

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

Kai Valtna

**AUTENTSUS KUI NÜÜDISTANTSU STRATEEGIA**

Magistritöö

Juhendaja Riina Oruaas, MA

Tartu 2024

## ANNOTATSIOON

Magistritöö „Autentsus kui nüüdistantsu strateegia“ eesmärk on uurida autentsuse strateegiaid konkreetsete nüüdistantsu lavastuste näitel. Töös tulevad vaatluse alla Karl Saksa „Planet Alexithymia“; Henri Hüti ja Jan Teeveti „Esimene tants. Viimast korda“ ning Mart Kangro „Enneminevik“. Uurimisküsimusele „Missugused on autentsuse efekti loomise strateegiad nüüdistantsus“ vastamiseks on töö jagatud kahte ossa. Esimeses osas luuakse etenduste analüüsiks teoreetiline baas ja teises osas vaadeldakse lavastusi lähtuvalt strateegiast, mida igaüks neist autentsuse efekti saavutamiseks kasutab. Teooriaosas tegeletakse autentsuse kui moraalse ideaali geneesiga lääne kultuuriajaloo kontekstis ning selles on pühendatud eraldi alapeatükid teatrile ja tantsule. Tantsu puhul antakse töös ka ajalooline ülevaade, et luua nüüdistantsu väljenduslike strateegiate mõistmiseks vajalik taust.

**Märksõnad: autentsus, autentsuse efekt, nüüdistants, keha**

# Sisukord

SISSEJUHATUS.....	4
1. KULTUURIAJALOOLINE SISSEVAADE.....	8
<b>1.1. Autentsus kui moraalne ideaal</b> .....	8
<b>1.2. Teater ja autentsus</b> .....	11
<b>1.2.1. Kohalolu kui teatraalse oleviku hetk</b> .....	12
<b>1.2.2. Kohalolu kui fiktsionaalsuse pingestaja</b> .....	14
<b>1.3. Autentsus: tantsuajalooline vaade</b> .....	16
<b>1.4. Teater, autentsus ja neoliberaalne ühiskond</b> .....	21
2. LAVASTUSTE ANALÜÜS .....	26
<b>2.1. „Planet Alexithymia“ – kehade lahustumine argisuses</b> .....	26
<b>2.2. „Esimene tants. Viimast korda“ – autentsus alltöövõtuna</b> .....	34
<b>2.3. Mart Kangro „Ennemindevik“ – autentsus võõrituse kaudu</b> .....	41
KOKKUVÕTE.....	47
Kasutatud allikad.....	50
SUMMARY .....	55

## SISSEJUHATUS

Väita, et midagi omab strateegiat, tähendab omistada nähtusele läbimõeldud tegevuskava kaugema eesmärgi saavutamiseks. Magistriolevas töös väidan, et nüüdistantsu läbimõeldud tegevuskavaks on autentsus, ning püüan kolme lavastuse näitel välja selgitada, milliste vahenditega seda saavutatakse ning mis võiks olla sellise tegevuse kaugemaks eesmärgiks. Vaatluse alla tulevad Karl Saksa „Planet Alexithymia“ (Kanuti Gildi SAAL ja e<sup>l</sup>ektron 2020); Mart Kangro „Enneminevik“ (Kanuti Gildi SAAL 2019) ning Henri Hüti ja Jan Teeveti „Esimene tants. Viimast korda“ (Kanuti Gildi SAAL ja Paide Teater 2022). Tegemist on viimase viie aasta oluliste teostega kogu Eesti nüüdistantsu välja silmas pidades, Eesti teatri aastaauhindadel nomineeritud ja auhinnatud<sup>1</sup> lavastustega, mis kõik eri moel autentsuseküsimusega tegelevad. Keskendudes töös autentsusele, ei püüa ma väita, nagu oleks see nüüdistantsu puhul ainus strateegia või et need kolm lavastust ainult selle taotlusega oleksid sündinud. Magistritöö piiridesse mahub aga ainsa strateegiana autentsus.

Autentsust, mille levinumad seletused rõhutavad usaldusvärsust, ehtsust ja algallikail põhinemist, võib mõista läänemaises kultuuris sündinud inimelu moraalse ideaalina, nähtusena, mida teatriuuriija Patrice Pavis' sõnade järgi „inimesed tööotsingutel kunstlikult eesmärgina konstrueerivad“ (Pavis 2020: 18-19). Nii teatri kui autentsuse puhul on Pavis' jaoks siiski tegemist illusiooni loomisega: „Kas teater pole juba definitsiooni järgi taasloomine? Ja kui meil on tõepoolest juurdepääs selle taga olevale tõelisele objektile, siis kes saab otsustada, et see on õigesti ja autentsel viisil esitatud?“ (samas)

Virginia ülikooli antropoloogiaprofessor Richard Handler rõhutab, et tõde, mis autentsuse kaudu justkui paljastuks, näib viitavat tegelikult murele eksistentsi usaldusvärsuse pärast maailmas, kus näimine ja olemine suure tõenäosusega lahknevad. Mõiste on tihedalt seotud lääne individualismiga, mis võimaldab inimesel lõpliku reaalsuse enda seest leida. (Handler 1986: 2-3) Fragmenteerunud ühiskonda, kus on väga keeruline leida absoluutselt ühist sotsiaalset mõõdet, iseloomustab teatriteadlase Anneli Saro ka nüüdisteatri autentsuse ihalust, nii et ainukese tõsiseltvõetava võimalusena jääbki üle uurida oma kogemusvälja ning püüda seda siis mingil viisil abstraherida ja üldistada (Saro 2006; Saro 2014). „Etenduskunstides

---

<sup>1</sup> „Planet Alexithymia“ oli nomineeritud lavastaja- ja tantsuauhinnale 2021; „Enneminevik“ tantsu ja etenduskunste ühisauhinnale ning pälvis laureaadiitli tantsu kategoorias 2020; „Esimene tants. Viimast korda“ oli tantsuauhinna nominent 2023.

silma torkav reaalsuseiha viitab sellele, et pihustunud ja võõrandunud maailmas on suurenenud tarve leida kontakt reaalsusega“ (Saro 2014: 68).

Kaasaja mõjukas tantsuteoreetik André Lepecki kasutab nüüdistantsust rääkides singulaarsuse mõistet, rõhutades mitte niivõrd individuaalsust või unikaalsust, vaid põhiolemusena võõristuse<sup>2</sup> kandmist. Mõiste tähistab tema jaoks ennekõike tantsu kriitilist võimet põgeneda vormidest ja protseduuridest, millega see kui esteetiline distsipliin on määratud piirduma ja samastuma. Singulaarsused tekitavad alati paljusust, keerukust, hargnemisi ja ootamatuid kõrvalekaldeid, kaasates kõiki reaalsuse dimensioone. (Lepecki 2016: 6) Nüüdistantsus kohtab laval tihti kehasid, mille stilistika on pigem argine kui koreografeeritud ning mille tegutsemisloogika põhineb individuaalsel kehalisel kogemusel sotsiaalse ja kultuurilise normatiivsusega põrkudes, mitte niivõrd kunstisise koodide järgimisel.

Autentsust ei mõisteta siin töös väärtushinnanguna kunstiteosele, vaid nüüdistantsu väljendusliku strateegiana, mis põhineb singulaarsete kehaliste identiteetide kohalolul kodeeritud territooriumil, st teatriruumis, ning nende vastasmõjus tekkival avatud võimalustega performatiivsel ruumil, mida võiks pidada alguses mainitud strateegia kaugemaks eesmärgiks. Rääkides nüüdisteatri puhul kogemuse individuaalsusest, kehtib see nii etendaja kui vaataja puhul. Väide peab seda enam paika nüüdistantsus, kuna vaatajalt nõuab argiste kehadega kohanemine pigem distantseerumist intellektuaalseks pingutuseks kui lootmist jagatud emotsionaalsele elamusele, mida tantsu puhul ikkagi eeldatakse. „Tihti on need lavakehad vaataja jaoks mingitesse isekatesse autistlikesse omailmadesse suletud, millele esmapilgul pole lootustki ligi pääseda“ (Valtna 2022: 35).

Nagu igal strateegial, on ka autentsuse taotlemisel omad tagajärjed, millest olulisimaks pean tantsuteatri traditsioonilise virtuoosse illusoorse lammutamist ja teatava bioloogilis-sotsiaalse autentsuse efektiga ruumi tekitamist. Eelmise sajandi lõpu mõjukamaid tantsu-uendajaid, ameerika koreograaf ja tantsija Yvonne Rainer arvab, et nüüdisajal ei ole tantsus spetsiifiliselt treenitud kehade virtuoossuse eksponeerimine enam mõttekas, pigem otsitakse kehalise olemuse asjalikumat, konkreetsemat ja banaalsemat kvaliteeti, rõhudes liikumistele, kus konkreetset oskust kehas oleks võimatu lokaliseerida (Rainer 1974: 65).

---

<sup>2</sup> *Bearer of strangeness* (Lepecki 2016: 6) Eesti keelde võiks tõlkida ka kui kummastus, mõeldes siinkohal tajumise rutiini katkestust. Ka Brechti võõrituseefekti (*Verfremdungseffekt*) puhul on tegemist tajurutiinide katkestamisega, kuid erinevalt võõritusest, kus näitav ja näidatav (või tegu ja kommentaar) on korruga vaataja tajuväljas, see võõristuse puhul nii ei ole.

Ühekülgsest virtuoossuseihalusest väljakasvamine pole nüüdistantsu puhul pelgalt esteetiline eelistus. Virtuossuse asemel kehade argisusele panustamine võimaldab tühistada tantsija kui naiivse tehnilise spetsialisti kuvandit, millega selle elukutse esindajaid tihti samastatakse, ning siduda see etenduskunstniku identiteediga, mis laseks tekkida kontseptualiseerivamal hoiakul suhetes maailma, ühiskonna ja kunstiga.

Selle töö eesmärk ei ole tantsu defineerida. Lähtun eeldusest, et kõiki kolme käsitletavat lavastust saab pidada tantsulavastusteks. Mitmes katses nüüdistantsu defineerida kirjeldatakse nähtust paradigmanihkena väljenduslike strateegiate suhtes. Nüüdistants ei tähista ühtset esteetilist koolkonda, vaid märgib vajadust ümber mõtestada keha, liikumise ja väljenduse vahelised suhted, kus tantsulavastuse tähendus avaneb mitte subjekti sisemise väljendustahte kaudu, vaid keha suhtes objektiivses kontseptuaalses raamistikus.

Töös vaatluse alla tulevate lavastuse puhul võib kasutada kontseptuaalse tantsuteatri määratlust, mis on Eestis harjumuspärane, viidates nüüdistantsu juhtivale suundumusele 1990ndate keskpaigast, mille lipulaevaks on läbi aastate olnud Mart Kangro. Tantsu-uuri ja -dramaturg Bojana Cvejić on samas juhtinud tähelepanu mõiste kitsale kasutusosalale, millega püütakse leida ühisnimetajat nn puhtale tantsule vastanduvale nüüdiskoreograafiale, kus loojad manifesteerivad oma meetodeid „antitantsu“ või „mittetantsuna“, seeläbi justkui tantsu olemust ennast eitades (Cvejić 2015: 5-6). Ühegi siinse lavastuse koreograaf ei tegele tantsu eitamisega, pigem tantsu ontoloogiliste printsiipide (ümber)mõtestamisega kaasajas. Mart Kangro on seda seisukohta ka selgesõnaliselt väljendanud: „Liikumine selle sõna klassikalises mõttes ei ole mu tööst kadunud, see on lihtsalt täpsustunud, ehkki selles suunas, kus paljud enam koreograafiat ei näe“ (Kangro 2019: 43). Ka Raineri jaoks on liikumine terviklik ja iseseisev sündmus, mida ei pea tingimata fantaasiaga rikastama, et selles tantsu näha, õigupoolest võiks viimane muutuda peaaegu nähtamatuks (Rainer 1974: 68). Nii võib öelda, et autentsus väljendub nüüdistantsus representatsioonivormide kriitikana, mis väljendub laval pigem argiselt funktsionaalsete kui kunstiliselt stiliseeritud kehade kohalolus.

Magistritöö uurimisküsimus on „Missugused on autentsuse efekti loomise strateegiad nüüdistantsus“. Uurimisküsimuse sõnastamisel toetun Pavis'le, kelle jaoks on teatri puhul kohasem rääkida mitte autentsusest, vaid autentsuse efektist: stilistilisest või kunstilisest efektist, mis on piisavalt adekvaatne illusiooni loomiseks mõne autentseks peetava detaili kaudu (Pavis 2020: 18-19). Analüüsivad kolm lavastust esindavad selles tegevuses kolme eri strateegiat. „Planet Alexithymia“ puhul võtan vaatluse alla nn tantsukeha lahustumise argisuses ja vastupanu, mida selline keha tõlgendavale loogikale võib avaldada. Lavastust „Esimene

tants. Viimast korda“ nimetan autentsuse alltöövõtuks – laenates selle mõiste rahvusvaheliselt tuntud kaasaegse kunsti kuraatorilt Claire Bishopilt (Bishop 2012: 91) –, kus mitteprofessionaali autentne keha ja isiklik mälestus muudetakse vaatamänguks. Kui nendes kahes lavastuses kannab autentsust etendaja keha, siis „Enneminevikus“ luuakse autentsuse efekt peamiselt brechtliku võõritusena, mis tekib etendaja kohalolu, (pseudo)autobiograafilise narratiivse raami, „lavastatud“ vaatajakogemuse ja teatrimängu kokkupõrkes.

Magistritöö on jagatud kahte ossa. Esimeses osas loon etenduste analüüsiks teoreetilise baasi ja teises osas vaatlen lavastusi lähtuvalt strateegiast, mida igatüks neist autentsuse efekti saavutamiseks kasutab. Toetun teoreetikutele, kes tegelevad autentsuseküsimisega teatris või tantsus, enamik neist küll mitte otseselt seda mõistet kasutades. Bertolt Brehti ja Yvonne Raineri võõrituse ja „leitud liikumise“ kontseptsioonid aitavad mõista argisuse kvaliteeti laval ja selle eesmärke nüüdistantsus. André Lepecki „singulaarsus“, omamoodi nüüdistantsu „vastutus“ kaasaja neoliberaalses ühiskonnas, kus performatiivsus on kolinud igapäevaellu, seob endas autentsuse kui lääne individualismi sümptomi ja personaalse kehakogemuse kui võõristuse kandja tähendusväljad. Arutluses selle üle, kuidas autentsuseküsimus võib teatris üles kerkida, toetun ennekõike Patrice Pavis’ teooriatele. Eugenio Barba „kohalolu“ mõiste on siinkohal võtmesõna. Anneli Saro ja Luule Epneri nüüdisteatrivalased teoreetilised tööd aitavad mõista teatri autentsuseihaluse sotsiaalseid ja kultuurilisi tagamaid ning avaldumisvorme, mida üldistatult iseloomustab fiktsionaalsuse ja reaalsuse vahekorra komplitseeritus ja vaataja rolli ümbermõtestamine selles.

# 1. KULTUURIAJALOOLINE SISSEVAADE

Selles peatükis vaatlen autentsust neljast perspektiivist. Esimeses jälgin autentsuse kui moraalse ideaali ja lääne individualismi vahelise seose geneesi ning selle seose eri värvinguid, mida üks või teine ajastu lisab. Selle kaudu üritan paremini mõista nüüdiskultuuri orienteeritust autentsusele ning selle kuvandi tekkimise tagamaid, mida autentsus inimelu läbinisti positiivse pürgimusega tänapäeval on saavutanud. Teises peatükis tuleb vaatluse alla küsimus, kas üldse ja mille kaudu teatrit ja autentsust siduda. Mõlemal juhul on tegemist siiski illusiooni loomisega, kultuuriliselt konstrueeritud situatsiooni või seisundiga, mis mõlemad vajavad illusiooni tekkimiseks reaalsuse kohalolu. Selleks võib pidada etendaja keha ja lava materiaalsuse kohalolu ning tekkivat elavat ja ainukordset suhet sündmuse osaliste vahel. Kolmas peatükk loob tantsuajaloolise konteksti nüüdistantsu kontseptuaalsete pürgimuste ja väljenduslike strateegiate mõistmiseks, sest nähtus tervikuna kujutab endast põhiliselt representatsioonikriitikat ning loobumist tantsus traditsioonilisteks muutunud võtetest ja vormidest. Nüüdistants alles loob enesemääratluseks vajalikku „tööriistakasti“, mis aitaks ümber mõtestada liikumiskunsti ees seisvaid ülesandeid kaasaja ühiskonna ja kultuurisituatsiooniga kooskõlas. Neljas peatükk vaatlleb teatri funktsiooni muutumist kaasaja ühiskonnas, kus elu ise on võtnud üle performatiivsed vormid ja autentsuseihalus toidab kunsti väljenduslikke strateegiaid.

## 1.1. Autentsus kui moraalne ideaal

Autentsus hõlmab laia ja laialivalguvat tähendusvõrgustikku, mis ulatub loomulikkusest tõepärasuseni. Mõiste ühendab lootused tõetruule, siirale personaalsele ja kollektiivsele esitusele – kas miski on tõepoolest see, millena end esitleb. Sotsiaalantroloog Dimitrios Theodossopoulos rõhutab, et lääne kultuuritraditsioonis juurdunud arvamuse järgi võib autentse olemiseni jõuda vaid sügavalt sissepoole pööratud enesekaemuse läbi (Theodossopoulos 2013: 342). Autentsus moraalse ideaalina oleks võimatu, asetamata reaalsuse mõistmisel ja mõtestamisel keskele kohale esmalt indiviidi (Handler 1986: 2).

Keskaegse jumalliku päritolu maailmakorralduse kadumine tähistab ühtaegu uusaja sünni ja uut tüüpi ühiskonna teket, mis on läbinisti inimlik konstruktsioon, individuaalsete energiatega ja soovide summa (samal: 3). Alles indiviidi esilekerkimisega sotsiaalsele areenile ja seega ka

tõeküsimuse komplitseerumisega tekib vajadus individuaalse olemise mõistmise ja samas ka „vahendite“ järele personaalse elu täisväärtuslikkuse hindamiseks.

Sajandeid antiik- ja keskaegset maailma valitsenud teesi „tunne iseennast“ vahetab uusaja koidikul välja hämaram, kuid palju kategoorilisem „ole sina ise“, kui esimest korda ajaloos tekib indiviidil võimalus ennast teostada ja kuhugi pürgida olenemata klassiühiskonna hierarhiast (samas). Autentsus kui läbinisti positiivne ideaal saab tekkida mentaalses õhustikus, kus näimine ja olemine suure tõenäosusega lahknevad, kus ühiskonna olemust mõistetakse rollimängude ja seega ebasiiruse paigana. Võimalus petta saada – et keegi ei osutugi selleks, kellena end esitleb –, paneb alati hindama tõde. Utrechti Ülikooli filosoofiaprofessori Hanne Laceulle sõnul vahetab uusaegne autentsus inimelu peamise vooresena välja keskaegse siiruse (*sincerity*), avades ühtlasi tee moodsa hinge solipsismile. Erinevalt autentsusest ei tajutud siirust eesmärgina iseeneses, vaid vahendina sotsiaalsete suhete loomisel. Moodne ühiskond, mis propageerib elu elamisväärsust iseendale truuks jäämise imperatiivi läbi, teeb autentsusest eesmärgi iseeneses. See pole enam üksikisiku sotsiaalse toimimise vajalik tingimus, vaid egoistlik ideaal, mille poole iseseisvalt, enda huvides püüelda. (Laceulle 2018: 191)

Norbert Eliase järgi on selliselt oma siseilma maetud *Homo Claususe* esilekerkimine seotud konkreetse sotsiaalajaloolise perioodiga uusaja alguses, mida ta nimetab tsiviliseerumisprotsessiks ning kus leiab aset individuaalsete afektide järjest rangem kontroll välise ja enesesunni kaudu ning seega muutub ka teatud mõttes inimese kõikide eneseväljenduste struktuur (Elias 2005: 23, 62). *Homo Claususe* metafoor selgitab Eliase jaoks ka kaasaja inimese ettekujutust iseenda ja maailma suhetest. „Indiviid või täpsemalt öeldes see, mille kohta praegune indiviidimõiste käib, tundub ikka ja jälle olevat miski, mis eksisteerib „väljaspool“ ühiskonda. Ja see, mille kohta käib ühiskonna mõiste, näib ikka ja jälle olevat miski, mis eksisteerib väljas- ja teisel pool indiviide.“ (samas: 57).

