate lahtusest mõjutas sind kunstnikuna? kas pärast rasedust oli keeruline uuesti vormi saada? millist šampooni sa kasutad? kes su laste eest hoolitseb, kui sa oma tantsuhobiga tegeled? mitut riista sa pidid imema, et lavale jõuda? kas su jalad ongi sellised või olid sa selle lavastuse jaoks eridieedil? kas erinevad kehatüübid laval olid selleks, et mitmekesisust esindada? Intervjueeritava kehakeel evib kibestunud alistumist: esmalt kukub põrandale mikrofon, seejärel pööratakse publikule üldse selg.

Subjektiivset elukogemust ei vormi vaid olemasolev poliitiline korraldus, vaid ka selle korralduse rakendatavad mõjud. Kui püüda mõista poliitiliste süsteemide ja individuaalsete käitumiste vahelist suhet selgub, et isiklik on implitsiitselt poliitiline sedavõrd, kui võrd seda määravad jagatud sotsiaalsed struktuurid. Feministlikus teoorias laiendab see niisiis dialektiliselt nii isikliku kui poliitilise kategooriaid: minu olukord on ikka vaid mulle kuuluv, isegi kui seda jagab keegi teine, ja minu tegemised reprodutseerivad sellest hoolimata erinevatel viisidel minu soo situatsiooni. (Butler 1988: 522–523) Pilgates stigmade ümber ehitatud

risküsitluse vormi meedias ja mujal, kus naised on ükskõik mis elualal tegutsedes avalikus sfääris ikka püsivalt seotud oma kehade ja kodueluga, samas kui mehi nähakse enda omadest sõltumatutena, väljendavad etendajad isikliku ja poliitilise piiripealsust: ehkki seda kultuurilist narratiivi performatiivsel kujul taastoodetakse, siis sihitakse ikkagi isikliku kaudu selle õõnestamist, mille eeltingimuseks ja võimaldajaks on omakorda performatiivne ruum, kus kõik tähendused on nihestatud. Publikus tekitab see stseen naeruimpulssi, mis annab tunnistust teatraalse ja sotsiaalse tähenduse kokku sulamisest ning selle teadvustamisest publiku kollektiivses mõtteruumis.

Biokile koosseisus on mikroobid tugevamad ja vastupidavamad kui üksikult. Selles mõttes on see limane pind ideaalne, millelt ähvardada identiteete ja sotsiaalset korda rikkuda või püüda end transformeerida liminaalsest Teisest selle sotsiaalse korra käsutajaks. Seega võiks öelda, et naiselik agentsus tekib juba puhtalt selle mõtteruumi kasutuselevõtust. Kui „Kaevus“ kasutati abjektsiooni selleks, et luua irratsionaalne ja kaootiline maailm, siis võrreldes sellega evib biofilmi kujund siin pigem ratsionaliseeritud abjekti tähendust. Mõlemal puhul tegutsetakse mingis süsteemis, kus tavareeglid on murtud ja asendatud uue korraga, aga „Pure Pink Poxis“ ei ole selle toimetehhanismiks keheline transgressiivsus, vaid kehas lähtudes ümbritsevate süsteemide poolt kujundatud entiteedi muutmine neid samu süsteeme kujundavaks agendiks.

Ehkki etendajate endi sõnul ei ole neil mingit konkreetset sõnumit, mida nad tahavad edastada, siis on isegi püüdluseta saasta ära koristada sellele osutamise juba õõnestav akt. Biofilm Sisteri (ja tema loodud maailma) konstitueerib tema sugu ja tema tantsijakeha ning sellest sümbioosist tulenevad positsioonid viitavad paratamatult kõrvalekaldele fallogotsentrilisest normist. Neli naist, kes mängivad laval võimumänge ning teadlikustavad sealjuures ümberpööratud ja iroonilist naiselikku positsiooni, on immanentselt poliitilised. Keel ja keha on üksteist tootvas lõputus tsüklis, samamoodi nagu diskursiivses praktikas toodetavana sugu ja keha. Keha funktsioneerib korraga kui objekt – etendusevälise patriarhaalse korra püstitatud küsimused; subjekt – naiseliku „armsuse“ ümberpööramine, küsija rolli nihestamine ja peaaegu et patriarhaalse süsteemi püstitamine; materjal – keha kui lõuend, millele luua tegelane, kes korraldaks ümber väärtussüsteemid; sümbol – ohutu valge keskklassi naistantsija; ja kultuurikoodide toodang – lihtsalt öeldes naiselikule kehale omistatavad sotsiaalsed ootused.

