

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

Greta Võsu

TRAUMA REPRESENTATSIOON
LAVASTUSTES „FUNDAMENTALIST” JA „MUST LIND”

Bakalaureusetöö

Juhendaja Anneli Saro, PhD

Tartu 2024

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. TRAUMATEOORIAST.....	5
1.1 Trauma ja etendus.....	5
1.2 Võtmekontseptsioonid.....	10
2. TRAUMA REPRESENTATSIOON VALITUD LAVASTUSTES.....	14
2.1. Ohver ja süüalune.....	14
2.1.1 Heidi ja Markus.....	14
2.1.2 Una ja Ray/Peter.....	21
2.2. Tunnistamine.....	26
2.2.1 Tunnistamine „Fundamentalistis”.....	27
2.2.2 Tunnistamine „Mustas linnus”.....	29
KOKKUVÕTE.....	32
ALLIKAD.....	34
REPRESENTATION OF TRAUMA IN THE PRODUCTIONS "FUNDAMENTALIST" AND "BLACK BIRD".....	36

SISSEJUHATUS

Teater on üks peamisi kunstivorme, mis saab elavas esituses luua inimese seisundit peegeldava pildi. Osa inimkogemusest võib olla trauma, mida Cambridge'i sõnaraamat (2023) defineerib erakordselt häirivast kogemusest põhjustatud tõsise ja kestva emotsionaalse šoki ja valuna. Etendus on suure potentsiaaliga kunstiline väljund traumalugude edasiandmiseks: etendusele omane kehalisus annab meediumi, mille kaudu saab edasi anda traumanarratiivide psühhofüüsilisi aspekte, mida kirjalikud vormid ei paku. Siinses töös on tähelepanu all trauma kujutamine teatrilaval kahe lavastuse, Marta Aliide Jakovski diplomitöö „Fundamentalist” (Von Krahli teater) ja Ott Raidmetsa lavastajadebüüdi „Must lind” (Endla teater) näitel.

Soome näitekirjaniku Juha Jokela näidend „Fundamentalisti” (2006), mille on eestindanud Kai Aarelaid, esietendus Jakovski nägemuses 13. novembril 2021 Von Krahli Salongis. Laval on Liisa Saaremäel ja Erki Laur. Kunstnik on Kristel Zimmer, valguskujunduse autor Priidu Atlas ning muusikalise kujunduse on koos lavastajaga teinud Henrik Esse. Erki Laur pälvis Eesti teatri auhindadel Markuse rolli eest meespeaosatäitja auhinna, sealjuures Liisa Saaremäel sai Heidi rolli eest nominatsiooni. (Fundamentalist)

Raidmetsa tõlgitud ja lavastatud draama „Blackbird” (2005) originaalteksti autor on šoti näitekirjanik David Harrower. Lavastus esietendus 1. oktoobril 2021 Endla Teatri Küünis. Kunstnikutöö on teinud Nele Sooväli ja valguskujunduse Ivar Piperskihh. Näitlejatena teevad kaasa Jane Napp (Una) ja Jaan Rekkor (Ray/Peter), külalisena Marta Liisa Vlassov või Mirt Marii Pajunurm. (Must lind)

Traumateooriat on eesti humanitaarias käsitletud enamasti kirjandusteadlased, silmapaistvamalt Leena Kurvet-Käosaar, Tiina Ann Kirss ja Eneken Laanes. Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonnas on teemat kaudsemalt puudutanud Maarja Moori (2021) bakalaureusetöö lähisuhtevägivalda käsitleva dokumentaalnäidendi „Teises toas” tekstiloomest ja narratiivist, ning Merilin Jürjo (2019) magistriritöö depressiooni kujutamisest näitekirjanduses ja selle vastuvõtust. Mõlemad tööd tegelevad kas traumaatiliste kogemuste või nende tagajärgedega, ent seda kirjanduslikus, mitte etenduslikus mõttes.

Töö eesmärk on analüüsida lavastuste loomisel kasutatud võtteid ja vahendeid, mille kaudu antakse traumale kehaline ja dramaturgiline vorm ning esitatakse see vaatajale. Kuigi uuritavate instseneeringute puhul on tegemist fiktiivsete traumalugudega, lähtun sotsiosemiotik Theo Van Leeuweni arusaamast (2001: 393, 396), kelle kohaselt ei vaja autentne representatsioon reaalse, tõsielulise fakti esitamist, vaid tõelähedast sõnastust või väljendust, mida moraalne või kunstiline autoriteet millegi sügava läbitunnetamise kaudu loob.

Lähtudes eesmärgist ja valitud lavastustest, olen sõnastanud järgnevad uurimisküsimused.

1. Milliseid traumakogemust edasiandvaid vahendeid on kasutatud tegelasloomes ja lavastuse kompositsioonis?
2. Milline on tunnistamise roll traumakogemust vahendavatel etendustel?

Empiiriliseks materjaliks on mõlema lavastuse puhul vaatamiskogemus ja videosalvestis. Küllastasin „Fundamentalisti“ külalisetendust Karlova teatris 10. septembril 2022 ja statsionaaris, s.o Von Krahli teatris 8. detsembril 2022. Lavastuse „Must lind“ puhul jälgisin külalisetendust Tartu Sadamateatris 26. aprillil 2022.