Bostoni Ülikooli antropoloogiaprofessor Charles Lindholm toob välja, et protestantismi moraalses kliimas tõuseb sisekaemus ja sellega ka autentsuseküsimus teravdatud moel esile. Erinevalt katoliiklusest väidab protestantism, et iga koguduseliige on individuaalselt vastutav enda lunastuse eest, välistades niimoodi igasuguse preesterliku vahendustegevuse jumala juures. Halastamatu introspeksioon saab seega iga protestandi kohuseks ja igapäevaseks praktikaks. Protestandile ei piisa vaid tegude moraalsusest, iga kaalutus nende taga peab samuti olema kristallpuhas. (Lindholm 2013: 365-366) Modernne subjekt sünnib niisiis personaalse üksinduse sügavustes ja descartes'iliku keha/vaimu vastandusena, kus keha on lihtsalt eksistentsi materiaalne sattumus ja vaim see, mis tegelikult olemist määrab. Kristluses

moodustavad igavikuline vaim ja ajalik keha koos eksisteerides täiuslikkuse. Descartes radikaliseerib seda vastandust nii, et järele jääb vaid vaim. Solipsistlikusse lõksu püütud ego kogeb olemist täielikult iseseisva ja maailmast eraldatuna, oma mõttetöö viljana.

Iga selline eraldi eksisteeriv osake, monaad, nagu Gottfried Wilhelm Leibniz seda nimetab, esindab tervet maailma. Monaad on „substants, mida on tõeliselt üks“, ühik, mis ei koosne teistest substantsidest. Leibnizi jaoks asustavad monaadid maailma, ühismõõdutus muudab nad kõik ka omavahel sarnaseks. Igal sellisel „üksusel“ on tegelikkusele oma vaatenurk ja individuaalne tunnetuslik „mahutavus“. Kuna selline substants saab Leibnizi järgi eksiteerida vaid iseseisvana, peab ta peegeldama ja esindama kogu maailma. Kuitahes piiratud ka ei oleks üksiku inimese ettekujutus maailmast, esindab see talle siiski kogu tegelikkust, nii „väljendub“ ka igas üksikus monaadis maailmatervik. (Leibniz, viidatud Saarinen 2002: 140-141 kaudu)

Romantismis saab emantsipeerunud indiviidi kinnisideeks eneseotsing (Furet 2003: 10). See kinnisidee lahendatakse esteetilise eneseteostusena, kus mitte ainult ei seata kunsti kõigest kõrgemaks, vaid elu ise, elamine muutub loominguks ja inimene kunstiteoseks. „Mina, kes on universumis üksinda, otsib pääsemist loominguks ja ilu kontemplatsioonist /.../ *Dandy* ja *flâneur* – kaks varianti radikaalselt sõltumatust indiviidist, kaks moodsa aja esteedile südamelähedast kuju. Mõlemad kaitsesid end maailma vaatamängu eest illusioonivabadusega, mis tõrjus selle traagilisust nihilismi kuulutamisega.“ (samas: 16-17) Firenze ülikooli esteetikaõppejõu, filosoof Sergio Givone arvates suunab ja ergutab romantismiajastu intellektuaali eneseotsinguid üksnes eitus ja mitteolemine. „See on kirk mitte selle või teise puuduoleva asja järele, vaid puuduolemise kui sellise järele. Muidugi ilmneb see, mida suurem on määratlematus, paljude nimede ja kujude all: armastatu, kodumaa, jumalus, ideaal, absoluut. [...] Tegelikkus ei vedele iial iseendas, vaid viitab ikka ja alati oma teisele, just absoluutsele teisele, eimiskile, mis on kõikide võimalike tähenduste horisont, olemise koda.“ (Givone 2003: 227–228) Nõnda sünnib ennast maailmast lahti haakinud subjekti ja esteetika ristumiskohas moodne traagika (Furet 2003: 17) kui

iseennasttoitev valus igatsus, mis ei leia asu mitte sellepärast, et ta ei suudaks kätte saada oma ihaobjekti või et see objekt jääks talle hägusaks, vaid sellepärast, et tegemist on lihtsalt objektiveerimatu objektiga. See, mida ei saa objektiveerida, on eimiski ise. Ja eimiski on kõige oleva algne avatus:[...] saladus, müsteerium, kõrgem mõte või,[...] nagu Goethel, aja tühistumisel välgatav igavik. (Givone 2003: 228)

Rousseaulikus visioonis autentsuse võimalikkusest moodsast lääne tsivilisatsioonist puutumata aladel muutub „Tõeline“ eksootiliseks „Teiseks“. Theodossopoulos kirjeldab „Teiseni“ jõudmist kui kurnava sisekaemusliku retke ettevõtmist või teekonda isoleeritud kaugete maade

ja kogukondade juurde (sulatades need eneseotsingulised eesmärgid tihtipeale üheks). Mõlemal juhul tuleb ületada takistusi, infiltreeruda sotsiaalse pealispinna alla, ületada hirmu ja ebamugavust, selleks et kogeda varjatud, salajast „tõelist“ olemist. (Theodossopoulos 2013: 241-242)

Handleri arvates tuleks autentsust pidada puhtalt läänemaise kultuuri konstruktsiooniks ning ta on veendunud, et meie kirk rikkumata, põlise, ehtsa, puutumatu ja traditsioonilise kultuurikogemuse leidmiseks, millele antropoloogias suuresti pea XX sajandi lõpuni pühenduti, ütles uurija kohta palju rohkem kui uuritava kohta. Mõiste on omakorda tihedalt seotud lääne individualismiga, mis võimaldab inimesel lõplikku reaalsuse enda seest leida. (Handler 1986: 2–4) „See, et sõna [autentsus – K. V.] on muutunud meie aja moraalse slängi osaks, viitab meie langenud seisundi eripäradele, meie murele eksistentsi ja individuaalsete eksistentside usaldusväärseuse pärast“ (Trilling 1971: 93). „Ootus, et meist igapäev on rikas ja kordumatu, fantaasiatest, mälestustest, tunnetest ja unistustest koosnev „siseelu“, mis määratleb meie autentse mina ja seisab välisest maailmast täiesti eraldi, on Freudi-järgses maailmas saavutanud antropoloogilise üldistuse ja epistemoloogilise eelduse staatuse“ (Greco 2001: 477).

Autentsuseihalus, tung varjatud tõelise olemise järele sisaldab endas romantismiaja pärandina ka igatsust kaotatud maailma, jagatud kogemuse või silmanähtava tõe tunnetamise järele. Teater on läbi ajaloo pakkunud kohta ja mõtteainet millegi olulise kollektiivseks läbielamiseks ning teinud seda fiktiivsete lugude kaudu ja nende lugude kehastamiseks leiutatud spetsiifiliste etendajatehniliste oskuste abil. Nii lood kui tehnikad moodustavad koodi, jagatud kogemusvälja, kuidas neid lugusid mõista või mida ühiskond eri ajastustel teatrilt kui eriomaselt kultuuriliselt praktikalt on oodanud. Nii võiks esmapilgul väita, et teater on väheseid paiku, kus autentsuseiha ei saa muutuda eesmärgiks iseeneses.

## **1.2. Teater ja autentsus**

Siin peatükis tuleb vaatluse alla küsimus, kuidas autentsust teatriga siduda. Mõlema nähtuse puhul on tegemist illusiooni loomisega, kultuuriliselt konstrueeritud eesmärgi või situatsiooniga, mis vajab illusiooni tekkimiseks reaalsuse kohalolu. Teatris võib selliseks reaalsuseks pidada etendaja keha ja lavamateriaalsuse kohalolu, mis pingestab fiktsionaalsuse teket. Autentsuseküsimus kerkib esile siis, kui etendaja lavalist kohalolu markeerib muu

tegutsemisviis kui tehniline suutlikkus või kokkuleppeline õpitud kood. Küsimus, millistel alustel lavale minnakse, võib iga lavastuse puhul erineva vastuse saada, provotseerides ka sündmuse teist poolt, vaatajat, situatsiooni ainukordsena tajuma.

### 1.2.1. Kohalolu kui teatraalse oleviku hetk

Teatri olemuses on muuta iga objekt märgiks, semiotiseerida objekti eksistentsi, panna see tähistama midagi, mis objektis iseenesest algselt puudus. Antiikteatri suurim asjatundja Eestis, filoloog ja tõlkija Anne Lill võrdleb mimeesi mõistet Platoni ja Aristotelese filosoofias. Platoni järgi tähistab *mimesis* fiktsiooni loomist ehk selle jäljendamist, mida tegelikkuses sellisel kujul ei esine (Lill 2004: 172). „See on looming, mis ei tekita uut, vaid jäljendab, nii nagu seda teevad poet, kunstnik, skulptor ja näitleja, kusjuures viimane loob kujundi omaenda isiku abil“ (Soph.267a5-b1, viidatud Lill 2004: 172, kaudu). Lille jaoks aitab mimeesi mõiste Platonil põhjendada idee ülimumst materiaalse maailma suhtes ning seostada seda lihtlabase pettusega: vaatajad/kuulajad pannakse uskuma asju, mida tegelikult olemas ei ole. Aristotelese lähenemiskoht on teistsugune. Ta vaatleb küsimust kujutamise tehnika ja mõju seisukohalt. Aristoteles seostab mimeesi katarsisega ega pea jäljendavate kunstide mõju kahjulikuks, pettus pole selle puhul probleemiks. Mimees on tal rohkem kui jäljendamine, see on ka esitamine, reprodutseerimine, sarnastamine. Selle eesmärk ongi midagi uskuma panna. Aristotelese järgi on mimees kõige laiemas mõttes kunst korraldada üht asja nii, et see mõjuks nende omaduste kaudu, mis kuuluvad tegelikult teisele asjale. (Lill 2004: 172–173) Siin jõuab teater mitteautentsete vahendite koostoime abil vaataja mõjutamiseni ja seda mõju võib pidada vägagi autentseks. Siinkohal võiks küsida, kuidas teatrile omast mõju kirjeldada või missugused on tingimused selle tekkimiseks.

Tegemist on nähtusega, millel on sarnasusi Pavis' kirjeldatud „teatraalse oleviku hetkega“ ning mis on seotud näitleja ja publiku vahelise otsese kehalise suhtlusega. Näitleja kohalolu äratav vaatajates kohe samastumist, jättes viimastele mulje, et nad viibivad igaveses olevikus. Kohalolu ei saa samastada konventsionaalse märgiga. Pavis eristab keha ja lava kohalolu, kuid üldistatult puudutab selle mõiste sisu tema jaoks üht põhilist teatrikogemuse aspekti. (Pavis 1998: 285–286) Richard Schechner toob välja, et etendus saab toimuda vaid tegevuse, interaktsiooni ja suhtena, nii ei ole see millegi „sees“, vaid „vahel“ (Schechner 2020: 46). Gay McAuley kirjeldab omakorda tingimusi sellisesse suhtesse astujate jaoks: „Selleks, et mingit

tegevust saaks pidada etenduseks, peab selle juurde kuuluma etendajate ja pealtvaatajate kohalolu, teatud intentsionaalsus kas etendaja või vaataja poolt või ka mõlema poolt“ (Mc Auley 2010: 45). Nii võib öelda, et etendussituatsioonis osalejate kohalolu autentsus või ka tõeline valmisolek selliseks interaktsiooniks võimaldab üldse sündmusel tekkida ja kõiki osalisi selles mõjutada.

„See, mida me kohaloleva näitleja kehas vaatajana näeme, ei ole midagi muud kui meie enda keha, sellest ka meie rahutus ja vaimustus sellest võõrast ja tuttavast kohalolekust. Iga näitleja muudab elavaks oma tegelaskuju mina, kes seisab silmitsi teistega (*Sina*). *Mina* saab luua ainult seoses *Sinaga*, kellele laenatakse samastumise kaudu oma *ego*.“ (Pavis 1998: 285–286) Lava katkematu kohalolek tähistab Pavis’ jaoks olukorda, kus kõik representeeritu on suhtes näitleja reaalse situatsiooniga siin ja praegu (*samas*).

Multidistsiplinaarse kunstniku Hendrik Kaljujärve jaoks ongi laval olemine etenduskunsti kõige tundlikum lüli. Tema sõnul „ei ole professionaalsus mõõdetav tehniliste oskustega, näiteks sellega, kas tantsija oskab tantsida. Ta oskab niikuinii, nüüd on küsimus selles, mida ta lisaks tantsimisele oskab. On tekkinud kontekst. On tekkinud etenduskunstid.“ (Kaljujärv 2016) Tehnilise täiuslikkuse asemel on Kaljujärve jaoks päästerõngaks teadlikkus sellest, millistel alustel etendaja lavale läheb. Autentsus tekib enda konteksti asetamisest. „Niipea kui hakkad oma tegevusega millelegi viitama, on asi mage. Autentsus ei tähenda muidugi, et sa oled laval sina ise: mina ise lava peale ei läheks. Aga sa pead oma olekuga autentne olema.“ (*samas*) Kaljujärve jaoks defineerib etenduskunsti miski, mida ta nimetab Mr. Beani fenomeniks.

Kas mäletate, kuidas „Mr. Beani“ teleseriaal algab? Tänavale ilmub valguslaik, Mr. Bean kukub plööraki maha, tõuseb üles, jalutab minema, kirikukellad ja koorilaul saadavad teda. See on fundamentaalne algus selleks, et Mr. Beani mõista. Kui Mr. Bean hakkaks üles ehitama karakterijoonist, looma tegelase „ajalugu“, siis see ei toimiks, temasugune mees ei tohiks olla ühiskonna liige: ta ei saa endaga hakkama, ta peaks olema hullumajas. Aga kuna ta tekib valguslaiku ilma mingi taustsüsteemita, siis peame teda aktsepteerima lihtsalt sellisena, nagu ta on. Alles siis saame tema üle naerma hakata. Etenduskunstides on samamoodi: kui tegelased tulevad lavale, ei teki küsimust, kes nad on. Kood on selline, et sa saad aru: ei pea vaatama karakteri psühholoogilist arengut, vaid hakkad teda kohe karakterina nägema ja vajaduse korral lood ise tegelasele mingi tausta. (Kaljujärv 2016)

Kohalolu mõiste toob teatri kontekstis fookusesse teatriantropoloogia „isa“ Eugenio Barba, kes kirjeldab kohalolu eelekspressiivsuse tasandi kaudu. (Barba 1999: 67) Barba eestindaja ja „Paberlaevukese“ kommentaaride autor Mati Unt on defineerinud kohalolu nii: „Näitleja on oma *body- mind*’i lahutamatus terviklikkuses **siin** ja **praegu**, ta on **tõeline** ja **reaalne**, ta on **usutav**. Ta on jutuvestja, kes ise on see jutt [...] teda iseloomustab äratuntav ja sugestiivne psühhofüüsiline *Dasein*.“ (Unt 1999: 367) Sarnaselt Kaljujärvega ei arva ka Barba, et kohalolu

mõiste tähistaks näitleja lavaleminekut „tema endana“. Kui Kaljujärve jaoks eristab lavalist kohalolu teadlikkus, millistel alustel lavale minnakse, siis Barba järgi luuakse lavaline kohalolu alati mitteargiste tehnikate kaudu, isegi kui tegemist on argisuse esteetikaga. Eristades argiseid, mitteargiseid ja virtuoosseid kehatehnikaid, saab lavasituatsioonis ikkagi rääkida vaid kahest viimasest.

Tavalisi (*daily*) kehatehnikaid kasutatakse kommunikatsiooniks, virtuoosseid (*virtuosity*) tehnikaid hämmastamiseks. Ent ebatavaliste (*extra- daily*) tehnikate eesmärk on informatsioon: nad sõna-sõnalt öeldes **panevad** keha **vormi** (*put into form*), esitades teda kunstlikult/kunstiliselt (*artificial/artistic, glaubwürdig*). See ongi põhimõtteline erinevus ebatavaliste tehnikate ja nende vahel, mis ainult transformeerivad keha akrobaadi või virtuoosi „usutamatuks“ (*incredible*) kehaks. (Barba 1999: 66)

Nii on etendussituatsioonis autentsuse loojateks ikkagi mitteargised kehatehnikad – kuigi eesmärgiks võib olla tekitada argisuse efekt – ja etendaja teadlikkus sellest, millistel alustel fiktiivsesse ruumi sisenetakse, kontseptuaalse raami loomine oma konkreetsele, funktsionaalsele ja argisele kehalisele tegevusele. Kõik representeeritu on suhtes etendaja reaalse situatsiooniga siin ja praegu. Kui etendaja saavutab autentsuse iseenda konteksti asetamise kaudu, siis vaataja jaoks tõuseb esile reaalse oleviku hetk, milles etendajapoolsed kontekstualiseeringud ei pruugi olla vaatajale arusaadavad või võivad osutada tähenduse tekkimise seisukohalt kasutuks. Vaataja on pigem sunnitud uurima individuaalset kogemusvälja ja ise nähtule tausta looma (Saro 2006: 23).

### 1.2.2. Kohalolu kui fiktsionaalsuse pingestaja

Pavis' jaoks on teatri tekkimise eelduseks sotsiaalse sündmuse ja fiktsiooni kokkupõrge laval. See kollisioon loob teatava kahetise nägemise, mis on olemuslik lava ja vaataja suhtele teatris. (Pavis 1998: 285) Luule Epner toob välja, et suhet fiktsionaalse ja reaalse vahel teravdab teatri taandamatu materiaalsus. „Erinevalt näiteks kirjandusest, kus kujutlusloome ees pole mingeid takistusi, võib teatri tihke ainelisus kujutluse n-õ materjali viimisele vastupanu osutada. Lavamaailma elusarnasus soodustab vaatajal fiktsiooni süüvimist, kuna mitterealistlik esteetika toimib vastupidiselt, barjäärina.“ (Epner 2013: 147) Fiktsionaalse – reaalse suhte seisukohast nõuavad tema arvates nüüdisteatris tähelepanu vähemalt kaks küsimust: vaataja osalemise ja tema kogemuse erilaad ning representatsiooni ja kohalolu vahekord (samas: 157). „Ühel juhul on püüeldavaks reaalsuseks puhas lavaline kohalolu, tihendatud olemishetkede ilu, esteetika

vald, vaataja seisukohast – uued, erksad tajukogemused ja teiselt poolt reaalsuse režiimi kehtestamine ja liikumine teispoole teatri esteetikat.“ (sammas: 162)

Epner seostab nüüdisteatri autentsuseotsinguid<sup>3</sup> möödunud sajandi 60ndate kunstis toimunud performatiivse pöördega, mil etendust hakati kontseptualiseerima sündmusena. „Sündmus on miski, mis kellegagi (kellelegi) sünnib; miski, mis toimub, juhtub, s.o selles sõnas puudub fiktsionaalsusele viitav tähenduskiht.“ Sündmus viib rõhu etendajate ja vaatajate suhtele, koos sellega toonitatakse iga etenduse ainukordsust. (sammas: 156)

Saro seob teatri autentsuseihaluse vaataja sooviga „tungida näivuse ja paistvuse taha, jõuda sügavamale kogemuseni elust ja teatrist“ (Saro 2007: 108). Lavastusi, mis seda vaataja soovi näivat rahuldavat, ühendab ontoloogilise sarnasusena fiktsionaalse tasandi puudumine ehk mitterepresentatiivsus (Saro 2006: 23). „Kui traditsioonilise teatri etenduses näitlejad representeerivad justkui kuskil eksisteerivaid tegelasi ja fiktsionaalset maailma, siis postdramaatilises etenduses näitlejad presenteerivad vaid iseennast (välistamata, et ka see „mina“ on mask) ning nende lavalisel tegevusel pole muud referentsiaalset, viitelist välja kui see konkreetne lava“ (sammas).

Siiski ei saavuta teater ei Epneri ega Saro jaoks kunagi representatsiooni absoluutset nulltasandit. Et sündmust saaks ära tunda kunstina, st paigutada (otsingulise) etenduskunsti konteksti, peab Epneri arvates ka esteetiline tajumine (mis eeldab distantseerumist) olema võimaldatud, kasvõi osaliselt ja ajutiselt (Epner 2013: 162). Mõlemad viitavad põhjusena teatri semiotiseerivale toimele, mis töötab representatsioonimehhanismi kaudu. Ka esteetiline on juba tähendustega „koormatud“ tegelikkus, vormistatud ruum kogemuse tekitamiseks. Saro kahtleb, kas teater suudaks kunagi saavutada totaalset autentsuse illusiooni ja seda etenduse kui kordamisakti ja erilise kunstilise raami pärast (Saro 2007: 126). Kui postdramaatilise teatri puhul rõhutab Saro lavalise tegevuse referentsivälja puudumist väljaspool konkreetset lava (Saro 2006: 23), siis nüüdistsus tuleks rõhutada vastupidist. Just viited väljaspool lava eksisteerivatele elulistele kontekstidele, mis etendaja keha ja tegutsemist ka konkreetsetes lavalises situatsioonis ümbritsema jäävad, moodustavad kontseptuaalse raamistiku, teiste sõnadega etendaja teadlikkuse, millistel alustel fiktiivsesse ruumi sisenetakse. Siit läheb ka oluline veelahe, mis eristab nüüdistsu tantsukunsti ajaloolistest ja traditsioonilistest vormidest, kus liikuva keha referentsivälja ulatub ainult konkreetseesse illusoorseesse aegruumi.