Lavastuses luuakse ajutine kogukondlik reaalsus sotsiaalse ja kunstilise piire hägustades, milleks kasutatakse spetsiifiliselt kohandatud lavaruumi ning vahetut kontakti publikuga. Kehaline koosolu tuuakse esile rütmi kaudu, mis tänu inimese bioloogilistele

toimemehhanismidele omab potentsiaali avaldada tugevat afektiivset mõju – rütmist sünnivad energiad, mis õhutavad veelgi kogukondlikku ühtsust. Taju kaudu etendust tunnetamine võimaldab siingi suurendatud tähelepanu etendajate kehadele, mis nihestavad naiselikku passiivsust selle sama loodud kogukonna abil. Etendajate endi elukogemuse pinnalt luuakse fiktiivne tegelane ja maailm, kus eksisteerivaid sotsiaalseid praktikaid õõnestama hakatakse: ühelt poolt stereotüüpide ümberpööramise ning teisalt poliitilise ja isikliku piirialal mängimise teel. Kõige selle seob tervikuks Pure Pink Pox ise kui biofilmi kujundile laotud mõtlemisruum, kus kahjutus transformeerub agentsuseks.

KOKKUVÕTE

Töö eesmärk oli uurida, milliste võtetega luuakse naiselikku agentset keha Eesti etenduskunstis, milline on sealjuures ruumi- ja kehaloome ning kas ja kuidas kõige selle kaudu õõnestatakse soolisi kultuurikoode. Teema on oluline, sest identiteedipoliitika osana on sooküsimus integraalne osa ühiskondlikust diskussioonist, ent laiaulatuslikke teatriteaduslikke töid soouuringute perspektiivist ei ole veel jõudnud liialt tekkida.

Uurimisküsimustele vastuste leidmiseks rakendati sookriitilist etenduse analüüsi. Töö oli jaotatud teooria- ja analüüsisiosadeks, millest esimene ladus vundamendi, tutvustades feminismi, soouuringute ja feministliku etenduskunsti ajalugu, nii performatiivse soo teooriat kui performatiivse pöörde mehhanisme teatris ning Eesti praegusel teatrimaastikul esinevaid tendentse. Analüüsiti kolme lavastust: Keithy Kuuspu ja Liisa Saaremäeli „*body slam* / ihu ramm“, Maria Metsalu „Kaev“ ja The Biofilm Sistersi „Pure Pink Pox“. Üleüldiselt võib nentida, et ehkki viimase viiskümne aasta jooksul on nii feministlik diskursus, teatriteadus kui ka kehakasutus etenduskunstis võtnud palju uusi mõõtmeid, kasutatakse soolistatud keha etenduskunstis ikka selleks, et lõhkuda domineerivaid soo- ja seksuaalsuskoode, püüdes samal ajal hoiduda mingi ühehäälse „naisesuse“ kategooria konstrueerimisest.

Noored naissoost etenduskunstnikud eelistavad kasutada performatiivset formaati, mille põhiprintsiibiks on tagasideringi tekitamine publikuga. Dünaamilise ruumikasutuse ning ebatraditsioonilise asetuse abil, mis lubavad avastada uudseid kontakte etendajate ja publiku vahel, sihitakse kollektiivse kogemuse tekitamist. Fookus on nii intensiivsemalt etendajate isiklikel fenomenaalsetel kehadel, mis laseb kehalisemalt etendust tunnetada ka publikul endal. Energiaringlust stimuleeritakse erinevate meetodite kaudu: näiteks installatiivsuse („ihu ramm“), hääle („Kaev“) või rütmiga („Pure Pink Pox“). Kõik see aitab hägustada piire sotsiaalse ja reaalse vahel, mis konstitueerib performatiivse etendussündmuse.