Esimeses peatükis annan ülevaate traumateoreetilise diskursusest, esmalt selle kokkupuutest etendusuringutega ning seejärel olulisematest mõistetest analüüsi kontekstis. Teises peatükis analüüsin trauma edasiandmist rollide ja kompositsiooni kaudu ning tunnistamist etendaja-publiku suhtes.

1. TRAUMATEOORIAST

Traumat, kestvat emotsionaalset ja/või füüsilist reaktsiooni, mis tuleneb häirivast sündmusest või olukorrast, nähakse Lääne ühiskonnas nii domineerivana, et teoreetikud on kasutanud määratlusi nagu haava- ja traumakultuur. Trauma on mitme vaimse häire tekkepõhjus. Enim esineb see posttraumaatilise stressihäire klassifikatsioonis. (Wald 2007: 2) Trauma peamine tunnus on sündmuse pidev läbielamine (Brown 1991: 120). Iseloomulikud sümptomid on traumaga seotud stiimulite vältimine, üldise reageerimisvõime tuimestumine või kõrgenenud erutus seisund. Mõne traumeeriva aspekti meenumine võib tekitada intensiivset psühholoogilist stressi või füsioloogilist reaktsiooni. Enamasti on kannatanul sündmust kordavad ja invasiivsed mälestused või ahistavad unenäod. Harvematel juhtudel tekib inimesel dissotsiatiivne seisund, mille ajal elatakse taas läbi sündmuse komponendid ja inimene käitub nii, nagu kogeks ta sündmust sel hetkel. Kuna kannataja pingutab, et meeldetuletusi vältida, võib tekkida ka amneesia. (American Psychiatric Association 2003: 463–464, viidatud Wald 2007: 93–94 kaudu)

Trauma-uuringud on valdkondadeülene distsipliin, mis uurib trauma vaimset, füüsilist ja ühiskondlikku mõju individile, kogukonnale ja ühiskonnale. See hõlmab nii traumaatiliste sündmuste, näiteks vägivalla, loodusõnnetuste ja sõja, kui ka krooniliste tegurite, näiteks süsteemse repressiooni ja diskrimineerimise mõju uurimist. Trauma-uuringute eesmärk on mõista trauma olemust, selle põhjuseid, tagajärgi ja taastumisprotsesse ning leida abinõusid trauma all kannatavatele inimestele ja kogukondadele. Töö traumaga seisneb selles, et paigutada tajutav vorm aja struktuuridesse, st representatsiooni (Pollock 2009: 42). Kuigi trauma on olnud akadeemilise tähelepanu all paljudes eri valdkondades, siis teatri ja etenduse kontekstis on seda uuritud vähem.

1.1 Trauma ja etendus

Traumauuringute genealoogias joonistub välja performatiivsuse või teatraalsuse tunnetus neuromimeesi mõiste kontekstis, mille all peetakse silmas haiguse teesklemist, s.t imiteerimist, ja ohvri sümptomite kahtluse alla seadmist. Kui arvestada usaldamatusega vaatamängulisuse suhtes, ei ole üllatav, et traumauuringud on keskendunud rohkem kirjanduslikule tunnistusele (Harpin 2011: 105). Nüüdisaegne traumateooria ei käsitle enam

trauma performatiivset kalduvust kui ebausaldusväärset vaatemängu, vaid kui immanentset mehhanismi: performatiivsus ei ole mitte kannatajapoolne võltsimine, vaid osa traumale omasest reaktsioonist. Ühest küljest on võimetus eksisteerida olevikus traumale omane performatiivne aja katkemine või häire. Teisalt võib ellujääja-kannataja oma sümptomeid etendada, et traumat läbi töötada, mis on ka draamateraapia keskne idee. (Duggan 2012: 2–5; 18) Teater loob teadlikult võimaluse turvaliseks kohtumiseks ja traumade tunnistamiseks, et neid saaks selgemalt töödelda ja korrastada n-ö normaalseks teadvuseks (samas: 96). Just teatri positsioon Foucault' mõistes heterotoopiana annab võimaluse ühiskonnakriitiliseks mõtisklemiseks, tegelikkuse tõlgendamise eri vaatenurkade väljaselgitamiseks. (Wald 2007: 22)

Inglise teatriteoreetik Patrick Duggan (2012: 8) on vorminud termini „trauma-tragöödia”. Tuleks markeerida, et saksa kirjandusteadlane Christina Wald kasutab sarnase mudeli kohta terminit „traumadraama”, sest Wald lähtub näiliselt rohkem näitekirjandusest ning Duggan etenduspraktikast. Ometi nende kahe eristamisega kumbki autor jõuliselt ei tegele ning oma mudeleid nähakse hübiidsena, s.t et trauma teatraalne käsitus sisuliselt ei erine. Siinses töös püsin mõiste „trauma-tragöödia” juures, sest see on täpsem etenduse analüüsis kasutamisel.

Ehkki igasugune tragöödia kätkeb endas mingisugust traumat, peab Duggan nüüdisaegse trauma-tragöödia all silmas dramaturgilist pöördumist trauma poole, mitte vaid rõhutades traumade olemasolu, „vaid püüdes vahetul moel traumat kehastada ja anda sellest tunnistust“ (Duggan: 42). Tunnistusel on kuusjuures kaks tähendust: see võib hõlmata traumaatilise sündmuse otsest või kaudset vaatlemist või sellest kuulumist sündmuses kannatada saanutelt või selle juures olnud tunnistajatelt, aga ka enese või teise traumaatilise kogemuse jagamist. Selmet jõuda kurjategija süütunnistuseni või kangelase võiduni, seisneb nüüdisaegne traagiline laad traumas eneses. Trauma-traagilistel lavastustel puudub tervendav missioon, vaid püütakse traumaatilist „olevaks” teha, et seda läbi harjutada või mõelda. (Samas: 43, 89). Sellised etendused pakuvad harva meeldivat või lihtsat väljapääsu (Haughton 2018: 9).