---

<sup>3</sup> Ka teatriuurimises tõusevad esile mõisted, nagu ehtsus, pärisus, elusus, autentsus. (Epner 2013: 156)

### 1.3. Autentsus: tantsuajalooline vaade

Küllaltki kindlad ja muutumatud tingimused on lubanud ühte etenduskunsti vormi vähemalt XX sajandi keskpaigani tantsuna identifitseerida. Kui Kangro jaoks on selleks liigutuste kuhjamine (Kangro 2019: 43) ja Raineri jaoks liikumise fantaasiaga elavdamine (Rainer 1974: 66), siis viitavad need määratlused asjaolule, et kunstiline väljendusvahend piirdub vaid katkematult liikuva inimkehaga, mis funktsioneerib sellisena fiktsionaalses ruumis. Selle ruumi iseloomust tulenevad ka ettekirjutused kehade sooritusvõimele, koreograafia stiliseeritusele ja esteetilisele lõppnägemusele. Klassikaline ballett eelistab romantilist muinasjuttu, moderntants kaevub XX sajandi alguses noorest psühhoanalüütilisest mõttest kannustatuna moodsa inimese hingesügavikesse. Tantsu puhul on autentsus väljendunud ennekõike eesmärgipärase kinesteetilise imperatiivi teostumises kehade argisuse ületamiseks.

Lepecki toob välja järgmised tantsu ajaloolised põhielemendid:

- suletud ruum sileda põrandaga;
- vähemalt üks nõuetekohaselt treenitud keha;
- selle keha soov alluda käsklustele liikuda;
- nähtavaks saamine teatri tingimustes (distant, illusioon, perspektiiv);
- usk keha nähtavuse, kohaloleku ja subjektsuse vahelisse stabiilsesse ühtsusesse.

(Lepecki 2006: 46)

Kuigi näides loomuliku ja enesestmõistetavana, on tantsu isomorfism liikumisega alles XX sajandi leiutis. Modernism oli läbinisti progressiuseks kineetiline projekt ja tantsija sobis suurepäraselt selle pidurdamatu mootorika teostamiseks. Modernsuse ideed kujundasid esteetilise stiili, kirjutasid ette tehnikad ja vormisid selles sobilikke kehi. Tantsu samastamine liikumisega andis sellele teiste kõrgete kunstide seas iseseisva kunstiala staatuse ja autonoomse esteetika. (samal: 7) See tähistas ka arveteklaarimist oma minevikuga, lahtiütlemist narratiivsusest ja muusikakummardamisest.

Tantsu allutamine narratiivsele loogikale ja muusikalisele harmooniale ilmutab tõsiasja, et pikka aega ei peetud seda iseseisvaks kunstialaks. Tants pidi jäljendama maa peal taevaste sfääride harmooniat, etendades täiuslikku kooskõla kosmose ehk matemaatika ehk muusika

harmoonia ja keha vahel. Liikumine iseseisva nähtusena ei tõuse selles koosluses kuidagi kontseptuaalselt esile. Nii vähemalt mõtlesid XV ja XVI sajandi inimesed, kes nägid tantsu modernse enesekeskse renessansiinimese haridusprogrammi kohustusliku osana. Enesekontrolli momendita ei nähtud kunstil mõtet, mis omakorda tekitas tõenäoliselt rafineerituma ja vilunuma suhtluse individuaalsest enesekontrollist kantud kunstniku ja samasuguse vaataja vahel. Emotsioon, mis sünnib sisemuses, **taltsutatakse** muusika harmooniaga ja väljutatakse kontrollitud liigutusena, mis on omakorda kooskõlas emotsiooni ja muusikaga.<sup>4</sup> Kuni selle ajani peeti liigutusest tantsuni ehk pelgalt füüsilisusest esteetilisuseni jõudmisel määravaks faktoriks etendaja sisemise tunnetuse kooskõla väljendusliku plaaniga. Vastavus välise ja sisemise liikumise ehk hinge ja keha koherentsuse vahele luuakse renessansiaja kunstis, kus inetult liikuv või kujutatud keha viitas otseselt hinge inetusele ja rikutusele.

Norbert Eliase defineeritud tsiviliseerumisprotsess, mis lääne ühiskonnas tähistab tungide mahasurumist ja kehalise väljenduse taltsutamist, tõmbab XVI sajandiks tsiviliseerituse ja staatika vahele võrdusmärgi. Analooogne suhe nähtavate ja nähtamatute asjade vahel<sup>5</sup> metafoorse asemel on mentaalseks kontekstiks, mille najal tantsu varauusaegses Euroopas identifitseeritakse. Keha ei *tähista* kosmilist harmooniat, vaid *loob* seda, nii et kehaline korratus (mis võib väljenduda ka improvisatoorses dünaamikas) viitab otseselt korratusele hingeasjades. Korratult liikuv keha laval on naeruväärne, sest kujutab endast korrumppeerunud hinge sekkumist universumi loogikasse.

XIX sajandist<sup>6</sup> alates tähistab keha laval midagi, mida ta ise ei ole, ehk muutub märgiks. Kehad ei saa iseenesest olla laval haprad, jõulised, väsinud või tülgastavad, vaid nad tähistavad seda kõike. Kehalise kosmose rituaalne osalus universaalse harmoonia suures vaatemängus asendatakse lavaga, kuhu kehad ilmuvad maailmast eraldatud individuaalse siseilma peegeldustena. Korrastatus on see, mis jääb, tehes oma peenhäälestustööd individuaalsete

---

<sup>4</sup> „The virtue of dancing is an action demonstrative of spiritual movement, conforming with the measured and perfect consonances of a harmony that descends pleasantly through our sense of hearing to the intellectual parts of our cordial senses; there it generates certain sweet movements which, as if enclosed contrary to their own nature, strive to escape and make themselves manifest in active movements.“ Nii on määratlenud tantsu 15. sajandi Itaalia tantsuteoreetik, koreograaf ja tantsuõpetaja Domenico da Piacenza. (Nevile 1991: 4)

<sup>5</sup> „Kuni XVI sajandi lõpuni täitis sarnasus õhtumaise kultuuri teadmises ülesehitavat rolli. Just sarnasus juhtis suurel määral tekstide eksegeesi ja tõlgendamist, organiseerides sümbolite mängu, lubades tunda nähtavaid ja nähtamatuid asju ning määrates kindlaks nende representeerimise kunsti.“ (Foucault 2015 : 46)

<sup>6</sup> *Ballet d'action* kui üleminek antiiksete jumalate sekelduste kujutamisele (*ballet de cour*) inimlike ihade ja ambitsioonide kujutamisele. Balletilavadele ilmuvad üleloomulike kõrvale inimlikud tegelased ning põhikonflikt tekib just kahe maailma ühitamatuse pinnalt ja lõpeb inimestele enamasti fataalselt. Liikumine peab märgistama karakteri põhijooni ja eraldama selgelt eri maailmade tegelased.

kehade peal, neid kõiki ühtlaseks voolides. Lepecki kirjeldab seda koreograafiana, mis „sünnib kehade ja ihade allutamises distsiplineerivatele režiimidele (anatomilised, soolised ja rassilised normatiivid kuni toitumiseni välja), eesmärgiga teostada kokkulepitud ja olemuselt transsendentaalseid samme, poose ja žeste perfektselt“ (Lepecki 2006: 9). Iga keha teostab end seda täielikumalt, mida täiuslikumalt idee temas realiseerub. Nii saab oluliseks vahendite valik, mis kehastaksid näiteks hapruse, jõulisuse, väsimuse või tülgastuse ideed. Tantsuteatri tekkimisel tõusevad esile mentaalne ruum ja keele loogika, mis joondavad füüsilisi ruume enda reeglite järgi. „Tõelised“ ei ole mitte keerlevad kehad, vaid narratiiv nende ümber.

Modernism viib lõpule XVII sajandil avastatud tehnokeha ideaali. Keha nähakse siin masinana, mille eeskujuks on marionett.

Lisaks[...] on nukkudel see eelis, et nad **toimivad raskusjõule vastu**. Matera inertsus, mis on kõigist omadustest kõige tantsuvõõram, ei tea nad midagi, sest jõud, mis nad õhku tõstab, on suurem kui see, mis neid maa külge aheldab.[...] Nukud nagu haldjadki vajavad maapinda vaid selleks, et teda **puudutada** ja liikmete hoogu hetkelise pidurduse kaudu uuesti elustada; meie vajame maapinda, et temal **puhata** ja tantsupingutusest toibuda: moment, mis ilmselgelt pole ise tants. (von Kleist 2003 : 253-254)

Lepecki jaoks omab moodne kineetiline subjekt ohtlikku fantaasiat, nimelt ettekujutust, et liikumine leiab aset süütuses (Lepecki 2006: 14). Ühtlasi näeb ta sellise mõtteviisi kaugeleulatuvaid tagajärgi: „Kineetiline vaatamäng uhub ära kõik ökoloogilised katastroofid, personaalsed tragöödiad ja kogukondlikud kollapsid, mille on endaga kaasa toonud ressursside, kehade ja subjektide koloniaalne rüüstamine, et hoida modernsuse kinesteetilist utopiat, progressiusku iga hinna eest elus“ (samas).

Lepecki rõhutab singulaarsuse representatsioonikriitilist rolli, mis toimib läbi võõristuse. Mõiste singulaarsus hõlmab tema jaoks tantsu võimet põgeneda vormidest ja protseduuridest, millega see kui esteetiline distsipliin on määratud piirduma ja samastuma. (Lepecki 2016: 6)

Laval „seisev“ tantsija on nüüdistantsus mitte ainult esteetiline, vaid ka poliitiline seisukohavõtt, sest avab ukse etendaja sisemise autentse motiveerituse juurde, kus otsus, kas liikuda või mitte, saab kunstilise valiku osaks. Autentne lavaline olemine toetub nüüdistantsus pigem sotsiaalsetele ja personaalsetele kehalistele identiteetidele kui rolliloomele tantsutehnikate esitluse kaudu. Nüüdistantsus pole olemas süütut keha, ruumi ega vaataja silma, keha on etendamissituatsioonis alati esteetilise, sotsiaalse ja poliitilise ruumi osa. See ruum määrab ära ka tantsu parasjagu domineeriva definitsiooni ehk millised kehad ja väljendused jäetakse selle piiridest väljapoole.

Niisiis võib öelda, et nüüdistants toob nähtavale „inimkeha<sup>7</sup>, mis on nii isikupärane, sotsiaalne, emotsionaalne, elav, seksuaalne, bioloogiline kui ka psühholoogiline, see ihu on liikumise algatajaks (*agent*) ja asetseb kindlas kontekstis kindlas ruumis, mis ise on sotsiaalne, poliitiline, isiklik, abstraktne jne.“ (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 16). Lepecki järgi ei pea sellised kehad olema tingimata allutatud kinesteetilisele imperatiivile, küll aga kontaktis ja kontekstis maailmaga väljaspool lava (Lepecki 2006: 6).

Kontakt maailmaga, nagu Lepecki seda nimetab, muutub tantsus oluliseks eelmise sajandi 60ndate tantsu-uuenduses, mis hakkab rõhutama objekteeritud kehalisust, lahutades kinesteetilisest kogemusest subjektiivse mõõtme (Sigmund 2017: 24). Väljenduse sõltuvus sisemisest hingelisest motivatsioonist kerkib tantsukunsti taas erilisel esile XX sajandi alguse tantsu-uuendajate praktikas käsikäes psühhoanalüütilise mõtte võidukäiguga, rõhudes siis küll hinge- ja kehaliikumiste vastastikusele tingitusele, mitte tsiviliseeritud keha välisele kontrollitud elegantsile. Paljud eelmisel sajandil tantsu märkimisväärselt mõjutanud koreograafid (Graham, Bausch, Forsythe jt) „lavastasid“ moodsa hinge ängi ja sisemisi konflikte, mille juures liigutuse sisemist impulssi järgida oli alati olulisem kui väljendusliku vormi harmoonia või katkematu dünaamika hoidmine.

Nüüdistantsus saavad otsustavaks mitte liikumise emotsionaalsed ja kineetilised kvaliteedid, vaid füüsilisuse kontseptuaalsed kontekstid. Giesseni Ülikooli teatriteadlase Gerald Siegmundi sõnul sisemine stseen säilib, kuigi „sisemine“ defineeritakse ümber, *psyche* sügavike asemel on selleks nüüd bioloogia- ja füüsikaseadused, sisekosmosest saab rakkude, liigeste, luude ja lihaste ruum, mida koordineerida. See laiendab otsustavalt spektrit, mida tantsuna käsitleda. Igapäevased liikumised, argikehade liikumised, objektide liikumised võivad samuti tantsu alla kuuluda, mitte ainult inimkeha argisusest kõrgemale tõstnud hingestatud kinesteetiline kompetents. Tants on see, mida tantsuna nähakse. (Sigmund 2017: 24-25) Keha muutub ise

---

<sup>7</sup> Juhul, kui on tegu inimkeha liikumisega. Koreograafia tekkimiseks pole inimkeha tegelikult vajalik, tants saab tekkida ka elutute objektide liikumisest, enamasti siiski objekti ja inimese koostoimel. Näitena võib esile tuua ameerika koreograafi ja tantsija William Forsythe'i koreograafilised objektid, millest üks on olnud eksponeeritud ka Tartu Kunstimuuseumi 2017/18 aasta näitusel „Muuseumi koreograafia“. Tegemist oli jaanalinnu udusulgedest tolmuharjaga, mida sai kätte võtta koreograafipoolse soovitusena uurida, kas on võimalik see objekt täielikult liikumatuks vaigistada. Praegu kaunistab üks sama kunstniku koreograafilise objekt Holmi parki Atlantise maja kõrval, mis kujutab endast 30meetrist kummikattega teerada, millel igaüks saab harjutada ilma igasuguse rütmiga kõndimist. Kunstnik ise määratleb oma koreograafilisi objekte „diskreetsete süsteemidena, mis tuleb aktiveerida kas teadliku või alateadliku pädevuse abil“. <https://tartu.ee/et/uudised/uued-avalikku-ruumi-aktiveerivad-kunstiteosed-tartus>

tantsu subjektiks, asendades ettekujutuse kehast kui vahendist ekspressiivsete metafooride väljendamiseks (Banes 1987).

Raineri jaoks muutuvad ilmselgeks alternatiivid, mida nüüd liikumises uurida: seismine, kõndimine, jooksmine, söömine, telliste kandmine jne. Ta kasutab mõistet „leitud liikumine“. (Rainer 1974: 66). Raineri „leitud liikumisel“ on sugulus Marcel Duchamp’ *readymade* objektidega. Mõlemad kujutavad endast argikontekstist pärit tegevuste või objektide galeriisse või lavale asetamist, tõstatades sarnaseid küsimusi kunstniku, etendaja ja publiku rollide kohta. Just Duchamp väitis, et loomingulist akti ei tee kunstnik üksi, vaid teos on lõpule viidud alles siis, kui vaataja teeb esteetilise otsuse teose väärtuse kohta. Loomingulise aktiga kaasnevas reaktsioonide ahelas on lünk, mille täidab vaataja. (Burt 2006: 28-29) Niihästi *readymade* objektide kui „leitud liikumiste“ puhul pole teose esteetiline väärtus piiratud kunstniku tehniliste oskustega. Üheks XX sajandi avangardi püüdluseks oli kaotada kunstlikult tekitatud piirid „kõrge“ ja „madala“ kunsti või ka elu ja kunsti vahel. (samas: 30) Ka Kangro on oma intervjuus öelnud, et tööd alustades ei lähe ta midagi leiutama, vaid leidma (Kangro 2019: 48).

Magistritöös vaadeldavates lavastustes ei pruugi liigutus tingimata väljendada etendaja sisemisi konflikte ja tõukuda hingelistest impulssidest, õigupoolest kohtab nüüdistantsus seda üleüldse harva. Pigem meenutab etendaja siin triksterlikku tegelast, kelles on ühendatud palju olemise viise, millest ükski pole väljendusplaani ja sisemise tõe koherentsuse tagamiseks olemuslikult määravam kui teine. Filosoof Nelson Goodmani jaoks on representatsiooni (mida kunst oma olemuselt ju on) puhul identiteedi koherentsusest problemaatiline rääkida, kuna kujutatakse alati ainult osa tervikust (Goodman 2023: 18–19). „Objekt minu ees on üks mees, parv aatomeid, rakkude kompleks, viiuldaja, sõber, tola ja paljugi muud. Kui kõik need on objekti olemise viisid, siis ükski neist ei ole üks määrav viis, kuidas objekt on.“ (samas: 18)

Liigutus saab minna vastuollu etendaja sisemise motivatsiooni ja lavastusterviku kontekstiga, sõltuda vajadusest ökonoomselt reageerida reaalsele olukordadele; liigutus võib tsiteerida, olla vajaduse korral irooniline või naiivne, emotsionaalne või tehniline; l i i g u t u s iseenesest ei tähenda midagi. Liigutusest loobumine võib olla nüüdistantsus kordi tähenduslikum kui kehaline sooritus. Katkestatud dünaamika etendaja poolt võib mõningatel juhtudel suunata tähelepanu lavaliselt tegevuselt hoopis vaataja enda autentsetele kehalistele tajudele ja kinesteetilistele reageeringutele, mille teadlikku esilekutsumist võiks samuti nimetada nüüdistantsu koreograafide strateegiliseks tööriistakastiks. Igal juhul on tegemist kommunikatsiooniga, millel puuduvad vastastikuse teineteisemõistmise jaoks turvalised ja igas olukorras toimivad koodid, kuidas tantsuetendust „lugema“ peaks.

Kuigi kõik kolm töös analüüsitavat lavastust presenteerivad justkui argiseid tegevusi ja kehi, esitatakse neid siiski mitteargiste kehatehnikate kaudu, mida nõuab lavaline kohalolu. Ainult selliselt vormistatud kehad, kui Barba sõnastust kasutada, on laval võimelised kandma endas ja edasi informatsiooni, mis nendes kehaes argisituatsioonis puudus. (Barba 1999: 67-68) Seepärast on ka nüüdistantsu puhul kohasem rääkida autentsuse efekti tekitamisest argisuse efekti kaudu. Argisuse illusiooni tekitamine mitteargiste kehatehnikate kaudu laval on nüüdistantsus üks olulisemaid autentsuse strateegiaid. Samal ajal võib nüüdistantsu – sarnaselt renessansis sündinud ideega inimkeha liikumisest kui kosmilise korra pidevast taastootmisest – samuti taandada analoogsuhtele maailma ja selles olemise vahele, kus kehad ei tähista, vaid loovad kohalolu, kus kehasid ei omata, vaid need ollakse. See kattub nüüdisteatri huviga kontseptualiseerida etendust kui sündmust, milles keskendutakse kohapeal sündivale võimalikkusele etendaja ja publiku vahelises interaktsioonis.

#### **1.4. Teater, autentsus ja neoliberaalne ühiskond**

Nii Saro kui Lepecki näevad kaasaja neoliberaalses ühiskonnas teatri positsiooni ja funktsioone muutumas. Mõlema arvates on etendamine teatris muutunud problemaatiliseks, kuna elu ise on omandanud performatiivse väljundi. Lepecki sõnul on etendamine pidev protsess igapäevaelus, kus subjekt saab leida eneseteostuse, emotsionaalse enesekindluse ja sotsiaalse integratsiooni ainult läbi lõputute eneseväljenduslike representatsioonide (Lepecki 2016: 8).