Agentsuse tekkimisel joonistuvad välja ühised jooned: naise kui piiripealse olendina mängitakse poolustega nagu haprus-jõulisus, aktiivsus-passiivsus või avalik-privaatne; lisaks kerkib esile ka naiselike stereotüüpide õõnestamine. Ühel või teisel moel on kehad allumatud – „ihu rammus“ haprust ja aktiivsust kombineerides, „Kaevus“ abjektsiooni omaks võttes ja „Pure Pink Poxis“ sotsiaalset alternatiivreaalsust luues. Eesmärk on siiski rohkem nihestamine kui lammutamine: ühest skaala otsast ei püüta tungida teise, vaid heidetakse nendele piirialadele lihtsalt oma subjektiivse elukogemuse pinnalt irooniline kõõrdpilk, mis tõendab veel kord igasuguse essentsialismi puudumist.

Ehkki oleks võimalik luua sündmus- ja tegelaskaari tõusva pinge joones või näha mingit emantsipeerumise motiivi, siis väldivad noored naiskunstnikud selgepiirilist linearsust. Eelistatakse fragmenteeritud pilte nende enda reaalsusest, mis võiksid peegeldada laiemaid suundumusi ühiskonnas, sest isegi neoliberaalses kvaasi-võrdõiguslikkus heaoluühiskonnas pole miski nii lihtne, et läheks lihtsalt ainult tõusujoones. Seega oleks seda võlts nii ka representeerida. Ilmsiks tuleb juba varem oluliseks märgitud labiilsus, muutlikkus, ühese ja õige vastuse või sündmuste käigu puudumine. Paradoksaalselt peitub siin ka töö nõrkus: ehk isegi liigsuurest innust ja mahukast algmaterjalist sõltuvalt kipub fookus pisut laiali valguma.

Siin töös on püütud jääda vaid selle juurde, et mõtestada lahti naissoole omistatavaid kultuurilisi atribuute, kas siis kehalisi või sotsiaalseid, aga eesmärk ei olnud kindlasti selle pinnalt püstitada mingit kategooriat sellest, millisena naiselikkust teatrilaval *peaks* väljendama. Teod, žestid, visuaalne, riides või alasti keha ega sellele omistatavad tähendused, mida tavaliselt sooga assotsieeritakse, ei oma tegelikult mingit immanentset või loomupärast tähendust. Naiste representatsioon on vaieldamatult oluline, aga sealjuures ei ole vaja representeerida naiselikkust ennast, vaid erinevate naiste mitmekülgseid kogemusi. Sellest johtuvalt kerkivad juba iseeneslikult viisid, kuidas sellealaseid uurimusi edasi viia. Ehkki naiskogemuse esindamine ja analüüsimine on oluline, vajab uurimist ka binaarsetest süsteemidest väljapoole jääv ning kehakogemused, mis ei mahu kultuuriliselt traditsiooniliste soorollide alla.

KASUTATUD ALLIKAD

Annuk, Eve 2019. Feminism in the Post-Soviet space: the geopolitics of Estonian feminism. *Gender, Place & Culture*, 26 (3), 405–426.

Beauvoir, Simone 1997. *Teine sugupool*. Tallinn: Vagabund.

Bohl, Vivian 2009. Maurice Merleau-Ponty. 20. sajandi mõttevoolud. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 263–286.

Bordo, Susan 2003. *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*. California: University of California Press.

Bryzgel, Amy 2017. Gender. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 165–222.

Butler, Judith 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.

Butler, Judith 2002. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis e-Library.

Case, Sue-Ellen 2001. Feminism and Performance: A Post-Disciplinary Couple. *Theatre Research International*, 26 (2), 145–152.

Sõnaveeb. *Eesti Keele Instituut*, <https://sonaveeb.ee>, (27.05.2022).

Epner, Eero 2021. Uus teater – Noored naised. *Sirp*, <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/uus-teater-noored-naised/> (28.03.2022).