Trauma muudab katkendlikuks arusaama iseendast, ajast ja mälust, sest puudub adekvaatne narratiiv algsest sündmusest. (Duggan 2012: 27). Freudistlik arusaam traumast seab mälestuste emotsionaalse tõe, st nende mõju patsiendi psüühikale, kõrgemale nende faktipõhisest tõepärasusest (Wald 2007: 97). Eeldus on, et traumast õiglase tunnistuse

andmise katse ebaõnnestub teatris alati, ent samas on teatril ja etendusel vahendid artikuleerimaks trauma artikuleriseerimatust – tekib lünk, mida publik saab sügavuti kogeda. (Duggan 2012: 114)

Trauma-tragöödia ei pea tähendama vägivalda või šokeerivate kujundite esitamist, kuigi ka see võib olla selle osa, vaid pigem tegeletakse traumaga ühe või mitme selle võtmeomaduse kaudu. (Duggan 2012: 174) Jagan need kahte kategooriasse: narratiivsed ja kehalised omadused. Oluline on märkida, et nende tähendus varieerub kontekstis. Järgnevalt avan üldistatult, mida need omadused, mida etenduse analüüsis tuvastan, trauma-tragöödia kontekstis tähendavad.

Narratiivsete omadustena saab näha **tsüklilisust/korduvust**, mis viitab traumaatiliste teemade, motiivide või mustrite kordumisele või kordamisele etenduse vältel; **paradoksaalsus** on elementide esinemine, mis on vastuolulised või vastandlikud, näiteks valu ja nauding, huumori ja kurvastuse või reaalsuse ja fantaasia kõrvutamise, mis peegeldab traumakogemuste keerulist ja vasturääkivat olemust; **dihhotoomilisus** on binaarsete mõistete esinemine, nagu valgus/pimedus, minevik/olevik, mina/teine või kord/kaos, mis võivad esindada trauma dualistlikku olemust. **Polüseemilisus** viitab sümbolite, žestide või tegevuste mitmeti mõistetavale tähendusele või tõlgendusele, mis peegeldab traumakogemuste ebaselgust ja kompleksust.

Sensoorsed/füüsilised elemendid on **vistseraalsus**, mis viitab sellele, kui etendus ärgitab publiku kehalist reaktsiooni, mis võib hõlmata füüsiliste žestide, liigutuste, helide või visuaalsete elementide kasutamist, mis tekitavad valu, pinget, erutust või ebamugavustunnet. Samuti käib sinna alla **kinesteetilisus**, mis hõlmab keha ja liikumise kaasamist trauma-tragöödias, sealhulgas füüsilisi žeste, kehahoiakuid või koreograafiat, mis võivad anda edasi traumakogemuste somaatilisi ja kehalisi aspekte. **Emotsionaalsus** puudutab trauma-tragöödia kõrgendatud emotsionaalset sisu ja mõju, mis võib hõlmata selliste tunnete nagu leina, hirmu, viha või kurbuse esilekutsumist või väljendamist ning mille eesmärk on luua tunnetuslik side publiku ja kujutatud traumaatiliste kogemuste vahel. Emotsionaalne omadus on ka **ebamugavus**, mille all mõeldakse teadlikult esilekutsutud ebameeldivust, kuna see kutsub publiku seas esile emotsionaalseid ja psühholoogilisi reaktsioone. **Ebamaisus** tähistab õudust või võõristust, mida võidakse taotluslikult äratada, uurides trauma

ebaloomulikke ja saladuslikke aspekte, mis võivad seada kahtluse alla tuttavad arusaamad tegelikkusest.

Et saaksin analüüsis eristada esmast traumeerivat hetke ehk sündmust, mis võib olla akuutne, näiteks autoõnnetus, loodusõnnetus või füüsiline rünnak, või krooniline, näiteks pidev väärkohtlemine, hooletussejätmine või kokkupuude vägivallega, ja selle destruktiivset tagasitulekut, kasutan esimese kohta mõistet „traumasündmus” ja teise kohta mõistet „traumasümptomid” (Duggan 2012: 23). Traumasümptomite all mõeldakse traumasündmuse järelkajaid, mis võivad olla väga erinevad, kuid tavaliselt on need invasiivsed meenutused, tagasipöördumised, õudusunenäod, negatiivsed muutused meeleolus või tunnetuses, muutused erutusseisundis või reaktsioonivõimes, emotsionaalne tuimus, dissotsiatsioon või füüsilised sümptomid, nagu südame löögisageduse tõus, higistamine või värisemine.