Saro sõnastab selle mõtte ühe võimaliku tulevikutsenaariumina: „Kui autentsuse dramaatiline presentatsioon saab ühel hetkel meelelahutusmaailma normaalparadigamaks, alates siis lastest ja loomadest laval ning lõpetades *reality show*’dega ja lavastatud turismiobjektidega, siis mis jääb selle kõige taustal teatri pärusmaaks? Kas teatraliseerida veelgi või püüda Grotowski kombel luua teatris siiruse ja autentsuse kaitseala? Kui otsustatakse viimase kasuks, siis mis vahenditega seda saavutada?“ (Saro 2007: 124, 126)

Lepecki rõhutab, et nüüdistants peaks omama kriitilist meelt põgenemaks vormidest ja protseduuridest, millega tants kui esteetiline distsipliin traditsiooniliselt samastub ja piirdub. Kogu lääne avangard põhineb tema arvates representatsioonide kriitikal – „et luua lõhe modernsuse tõerežiimi, mis põhineb usul reaalsuse illusiooni, ja paljastada, kuidas needsamad tuttavlikud vormid taastoodavad diskursiivseid ja performatiivseid domineerimise vorme.“ (Lepecki 2006: 45-46)

Huvitaval kombel joonistub mõlema teoreetiku kirjutistes välja puuduolek nüüdisteatri ontoloogilise karakteristikuna. Saro jaoks on postdramaatilise või mitterepresentatiivse teatri ontoloogiliseks omaduseks fiktsionaalse tasandi puudumine (Saro 2006: 23). Lepecki peab nüüdistantsu juba olemuselt dekonstruktsiooniks, kus lahti lammutatakse kõik modernsed tantsija identiteedi tuumelemendid, muutes solipsistliku retoorika kaasajal tantsust rääkimisel vältimatuks. Märksõnad, millega Lepecki nüüdistantsu ontoloogilist alust „välja kurnab“<sup>8</sup>, on omakorda kõnekad: solipsism, viivitus, melanhoolia, „ümber kukkuv, roomav ja komistav“ tants.“ (Lepecki 2006: 4) Saro sõnastatud ühismõõtmelise puudumisele lavastuse ja publiku maailmade vahel vastab Lepecki singulaarsuse kontseptsioon, mis toetab autentsuse endassesulgunud olemust ja jääb oma olemuselt alati võõristuse kandjaks.

Üheks põhjuseks, miks autentsus XXI sajandil<sup>9</sup> nüüdisteatrit jätkuvalt intrigeerib, on kindlasti asjaolu, et tänapäeva ökoloogilise ja sotsiaalse kriisi tingimustes ning tunnetuslikus tõejärgsuses pole rousseau'lik autentsus personaalse ega sotsiaalse ideaalina kuidagi oma aktuaalsust kaotanud. „Üha enam teatraliseerub, simuleerib, kopeerib, multimedialiseerub ja võõrandub maailmas ongi teatrikunsti tugevaim relv ja ausaim meedium ehk inimese pilk, mis teise inimese pilku otsib. Iseküsimus, kas kõigil on julgust sellesse suhtesse astuda.“ (Saro 2006: 31)

Iseasi, kas see on just pilk, mida tahetakse otsida. Nüüdisteatri autentsuse strateegiad võivad provotseerida vaatajat etendusega intellektuaalset distantsi hoidma, kuna paljastavad ebamugavalt tihti ka teatrimehhanismi ennast. Publiku katarsisele panustavat kommunikatsiooni lava ja saali vahel on nüüdistantsus raske ette kujutada. Tantsu vaatamiskogemusele on traditsiooniliselt iseloomulik olnud, väidab Siegmund, et tantsija liigutused stimuleerivad vaataja motoorset taju ja proprioretseptorid<sup>10</sup> päästavad valla samu emotsioone, mida tunneb ja väljendab tantsija laval. Säärane kommunikatsioon lava ja saali vahel garanteerib vaatajale katkematu emotsioonide ja tähenduste voo, mis vastab tantsija katkematu liikumisvoole laval. (Siegmund 2017: 20)

Nüüdistantsu puhul on selge, et mida argisem maailm laval avaneb, seda aktiivsemat kontseptuaalset pingutust ja sügavamat kontekstilugemist see vaatajalt nõuab ning

---

<sup>8</sup> Viide tema raamatu pealkirjale „Exhausting dance“.

<sup>9</sup> Patrice Pavis' 1998 aastal ilmunud teatrisõnastikus („Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis“) mõiste puudub; 2020 aastal ilmunud sõnastikus („The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre“) pühendatakse autentsusele kolm lehekülge.

<sup>10</sup> Lihaskoes, kõõlustes ja liigestes paiknev retseptor, mis võtab vastu tundeärritusi.

emotsionaalsest kaasatusest võib asi kaugel olla. Madis Kolk kirjutab arvustuses „Planet Alexithymiale“:

Meil on justkui mingi ideaalmudel, millele peab etenduskunsti lavastus vastama, ja see ilmselgelt sellele ei vastanud. Elamus jäi saamata ja naudingut ei pakutud. Laval tehakse aga midagi, mida me igapäevaelus nimetada ei oska. Vaataja ei taha tunda end rumalana ja nii tõlgendab ta toimuva virgutusvõimlemiseks. (Kolk 2020)

Jacques Rancière'i väitel ei ole aktiivne vaatamine ja vaataja üldse teatrile omane, vastupidi. Teatrivaataja passiivsus on tema jaoks kahekordne: esiteks pole tal tooli külge aheldatuna võimalustki tegutseda, vaid ainult vaadata, ja teiseks on illusiooni reaalsus sedavõrd terviklik ja täiuslik, et puudub vähimgi vajadus oma kujutlusvõimet pingutada. Individuaalse kujutlusvõime sisenemiseks etenduse reaalsusesse pole jäetud ühtegi eendit või õnarust. Pealtvaatamine on rangelt eraldatud nii teadmisesest kui tegutsemisest. (Rancière 2009: 2) Siiski viitab Rancière asjaolule, et vaatamise ja kuulamise passiivsus tekib ainult opositsioonis tegutsemisega, muutes need tegevused *a priori* vastavalt võimetuse ja võimekuse markeerijateks. Rancière'i sõnul teeb vaataja tegelikult väga paljutki – vaatleb, valib, võrdleb, tõlgendab. Ta seob seda, mida näeb, eelneva elu- ja teatrikogemusega, ta loob omaenda poemi elementidest, mis on tema ees.“ (samas:13) Ka kõigi kolme töös analüüsitava lavastuse puhul saab vaatamisest tegelikult kogemus, mis, Rancière'i järgi „muudab jaotust passiivsuse ja aktiivsuse teljel“ (samas).

Rancière viitab vaataja passiivsuse puhul Guy Debord'i vaatemängu määratlusele nägemise ja visiooni valitsusajana, mis võimaldab vaatajal ennast sellele täielikult loovutada, kuid ainult enesest loobumise hinnaga. (Rancière 2009: 7) „*Eraldus* on vaatemängu A ja O.“ (Debord 2013: 21) Rancière'i jaoks on olemas vaid kaks viisi, kuidas vaatajat „üles raputada“ – Brechti või Artaud' meetod. Nii Brecht kui Artaud tahtsid pealtvaatajad muuta kollektiivses praktikas osalejateks. Brechti järgi peaks teater panema vaataja teadvustama oma sotsiaalset olukorda ja soovima selle muutmist. Artaud sunnib pealtvaatajat loobuma oma distantseeritud positsioonist vaatemängu suhtes. Vaataja tõmmatakse tegevusse kaasa, asetades teda vaatemängu sisse, mitte ette. (Rancière 2009: 8)

Brechti eepiline teater toob võõrituseefekti (*Verfremdungseffekt*) kaudu uue pöörde vaatajakogemuse iseloomu ning fiktiivse ja reaalse vahekorda teatris.

Kodanliku teatri etendused taotleavad alati vastuolude kinnimätsimist, harmoonia etteluiskamist, idealiseerimist. Olukordi esitatakse nii, nagu nad teistsugused olla ei saakski, karaktereid kui individuaalsusi, sõna otseses tähenduses jagamatuid ühikuid, kui esineb

areng, siis ainult pidev, mitte kunagi hüppeline, ja need arengud on alati piiratud kindlate raamidega, mida ei saa kunagi purustada. (Brecht 1972: 252)

See ei vasta Brechti jaoks tegelikkusele ja tema arvates peab realistlik teater sellest järelikult loobuma. „Võõritusefektide ehtne, sügav, mõjukas kasutamine eeldab, et ühiskond vaatleb oma olukorda kui ajaloolist ja parandatavat.“ (samas) „Selleks, et kõik see rohke käegakatsutav näiks talle [st teatrivaatajale – K. V.] võrdsel määral kaheldav, peaks ta arendama seda võõrast pilku,[...] nii hästi tülikat kui produktiivset, teater peab oma publikut imestama panema ja see sünnib tuntu võõritamise tehnika läbi.“ (44)<sup>11</sup> „Hetkekski ei lase ta [näitleja – K. V.] toimuda jäägitut muutumist kujuks; ta peab oma kuju lihtsalt näitama, mitte lihtsalt läbi elama“ (47). „See, et näitleja seisab laval kahel kujul,[...] et näitav ei kao näidatavas, ei tähenda lõpuks muud kui seda, et argist sündmust enam ei looritata – seisab ju laval tõepoolest näitleja ja näitab, kuidas ta tegelast ette kujutab“ (49). Koopiate edasiandmine näitleja poolt nõuab veel ühte muudatust ja seegi teeb sündmuse „argisemaks“. „Nii nagu näitleja ei pea oma publikut tüssama sellega, et laval pole mitte tema ise, vaid luulendatud tegelane, nii ei pea tüssama ka ses suhtes, nagu poleks laval toimuv mitte kätteõpitud, vaid esma- ja ainukordselt sündiv“ (50). (Brecht 1974: 233-235)

Kui Brechti arvates peab näitleja laval lihtsalt näitama, kuidas ta tegelast ette kujutab, siis Raineri jaoks on laval tegutsemine huvitavam ja tegevus ise tähtsam kui iseloomu ja hoiakute „näitamine“ koreograafia abil (Rainer 1974: 65) Sarnaselt Brechtiga peab aga ka Rainer silmas pigem vaataja intellektuaalset kui emotsionaalset haaratust. Tegevusele (mida Rainer mõistab argise seismisena, kõndimisena, jooksmisena, telliste tassimisena, söömisena jne) saab vaataja keskenduda siis, kui tantsija on sinna „ennast kaotanud“, nii et ideaalis pole oluline, kes kõnnib, vaid kõndimine ise. Tantsija peaks muutuma neutraalseks tegijaks, võõritama ennast tegevuse tähenduslikkusest ja koreograafia personaalsest „tunnetamisest“. Seda eesmärki kannab Raineri jaoks näiteks markeerimine kui proovisaalist pärit soorituse kvaliteet lavale kantuna. (Rainer 1974: 66) Nii Brechti „näitav näitleja“ kui Raineri „liikumisse sulandunud tantsija“ ei tähenda lõpuks muud kui seda, et argist sündmust ei looritata enam, kui Brechti sõnastust kasutada.

Siinkohal on oluline märkida, et selliselt võõritatud lavategevus ja intellektuaalselt aktiivne vaataja sünnivad enamasti just vaatamängust loobumise hinnaga. Nüüdisteater kasutab sageli vaatamängulisuse funktsiooni „väljalülitamist“ või vaatepunktide mitmekordistamist ühes aegruumis ja hetkes, nii et vaatajal tekib vastutus otsustada, millele oma tähelepanu pöörata. Ka võib olla vaatajate paigutus lava suhtes juba nii organiseeritud, et igaüks publiku seas näeb

---

<sup>11</sup> Numbrid viitavad Brechti enda tekstiliigendusele „Väikeses teatriorganis“.

„erinevat etendust“ ühe lavastuse sees. Teisalt võib teatriskäigust kujuneda vaid üksiku vaataja ja etendaja vaheline kohtumine või jalutuskäik vaataja valitud ruumis, toeks vaid lavastaja juhised nutitelefonis.

Kõik kolm töös analüüsitavat lavastust – kuigi lava ja saali vahelise suhe on neis traditsioonilisem – lasevad individuaalsel märkamisel oma tööd teha, avaldades sellega austust vaataja funktsioneerivale kujutlusvõimele, täites vaatevälja strateegiliselt millegagi, mis paradoksaalsel moel isegi vaatamist ei väärriks. „Planet Alexithymias“ on korduvalt hetki, kus vaataja istub pilkases pimeduses, nii et teatris nii oluline publiku silm muutub korraks täiesti tähtsusetuks ning aktiveeritakse tema teised tajumehhanismid, kasvõi sel moel, et saalisistujad saavad korrakski keskenduda oma kehalisele ehamugavusele.

Vähemalt kahe töös analüüsitava lavastuse puhul saab vaataja „üles raputatud“ pigem Brechti ideaalis, sest nähtu ja kogetu vastuvõtmine nõuab vaatajalt märkimisväärset kontseptuaalset võõritust, mis ei jää maha antropoloogide kirjeldatud kurnava sisekaemusliku retke sooritaja kannatustest autentse minani jõudmiseks. Tegeleda tuleb ju staatiliste kehade ja dünaamiliste kontseptsioonide „lahtimuukimisega“, kuigi eeldaks, et tantsulavastuses käivad asjad just vastupidi.

## 2. LAVASTUSTE ANALÜÜS

Lähtuvalt püsitatud uurimisküsimusest analüüsin siin peatükis autentsuse strateegiaid kolme eesti nüüdistantsu lavastuse näitel. „Planet Alexithymia“ puhul võtan vaatluse alla nn tantsukeha lahustumise argisuses ja vastupanu, mida selline keha tõlgendavale loogikale võib avaldada. Lavastuses „Esimene tants. Viimast korda“ luuakse autentsuse efekt mitteprofessionaalide autentsete kehade impordiga etendusruumi. New Yorgi ülikooli kunstiajaloo dotsent ja rahvusvaheliselt tunnustatud kaasaegse kunsti kuraator Claire Bishop kasutab mitteprofessionaalide osalusel sündinud kunstiaktsioonide kirjeldamiseks „autentsuse alltöövõtu“ või ka „delegeeritud lavastuse“ mõistet. Kui nende kahe lavastuse puhul kannab autentsust etendaja keha, siis „Enneminevikus“ luuakse autentsuse efekt peamiselt võõritusena, mis tekib etendaja kohalolu, (pseudo)autobiograafilise narratiivse raami, „lavastatud“ vaatajakogemuse ja teatrimängu kokkupõrke kaudu.

### 2.1. „Planet Alexithymia“ – kehade lahustumine argisuses

Nüüdistantsus kohtab laval tihti kehasid, mille stilistikat võiks iseloomustada pigem argise kui koreografeerituna. Seejuures ei ole enamasti tegemist argisuse kui liikumiskvaliteedi ega mitteprofessionaalidest etendajatega, vaid argisuse esteetikaga, mida kannavad professionaalsed etendajakehad nagu „Planet Alexithymias“<sup>12</sup>. Karl Saksa liikumiskeel väljendab siin selgelt Raineri arusaama, et nüüdisajal ei ole tantsus spetsiifiliselt treenitud kehade virtuoossuse eksponeerimine enam mõttekas ning otsida tuleks kehalise olemuse asjalikumat, konkreetsemat ja banaalsemat kvaliteeti läbi liikumiste, kus konkreetset oskust kehas oleks võimatu lokaliseerida. (Rainer 1974: 65) Saksa huvi keha tehnilise sooritusvõime vastu pole tema enda sõnul kuhugi kadunud ning Saksa võibki pidada üheks vähestest Eesti nüüdiskoreograafidest, kelle lavastustel on enamasti selgelt liikumisuurimuslik lähtekoht.

---

<sup>12</sup> Autor, helikujundus: **Karl Saks**  
Dramaturg: **Maike Lond**  
Laval: **Ruslan Stepanov, Karl Saks**  
Kunstnik: **Johannes Säre**  
Valgus: **Henry Kasch**  
Projektijuht: **Maarja Kalmre**  
Kaasprodutsendid: Kanuti Gildi SAAL, e<sup>3</sup>lektron  
Esiendus: 1.07.2020, Baltoscandal Festival

Võib öelda, et mu huvi tehnika vastu on suurenenud, aga mitte spetsiifiliste liikumistehnikate vastu, vaid üldise kehatehnika, füüsikalise, keha kui objekti ja raskuse suhte vastu.[...] Tunde juhendades tegelen järjest vähem koreograafiaga, mulle imponeerib pigem keheline tehnika: puudutamise tehnika, keha limitatsioonide fikseerimine äärmustes, kus keha hakkab ise väljapääsu otsima.[...] Kontseptuaalne keha kui selline ei ole minu jaoks kunagi loomingu keskmes olnud. (Saks 2019: 145)

Saksa lavastustes saavad otsustavaks mitte liikumise emotsionaalsed ega kineetilised<sup>13</sup> kvaliteedid, vaid liikumise sisemise ja väljendusplaani lahutamine. Sisemine stseen säilib, kuigi sisemine defineeritakse ümber, *psyche* sügavike asemel on selleks nüüd bioloogia- ja füüsikaseadused, sisekosmosest saab rakkude, liigeste, luude ja lihaste ruum, mida koordineerida (Siegmond 2017: 25). Nii võib öelda, et „Planet Alexithymiat“ ei kanna inimkeha argisusest kõrgemale tõstev hingestatud kinesteetiline kompetents, vaid lavakeha lahustumine argisuses.

Argised kehad on laval haaratud tegevustega, mis eeldavad kehalisi tehnikaid, kus Saksa sõnul „keha hakkab ise väljapääsu otsima“ ehk siis kineetiliselt reageerima ülesandele, mille eesmärk ei ole ellu viia kindlaid tantsutehnilisi seeläbi esitada standardiseerunud esteetikat. Erinevate tantsutehnikate ühendavaks eesmärgiks ongi ju enamasti just füsioloogilise funktsionaalsuse ületamine abstraktse idee nimel, keha vormi asetamine. Argine keha tegeleb laval vaid millegi haaramise, kuhugi jõudmise, puudutamise, kukkumise, sööstmisega jne, see tähendab, et teatripubliku vaatevälja ilmuvad kehad puhta füüsikalise nähtusena. Muidugi võib sisaldada ja sisaldabki ka abstraktne koreograafia kukkumist, söötmist ja puudutust, aga sellisel juhul on need liikumised stiliseeritud ja muudetud iseenda märkideks ning need täidavad oma ülesannet, luues äratuntava esteetilise vormi lavastuskontseptsiooni sees.

„Planet Alexithymias“ tegelevad etendajad näiteks väga pikalt tegevusega, mis meenutab närviarsti läbivaatust, kus üks etendaja liigub helihargiga koputades mööda teise, toolilistuja keha, mispeale viimane reageerib nõrkade häälsustega, mida saali kuulda pole. Tegevus pole ei stiliseeritud ega kanna mingit muud eesmärki kui konkreetset puudutus, millele oodatakse reaktsiooni. Tegevuse kestus ei näi sõltuvat isegi mitte kompositsioonilise terviku huvidest ega koreograafilise lause loogikast, pigem praktilisest vajadusest asjaga ühele poole saada. Hääl, mis ei jõua publikuni, paneb vaataja etendussituatsioonis jällegi ebamugavasse olukorda – vaadata ega kuulata pole suurt midagi.

---

<sup>13</sup> Võõrsõnade leksikonis on kineetiline selgitatud kui liikuv, liikumis-, liikumapanev ja kinesteetiline kui liikumistajumuslik, liigutustega seotud. Liikumine võib nüüdistantsus puududa, aga etendaja keheline staatika ei lülita liikumistaju välja, pigem tõuseb see fookusesse läbi pingestatuse, mis iseloomustab sellist kohalolu.

Niisiis on tantsulavadele ilmunud koreograafi teadliku liikumisesteeetilise valikuna liigutused, mis ei tähista iseenesest midagi, vaid kannavad endas sama funktsionaalsust, mida vaataja igapäevaelus alateadlikult kulgedes sooritab, st argisuse autentsust. Igapäevasuse banaalsust kandvaid lavakehasid võib pidada lavastuse autentsuse efekti kandjateks, kuna nende tegutsemisloogika ei põhine kordustel, sümmeerial ja abstraktsusel nagu koreograafias, vaid kordumatusel, asümmeerial ja funktsionaalsusel nagu elus. Liigutus ei tähista lavastusterviku seisukohalt otseselt midagi, kuid on selles tervikus säilitanud oma lavavälise konteksti, ehk kausaalsüsteemi, nagu Schechner seda nimetab (Schechner 2020: 50). „Planet Alexithymia“ lavakehad kannavad jõuetuse, apaatsuse või mingi funktsioonirikke maailmu, sest vaataja „loeb“ selle nende liigutuskvaliteedist välja, „tunneb ära“ ning oskab oma eluliste kogemuste põhjal selliselt käituvaid ja tegutsevaid kehasid ka taustsüsteemi paigutada, kusjuures enamasti välistatakse selliste kehade jaoks tants kui võimalikkus. Sellised kehad ilmuvad vea, rikke või puuduoleku süsteemis, kuhu „normaalsuse“ paradigma need sulgeb.