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge.

Forte, Jeanie 1988. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40 (2), 217–235.

Grosz, Elizabeth A. 1994. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Kann, Kaja 2021. Uus teater – Naised. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/uus-teater-naised/> (28.03.2022).

- Karro, Piret 2022. 150 aastat Eesti feminismi. *Vikerkaar*, 3, 57–112.
- Kirss, Tiina 2011. Sugu. *Humanitaarteaduste metodoloogia: uusi väljavaateid*. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 263–279.
- Kivimaa, Katrin 2000. Keelatud kehad: abjektsioon ja naiselik kunstis. *Vikerkaar*, 5–6, 76–90.
- Kivimaa, Katrin; Põldsaar, Raili 2009. Feministlik teooria. *20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 799–806.
- Koivunen, Anu; Liljeström, Marianne 2003. Kriitika, visioonid, muutus – feministlik lammutus- ja ülesehitusprojekt. *Võtmesõnad. 10 sammu feministlikku uurimiseni*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 9–34.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.
- Kuuspuu & Saaremäel „body slam / ihu ramm“*, Eesti Kunstiakadeemia koduleht, <https://www.artun.ee/kalender/kuuspu-saaremael-body-slam-ihu-ramm/> (24.05.2022).
- Laanes, Eneken 2009. Judith Butler. *20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 849–862.
- Leino, Mare 2011. „Uued tüdrukud“ – juhus või trend? *Sissejuhatus soouuringutesse*. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 273–279.
- Maria Metsalu „The Well“*, Kanuti Gildi SAALI koduleht, <https://saal.ee/performance/the-well-1704/> (19.05.2022).
- Maripuu, Anne-Liis 2021. Performativity of Gender by Early Modern Dancers on and off Stage. The Case of Elmerice Parts and Gerd Neggo. *Methis. Studia Humaniora Estonica: Perception and Performativity*, 27/28, 223–243.
- Marling, Raili 2011. Sissejuhatus. *Sissejuhatus soouuringutesse*. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 7–17.
- Marling, Raili; Saro, Anneli 2021. Performativity, Performance and Perception. *Methis. Studia Humaniora Estonica: Perception and Performativity*, 27/28, 5–17.

Marshall, Helen 1999. Our Bodies, Ourselves: Why We Should Add Old Fashioned Empirical Phenomenology to the New Theories of the Body. *Feminist Theory and the Body*. Toim. Janet Price ja Margrit Shildrick. Edinburgh: Edinburgh University Press, 64–75.

Moi, Toril 2000. Feministlik, naissoost ja naiselik. *Ariadne Lõng*, 1/2, 28–40.

Oruaas, Riina 2022. Soouurimuslik vaatenurk. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Koost. Anneli Saro, Riina Oruaas, Madli Pesti, Luule Epner, Hedi-Liis Toome. Käsiraamat, käsikiri. Tartu ülikool, teatriteaduse õppetool.

Pullerits, Marie 2022. Erootiline maailmalõpp teadvuse kaevupõhjas. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/erootiline-maailmalopp-teadvuse-kaevupohjas/> (19.05.2022).

Raudsepp, Evelyn 2017. *Installatiivsus teatrilavastustes. Eesti teatri näitel 2014–2017*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

Saro, Anneli 2006. (Stereo)tüüpide fenomenoloogiast ühiskonnas ja kunstis. *Teatrielu 2005*. Tallinn: Eesti Teatriliiit, 11–36.

Saro, Anneli 2022. Teater, etenduskunstid ja nende uurimise ajalugu. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Koost. Anneli Saro, Riina Oruaas, Madli Pesti, Luule Epner, Hedi-Liis Toome. Käsiraamat, käsikiri. Tartu ülikool, teatriteaduse õppetool.

tARTu hääl 2022. ÜMBERLÜLITUS: „The Well“ vestlus kunstnikega, 12.05, <https://tartupood.ee/podcast-tartu-haal/umberlulitus-the-well-vestlus-kunstnikega>.

tARTu hääl 2022. ÜMBERLÜLITUS: „Pure Pink Pox“ vestlus kunstnikega, 12.05, <https://tartupood.ee/podcast-tartu-haal/umberlulitus-pure-pink-pox-vestlus-kunstnikega>.