Sealjuures ei kogeta ega tunnistata traumasündmust selle toimumise hetkel täielikult, vaid see saab kättesaadavaks sündmuse hilisema tagasituleku ehk sümptomite kaudu. Ohvri psühholoogilist tagasipöördumist sündmuse juurde pärast määramata aja möödumist algsest hetkest nimetatakse latentsuseks. Olles traumasündmusest eemaldunud, on keha võimeline selgemalt kogema emotsioone, hirme ja reaktsioone, mis ei väljendunud trauma tekke ajal. (Duggan 2012: 21, 25)

Kombineerides realismile iseloomulikke draamakonventsioone traumasümptomite esitamisega, tekib traumaatilise realismi esteetika. Hasso Krull (2016) on seda „elavate surnute” kogemuste kujutamist nimetanud hüperkriitiliseks realismiks, mis põhineb mitte utoopilistele ideaalidele vastandumisel, vaid „stressi, depressiooni, valu ja viletsuse” kujutamisel omaette väärtusena. Tekstid on peamiselt kooskõlas realistliku laadiga, olles rajatud äratuntavatele, ajastukohastele seaduspärasustele ning kutsudes publikut uskuma esitatud lugu ja tegelasi. Trauma psüühiliste tagajärgede kujutamisel eelistatakse aga peategelase sisemist reaalsust välisele ja kaldutakse seeläbi kõrvale lavarealism standarditest. Töös lahkan, kuidas sisemine reaalsus välist, laval loodavat maailma mõjutab. Teatritegijad kohandavad teksti struktuuri ja esteetikat vastavalt peategelase traumale. Traumarealism puhul on pigem tegemist lavalise realismi revideerimisega kui et sellest loobumisega, nagu seda tehakse postdramaatilises teatris. Seetõttu ei saa posttraumaatilist perspektiivi samastada postdramaatiliste tehnikatega. (Wald 2007: 158)

Traumalugudes esinevad tegelased, kes ilmutavad hüsteerilisi, traumaatilisi ja melanhoolseid sümptomeid ning kutsuvad seeläbi publikut spekulerima psüühiliste protsesside üle, mis tegelaste käitumises pinnale kerkivad. Siinkohal tuleb silmas pidada, et reeglina etendajad näitlevad hüsteerilisi, traumaatilisi ja melanhoolseid kordusimpulsside, mitte ei koge neid realselt, mis eeldaks hüsteerilisi, traumaatilisi ja melanhoolseid näitlejaid, kes järgivad oma psüühilisi impulsse, mitte käsikirja ja harjutatud etteastet. (Wald 2007: 20, 24)

Mõlema lavastuse puhul, mida uurimuslikus osas käsitlen, on tegu retrospektiivsete jutustustega, mille üks osapool oli traumasündmuse ajal kas vara- või hilisteismeline. Lapsea mälestustest, eriti seksuaalsest väärkohtlemisest jutustamine on trauma-traagilises teatris laiemalt aktuaalne (Wald 2007: 100). Vägivalla tekitatud segadusele lisaks on lapse jaoks võõras ka täiskasvanute konstrueeritud, kultuuriliselt vastuvõetav narratiiv, mis lapse perspektiivist ei olnud osa algsest kogemusest (samas). Kõiketeadva vaatleja puudumine teeb keeruliseks vägivallakogemuse tõetruu konstrueerimise. Seetõttu üritab ohver säärase vaataja konstrueerida ja kehtestada, kes omaks täit ettekujutust ning süüalustegi perspektiivi. Kuigi selline vaataja on hüpoteetiline, võib selle luua sündmuse rekonstruktsioon etenduse näol. (Culbertson 1995: 181–184)

Trauma-tragöödia kaudu püüavad teatritegijad luua adekvaatset, vahetumat, kehalisemat tunnistust. Tunnistamine on oluline tegur nii traumateraapias kui ka teatris. Etenduslik olukord pakub võimaluse tunnistamiseks, mis võib toimida katarsisena. (Duggan 2012: 10, 43) Eesti teatris on tunnistamise kontseptsiooniga tegelenud dokumentaalteatri eestvedaja Merle Karusoo. Kuigi siinses töös on tähelepanu all mitte-dokumentaalsed lood, siis kehtib karusoolik tunnistamise printsiip sellegi poolest: näitleja kui tunnistaja, kes, pakkumata tõlgendust, võimaldab vaatajal iseseisvalt tõlgendada esitatud materjali. Karusoo järgi peaks publik olema kaasatud tunnistamise protsessi. Vaatajad mõtleavad kaasa, mitte ei võta passiivset rolli. (Kruuspere 2010; Karusoo jt 2014)

Traumadiskursuses kaasneb tunnistamisega vastutus ja ütluste andmise imperatiiv, olgu tegu maailmatraumadega, nagu holokaust, kui ka „väiksemate”, isiklikumate traumadega, milleks võib olla näiteks koduvägivald, vägistamine ja lähedase kaotus. Tunnistamisega kaasneb soov traumat kommenteerida ja potentsiaalselt rekonstrueerida või historiseerida. (Duggan 2012: 85–86) Etenduse raames on vaatajad teoreetiliselt kaasosalised, sest neil on justkui võim

vahele sekkuda, ent seda takistavad kultuurilised konventsioonid. Ometi toimub etendus konkreetset tänu vaataja materiaalsele kohalolule sündmusel ning teatri raamistiku konstrueeritud lepingu aktsepteerimisele. (Samas: 87)

Esmane tunnistaja, kelleks on etendaja, edastab sündmust kohalolevale publikule, et see muutuks nende jaoks n-  reaalseks, ning vaataja on seega teise järgu tunnistaja. Seda võimendab etendusolukordades implikatsiooniefekt: kahekordne vaatajaks-vaadatuks olemine. Selle all peab Duggan (2012: 89–90) silmas, et vaatajad ei vaheta pilke ainult etendajaga, vaid ka teineteisega. See peegeldab ja duubeldab pilku, mis omakorda loob võimaluse, et publik hindab enda või teise vaataja reaktsiooni teosele. Lisaks ontoloogilise kohaloleku teadvustamisele ruumis teadvustab see vaatajale ka kaasosalust esitatud tegevustes. (Samas) Vaatajad võivad omakorda anda teatrisk igu järgselt (mitte)ametlikes olukordades tunnistust etenduse tunnistamise kogemusest (samas: 109). Sellest mõttest lähtudes saab öelda, et ka käesolev t o funktsioneerib sekundaarse tunnistusena.