Argielust „leitud liikumised“ kaotavad ära seose kunstniku tehniliste oskuste ja teose esteetilise väärtuse vahel (Burt 2006: 28). Sellise tegutsemise puhul ei aktiveeru tantsulavastuse põhiline vastuvõtustrateegia kinesteetilise empaatia näol, kus kaunis katkematuses liikuvad kehad vaatajal emotsionaalset haaratust võimaldavad. „Planet Alexithymia“ puhul tegeleb vaataja pigem etendajate ja enda seisundite registreerimisega. Üks etenduse stseenidest kulgeb publiku jaoks pilkases pimeduses, kus nad kuulavad teksti, mis manab silme ette inimesest puutumate vihmametsade lopsakust ja troopika värve, lõhnu ja hääli. Masin on moonutanud lugeja häält, see kõlab madalalt, aeglaselt ja kiretult. Kui tekst lõpeb, rebestab ere külm valgus halastamatult pimeduse. Ühtäkki on kogu ruum seda täis. Kui silmad harjuvad, näeb laval valget günekoloogitooli meenutavat seadeldist üleni valgus ruumis. Pikka aega ei toimu midagi, siis loivavad paremalt poolt lavale kaks mustades lühikestes spordipükstes ja valgetes sokkides meestantsijat. „Teksti barokne vohavus ja meeleline intensiivsus on karjuvas vastuolus kogu järgneva tegevuse aeglase kliinilise minimalismi ja kehalise armetusega. Kõiges selles kokku on midagi katartilist ja meditatiivset. Solipsistlike kehade vastupanu ennast märgina hõlpsalt paika panna loob seisundilise ruumi. Muidugi saab sellest vaataja jaoks kehaline kogemus, kui publik suudab endas tõlgendamiskärsituse ja pretensiooni maha suruda ning keskenduda oma kehalisele ebamugavustundele.“ (Valtna 2022: 35)

Tantsukriitik ja -uurija Evelin Lagle nimetab Eesti nüüdistantsu pildis viimaste aastate<sup>14</sup> kõige huvipakkumaks arenguks kontseptuaalse tantsu kõrval just seisundilist tantsu ja Karl Saksa selle suuna silmapaistvaimaks koreograafiks. Seisundiline lavastus püüab raputada vaataja lahti mõtete ja assotsiatsioonide domineerimisest ning suunata publikut aistima, tajuma ja tunnetama hetke ning olema kohal antud aegruumis. Esile tõuseb teose struktuur, mis haarab tähelepanu ja meeli hoopis uuel viisil. Elemendiks, mis struktuuri elama ja toimima paneb, on etendaja (kui lihast ja luust inimese) kehalise kohalolu intensiivsus. Et suunata kedagi teist „olema“, peab esitaja enda „olemine“ olema teadvustatud ja elav. (Lagle 2015: 23) Lepecki kasutab mõistet viivitus, mis peatab liikumise, et tõuseks esile tempo, žest, paus ja pinge, hetk, kui etendaja kaudu ilmub nähtavale aja struktuur (Lepecki 2006: 15-16).

Kuigi välisel vaatlusel ei erine Saksa ja Stepanovi kehad mitte kuidagi kahe pisut vormist väljas nooremas keskeas jõusaaliküllastaja omast, erineb etendajate Saksa ja Stepanovi „energeetiline tuum“ sellest kardinaalselt. Keha kasutatakse argielus põhimõtteliselt teistmoodi kui etendussituatsioonis. Barba väitel on enamik argielu tehnikatest alateadlikud ja järgivad üldiselt minimaalse pingutuse printsiipi, see tähendab, et minimaalse energiakuluga püütakse saavutada maksimaalne tulemus. Kehatehnikad laval nõuavad aga maksimaalset energiakulu minimaalse tulemuse jaoks. Kõik lavalised kehad on energiakasutuse mõistes „avardunud“, pigem pillavad kui säästlikud. (Barba 1999: 65) Selline etendaja „avardunud keha“ on võimeline vaataja meeli kütkestama, isegi kui see otseselt midagi ei väljenda või väljendab mingit aneemilist vaikelu nagu „Planet Alexithymia“ puhul. Kuidas pillav energiakasutus kehade staatilist kohalolu pingestab, on selle lavastuse puhul suurepäraselt jälgitav.

Madis Kolk kirjeldab nähtust aja peatamisena, pideva loobumisaktina järgmisest sammust, mis tema arvates loob „Planet Alexithymia“ atmosfäärilise „tiheduse“.

Küsimus „miks?“ haarab põhjuse ja tagajärje järele. Need leitakse alati tagantjärele vaatlusel. Karl Saks näitas meile kohalolu olevikus, siin ja praegu, kus veel ei ole analüüsi toimunud. Ta peatas hetke. Lavastuse painava ja samas võluva efekti lõi just see enda kohalolus hoidmine, pidev loobumine järgmisest sammust, mis aitaks ehk sündmusest üle libiseda ja tegevuste jada jätkata. Olukord, kus keha tahab liikuda, aga mõistus ei taha. (Kolk 2020)

Kolk viitab ka äratundmisele, et sedakorda pole keele loogilisest arhitektoonikast mingit kasu lavastuse provokatiivse kinesteetilise absurdi tuumani jõudmisel. Rainer toob lääne lavatantsu

---

<sup>14</sup> Artikkel on kirjutatud 2015. aastal, aga seisundiline tantsukunst ei ole kuhugi kadunud. Pigem iseloomustab seisundilisus, mis kutsub vaatajat tõlgendamise asemel koreograafias „olema“ või koreograafial ennast „kanda“ laskma, huvitaval moel praegu koreograafide töid, kes taasavastavad enda jaoks liikumist. Näitena sobib Ruslan Stepanovi värske lavastus „Floor on Fire“, mis esietendus selle aasta maikuu e-lektronis.

iseloomustava joonena välja koreograafilise fraasi konventsiooni, mida iseloomustab teatud kindel energiajaotus, kus fraasi algusesse ja lõppu jääb energia „väljapurskumine“ ja rahunemine toimub fraasi keskel. Kulminatsioonihetk kannab endas seega vaikelu ja vaataja registreerib selle staatikana dünaamika südames. Selline koreograafiline struktuur loob Raineri arvates tantsu dramaatilist välisilmet ning ettekujutust, et tants ja keel alluvad sarnasele loogikale, kus lause süntagmaatiline korraldus tagab loetavuse ja loetu mõistmise. (Rainer 1974: 65-66) „Planet Alexithymia“ puhul ei saa me kindlad olla, et etendajate tegutsemist annaks eelpool kirjeldatud moel hõlpsalt fraasidesse jaotada. Õigupoolest ei laotu „Alexithymia“ lahti ajas ühelt kulminatsioonihetkelt teisele kulgedes, vaid pigem ruumis, kus mõistmine tähendab terviku tajumist hetkes. Lavastust kannab seega pigem pildi kui narratiivi loogika, mis on üldse seisundilisele tantsukunstile omane.

Banaalsuses võib näha omamoodi kehalise soorituse ideaali, sest tantsus on muutunud huvitavamaks ja olulisemaks see, mida keegi lihtsalt teeb, mitte ei „näita“, arvab Rainer (samas: 65). Eero Epner jagab Raineri sümpaatiat banaalsuse suhtes, tema arvates võib selle tihenemine viia poeesiani (Epner 2011), mida ta nimetab Kundera järgi elu äkktiheduse iluks, kus mõttetuse võim lahustab mingi teo, žesti või vastuse igapäevasuse voolavas vees (Kundera 2008: 25). Epner kasutab abstraktse kujundi mõistet, mis on tema jaoks laval asi iseeneses: see ei viita mitte millelegi, mis asub väljaspool seda, ei sümboliseeri, kommenteeri ega illustreeri midagi. Abstraktne kujund ei sõltu fiktsionaalsest, vaid kohalolevast aegruumist, see on hetkeline, sellel puudub eel- ja järellugu, me näeme ainult puhast hetke ennast ja kogu barokne jutustus selle puhta hetke ümber sunnitakse õnnestunud abstraktses kujundis vakatama. (Epner 2011) Ka „Planet Alexithymias“ ei „tee“ etendajad midagi, mida poleks võimalik kirjeldada kõige funktsionaalsemal tasandil (tõstmine, seismine, kuulamine, istumine jne), siin ei püüta saavutada afektiivseid seisundeid, vaid pigem tahetakse tabada midagi olemuslikku, nihestades asjade loomuliku seisu, mis ennekõike toimub läbi aegluse ja viivituse. Kuna traditsiooniline narratiivi ülesehitamise loogika (sissejuhatusesest teemaarenduse kaudu kulminatsioonini ja sealt lahenduseni) ei tööta, siis muudab intensiivne kehaline kohalolu iga hetke kulminatsioonihetkeks.

„Tuleb nentida, et kehade jõuetus ilmneb võrrelduna keelemärkide abil loodud kujuteldava ruumi ja visuaalsete märkide abil loodud füüsilise ruumiga, kus mõlemad nimetatud märgisüsteemid töötavad täistuuriel semantilisel ja afektiivsel tasandil“ (Valtna 2022: 35):

*Valge põranda ja valgusega ülekallatud ruumis on vasakul pool lava keskel valge tool, mille otstarve viitab ilmselgelt mingile meditsiinilisele toimingule. Põrand tõuseb lava tagaküljel*

*püstloodis otse taevasse. Heli valgub üle saali, tungib kehasse ning jääb pulseerima kusagil diafragma ja kõri vahepeal. See on täiesti konkreetne kehaline aisting, mäletan siiani liuglemist kusagil ootuse ja minnalaskmise vahepeal. Siis valgus tumeneb (justnimelt ei kustu) järsult ning mehaaniline hääl käsutab: KUULA SEDA! Aga kuulda on ainult EKG helisid ja nähtavale tulevad jooned, mis liiguvad lava tagant otse ette ja haihtuvad publikusse. Uus käsklus (või tungiv palve): VAATA SEDA! Valgus ja pimedus vahelduvad nõnda jõuliselt ja dramaatiliselt, et minu kujutlusvõime on valmis pimeduses nägema templeid pühal mäel ja mingite mütolooiliste olendite korskamist kauguses, kui äkitselt valgub ere valgus uuesti üle lava ja jääb sinna etenduse lõpuni ning meie silme ette ilmuvad äsja kirjeldatud utoopilise planeedi lihast ja luust asukad, paraku küll värviliste ninasõõrmetega armastusele andunud imeilusate muretute isendite viimased degenerereerunud järeltulijad, kellega koos dünastia välja sureb.*

Lääne individualistlikus kultuuris levinud ettekujutuse järgi saab autentsust, nimetatagu seda rikkumatuseks, aususeks, eheduseks või veel kuidagi muud moodi, leida ikkagi vaid kurnaval sisekaemuslikul teekonnal, sest lõplik tõde asub meis eneses. Meditsiiniajaloolase ja sotsioloogi Monica Greco jaoks teeb mõiste tegelikult nähtavaks tugeva sotsiaalkultuurilise ootuse inimesele: et igapähele meist on rikas ja ainulaadne „siseelu“, mis koosneb fantaasiatest, mälestustest, tunnetest ja unistustest. Oletus, et meil kõigil on olemas täielik varjatud psüühiline sisu, mis kuidagi määratleb meie autentse mina, on freudismi järel saavutanud antropoloogilise üldistuse ja epistemoloogilise eelduse staatuse. (Greco 2011: 477) Sarnane loogika valitseb ka meie ettekujutuses kunstiteosest kui varjatud mõtte kandjast. Kui Epner kirjeldab abstraktse kujundi sündi teatris, siis rõhutab ta just selle hetkelist iseloomu, nähtust, millel puudub eel- ja järellugu, mis ei viita mitte millelegi väljaspool ning sõltub vaid kohalolevast aegruumist (Epner 2011). Võimalus, et tõde ongi see, millena paistab, raskendab tegelikult meie maailma mõistmist ja suhteid nüüdiskunstiga.

Meditsiiniajaloolane ja sotsioloog Monica Greco toob välja, et aleksitüümia tähendus väljendub sõna etümoloogias. Kreeka keeles *a-* (puudus), *lexis-* (sõna) ja *thymos-* (meeleolu, tunne või emotsioon) tähendab see otseses mõttes „sõnade puudumist tunnete jaoks“. Aleksitüümia peamised tunnused võib kokku võtta järgmiselt: raskused tunnete tuvastamisel ja kirjeldamisel; raskused tunnete ja emotsionaalse erutuse kehaliste väljenduste eristamisel; piiratud kujutlusvõime, millest annab tunnistust fantaasiate nappus. (Greco 2001: 473) Mõned autorid rõhutavad aleksitüümia puhul ka eelistust konfliktide lahendamiseks või vältimiseks tegutseda (mitte verbaliseerida) ning kaldumist konformismile (Pedinelli 1992, viidatud Greco

2001: 473, kaudu). Aleksitüümia ei ole meditsiiniline ega psühhiaatriline diagnoos, nagu aids või skisofreenia, pilt aleksitüümikust kui subjektist, kes on „kohal, aga tühi“ (Marty and de M'Uzan 1963, viidatud Greco 2011: 477, kaudu) viitab juba iseenesest ettekujutusele inimesest kui olendist, keda tavaliselt iseloomustab varjatud täisväärtuslik psühholoogiline sisu, mille puudumist käsitletakse patoloogiana. (Greco 2001: 473,476)

Sellise maailmaga me „Planet Alexithymias“ kohtumegi. Need tegelased ei ole psühhopaadid, vaid omamoodi „normopaadid“ (Mc Dougall 1987: 26), kes on lihtsalt liiga normaalsed, igavad, kohanduvad ja banaalsed. Karl Saksa ja Ruslan Stepanovi jõuetud kehad kohanduvad tegelikult suurepäraselt lavastuse kliinilise minimalismi atmosfääriga, tõtt-öelda tunnevad nad ennast oma „arstimängudes“ väga hästi. Kuid mõte, et tegu võib olla meie enda ühiskonna peegelpildiga, tekitab vaatajas loomulikult ebamugavust.

Prantsuse sotsioloog Mahmoud Sami-Ali peab aleksitüümilist, tema sõnastuses banaalset eluviisi kaasaja kultuurile iseloomulikuks. Ta nimetab seda kohanemise patoloogiaks (Sami-Ali 1987, viidatud Greco 2011: 479 kaudu). Kui Freud lähtus repressioonimehhanismi ebaõnnestumisest ja alateadliku materjali ainulaadse repertuaari tagasipöördumisest (Greco 2011: 479), siis Sami-Ali sõnul iseloomustab meie aega repressioonimehhanismi süstemaatiline ja järjepidev edu, mis meid kõiki ühetaolisusse suunab. Freud eeldas, et kõige taga, mis näib olevat ilmselgelt banaalne, peitub alati varjatud sisu rikkus. Sami-Ali soovib jälgida teoreetilist võimalust, et banaalne võib eksisteerida sellisena, mitte lihtsalt illusioonina. (Sami-Ali 1987, viidatud Greco 2011: 480 kaudu) Ka autentsuseihalus võib oma tühjas pretensioonikuses banaalseks osutada. Horvaatia juurtega Ameerika sotsioloog Stjepan Meštrović kirjeldab autentsust kaasaja lääne kultuuris tööstusharuna, niisiis mitte ehtsa ja isikupärase kogemuse loomisenä, vaid standardse nõude rahuldamisena, mida kaasaeg inimelu ideaalina ette näeb. Meštrovići arvates allub nähtus täielikult kapitalismi loogikale, viidates asjaolule, et autentsust on võimalik tarbida nagu iga muud toodet. (Meštrović 1997: 74) Mõlemad sotsioloogid maalivad pildi ühiskonnast ja inimestevahelistest suhetest, kus emotsioonid ei ole lihtsalt puudu või väljendamatad, vaid kus need on omandanud majandusliku funktsiooni tarbitavate esemetena, „disniseerunud“ ja kohandunud pealiskaudse vaatamängulisuse nõuetega (Greco 2001: 480). Mõte „Planet Alexithymias“ kui mingist äraspidisest Disneylandist, kaasaja ühiskonna ette asetatud kõverpeeglist, kus kehasid ei pingesta mitte kiiruse intensiivsus ega emotsioonide vaheldumise kaleidoskoop ühes hetkes, vaid aegluse ja apaatsuse hoopis talumatum kuhjumine, tundub Saksa ja Stepanovi keha peal töötavat.

Kui kahe utoopilise planeedi asuka veidrad arstimängud lõpule jõuavad ja nad jaksavad lõpuks ka günekoloogitooli lahti lammutada, mis, selgub on eelmänguks nende kahe omavahelise suhte järgmisele, füüsilise aktiivsuse tasandile, laseb üks neist sinna kliinilisse ruumi äkki robotlinnu lahti. Lind rapsib tiibadega, kord maapinnale laskudes ja siis jälle õhku tõustes „nagu elus“. Mällu sööbib žest, kuidas mõlemad neist abitult seda imeelukat kätte püüda üritavad. Füüsilise aktiivsuse tasand kujutab endast maadlusmatši, kus asjatundmatu silma jaoks kasutatakse üsna ehedaid võtteid. Ka etendajate üksteisele lähenemine, haarangud ja näoilmed kuulusid justkui maadlusmatile. Publikule tuleb muidugi selline liigutusliku aktiivsuse plahvatus üsna ootamatult.

„Planet Alexithymia“ loob autentsuse efekti kinesteetilise kompetentsi kaudu, mis „toodab“ argisuse esteetikat seisundiliste olukordade tekitamise kaudu. Need olukorrad loovad ka vaatajale võimaluse tajuda oma individuaalset kehalist eksistentsi, kasvõi ebamugavustunde kaudu, mida tunneb vaataja, kelle tajumehhanisme ümber suunatakse, näiteks tuleb pikalt istuda pilkases pimeduses või lülituda pärast pooleteisetunnist visuaalset vaikelu ümber aktiivsele vaatamisele.

Saksa loomingulised impulsid koreograafina lähtuvad huvist piirsituatsioonis toimivate reaalse keha loogikate vastu:

On inimesi, kelle keha on realselt piirsituatsioonis: halvatud või on inimene aastaid üksikvangina kongis teistest eraldatud. Kui me seda uuriksime, saaksime palju sisukamat infot, isegi kui see pole kõige meeldivam. Liikumisuurimuste ja -residentuuride, *showing*'ute mugavus ja ohutus nende formaadis ei ole minu jaoks tõsiseltvõetav. See on pigem nende praktikate sõnastamise mehhanismide mäng, mis jääb kehast viimaks väga kaugele. Elu ei ole tants. (Saks 2019: 151-152)

Autentsus avaldub „Planet Alexithymia“ keha iseolemise kaudu, seda viimast tantsukunsti traditsioonilise kineetilise imperatiivi kontekstis. Kehad laval ja saalis on asetatud ruumi, kus narratiivsed loogikad ega kinesteetiline empaatia lavastusterviku tõlgendamisel ei toimi, vaataja asetatakse olukorra sisse, kus jääb üle registreerida vaid seisundimuutusi etendajate tegevuses ja enda personaalses (kehalises) vaatamiskogemuses. Banaalse argikäitumise loogikale allutatud kehad ei lase ennast ka hõlpsalt tõlgendada. Nõnda kujutab singulaarsete keha võõristav kohalolu endast ka kriitikat tantsukunsti representatsioonivormide suhtes, mis taastoodavad keha esteetilise domineerimise vorme. Singulaarsuse mõiste seob endas autentsuse kui lääne individualismi sümptomi ja personaalse kehakogemuse kui võõristuse kandja tähendusväljad.

## 2.2. „Esimene tants. Viimast korda“ – autentsus alltöövõtuna

Nüüdistantsus kohtab laval tihti kehasid, mille tegutsemisloogika baseerub individuaalsel kehalisel kogemusel sotsiaalse ja kultuurilise normatiivsusega põrkudes, mitte niivõrd kunstisestest koodide järgimisel. Kuna tihtipeale soovitakse tantsus näha liikumise algatajana „inimkeha, mis on nii isikupärane, sotsiaalne, emotsionaalne, elav seksuaalne, bioloogiline kui ka psühholoogiline“ (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 16), saab mõistetavaks ka koreograafide soov mitteprofessionaalset etendaja kohaloluga eksperimenteerida. Amatöörise etendaja toob lavastusterviku fiktiivsesse ruumi kaasa oma reaalse identiteedi ja individuaalsed kehalised praktikad, mis on kujunenud kindlas sotsiaalkultuurilises kontekstis ehk „autentsuse hõngu“. Saksa-Šveitsi eksperimentaalse teatrirühmituse Rimini Protokoll tegijate jaoks, kes on loonud mitmeid lavastusi mitteprofessionaalsete etendajatega, on amatöörid laval huvitavamad, kuna neid ei saa vaadata teatrikoodi sees nagu professionaali ning seega keskendub vaataja tähelepanu sisule, milleks etendaja laval on, mitte viisile, kuidas professionaalne etendaja ennast kindlaks kujunenud oskuste läbi realiseerib (Gomila 2020). Ka Rainer arvas, et nüüdisajal ei ole tantsus mõttekas eksponeerida spetsiifiliselt treenitud kehade virtuoossust, pigem tuleks otsida kehalise olemuse asjalikumat, konkreetsemat ja banaalsemat kvaliteeti, rõhudes liikumistele, kus konkreetset oskust kehas oleks võimatu lokaliseerida (Rainer 1974: 65). Seda kõike „kehabastab“ tantsulaval ka atleetlike virtuoossete kehade puudumine.