The Biofilm Sisters „Pure Pink Pox“, Kanuti Gildi SAALI koduleht, <https://saal.ee/performance/pure-pink-pox-1725/> (19.05.2022).

Biokile ehk biofilm, Toiduainete keemia, https://www.hariduskeskus.ee/opiobjektid/biokeemia/?KESKKONNA_MIKROBIOLOOGIA
[Biokile ehk biofilm](#) (27.05.2022).

Toome, Hedi-Liis 2022. Naise koht on... laval. Ja lava taga. *Sirp*, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/naise-koht-on-laval-ja-lava-tagal> (28.03.2022).

Wen, Yuxin (Vivian) 2021. Reclaiming the Feminine Identity Through the Abject: A Comparative Study of Judy Chicago, Mary Kelly, and Cindy Sherman. *Penn History Review*, 27 (1), 10–40.

Wilson, Natalie 2001. Butler's Corporeal Politics: Matters of Politicized Abjection. *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, 6 (1/2), 109–121.

ÕS 2018 = *Eesti õigekeelsussõnaraamat*, <https://www.eki.ee/dict/qs/>, (27.05.2022).

FEMININE BODILY AGENCY IN ESTONIAN PERFORMANCE. SUMMARY.

Even in the Western society which can be described as a progressive welfare state, our culture, as well as existing political and social structures are still trying to control women's bodies. Although the right to bodily autonomy belongs to women in Estonia, we still live in a system designed by patriarchal values that entail in more or less latent ways a number of rules and assumptions about how women should live and use their bodies, which is only emphasized by our current polarized political climate. This, as well as the fact that gender studies have still not institutionalized in Estonia and gender critical analyses in theatre research specifically are in the minority on the Estonian academic field, proves that theses such as this have an important function.

The goal of this thesis was to find out how feminine agency is performed through the body in Estonian performance: which performative principles are employed in creating the space and the body, and how are they used to subvert the existing cultural codes applied to gender systems? This was carried out by analyzing three separate pieces directed and performed by women that have premiered in Estonia within the span of a year: Keithy Kuuspu and Liisa Saaremäel's "*body slam / ihu ramm*", Maria Metsalu's "The Well" ja The Biofilm Sisters' "Pure Pink Pox". Drawing on Erika Fischer-Lichte's text about transformative performativity in theatre on the one hand, and on Judith Butler's theories about gender performativity on the other, this thesis is therefore a gender critical performance analysis.

The thesis concluded that young women performance artists prefer to create spaces that allow for unprecedented ways for contact with the audience. This enables the creation of a community or a temporary social reality, which in turn aims the focus more strongly on the individual bodies of the performers. The performances are above all else experienced bodily. Various other principles are used to further stimulate this, for example, tonality and rhythm.

Intensified focus on the body and the merging of the social and the aesthetic leads to feminine agency. Frequent motives include oscillating between opposing poles like fragility-forcefulness, activity-passivity and public-private. Two main artistic choices appear: either feminine stereotypes are subverted through an ironizing gaze, or rogue bodies are constructed through transgressive acts. Both prove the nonexistence of any essentialism that has been the basis of our gender-normative cultural codes for centuries.

Lability and the absence of one correct way of representation are common denominators in the artistic practice of these women, which adequately reflects the real-life goals of feminist discourse. One of the aims of this thesis was to analyze the arbitrary cultural attributes inscribed to women's bodies, not to construct a homogenic category of how feminine agency should be represented on stage since the visual body and the meanings usually associated with it does not mean anything in itself. The representation of women is important, but therewith it should be the representation of women's experience, not femininity itself. Hence, further studies on this subject could and should exit the gender binary even more extremely and analyze the bodily experiences that fall outside normative binary gender categories.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Laura Kell,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Agentne naisekeha Eesti etenduskunstis“, 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'i 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 lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Laura Kell
30.05.2022