Oma anal isis  hendan trauma-trag odia teooria strukturalistliku etenduse anal isiga. Selle lähenemisviisi eesmärk on uurida trauma keerukat representatsiooni, mis hõlmab narratiivseid, sensoorseid ja esteetilisi m dtmeid, ühendades trauma kujutamise anal isi lavastuste struktuuri k sitlusega.

1.2 V tmekontseptsioonid

Keskendun uurimuslikus osas kolmele trauma v tmekontseptsioonile, mille avaldumist etenduslikus olukorras vaatlen: ohvripositsioon (*victimhood*), s ualuse trauma (*perpetrator trauma*) ja tunnistamine (*witnessing*).

Ohvripositsiooni mõtestamine hakkas muutuma pärast Vietnami s da, mil traumaj rgse stressihäire sümptomite tõlgendamisel hakati rakendama uut raamistikku: ohver ei pidanud enam tõestama arstlike hindajate ees, et ta on traumeeritud seisundis. Ohvriks olemise mõiste laienes. Kui ühest küljest lõpetati vaikus mineviku massikuritegude, nt holokausti, apartheidi ja Gulagi osas, hakati reparatsioone nõudma ka näiteks seksuaalse ahistamise, surmavate õnnetuste või looduskatastroofide puhul. (Onega 2020: 91-92)

Kui üks ohvri definitsioonidest on Sõnaveebi (2023) järgi „kellegi tõttu, millegi läbi kannatanu, kahjustatu või hukkunu”, siis teisel määratlusel on juures religioosne mõõde: „jumalusele vm üleloomulikule olendile tema soosingu saavutamiseks või tänuks annetatav elusolend, aine, ese vms”. Niisiis võib ohvripositsiooni näha sotsiaalselt passiivsena, mis eitab ohvri agentsust ja vastupanuvõimet, ja „ohverduse toimepanija” positsiooni pühalikuna, preesterlikuna (Onega 2020: 93). Et sellele arusaamale vastu hakata, ei soovi paljud seksuaalse ahistamise läbielanud end ohvriks nimetada (samas). Ohvristumise varjatud oht seisneb selles, et ühiskond kipub sümpaatiast pöörduma antipaatiasse, kui ohvrid tõrjuvad eeldatud ohvrirolli ja keelduvad täitmast oma vaenlasele andeksandmise kohust, sest kristlikus ühiskonnas peetakse kättemaksu ja viha kandmist patuks (Van Dijk 2009: 3, 5).

Süüaluse trauma fenomeni on nüüdisaegses traumateoorias käsitletud vähe – kirjandusteadlase Erin McGlothlini (2020: 100) sõnul on keskendutud peaaegu eranditult ohvrile kui vägivalla ainukesele kannatanule. Seetõttu arvab USA õigusteadlane Saira Mohamed (2015: 1173), et trauma on saanud neutraalsest ja universaalsest kogemust tähistavast kategooriast valideerivaks etiketiks, mis lausa ülistab nende kannatusi, kelle kogemused säärast tunnustust õigustavad. Ta lisab, et „trauma ei ole pelgalt psühholoogiline häire; see on moraalne kategooria, mis määratleb selle subjekti kui isiku, kes väärib empaatiat ja ärakuulamist” (samas). Ometi ei piirdunud Freudi, moodsa traumateooria eelkäija näited ainult ohvritega, vaid hõlmasid ka süüaluste traumasid. Kuigi viimastel aastatel on traumateoreetikud asunud oma perspektiivi laiendama, et lahata ka süüaluse traumad, ei ole see veel valdkonnas laialdaselt aktsepteeritud. (McGlothlin 2020: 101–102)

Algne süüteoakt võib olla ootamatu šokk, millega süüdlane siseneb inimkogemuse uude dimensiooni, mis ületab jõulisi sotsiaalseid ja moraalseid tabusid, aga ka kognitiivseid ja psühholoogilisi tõkkeid. Seega märgib vägivalla toimepanemise traumeeriv vapustus hetke, millest ei ole enam tagasipöördumist, mil inimene kas äkitselt või järk-järgult leiab end teisel pool eksistentsiaalset lõhet ning mis häirib tema psühholoogilist puutumatus ja isiklikku identiteeti. Olgugi, et trauma etioloogia on süüaluse puhul erinev ohvrist, on sümptomid mõlema puhul küllaltki sarnased, kaasa arvatud psüühilised ja somaatilised aspektid, nagu ärevus, paanika, depressioon, ärrituvus ja kehalised vaevused. (McGlothlin 2020: 107)