Lavastuses „Esimene tants. Viimast korda“<sup>15</sup> pole tegemist mitte niivõrd treenimata kehadega, kuna kõigil osalistel on märkimisväärne pikaajaline tantsuline kogemus, kui amatöörise

---

<sup>15</sup> Lavastaja: **Henri Hütt**

Dramaturg: **Jan Teevet**

Kunstnik: **Nele Sooväli**

Helikunstnik: **Roland Karlson**

Valguskunstnik: **Kermo Pajula**

Produtsendid: **Harri Ausmaa, Mariliis Peterson**

Esitajad: **Riho Hütt, Jaak Jalakas, Malle Piibemaa, Imbi Pärna, Raivo Riim, Kai Rohumäe, Ene Saaber, Hillar Saarmann, Milvi Saarmann, Niina Vaher, Marju Raja, Urve Ristmägi, Eevi Raudmets, Silva Järve, Virve Norma, Elgi Burk, Eha Kaibiainen, Krista Pääsik, Reet Tammsaar, Pilvi Kriisa ja Anu Vaarma.**

Esietendus 22.04.2022 Paide Muusika- ja Teatrimajas.

etenduskunstnikega, kes peavad tantsus oluliseks just soorituse puhtust ja täiuslikkust, mille poole nad harrastustantsijatena läbi elu püüelnud on.

Bishop kasutab mitteprofessionaalide osalusel sündinud kunstiaktsioonide kirjeldamiseks „autentsuse alltöövõtu“ või ka „delegeeritud lavastuse“ mõistet ning peab sellisel juhul silmas nähtust, kus mitteprofessionaalset etendaja tegutseb laval professionaalse lavastaja nimel ja juhendamise järgi. Amatööri soovitakse professionaalses kunstis näha ennekõike kunstniku loodud narratiivi sees oma sotsiaalset või individuaalset identiteeti esindamas. Loodavad narratiivid võivad omakorda olla seotud nende identiteetide esiletoomise või problemaatikaga ühiskonnas laiemalt. (Bishop 2012: 91, 112) Bishopi väitel kaasavad kunstnikud oma töödesse mitteprofessionaale väga erinevatel põhjustel ja eesmärkidel, muu hulgas selleks, et:

- vaidlustada traditsioonilisi kunstikriteeriume näiteks lavastusi argitegevuste kaudu kujundades;
- pöörata tähelepanu marginaliseeritud kogukondadele, muutes ühiskonnas levivat pealiskaudset suhtumist keerukamaks ja sügavamaks, vahetult kohalolevaks ja füüsiliselt tajutavaks;
- uurida juhuse, riski ja esteetika vastastikust mõju;
- problematiseerida välistavat suhet elusa ja vahendatud, spontaanse ja lavastatud, autentse ja leiutatud vahel;
- uurida kollektiivseid identiteete ja seda, mil määral üksikindiviidid neid kategooriaid alati ületavad. (samas: 112)

Eestis seostatakse sotsioloogilist või ka dokumentaalset teatrit peamiselt Merle Karusoo lavastustega, kus alusmaterjal põhineb kirjadel, mälestustel, päevikutel, intervjuudel või muudel autentsetel dokumentidel, mida siis kunstilise terviku huvides töödeldakse (Saro 2010: 144-145). Karusoo etendajad esindavad eelkõige ametliku mälunarratiivi poolt tõrjutud ja marginaliseeritud identiteete, millele lavastus annab hääle ja agentsuse (samas: 145).

Kuigi „Esimese tantsu“ etendajad olid kõik kadestamisväärselt vitaalsed ega mõjunud ühiskondliku tõrjutuse tõttu märgistatud grupina, on vanadus sotsiaalse stigmana Eesti ühiskonnas jätkuvalt aktuaalne teema. Lääne heaoluühiskond vananeb, eluiga pikeneb ja elukvaliteet paraneb, aga kõige selle juures tundub vanadus mitte ihaldatud rahunemisena, vaid seisundina, mida ületada. Omamoodi muidugi loogiline, et vananev ühiskond väärtustab seda,

mis käest libisemas – noorust, seksapiilsust, löögivalmidust ja elukestvat uue omandamist. Samas on nukker, et ühiskond ei hinda elukogemust omaette väärtusena, mis lubaks inimesel rahulikult elusügise nautimisele keskenduda.

„Esimene tants. Viimast korda“ oli Paide Teatri ja Kanuti Gildi SAALi koostöös sündinud teos, mis tõi lavale liikuma ja mälestusi jagama grupi inimesi, kes kõik olid vanemad kui 63 aastat. „Lavastuse fookuses on tants, esimene ja viimane. Kuidas aeg meid muudab. Kuidas keha ajas muutub. Kuidas see, mis 18-aastasele on lihtne, on 79-aastasele katsumus. Kuidas tegelikult ei muutu midagi. Kõike raamib tants. Täpselt nagu meie eludeski.“ (Esimene tants. Viimast Korda) Lavastust mängiti Paides ja Rakveres, mõlemas olid etendajateks kohaliku kogukonna liikmed. Enamasti kujutavadki amatööre kaasavad lavastused endast nn frantsiise, kus etendajad leitakse kohalike seast, kes siis lavastaja(te) väljatöötatud formaati täpsete juhiste järgi eri paikades ellu viivad. Näidetena tasub siinkohal tuua Rimini Protokolli „100 % Linna“ ,mis enne Narvas etendumist 2022. aastal oli jõudnud etendada juba 39 linnas üle maailma, ja Prantsuse nüüdiskoreograafi Jérôme Bel'i „Galat“ Rakveres Baltoscandalil 2018. aastal, kusjuures Bel ise lavastusprotsessi Eestis läbi ei viinudki. „Gala“ ülesehitus on lihtne. Amatöörid (või peaks ütlema tantsuvõhikud), sekka mõned professionaalid, sooritavad ükshaaval eri tantsustiilidest (klassikaline ballett, Viini valss, disko jne) pärit liikumiskombinatsioone ja harjutusi. Stiilid vahelduvad kehaliste ettekirjutuste järkjärgulise lõdvenemise suunas. Lavastuse kodulehe järgi „võimaldab situatsioon, kus hinnanguid ei anta, paljastada tantsu kohta midagi olemuslikult uut läbi iga etendaja erilise ja ainulise suhte sooritatavasse koreograafiasse“ (Gala).

Lavastaja Henri Hütt positsioneerub Eesti nüüdistantsu väljal sisult ja vormilt tugeva kontseptualistina. Lagle sõnul paneb Hütt alati publiku endaga kaasa mõtlema. Tema kontseptualism on seejuures visuaalselt kaunis ja teatud mõttes romantiline. Igal teemaarendusel on ka tugevalt „omafilosoofiline“ lahendus, mis eeldab vaatajalt tahtmist Hüti mõttemaailmast osa saada. (Lagle 2015: 27-28) Hütti on alati huvitanud ka teatri kui sotsiaalse konventsiooni mehhanism, see eripärane suhe, mis jagab inimkonna ühel hetkel vaatajateks ja vaadatavateks. Performatiivsete installatsioonide sarjas „Kapriisid“<sup>16</sup>, mida esitati nii etenduskunstikeskustes kui galeriides, kujutas üks episood galeriinurka püsti pandud teatrisituatsiooni, kus teatritehniline varustus ja publikuala toolid olid roosa värviga üle valatud.

---

<sup>16</sup> Loodud koostöös visuaalkunstnik Mihkel Ilusaga.

Dramaturg Jan Teeveti esimese Paide teatri perioodi võib lühidalt kokku võtta kui „lavakunstkooli kõrgustest kogukonna eestkõnelejaks“. Teevet on üks postdramaatilisemaid teatritegijaid Eestis. Tema jaoks saab teater oma rolli ühiskonnas täita ainult elusa suhtluse paigana.

„Esimese tantsu“ puhul kujunesid just jutustatud ja teatud mõttes „lavastamata“ mälestused veenvamaks ja huvitavamaks kui etendajate koreograafilised eneseotsingud. Kõik need soorituspõhised, kehasid ühesuguseks tasandavad tantsustiilid, mida oli eelmise sajandi 50- ja 60ndatel aastatel Nõukogude Eesti väikelinnas võimalik harrastada (ballett, karakteritants, rahvatants)<sup>17</sup>, omandasid luust ja lihast elulugudes palju inimlikuma näo. Kesiste võimalustega elus kustutas tants kõigi jaoks nälga ilusama elu järele ning enesedistsipliini kaudu kogetud eneseväarikusetunne, mida tantsuga tegelemine pakkus, kandus ka „Esimese tantsu“ lavale. Lavastuses saavutas tants subjektsuse läbi etendaja „jutustatud ja liigutud“ personaalse suhte sellesse. Enamasti „ei mäletatud“ ju tantsu, vaid emotsiooni, tunnet või elulist situatsiooni, mis koreograafia esituse seisukohast osutus täiesti asjassepuutumatuks. Näitena võib tuua ühe proua<sup>18</sup> loo „Marjuliste tantsust“, kus tants ise oli mälestusest täiesti pühitud, kuid seda reljeefsemalt kerkis esile väikese tüdrukuna kogetud kadedustunne teise tantsija kaunima marjakorvi pärast. Enamasti avanesidki mälestused elavate kujutluspiltidena, mis suutsid etenduse reaalse füüsilise tasandi kujutlusvõime abil fiktiivsusele valla lüüa. Lavastuse põhipaatosenähtis jäigi lõppkokkuvõttes kõlama vanaduse väarikus, mitte vanade kehade ja hingede närviline nooruseihalus, ehkki esimene pool etendusest pakkus ka seda.

Etenduse<sup>19</sup> alguses satub vaataja (kooli)peole, mis tüürib oma lõpu poole, kui tuled on kustus ja kehalise vabaduse tunne saavutab haripunkti. Siin on kõike – jõuharjutustest liblikalendlemist matkiva liuglemise ja põrandal käputamiseni, sest millegipärast vajab just saalipõrand äkki kellegi täit tähelepanu; äraseletatud näoga seisatamisi, veidraid poose ja äkilisi põrandale langemisi. Aeg-ajalt otsitakse võimalusi ka kellegagi koos liikuda, kuid enamasti on liikumine pigem iseendale suunatud kui vaatajale ja partnerile orienteeritud. Üleüldises saginas püüavad pilku dramaatilised poosid, eriti ühe härrasmehe omad, kes pikalt publiku ees mõtleja

---

<sup>17</sup> Need kandsid ilmselgelt ka ideoloogilise tasandustöö eesmärki, ideed vene kultuuri ja rahvuse ülimuslikkusest nõukogude rahvaste sõbralikus peres, nagu toonast superriiki Nõukogude Sotsialistlikku Vabariikide Liitu armastati hellitavalt kutsuda. Kõik harrastatavad stiilid, ka eesti rahvatants, joondusid nõukogude ajal tegelikult vene balletikoolkonna esteetika järgi.

<sup>18</sup> Etendajaid härradeks ja prouadeks nimetada on veider, aga lavastuse kodulehel ei mainita ühegi etendaja nime, ei Paide ega Rakvere etendustes osalejaid. See fakt näib kinnitavat alltöövõtu kontseptsiooni. Leidsin nimed Teatrielu 2022. aasta kogumikust, aga sealgi olid Rakvere ja Paide etenduste seltskonnad eraldamata.

<sup>19</sup> Nägin etendust Rakvere kohalikega.

poosis maas istub või samas poosis teiste tantsijate keskel seisatab. Selle etendaja koreograafiline rütmiseeritus äratab tähelepanu, kuna see järgib mingit sisemist tempot, mitte muusika pakutavat dünaamikat ja sisu. Mehed<sup>20</sup> on üldse ettevõtlikumad ja kehakeele poolest nüüdistantsulisemad, nemad on ka need, kes julgelt eri tasandeid (näiteks põrandat „rullimiseks“) kasutavad. See toob esile tõsiasi, et naised kasvatatakse oma kehalist väljendust palju rangema kontrolli all hoidma kui mehi.

Muusika ulatub atmosfääri loovast *ambient*'ist kommertsiaalse popini, Enyast Vivaldini. Hektilise muusikalise dramaturgia eesmärk on ilmselt pakkuda etendajale turvalist ja samas variatiivset väljendusruumi, kus muusika iseloom ja tonaalsus jätkuks koreograafias. Kõiki neid vitaalseid, heas füüsilises ja vaimses vormis seniore seob arusaam tantsukunstist kui sisemise *psyche* väljendusest muusika saatel. Mitteprofessionaalile omaselt kasutatakse emotsiooni väljendamiseks näitlejameisterlikkust, liikumisel rohkem ülakeha ja käsi. Siin eristubki meeste nüüdistantsulisem ja abstraktsem kehakeel naiste modernistlikumast, emotsiooni väljendavast liikumisest. Lavastaja ülesanne on küll igal hetkel tajutav ja etendajate kohalolu varjuna saatmas, aga tegelikult „müüb“ ikkagi lavaolijate sarm, sümpaatsus ja oma tegevuse nautimine, teatraalse oleviku hetk. Kare Kauksi lugu „Tants läbi elu“ toob pidustustesse ka tõsisemaid noote. *Memento mori* ja *carpe diem* – kasutagem meile antud aega, sest see on üürike. Anne Veski „Lahe atmosfäär“ sulatab üles ka viimased skeptikud vaatajate hulgas ja paneb publiku tõeliselt kaasa elama. Vaataja skepsise põhjuseks võib olla ebamugavus, mida tuntakse amatööri siirast eneseväljendust nähes ning samal ajal tajudes, et lavastajal on olnud sellega oma kontseptuaalne plaan. Suhted professionaalses ja amatööre kaasavas lavastusmeeskonnas on erinevad, kasvõi juba selle poolest, millist informatsiooni iga terviku osa valdab.

Grupitants demonstreerib valmisolekut ühtse koreograafia esitamiseks, kus siiski eristuvad pigem üksikud individualistid kui korralikud sooritajad. Ühtlasi tuleb välja ka tõsiasi, et grupp toob etendajate liikumistes esile vana hea „kuidas peab“, ehk alateadlikult keskendutakse varem kätteõpitud koreograafia sooritusele, mille puhul omaenda isikupära jääb tagaplaanile. Nii nagu ei unustata rattasõitu ja uisutamist, oskab iga lapsepõlves tantsinu terve ülejäänud elu instinktiivselt tantsusaalis näoga pedagoogi poole maleruutu rivistuda ja selja sirgu ajada, ehk

---

<sup>20</sup> Üks neist osutus lavastaja isaks. Isiklik suhe mängib amatööre kaasavas lavastusprotsessis palju tähtsamat rolli kui professionaalse lavastustiimi puhul, kuna professionaalsed suhted konkretiseeruvad siin alles töö käigus.

ironilisel kombel saavad siin nähtavaks tantsukunsti kineetilise imperatiivi dressuurimomendid.

Lavastuse kandvamaks osaks osutuvad siiski mälestused elatud eludest lihtsalt „maha jutustatuna“. Tants on küll kõigis lugudes olemas, aga omandab statisti rolli ja esile kerkib elu ise oma eheduses. Nõukogude Eesti karm tegelikkus 50ndate lõpu väikelinnades – pioneeride palee tantsuring ja rahvavaenlasest isa, lastekodu, kesised olud ja balleti võlumaailm, esimene televiisor, kus Helmi Puur tantsis surevat luike; aga ka esimene armastus, suudlus ja suureks kasvamine. Jutustamise hetkeks rahunenud kehasid on tegelikult meeldivam vaadata kui eelnevat improvisatsioonilist püüdlikkust.

Bishopi järgi kaasavad kunstnikud oma töödese amatööre muu hulgas selleks, et problematiseerida välistavat suhet elusa ja vahendatud, spontaanse ja lavastatud, autentse ja leiutatu vahel (Bishop 2012: 112). Teatri olemuses on muuta suhe autentse ja lavastatu vahel olematuks, transformeerida iga objekt märgiks ja taaskasutada seda konstruktsiooni jätkuvalt. „Mimees Aristotelesel on kõige laiemas mõttes kunst korraldada üht asja nii, et ta mõjuks nende omaduste kaudu, mis kuuluvad tegelikult teisele asjale“ (Lill 2004: 173). Lavalise kohalolu argisus saavutatakse mitteargiste vahenditega ja see, mis paistab meile elu endana, on tegelikult dramaturgiline raam ja oskus vaataja tähelepanu suunata ehk lavastaja „tööriistakast“. Selle eesmärk ongi illusiooni uskuma panna. Teater on elava kohtumise paik, aga need, kes kohtuvad, on enne kategoriseeritud vaatajateks ja etendajateks. „Esimene tants“ ei löhu neljandat seina ega proovi suunata vaatajat läbi aegluse ja viivituse seisundi omaenda kehalisusega tegelema. Vastupidi, see on vaatamäng ja puhas lõbu, mis tahab rääkida lugu iseendaks jäämisest.

Mõtlen siinkohal lõbu brechtlikus tähenduses, kelle arvates võib teatri moraalsus või tema õpetlikkus ainult võita, kui teatrit ei unustata vaataja meeltele lõbustavaks teha.(3) „See on kõige õilsam funktsioon, mille me t e a t r i l e oleme andnud.“ (2) Nii ei tuleks teatrit tema arvates nimetada millekski kõrgemaks ega madalamaks kui inimeste lõbustamiseks.(4) (Brecht 1972: 218-219)

Erinevalt „Planet Alexithymia“st, kus etendaja keha on kaotamas oma märgilisust, muutuvad „Esimene tants“ etendajad oma elude märkideks, millele tants annab struktuuri ja vormi. Siin põhineb etendaja kehaline stilistika ja lavaline tegutsemisloogika tantsukunstisest koodide järgimisel, aga lavastuse kontseptuaalsel tasandil muutub tantsiv keha sotsiaalse ja kultuurilise normatiivi kandjaks. Etenduskunstnik Hendrik Kaljujärve jaoks tagab lavalise autentse olemise

etendaja teadlikkus sellest, millistel alustel ta üldse lavale läheb (Kaljujärv 2016), ehk kontseptuaalse raami loomise võime oma konkreetsele, funktsionaalsele või argisele kehalisele tegevusele. „Esimese tantsu“ puhul loovad kontseptuaalse raami lavastajad ning etendajad sisenevad loodud ruumi lavastaja antud ülesandega, seega lavalise autentsuse allikaks saab etendaja teadmatus sellest, millistel alustel ta lavale läheb.

„Esimese tantsu“ etendajate jaoks tähistab tants ennekõike kunsti, mis on võimeline nii tantsijat kui vaatajat emotsionaalselt endasse neelama, mis paneb sind armuma või unustama, „lendama“ või ahastama. See oli harrastustantsu paatoseks etendajate noorusajal ega ole kuhugi kadunud ka praegu. Enesedistsipliini abil kindlaks kujunenud kriteeriumitega esteetika poole pürgimine ehk hingestatud kinesteetiline kompetents on tänini suuresti harrastustantsu „kaubamärgiks“, vähemalt juhul, kui väljundiks on lava. Selle nähtuse juuri Eestis võib otsida eelmise sajandi 40ndatest aastatest, kus ainsaid tõsiseltvõetavaid professionaalseid, esteetilisi ja ka ideoloogilisi kaanoneid tantsule suutis kehtestada vene balletitraditsioon, ühtlustades nii ka iga harrastaja püüdlusi kogu toonase Nõukogude Liidu territooriumil rahvatantsijateni välja. Enne II maailmasõda Eestis kanda kinnitanud moderntantsuliikumine ja rohkearvuline vabaplastika harrastajate hulk taastub alles taasiseseisvumise järel, nii on mõistetav ka nüüdistantsu ja harrastustantsija omavaheline jääne suhe, mis on tänapäevani tajutav.

„Esimese tantsu“ narratiivne raam viib keha suhte liikumisega hoopis objektiivsematele alustele, kus keha ei ole enam pelgalt väljendusmasin ega emotsioonianum, vaid personaalse identiteedi kandja, mida tants terve pika elu jooksul on muutnud. Me näeme enda ees etendajat, kes liigub subjektiivses diskursuses, mis tantsu tema jaoks on, aga vaataja jaoks ka objektiivses diskursuses, kuidas tants seda elu ja keha muutnud on. Jutustatud lugudest tuleb välja, kuidas tants muutub personaalse identiteedi lahutamatuks osaks, kuidas see võib anda kellelegi hääle ja subjektsuse, tantsimine elukaaslase ja elustiili ja võimalik, et lõpuks ka autentsusetunde. Autentsete kehade ja lugude kohalolu suunab tantsuetenduse soorituslikke aspekte kontseptuaalsetena vastu võtma, suunates fookuse tantsule kui olulisele sotsiaalse praktika vormile.

### 2.3. Mart Kangro „Enneminevik“ – autentsus võõrituse kaudu

Kui „Planet Alexithymias“ ja „Esimeses tantsus“ kannab autentsust etendaja keha, siis „Enneminevikus“<sup>21</sup> luuakse autentsuse efekt võõritusena, mis tekib etendaja kohalolu, (pseudo)autobiograafilise narratiivse raami, vaatajakogemuse eripära ja teatrimängu kokkupõrkes. Kangro vaatleb keha teatrituaali sees, tema lavastuste lähtepunktiks ei ole huvi keha liigutusliku väljendus- ega sooritusvõime vastu, vaid kontekstid, mis keha tähenduslikuks muudavad. Üks ja sama liigutus võib – ja enamasti omandabki – eri kontekstides erinevaid tähendusvälju. „Enneminevikus“ tekib autentsus võõrituseefekti kaudu, metatasandilise nähtusena, kus ühes situatsioonis on koos tegu ja kommentaar, kohalolu ja kood, nagu ka lavaruumi publikuga jagav etendaja.

Brecht'il on võõrituse instrumendiks näitleja, kes seisab laval kahel kujul ja tõepoolest näitab, kuidas ta tegelast ette kujutab. Asjaolu, et näitav ei kao näidatavas, ei tähenda lõpuks muud kui seda, et argist sündmust ei looritata enam. (49) (Brecht 1972: 235). Mart Kangro seisab laval vähemalt neljal kujul – etendaja, koreograafi, kunstniku ja kodanik Kangrona. Sellest rollide plejaadist esitletakse kord üht ja siis jälle teist kombinatsiooni, kuid erinevalt Brechti teatrist võivad siin näitav ja näidatav ka ühte sulada, sest etendaja Kangro sarnaneb äravahetamiseni tegelasega, koreograaf Kangroga, ja nii võib nauditav mäng fiktiivsuse ja reaalsuse vahel alata. Etenduse alguses tervitab tegelane Kangro etendaja Kangro suu läbi publikut sõbralikult ja veidi kohmakalt nagu juubilar, kel nii suure hulga inimeste ees rääkimisega raskusi ja kes on üllatunud, et tema tähtpäev nii palju inimesi kokku on toonud: „Mul on nii hea meel, et te olete täna siin laval koos minuga.“ Tegelikult tehakse seda vist küll selleks, et publik Kanuti paljaskistud lava ja kinnikaetud toolidega saalis väga lähedalt kangrolikkuse fenomenist osa saaks. Lahkudes jääb publikule mulje, et teab nüüd Mart Kangrost kui inimesest ja kunstnikust väga palju rohkem kui saali sisenedes.

Kui viidata kellegi puhul, et miski on „väga temalik“, siis hinnatakse kellegi üksikus teos või käitumises äratuntavat personaalset kvaliteeti, olenemata, kas tegu on positiivse või negatiivse

---

<sup>21</sup> Idee, lavastus, esitus: **Mart Kangro**

Dramaturgia: **Mart Kangro, Eero Epner**

Tehniline juht: **Kalle Tikas**

Lava, heli, valgus: **Kalle Tikas, Mart Kangro, Anu Vahtra**

Ruumi konsultatsioon: **Anu Vahtra**

Projektijuht: **Kaie Kiiñal**

Kaasproduksioon: Kanuti Gildi SAAL, Moving in November (Helsingi)

Esietendus: 14.10.2019, Kanuti Gildi SAAL

hinnanguga. Autentsus ei kujuta endast mitte omadust, vaid pigem tunnetust, et asjad on „õiged“, kusjuures „õige“ selgub vaid personaalse sisekaemuse tulemusena. Individuaalsete püüdluste iseloomu teadlik või juhuslik kordumine võib väljapoole paista nähtusena, mida me defineerimegi iseloomulikkusena.

„Enneminevikus“ tegeleb lavastaja ja etendaja Mart Kangro selgitamisega, mida õigupoolest kangrolikkuse all mõista. Kangrolikkust iseloomustab ennekõike asjaolu, et see, mida etendaja Kangro konkreetsetlaval ette võtab, pole nii oluline kui tähendus, mis selle tegevuse kaudu lõpuks avaneb. Ütlen lõpuks, sest „Enneminevik“ kannab endas kordamise ideed, mida esitletakse kui mälu protseduuri. Maailm eksisteerib kordusena. Kordamine on ka „Ennemineviku“ dramaturgilise ülesehituse printsiip ja üldisemalt koreograafia *modus operandi*. Kangro lavastustes tasub koreograafiat otsida nii kehadest kui dramaturgiast, sellena näeb ta ka etendaja ja vaataja vahel etenduse jooksul tekkivat ja arenevat suhet. Kordamine läbib „Enneminevikku“ teema ja struktuuri tasandil, selle printsiibid räägitakse laval lahti ja mängitakse läbi. Kui koreograafia mõistet tõlgendab Kangro väga laialt – ka igasugune isetekkeline inimestevaheline dünaamika on tema jaoks koreograafia –, siis tema lavastustes juhuslikkusele palju ruumi pole (Kangro 2019: 43-44).

Kangrolikkus tähendab lavastusest lavastusse teatrirituaali kordamist, selle eripärase konteksti ülesehitamist ja läbimängimist, milles etendaja ja publiku reaalse kohtumise kaudu luuakse fiktsionaalne ruum. Pean siinkohal silmas Kangro sooloprojekte, kus idee, lavastus ja esitus on kõik Kangro enda teostatud. Mängu käivitajaks on alati lavastaja Kangro kujutlusvõime pluss etendaja Kangro füüsiline pingutus. Tema lavastustes domineerib tugev autoripositsioon, see pole kindlasti mitte osalusteater ega ka sotsiaalne eksperiment, vaatamata asjaolule, et näiteks „Enneminevik“ töötaks justkui reaalsuse režiimil,<sup>22</sup> kui Luule Epneri sõnastust kasutada. Reaalsuse režiimi loob siin vaataja suunamine etenduse kui ruumilise kogemuse poole.

Võttis väga kaua aega, kuni ma püüdsin kinni ilmselge teadmise, et tegelikult on veel üks keha laiend – vaataja keha.[...] Sellest tulenevalt ei saa ma enam mõelda kehast laval, vaid kehadest ruumis. See neljas sein esitaja ja vaataja vahelt ei kao, see defineerib ainult rolli. Kogemuse mõttes oleme kõik ühes ruumis.[...] Kuhu ruumi ma vaataja kutsun ja mis nende kehadega seal siis toimub, on küsimus, mida endalt küsin. (samas: 44-45)

„Enneminevikus“ on publik lavale palutud, nii et kõik, mis juhtub Kangroga, toimub vaatajatele väga lähedal, peaaegu igäühe isiklikus ruumis.<sup>23</sup> Kanuti Gildi SAALI suure saali publikuala on

<sup>22</sup> Selle kehtestamiseks liigub teater teispoole esteetikat (Epner 2013: 162). Epner toetub siin Hans-Thies Lehmannile, kes nimetab sotsiaalset või poliitilist dimensiooni rõhutavaid eksperimente „teatriks pärast teatrit“ (Lehmann 2007: 51-52).

<sup>23</sup> Proksemika jagab inimest ümbritseva ruumi neljaks: intiimruumiks, isiklikuks, sotsiaalseks ja avalikuks ruumiks. <https://novaator.err.ee/637639/lift-ja-kinganinad-kogu-tode-personaalsest-ruumist>

valge kangaga kaetud, neljandat seinat poleks justkui kunagi siin olemas olnudki, aga tegelikult, nagu Kangro ka intervjuus ütleb, ei kao see kuhugi (samas: 44). Võimalik, et selle kadumisel kaoks ka teater, tahaks Kangro öelda. Publiku kogemus, kuhu kuulub „Ennemineviku“ puhul ka etendajapoolne familiaarne suhtlustoon ja pihtimuslikkus, on ikkagi esteetiline kogemus. Luule Epner ütleb, et esteetiline tajumine peab olema võimaldatud, kasvõi osaliselt ja ajutiseltki, et publik saaks üldse sündmuses kunsti ära tunda, st paigutada selle (otsingulise) etenduskunsti konteksti. Esteetiline tajumine eeldab aga distantseerumist. (Epner 2013: 162)

Hoolimata publiku ja etendaja vahelise füüsilise distantsi kahanemisest, on Kangro lavastustega tegelikult lihtne intellektuaalset distantsi leida, sest ennekõike vajavad need tõlgendamist, mitte tajumist, semantilisi seoseid, mitte fenomenoloogilisi märkamisi. Publikut kätkpidi teretav, kohati lobisemisse kalduv ja suurema osa aja laval argise asjalikkusega toimetav etendaja on ainult kättevari, mille varjus lugu järjest filosoofilisemate pööretega katartilise lõpplahenduse poole tüüritakse, nii et etenduse lõpetab Kanuti laest alla sadav vihm otsekui puhastuse ja lunastuse märgina. Etenduse vältel kiilub ennast muu jutu sisse ka fraas: ja siis ta kadus, jälgi jätmata. See ilmub alati ootamatult ja kuidagi publikut selliseks fataalseks avalduseks ette valmistamata. Ka mälestuskatke oma isast lavastuse lõpu poole tõmbab Kangro kummastaval kombel kokku samal moel. Nende sõnade järel kaob ta publiku vaateväljast, sukeldudes tooliridu katva kanga alla, kust õige pea kostavad millegi raske ja jäiga lohistamise või tagumise helid. Etendaja on laval, aga samas ka mitte. Kui Kangro märkamatuks taas publiku keskele ilmub, on saal hämar ja Kanuti mälestustest täkitud seinale ilmub vanast diaprosjektorist kappava hobuse ja ratsaniku vaevuaimatav pilt. Hobune ja ratsanik kaovad ja tekivad, vastavalt sellele, kas Kangro oma käega projektoriava varjab või mitte. Oluliseks saab siin mälu ja mäletamise kujunemine personaalse identiteedi osaks, mida demonstreerib diaprosjektori läätsel tekkinud mõra, mis on sestpeale kõikide seal eksponeeritavate piltide osaks saanud.

Iga etendaja Kangro sammu saadab tingimata koreograaf Kangro kommentaar sellele. Mitte miski pole lihtsalt nii, nagu esmapilgul paistab. Kanuti lava, mille seintele ja põrandale aegade jooksul jäetud täkkeid, kriime ja „haavu“ Kangro publikule elavalt tutvustab, muutub mingiks nüüdistantsu lahingukuulsuse toaks; iga samm ja tegu, mida etendaja laval sooritab, on juba enne tehtud, nii et lõpuks muutub ka „Ennemineviku“ Kangro kõikide oma eelmiste lavastuste monumendiks. Meie minevik jätab meisse samamoodi jälje nagu nael Kanuti seinale – defektina, milles head lugu ära tunda.

Üsna etenduse algul selgitab Kangro publikule oma kahetist suhet liikumisega, *à la* niisama liikuda pole ju nagu mõtet, aga tähenduslik liigutus kipub olema jälle selline, mis tähenduse

raskuse all ägab. Huvitav, mõtlen, mida on publikul selle teadmiselega peale hakata. Brechtil oleks muidugi vastus olemas. „Selleks, et kõik see rohke käegakatsutav näiks talle [s.t teatri vaatajale – K.V.] võrdsel määral kaheldav, peaks ta arendama seda võõrast pilku, [...] niihästi tülikat kui produktiivset. Teater peab oma publikut imestama panema.“ (44) (Brecht 1972: 233) Brechti jaoks eeldab võõritusefektide ehtne, sügav, mõjukas kasutamine, et ühiskond vaatleb oma olukorda kui ajaloolist ja parandatavat (Brecht 1972: 252). Koreograaf Kangro jaoks on ajaloolised ja parandatavad tantsukunsti vormid ning eelkõige see, mida ühiskond on ühel või teisel ajaloolisel perioodil tantsult oodanud, selle teema ümber keerlevad pea kõik lavastaja ja koreograaf Kangro sooloetendused.

Kangrot on kontseptualistina alati huvitanud pigem sotsiaalne kui tantsutehniline keha, sotsiaalsest kontekstist leitud liikumine, mitte kunstlikult stuudiovaikuses leiutatud liikumine. Kontekstiväline keha on tema jaoks üldse utoopia. Liikumise puhul huvitab teda töö struktuuride ja kontseptsioonidega, mis loovad keha. (Kangro 2019: 54-55) „Enneminevikus“ demonstreeritakse, kuidas sotsiaalsest žestist saab koreograafi käes abstraktne materjal, kuidas kordamine tühjendab lihtsa terekäe puhtaks liigutuslikuks vormiks, mis sellisena kõikvõimalikele tähendustele avatuks jääb. Lavastus ongi nagu kiikamine koreograafi tööriistakasti, pseudolaboratoorium, või lavastaja ja koreograaf Kangro loominguise „köögi“ külastus, kus publiku jaoks lammutatakse detailideni laiali kangrolikkuse fenomen.

Töötan palju kavatsuse ja fookusega: millisest kavatsusest mingi liigutus sünnib ja kus on fookus seda sooritades. Need on mingid printsiibid, mida liikumise aluseks võtta ja vaadelda, mida see kehaga teeb. Jällegi, töötan palju ka kohaloluga, see nõuab alati mõttega kaasas olemist. Kuidas vältida seda, et kehaline mälu, nn autopiloot, võtab üle ja mõte läheb uitama. (sammas: 54)

Etenduse alguses palutakse publik lavale, kus etendaja on juba kohal. Vasakul pool on valgele pleksiklaasile asetatud keha, pigem skulpturaalne vorm kui inimene. Algust täidabki pikalt publiku argine sagimine ja etendaja, kes seda argielu kaootilist hetke laval j ä l g i b ja väga aeglaselt liigub. Endale seina ääres kohta otsiv ja sumisev vaataja on sunnitud peaaegu Kangro kehast üle astuma, ise seda võibolla tähele panematagi. Siis, kui elevil inimesed on oma koha leidnud, maha istunud ja vaikseks jäänud (mis tähistab etenduse algust), toimub äkki midagi ootamatut: kiiresti korjab keha ennast kokku, kõigepealt põlvili, misjärel langetab järsult pea põrandale ja tardub mõneks hetkeks. Seda asendit võib pidada alandlikkuse märgiks; aga kindlasti on see liigutus pärit mõnest varasemast Kangro lavastusest, millisest täpselt, ei jõua mõelda, sest juba on ta püsti ja teretab kohaletulnuid kohmetult ning väljendab heameelt kõigi üle, kes temaga sellel õhtul lava jagavad. Paari minuti jooksul (aga loomulikult on aeg laval suhteline mõiste) vahetuvad Kangros kehalised registrid abstraktsusest tsitaadini ja sealt

argisuseni, andes publikule kätte ka koodi kogu etenduse „lugemiseks“. Kangro laseb publiku nii lähedale, et see oleks tunnistajaks, kuidas võõritus toimib, millal võtab fiktiivne tegelane etendaja kohalolu üle, millal saab elust narratiiv ja millal narratiivist kujund.

Teha tavaline keha eriliseks, banaalne ülevaks, leida argises üles vaatamäng – see on minu passioon. Muidugi pole olemas sellist asja nagu tavaline keha, aga teatavasti on kontekstil võime normaliseerida. Nii et kui ma kehaga töötan, siis ma pean töötama kogu tervikuga ehk keha kõigi tasanditega korraga. See on ka põhjus, miks minu nn kehad räägivad nii palju. (sammas: 46)

Kangro kehastatud tegelased räägivad tõesti palju, aga laval kõlav tekst omandab tähendusnüansid ikkagi läbi konkreetse tihke ainelisuse, st suhtes etendaja keha, liikumise ja situatsiooniga tervikuna. Üsna sageli on suhe teksti ja tegevuse vahel Kangro lavastustes pigem irooniline kui tõsiusklik. „Ennemineviku“ tekst on autobiograafiliste sugemetega kultuuriajalooline ja filosoofiline tagasirännak aega, mil Mart Kangro ennast mäletada saab, kuid suurem osa sellest kantakse ette joostes ja hingeldades või kohmetult tammudes ja abitult žestikuleerides, nagu teeks seda inimene, kellel jääb sõnadest puudu.

Et võõritus saaks tekkida, on tarvis, et „näitav ei kaoks näidatavas“, mis läbi saab vaataja arendada endas „seda võõrast pilku, niihästi tülikat kui produktiivset“, mis laseb tal asjade üle järele mõelda. Mida lähemal „Ennemineviku“ publik etendajale asub, seda suuremaks distants nende kahe vahel kasvab. Nagu Kangro oma intervjuus mainib, on vaataja samuti roll teatrimängus (sammas: 44), mis „Ennemineviku“ puhul tähendab seda, et iga publiku liige on „vaadeldav“ ja „vaatav“ ühtaegu. On võimatu, et etendaja satuks siin kellegi vaatevälja ainult puhta fiktsioonina. Iga publiku liige näeb Kangrot ja seda, kuidas keegi seda „üle lava minemist“<sup>24</sup> pealt vaatab.

Etenduse keskel on pikk koreograafiline osa, mis algab veidralt vetrudes liikuva ja käsi pilduva Kangroga, kelle sõnul meenutavat selline kõndimine talle nende küla kahte meest – austatud sõjaveterani ja samal ajal ka pensionil balletitantsijat, kes olevat söönud ainult poest ostetud kalakonserve, sest ei usaldanud kohalikelt värsket kala osta. Koreograafia, mis algab anekdoodist, areneb dervišite keerlemist meenutavaks liikumiseks, millel Kangro laseb pikalt kesta, vahepeal ka huilgavat ruuporit käes hoides. Koreograafiat saadavad peaaegu katkematult Kangro kommentaarid – publikule luuakse side lavastusega „NO34 Revolutsioon“<sup>25</sup>, kus seesama keerlev liikumine pärit on, samuti püüab Kangro keerlemise ajal selgitada, kui raske on tegelikult sedasama keerlemist sooritada, fookust hoida ja igas liigutuses kohal olla. Iga

<sup>24</sup> „Ma võin võtta ükskõik, millise tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ (Brook 1972: 7)

<sup>25</sup> Teatri NO99 lavastus 2017. aastast.

väiksemgi füüsiline ja vaimne vääratus võib osutada fataalseks. Laval siiski midagi päris fataalset ei juhtu. Publik elab kaasa etendaja eneseületusele, kuid ikkagi juhtub kokkukukkumine ootamatult, tekitades publikus kohmetust, kui tema ees väsimusest põrandale varisev etendaja ei saa veidi aega hingeldamise pärast sõnagi suust. Alles äsja ju kuulati tähelepanelikult sellesama etendaja asjalikku ja informatiivset kommentaari kogu tegevusele. Kuid higi on ehtne, väsimus tõeline ja kollapsis pole kübetki teesklust. Ometigi pole koreograafia eesmärk mitte keha kurnata, vaid „trampliinihüpe“ tundmatusse, nagu Marina Abramović nimetab füüsi kaudu mentaalsesse maailma avanemist (Abramović 2010). See on ka Kangro kohalolu tuum „Enneminevikus“. Kangro demonstreerib samm-sammult teekonda liigutuslikust piiratuses ja soorituse triviaalsusest vabadesse; kuidas iganes iga publiku liige ka vabadust ei defineeriks, tajuvad kõik Kanuti saali pealtvaatajad seda tunnet hetkeks sarnaselt.