Selliste häiretega kaasnevad sageli vältimisstrateegiad, mis väljenduvad näiteks neutraliseerimises, mis hõlmab vastutuse, vigastuse ja ohvri eitamist. See avaldub sõnastuses, millega osaline ütleb endale, et nende teod ei ole vastuolus normidega (Presser ja Sandberg 2015: 6, viidatud McGlothlin 2020: 107 kaudu). Samuti kasutavad süüalused ratsionaliseerimist, st oma tegude õigustamist või välja vabandamist „arvestades asjaolusid” (Mohamed 2015: 1185). Erin McGlothlin (2020: 108) võtab teema kokku järgnevalt: „(...) et kurjategijad võivad tõepoolest kannatada vägivallatsemise tagajärjel trauma all, ei tohiks muuta meie seisukohta nende moraalse vastutuse ja juriidilise süü suhtes; seetõttu tuleb trauma küsimus võimalikult ulatuslikult lahutada süü ja vastutuse küsimustest. Ent kui tahame täielikult mõista vägivalla psühholoogilist, sotsiaalset ja kultuurilist pärandit, ei saa me eirata seda, kui tugevalt selline vägivald mõjutab selle toime pannud isikuid”.

Nagu ohvripositsioonil, on ka **tunnistamisel** piibellik taust: üheksanda käsu kohaselt on valetunnistuse andmine pühaduseteotus. Kreekakeelne sõna „märter” tähendab tunnistajat, kes elas ja suri oma usu eest. (Dean 2020: 111) Tunnistaja on ajaloolase Carolyn J. Deani (samas) sõnul „ühtaegu isik, kes annab tunnistusi sündmuse kohta, olgu see siis kuritegu või tavaline sündmus, ja samas ka erakordse mõjuvõimuga moraalne figuur”. Seda moraalset autoriteeti illustreerib tunnistuste laialdane kajastamine eri vormides, nt memuaarides ja vestlussaadetes, mis on pälvinud palju tähelepanu (Sehgal 2021).

Tunnistamine on nii religioosne kui ka ilmalik moraalipraktika, mis loob teadmisi sündmus(t)e kohta. See võib olla moraalselt neutraalne, nagu näiteks looduskatastroofi tunnistamine, püha, nt Jumala tunnistamine, juriidiline või ka moraalne ja eetiline. Tunnistamine loob nii moraalseid kui ka faktilisi tõdesid. (Assmann 2007, viidatud Dean 2020: 111 kaudu) Tunnistamise kõneakt loob tunnistaja ja kuulaja vahel usaldussuhte, mida nimetatakse tihti peale tunnistuse performatiivseks jõuks. See suhe on "tõendamata teadmiste kehastus [...] uus teadmine tekib ainult tunnistaja ja adressaadi vahelisest konstellatsioonist, mis toetub sotsiaalsele tunnustamisele ja episteemilisele usaldusele". (Krämer ja Weigel 2017: xv, viidatud Dean 2020: 111 kaudu)

Ohvripositsioon, süüaluse trauma ja tunnistamine on traumauuringute valdkonnas omavahel seotud aspektid. Ohvripositsioon peegeldab inimese traumakogemust, mis teatud määral kattub teo toimepanija omaga. Tunnistus, mis sageli pärineb ohvritelt, pakub kannatanutele

platvormi oma kogemuste jagamiseks. Lisaks kaasatakse tunnistuste hulka ka süüdlaste jutustused, mis aitavad kaasa vägivalda juurte ja tagajärgede nüansirikkamale mõistmisele. Koos moodustavad need mõisted laiapõhjalise raamistiku, mis uurib trauma mitmekülgset olemust, tõstes esile traumaatilise sündmuse mõju äratundmise ja käsitlemise tähtsust nii ohvrite kui ka süüaluste jaoks ühiskondlikus plaanis.

2. TRAUMA REPRESENTATSIOON VALITUD LAVASTUSTES

Teises peatükis tegelen valitud lavastuste etenduse analüüsiga, kasutades traumateooria võtmemõisteid. Esmalt vaatlen tegelasloomet ohvri ja süüaluse trauma paradigma kaudu ning traumakogemuse mõju kompositsioonile. Seejärel lahkan, kuidas toimib etendustes esmane ja sekundaarne, st etendaja ja vaataja tunnistus, mis on oluline aspekt traumadiskursuses.

2.1. Ohver ja süüalune

Selles alapeatükis vaatlen, kuidas kahes lavastuses ohvri ning süüaluse trauma esineb. Selleks analüüsin tegelasi, tegelaskonda ja kompositsiooni trauma-tragöödia teooriast lähtudes. Esmalt keskendun Heidi ja Markuse loole lavastuses „Fundamentalist”. Heidi osatäitja on Liisa Saaremäel, Markust kehastab Erki Laur. Alapeatüki teises osas uurin Jane Nappi Unana ja Jaan Rekkorit Ray/Peterina lavastuses „Must lind”, lühidalt ka tüdruku rolli (Marta Liisa Vlassov või Mirt Marii Pajunurm).

2.1.1 Heidi ja Markus

„Fundamentalist” on lavastus, mille jutustaja ja üks kahest tegelasest on Markus (Erki Laur). Lavastust raamivad tema monoloogid, mis vahelduvad meenutustega minevikusündmustest ja dialoogidega temast ligi kümme aastat noorema Heidiga (Liisa Saaremäel). Selgub, et mees on teda kord leerilaagris ebasobivalt katsunud. Kohtudes temaga aastate pärast uuesti, on Heidi liitunud fundamentalistliku kogudusega. Lavastuse narratiivne telg kulgeb mööda Markuse mõtisklusi ja sissevaateid, mis puudutavad tema tundeid Heidi vastu ja soovi kehtestada oma usuteaduslikku tõde vastuseisus fundamentalistliku kirikuga.