Luule Epneri jaoks nõuavad nüüdisteatris fiktsionaalse-reaalse suhte seisukohast tähelepanu vähemalt kaks küsimust: vaataja osalemise ja tema kogemuse erilaad ning representatsiooni ja kohalolu vahet (Epner 2013: 157). Kuna Kangro demonstreerib vaatajale üksikasjalikult, kuidas ta „kunsti teeb“, saab vaataja etendusega emotsionaalset distantsi hoida, nagu Brechti võõritusefekt ette kirjutab. Ometigi pole see kogu tõde „Ennemineviku“ vaatajakogemuse iseloomu kohta. Kangro võtab omaks Brechti poeetika, et näidata inimest kunstniku taga, lavastajat etendaja taga ja nüüdisteatri konventsioone iga üksiku lavastuse taga, ent erinevalt Brechtist Kangro neid positsioone ei erista. „Ennemineviku“ puhul tekib autentsus metatasandilise nähtusena, kui ühes situatsioonis on koos tegu ja kommentaar, kohalolu ja kood, nagu ka lavaruumi publikuga jagav etendaja. Siin võidakse alustada liigutuslikust piiratuses ja soorituse või teksti triviaalsusest, aga välja jõutakse kuhugi, mida võiks nimetada ka etendaja psühhofüüsilisteks plahvatushetkedeks. Publikul on võimalus kogu peadpööratav retk kaasa teha, kui ta laseb end intellektuaalse distantsihoidmise kõrval ka emotsionaalselt kaasa haarata. Erinevalt „Esimesest tantsust“, kus autentsete kehade ja lugude kohalolu suunab tantsuetenduse soorituslikke aspekte kontseptuaalsetena vastu võtma, suunab „Ennemineviku“ võõritatud metatasandiline tegelikkus nähtust autentsena kogema.

## KOKKUVÕTE

Magistritöö „Autentsus kui nüüdistantsu strateegia“ eesmärk oli uurida autentsuse strateegiaid konkreetsete nüüdistantsu lavastuste näitel. Töös tulid vaatluse alla Karl Saksa „Planet Alexithymia“; Henri Hüti ja Jan Teeveti „Esimene tants. Viimast korda“ ning Mart Kangro „Enneminevik“. Kitsendasin autentsuse mõistet väljenduslikuks strateegiaks ning määratlesin tegurid, mille vastasmõjus autentsus sünnib. Nendeks sai kehade singulaarsus kodeeritud teatriruumis. Uurimisküsimuses sõnastasin nüüdistantsus kasutatava strateegia autentsuse efekti loomisena. Lähtusin arusaamast, et autentsuse puhul on nii sotsiaalses kui teatrikontekstis tegemist illusiooni loomisega, esimesel juhul inimelu moraalse ideaalina ja teisel juhul väljendusliku kategooriana.

Eesmärgi saavutamiseks ja uurimisküsimusele „Missugused on autentsuse efekti loomise strateegiad nüüdistantsus“ vastamiseks jagasin töö kahte ossa.

Esimene osa eesmärk oli luua teoreetiline baas etenduste analüüsiks autentsuse mõiste kontseptualiseerimise kaudu neljast perspektiivist. Esimeses alapeatükis jälgisin autentsuse kui moraalse ideaali ja lääne individualismi vahelise seose geneesi; teises alapeatükis tulid vaatluse alla teatri ja autentsuse suhted; kolmandas alapeatükis lõin tantsuajaloolise konteksti nüüdistantsu kontseptuaalsete pürgimuste ja väljenduslike strateegiate mõistmiseks ning neljandas alapeatükis vaatlesin teatri funktsiooni muutumist kaasaja neoliberaalses ühiskonnas.

Teises, etenduste analüüsiga tegelevas osas, võtsin autentsuse strateegiana „Planet Alexithymia“ puhul vaatluse alla nn tantsukeha lahustumise argisuses ja vastupanu, mida selline keha tõlgendavale loogikale võib avaldada. Lavastuse „Esimene tants. Viimast korda“ tegeles vastupidiselt „Alexithymiale“ autentsete kehade vaatamänguks muutmisega. Kui nende kahe lavastuse puhul kandis autentsust etendaja keha, siis „Enneminevikus“ loodi autentsuse efekt peamiselt võõritusena, mis tekkis etendaja kohalolu, (pseudo)autobiograafilise narratiivse raami, „lavastatud“ vaatajakogemuse ja teatrimängu kokkupõrkes.

Tööst selgus, et autentsus „tekib“ kehade, liikumiste ja situatsioonide koostoimel, mis on üldiselt iseloomulikud nüüdistantsu otsingulistele suundumustele. Seda protsessi defineerib ennekõike vajadus ümber mõtestada keha, liikumise ja väljenduse vahelised suhted. Mitte ühegi töös käsitletud lavastuse loomise eesmärk ei olnud autentsuse saavutamine iseenesest. Erinevalt sotsiaalsest kontekstist, kus autentsus võib olla sõnastatud indiviidi otsingute, tegutsemise või elamise eesmärgina iseeneses, on see kunsti puhul paigutatav siiski

üldisemasse, avangardi identiteediotsingute ja representatsioonikriitika meetodite sõnastamise konteksti. Autentsuse strateegiaid mõjutavad tugevalt kunstižanri kaanonid, mille najal avangard „eituse“ formuleerib. Nüüdistantsu ontoloogilise karakteristikuna joonistub töös välja „puuduolek“.

Nüüdistantsu representatsioonikriitika sihtmärgiks saab balleti- ja moderntantsutraditsioonide nn „süütu“ keha, kus tantsulavastuse tähendus avaneb esimese puhul hingestatud virtuoossuse ja teises subjekti sisemise väljendustahte kaudu. Mõlemal juhul ei ulatu kehade referentsiväli lavamaailmast väljapoole. Nüüdistants uurib keha pigem nähtusena, mille puhul esteetiline diskursus luuakse sotsiaalse ja bioloogilise tähendusvälja ristumispaigas. Ka teatriruumi defineerib sotsiaalne ja poliitiline kontekst, see ei asetse vaakumis. Autentsus tekib, kui liikuv keha jääb seotuks kõigi eelmainitud tähendusväljadega, kui kinesteetiline funktsioneerib sotsiaalse ja poliitilise diskursuse osana.

Liigutuse funktsiooni ümbermõtestamine ja „väljatõstmine“ koreograafilise terviku katkematuses saab nüüdistantsu representatsioonikriitika *modus operandi*. Liigutus emantsipeerub, saavutab iseseisvuse ja omandab tähenduse objektiivses kontekstis, milleks võib pidada konkreetse lavastuse kontseptuaalset raami. „Planet Alexithymia“ argiste kehade katkestatud dünaamika vaikelu suunab tähelepanu lavaliselt tegevuselt hoopis vaataja enda autentsetele kehalistele tajudele ja kinesteetilistele reageeringutele, olukorra seisundilisusele. „Ennemindevikus“ ilmub liigutus koos kommentaariga ja seda sõna otseses mõttes. Ühel hetkel demonstreerib Kangro, kuidas sotsiaalsest žestist saab koreograafi käes abstraktne materjal, kuidas kordamine tühjendab lihtsa terekäe puhtaks liigutuslikuks vormiks, mis sellisena kõikvõimalikele tähendustele avatuks jääb. Kõik see toimub publiku silme all ja kaasosalusel.

Töös analüüsitavad lavastused toovad ilmsiks tõsiasja, et professionaalsete etendajatega lavastused otsivad järjest argisemaid liikumiskvaliteete järjest rafineeritumate kontseptuaalsete raamistike sees, samal ajal kui amatööre alltöövõtjana kasutatav lavastus uurib tantsukunsti traditsioonilisi soorituslikke vorme esindava harrastaja kaudu selle kunsti agendat ja mõjuvälju ühiskonnas laiemalt ning laval on esindatud etendajate kehade kaudu ka needsamad traditsioonilised vormid. Autentsuse strateegiad võivad lähtuda nii liikumisuurimusest kui kontekstiuuringutest. Seejuures võib liikumisuurimus välise dünaamika minimeerimise läbi pingestada hoopis kehade staatilist kohalolu, nagu „Planet Alexithymia“ puhul. Kontekstiuuringutest lähtuva „Esimese tantsu“ puhul osutub näiteks liikumise soorituse kvaliteet tähenduse tekkimise seisukohalt ebaoluliseks. „Ennemindeviku“ puhul tekib autentsus metatasandilise nähtusena, kui ühes situatsioonis on koos tegu ja kommentaar, kohalolu ja

kood, nagu ka lavaruumi publikuga jagav etendaja, siin võidakse alustada liigutuslikust piiratusest ja soorituse trivialsusest, aga välja jõutakse kuhugi, mida võiks nimetada ka etendaja psühhofüüsilisteks plahvatushetkedeks. Etenduses demonstreerib ja kommenteerib Kangro samm-sammult teekonda argisusest väljamurdmiseks, kusjuures liigutuse väline vorm ei pruugi muutuda. Autentsete kehade ja lugude kohalolu suunab tantsuetenduse soorituslikke aspekte kontseptuaalsetena vastu võtma, keskendudes tantsule kui olulise ja erilise sotsiaalse praktika vormile.

Tööst selgub, et nüüdistantsu autentsuse strateegiad nõuavad vaatajalt pigem distantseerumist intellektuaalseks pingutuseks kui lootmist jagatud emotsionaalsele elamusele, mida tantsu puhul ikkagi eeldatakse. Tõtt-öelda on publiku katarsisele panustavat kommunikatsiooni lava ja saali vahel nüüdistantsus üldse raske ette kujutada. On selge, et mida argisemad maailmad siin avanevad, seda aktiivsemat kontseptuaalset pingutust ja sügavamat kontekstilugemist see vaatajalt nõuab ning emotsionaalsest kaasatusest võib asi kaugel olla. Autentsete kehade ja lugude kohalolu võib suunata tantsuetenduse soorituslikke aspekte kontseptuaalsetena vastu võtma, samas kui võõritatud metatasandiline tegelikkus nähtust autentsena kogema. Igal juhul on tegemist kommunikatsiooniga, millel puuduvad vastastikuse teineteisemõistmise jaoks turvalised ja igas olukorras toimivad koodid, kuidas tantsuetendust „lugema“ peaks.

## Kasutatud allikad

Abramović, Marina 2010. Foreword: unanswered questions. Colette Conroy *Theatre & the body*. Basingstoke; New York : Palgrave Macmillan,

Banes, Sally 1987. *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press

Barba, Eugenio 1999. *Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool

Bishop, Claire 2012. Delegated performance: Outsourcing Authenticity. *October*, 140, 91-112  
<https://www.jstor.org/stable/41684268> , (18.08.2024)

Brecht, Bertolt 1972. Väike teatriorganon. *Vaseost.Valik teatriteoreetilisi töid*. Tallinn: Eesti Raamat, 215-253

Brook, Peter 1972. Tühi ruum. „Loomingu“ Raamatukogu, 44/45. Tallinn: Perioodika

Burt, Ramsay 2006. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge

Cvejić, Bojana 2015. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan

Debord, Guy 2013. *Vaatemänguühiskond*. Tallinn: TLÜ Kirjastus

Elias, Norbert 2005. *Tsiviliseerumisprotsess I köide. Käitumise muutused Õhtumaa ilmalikes ülemkihtides*. Tallinn: Varrak

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

<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/realistlik-ja-abstraktne-kujund-teatris/>, (17.08.2024)

Epner, Luule 2013. Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris: kolm vaadet. *Teatrielu 2012*. Koost. Hedi-Liis Toome, Liina Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 144-163

*Esimene tants. Viimast korda.* Kanuti Gildi SAALI koduleht,  
<https://saal.ee/en/performance/esimene-tants-viimast-korda-1732/> (16.08.2024)

- Foucault, Michel 2015. *Sõnad ja asjad. Inimteaduste arheoloogia*. Tallinn: Varrak
- Furet, François 2003. Romantismiaja inimene. *Romantismiaja inimene*. Koost. François Furet. Tallinn: Avita, 5-19
- Gala. Jerome Bel'i koduleht, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=17&ctid=1> (16.08.2024)
- Givone, Sergio 2003. Intellektuaal. *Romantismiaja inimene*. Koost. François Furet. Tallinn: Avita, 227-259
- Gomila, Andreu 2020. Rimini Protokoll: "There's not such a big difference between us and the audience". *CCCBLAB*, 29.09 <https://lab.cccb.org/en/rimini-protokoll-theres-not-such-a-big-difference-between-us-and-the-audience/>, (17.08.2024)
- Goodman, Nelson 2023. *Kunsti keeled. Käsitus sümbolite teooriast*. Tallinn: EKSA
- Greco, Monica 2001. Inconspicuous anomalies: alexithymia and ethical relations to the self. *Health*, 5 (4), 471-492 <https://www.jstor.org/stable/26646368>, (18.08.2024)
- Handler, Richard 1986. Authenticity. *Anthropology Today*, 2 (1), 2-4, <https://www.jstor.org/stable/3032899> (18.08.24)
- Kaljujärvi, Hendrik 2016. Kultuuri mõte. Mr. Beani fenomen. *Postimees*, 11.08 <https://kultuur.postimees.ee/3793849/kultuuri-mote-mr-beani-fenomen>, (18.08.2024)
- Kangro, Mart 2019. Intervjuu. *Koreograafiraamat. 13 intervjuud Eesti koreograafidega*. Koost. Marie Pullerits. Tallinn: STL, 41-57
- Von Kleist, Heinrich 2003. Marionetteatrist. *Saksa romantikud : näidendid ja saatused / Ludwig Tieck, Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*. Koost. Riina Schutting. Tallinn: Püha Issidori Kirjastuselts, 519-527
- Kolk, Madis 2020. Sõnatu hinge sündroom. *Sirp*, 20.07 <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/sonatu-hinge-sundroom/>, (7.04.2024)
- Kundera, Milan 2008. *Eesriie. Essee seitsmes osas*. Tallinn: Tänapäev
- Laceulle, Hanne 2018. *Aging and Self-Realization: Cultural Narratives about Later Life*. Transcript Verlag

- Lagle, Evelin 2015. Nüüdistsust Eestis: kehaliste dimensioonide avarumisest ja žanriköödikute survest vabanemisest. *Eesti tantsukunst: nüüd ja →?* Koost. Evelyn Raudsepp. Tallinn: STL , 21-35
- Lehmann, Hans-Thies 2007. Theatre after theatre. *Na(ar) het theater – After theatre?*. Koost. Marijke Hoogenboom, Alexander Karchnia. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts Research Group, 44-57
- Lepecki, André 2006. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. London and New York: Routledge
- Lepecki, André 2016. *Singularities. Dance in the age of performance*. London and New York: Routledge
- Lill, Anne 2004. *Tragöödiaksikon*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Lindholm, Charles 2013. The Rise of Expressive Authenticity. *Anthropological Quarterly*, 86 (2), 361-395 <https://www.jstor.org/stable/41857330>, (11.04.2024)
- McAuley, Gay 2010. Interdisciplinary Field or Emerging Discipline?: Performance Studies at the University of Sydney. *Contesting performance. Global Sites of Research*. Toim. Jon McKenzie, Heike Roms ja C. J. W.-L. Wee. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 37-50
- McDougall, Joyce 1989. *Theaters Of The body. A Psychoanalytic Approach to Psychosomatic Illness*. New York: Norton
- Meštrović, Stjepan G 1997. *Postemotional Society*. London: SAGE
- Nevile, Jennifer 1991. "Certain sweet movements" The Development of the Concept of Grace in 15-th Century Italian Dance and Painting. *Dance Research: The Journal of the Society of Dance*, 9 (1), 3-12 <https://www.jstor.org/stable/1290643>, (12.04.2024)
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. University of Toronto Press.
- Pavis, Patrice 2020. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Abingdon: Routledge
- Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg, A. 2002. *Dance and the Performative: A Choreological Perspective — Laban and Beyond*. London: Verve Publishing.

- Rainer, Yvonne 1974. A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Qualitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora or an Analysis of Trio A. *Work 1961-74*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 63-69
- Rancière, Jaques 2009. *The Emancipated Spectator*. London: Verso
- Saarinen, Esa 1996. *Filosoofia ajalugu tipult tipule Sokratesest Marxini*. Tallinn: Kirjastus Avita
- Saks, Karl 2019. Intervjuu. *Koreograafiraamat.13 intervjuud Eesti koreograafidega*. Koost. Marie Pullerits, Tallinn: STL, 141-153
- Saro, Anneli 2006. M ngult ja päriselt: teater postmodernistlikus ja postdramaatilises paradigmas Kokkuvõte 2006. aasta „Baltoscandalist“. *Teater. Muusika. Kino*, 8/9, 22-31
- Saro, Anneli 2007. Autentsuse ihalus ja strateegiad tänases Eesti teatris. *Teatrielu 2006* . Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, 108-126
- Saro, Anneli 2010. Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. *Methis*, 5-6, 143-158
- Saro, Anneli 2014. Reaalsuse re/representeerimise strateegiad etendus kunstides. *Methis*, 14, 55-71
- Schechner, Richard 2020. *Sissejuhatus etendusuuringutesse*. Tallinn: Eesti Teatriliit
- Siegmund, Gerald 2017. *J r me Bel: Dance, Theatre, and the Subject (New World Choreographies)*. London: Palgrave Macmillan
- Theodossopoulos, Dimitrios 2013. Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas. *Anthropological Quarterly*, 86 (2), 337-360 <https://www.jstor.org/stable/41857329> (18.08 2024)
- Trilling, Lionel 1972. *Sincerity and Authenticity. The Charles Eliot Norton Lectures, 1969-1970*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Unt, Mati 1999. Glossarium. E. Barba *Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool, 355-376
- Valtna, Kai 2022. Kehade m rgik itumisest n iidistantsus “Planet Alexithymia” näitel. *Teatriteaduslik kingitus. Teatriteaduse  li pilaste tekstikogumik pühendusega Tartu  likooli*

*teatriteaduse eriala 30. aastapäevale*. Toim. Karin Allik, Lisanna Annus, Kerttu Piliste, Tõnis Veelmaa, Kai Valtna, Ülle Sillamäe, 32-43

<https://kultuuriteadused.ut.ee/sites/default/files/2022-06/TEATRITTEADUSLIK-KINGITUS.pdf> (18.08.24)

## SUMMARY

# AUTHENTICITY AS A STRATEGY IN CONTEMPORARY DANCE

In contemporary dance, one often encounters bodies on stage whose stylistics are commonplace rather than choreographic, and whose logic of action is based on an individual bodily experience that clashes with social and cultural normativity rather than on an adherence to artistic codes. Bodies subjected to the logic of everyday behaviour do not allow themselves to be easily interpreted. André Lepecki's notion of "singularity" combines the semantic fields of authenticity as a symptom of Western individualism and personal bodily experience as a carrier of alienation. The presence of singular bodies in contemporary dance performances is thus also a representational critique of a dance art, that reproduces aesthetic and kinesthetic forms of domination.

One of the reasons why authenticity intrigues contemporary theatre and dance in the twenty-first century is surely the fact that, in the conditions of today's ecological and social crisis, and in the aftermath of the cognitive truth, the authenticity *a' la* Rousseau as a personal and social ideal has in no way lost its relevance.

This research paper explores strategies of authenticity in contemporary dance in three productions: „Planet Alexithymia“ by Karl Saks (Kanuti Gildi SAAL and e<sup>-</sup>lektron 2020); „Past Perfect“ by Mart Kangro (Kanuti Gildi SAAL 2019); and „First Dance. Last Time“ by Henri Hütt and Jan Teevet (Kanuti Gildi SAAL and Paide Theatre 2022). These are important productions to the Estonian contemporary dance scene as a whole, all dealing with the question of authenticity in their own way. Authenticity is not understood in this work as an assessment of a work of art, but as an expressive strategy of contemporary dance based on the presence of deviant bodies in a coded territory such as theatrical space.

These three dance productions represent three different strategies in this action. In the case of "Planet Alexithymia", I will take a look at the dissolution of the "dance body" into the banality of commonplace and the resistance that such a body can offer to interpretative logic. "First Dance. Last Time" I would call performative documentaristics in which the non-professional

performer's authentic body and personal memory are transformed into spectacle. While in these two productions the authenticity is carried by the bodies of the performers, in „Past Perfect“ the effect of authenticity is created mainly as a Brechtian alienation effect, which arises from the collision between the presence of the performer, the (pseudo)autobiographical narrative frame, the 'staged' spectator experience and the theatrical play. Authenticity strategies can be based through conceptualizing movement as well as context. Rethinking the function of movement and "taking it out" from the continuity of the choreographic whole becomes the *modus operandi* of representational criticism of contemporary dance.

Contemporary dance's authenticity strategies require the viewer to distance themselves for intellectual effort rather than relying on shared emotional experience, which is still expected in the case of dance. It is clear that the more mundane worlds that open up here, the more active conceptual effort and deeper context reading it requires from the viewer, and it can be far from emotional involvement. The presence of authentic bodies and stories can lead one to accept the performative aspects of a dance production as conceptual, while the alienated meta-level reality to experience the phenomenon as authentic. In any case, it is a communication that lacks safe codes how a dance performance should be "read".

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Kai Valtna

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Autentsus kui nüüdistantsu strateegia“, 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 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Kai Valtna*

*19.08.2024*