Selles lavastuses on traumasündmuseks intsident leerilaagris, mis eelneb lavaloole. Markus on noortepastor, Heidi kiriku noorte juht. Markus on Heidi mentor ja sõber. Traumaatilises episoodis, mida kujutatakse tagasivaate kaudu, rikub mees piire, esmalt konsensuslikult tüdrukut masseerides, ent seejärel teda seksuaalselt ahistades, liigutades oma käe Heidi pükstest sisse ja teda seejärel katsudes. Selle sündmuse järel lahkub Heidi laagrist ning kaob mõneks ajaks Markuse elust. Traumasündmusest saab tuum, mille ümber narratiiv areneb, eksponeerides Markuse süümepiinu ja sellele järgnevaid lepituskatseid.

Trauma latentsust kujutatakse „Fundamentalistis“ tagasivaatelistel stseenidel ja Markuse jutustamisstiili abil. Markus vahendab minevikusündmusi nii, nagu toimuksid need olevikus, ähmastades seega mineviku ja oleviku vahet. Selline narratiivne lähenemine võimaldab publikul koos Markusega traumaatilisi kogemusi uuesti läbi elada ja toob esile, kuidas trauma mõju kestab aja jooksul. Möödunud sündmuste pidev põimimine olevikku rõhutab trauma kestvat olemust, mis mõjutab tegelaste emotsioone ja vaimset seisundit.

Esialgu võib Saaremäeli tegelase kujutamine tunduda ühemõtteline ja suletud, sest lugu jutustatakse Markuse vaatenurgast: naist esitatakse fundamentalistlike tõekspidamiste piirides, esindades näiliselt ühemõttelist pühendumist usule, mis näib olevat väliste mõjudele resistentne. Heidi kerkib esile kui mitmemõtteline tegelane, kelle dünaamilisus avaneb etenduse jooksul. Tema muutuse katalüsaatoriks on traumasümptomid, mis teda usust kaugenema panevad. Heidi hakkab nii publikule kui ka Markusele avama oma sisemisi kõhklusid ja traumaatilist minevikku. Selle teekonna kulminatsioon leiab aset etenduse lõpus. Kui seni sai publik juhtunust aimu Markuse mälestuste kaudu, siis, olles jõudnud haiglasse, räägib Heidi laagrijuhtumist oma sõnadega. See annab talle kui ohvrile tagasi hääle. See mitmemõtteline kujutus Heidi tegelasest on kooskõlas traumateooria nägemusega ellujäänute ja nende kogemuste keeruka olemuse kohta.

„Fundamentalist“ kasutab ebamugavustunnet kui dramaturgilist vahendit, kutsudes esile publiku vistseraalseid reaktsioone. Esimeses vaatuses loob ebamugavust hetk, kui Markus puudutab Heidit laagris ebasobivalt. Ligi kümnesekundilise segmendi jooksul Saaremäel vaikib, ent tema keha jäikus ja näoilmed, mis väljendavad valu, annavad tunnistust šokiseisundist. Tüdruk tõuseb sõnatult laualt, sätib end ja ütleb, et läheb magama. On selge, et sündmuse raskus ei ole temani kohale jõudnud, nagu traumasündmuse hetkel sageli juhtuda võib.

Kui Heidi tegelane aastate pärast Markuse ellu naaseb, räägib ta, et on olnud õnnetu ja elus kadunud, ent leidnud jumalast abi. See ei ole aga piisav, sest naine hakkab kogema traumale omast tsüklilisust ja korduvust: ta langeb tagasi enesehävituslikesse kalduvustesse. Üks konkreetne episood etenduses rõhutab seda motiivi: peale seda, kui ta möönab, et jumalikud õnnistused ei suuda teda enam muredest vabastada, pöördub ta tagasi Markuse juurde. Heidi

nõustub mehe ahvatlustega, mis näitab korduvat haavatavuse tsüklit ja sõltuvust välisest trööstist. Tema alistumine Markusele rõhutab veelgi enam agentsusest loobumise mustrit.

Heidi kätkeb endas dihhotoomiat, olles samaaegselt nii laps kui ka täiskasvanu. Selle kahestatuse füüsiline väljendus on ilmne tagasivaates, milles Markus meenutab teda 18-aastasena, seismas täiskasvanuea lävel. See lõhe ulatub kaugemale kui vaid Markuse meenutuseni, ulatudes Heidi psühholoogilisse valdkonda. Naisele öeldakse etenduse lõpus haiglas, et tema „areng varases lapseõlves on olnud häiritud”. See viitab, et laagrijuhumile võis eelneda mõni teine trauma, mis jääb etenduses uurimata. Viited vanaemaga kooselamisele osutab võimalikele perega seotud probleemidele. Heidi kahetine olemus lapse ja täiskasvanuna näitab trauma püsivat mõju inimese psühholoogilisele arengule, mistõttu on ta lapselikult kaitsetu täiskasvanu elu ees.

Heidi karakteris peitub paradoks, sest ta esitab end oma fundamentalistlikus usus vankumatuna, pidades kindlalt kinni oma religiooni põhimõtetest. Vastuolulisel kombel tunneb ta siiski pidevat vajadust tõestada ja kaitsta oma veendumusi Markuse ees. See ilmneb nende dialoogides, eriti intellektuaalses debatis Piibli ajaloolise tõe üle. Olgugi, et Heidi püsib kindlalt oma usuliste seisukohtade juures, viitab tema tung oma usku õigustada ja kaitsta ebakindlusele, mis peitub selle taga. See pinge absoluutse kindluse ja valideerimisvajaduse vahel toonitab sisemisi lahkelsid, mida trauma võib inimese ususüsteemis esile kutsuda.

Püüdes takistada Markust „põrgusse” minemist, saabub ta mehe ette, käes valge inglikuju. Figuur kannab visuaalselt polüseemilist tähendust. Traditsiooniliselt edastab ingli kujutis jumalikku kaitset ja juhatust. Kui Heidi jätab selle peale agressiivset kokkupõrget raamatuesitlusel terveks ülejäänud teiseks vaatuseks samale lauale, mida esimeses vaatuses kasutati traumasündmuse stseenis, saab inglikuju lisamõõtme. Inglise saab vaikiv tunnistaja Heidi hädadele ja mineviku väärtegade jäävatele tagajärgedele. Inglise seotud puhtus pörkab kokku laua määrdunud ajalooa, mis sümboliseerib usu kaotamist trauma tõttu.

Heidi aktsent on etenduses tema trauma vistseraalne märgis, mis tekitab teisesuse või võõrastuse tunde. Tema hääle pingestatud ja moonutatud kõla ilmutab heliliselt tema kogetud psühholoogilist stressi. See auditiiivne element rõhutab ka tema kummituslikku mõju Markusele. Häälelise eripära pidev esinemine kogu etenduse vältel kinnitab trauma kestvat

mõju tema identiteedile. Aktsent kaob alles lõpus, mil Saaremäeli tegelane viibib haiglas. Seda muutust võib tõlgendada metafoorselt kui tema hääle ja iseseisvuse taastamise ilmingut, mis on märk muutusest tema suhtes traumaga, selle aktsepteerimist ja sellega tegelemist. See võib tähendada sammu paranemise või identiteedi taastamise suunas, justkui eemaldades varasemate kannatuste kuuldavad tunnused.

Trauma kinesteetilisust väljendub Saaremäeli liikumise ja füüsiliste interaktsioonide kaudu. Pärast seda, kui ta on esimeses vaatuses esimest korda lavaruumi sisenenud, ronib ta rõdult alla. Ta muutub kaugest ja taevalikust olevusest käegakatsutavaks inimeseks, kes seisab vaataja ja Markuse ees, olles valmis jagama oma võitlust. Teises vaatuses, alustades Markusega suhet, üritab ta mehest kätega kinni hoida, väljendades kehaliselt oma meeleheidet. Markus see-vastu põikleb kontaktile vastu. Heidi, olles klammerdunud mehe külge, sosistab talle kõrva sõnu, mis paljastavad tema igatsust emotsionaalse seotuse järele. Nende kinesteetiliste elementide kaudu püüab lavastus tabada traumakogemuse kehalist väljendust.

Heidi ohvripositsioon on sedavõrd keerulisem, et ta langeb etenduse jooksul kahekordseks ohvriks. Mõlemad korrad toimuvad religioosses kontekstis, mis seostub ohvripositsiooni piibelliku taustsüsteemiga. Heidi on lisaks sellele, et ta on Markusest noorem temast ka religioosses hierarhias allpool. Leerilaagris on noortepastor neiu vaimulik juhendaja, saavutades Heidiga usaldusliku sõprussuhte. Heidi esmane ohvrustamine sünnib, kui Markus nendevahelist füüsilist piiri ületab. Hiljem on Markus riigikiriku esindaja, Heidi aga fundamentalistliku usulahu järgija. Ühiskondlikult on Markus aktsepteeritumas positsioonis ning tema teoloogilised arvamused saavutavad suurema kõlapinna, mida illustreerib tema raamatu suur tiraaž ja saatekülalisena osalemina Plekktrummis. Teine, süstemaatilisem ohvistamine toimub Heidi usu äravõtmise kaudu. Markus õõnestab enda isikliku piiblitõe kinnitamise jaoks Heidi religiooseid vaateid.

Eri sõnastustes kordab Heidi etenduse jooksul, et on tulnud, et aidata Markusel leida Jumala andestust. Tema missioonis võib tajuda lisaks religioossele mõõtele ka isiklikku agendat, milleks on Markusele andestamine kunagise usalduse reetmise eest. Heidi pürgib andestuse poole, mis on omane klassikalisele nägemusele ohvripositsioonist: ohver peab andma andeks

ja ei tohi kanda viha. Selle käigus aga langeb ta topeltohvriks ja andestuse asemel kaotab usu, mis on uus traumaatiline kogemus.

Kulminatsioonis jätab lavateos Heidi andeksandmise ebamääraseks. Kui Heidi saab teada oma psühhilise häire diagnoosi, nihkub fookus lahenduse leidmiselt suhtest Markusega sisemise eneseotsingu ja tervenemise teekonnale. Andestamise asemel viitab etendus sellele, et Heidi tee tervenemisele hõlmab tema enda psühholoogiliste vajaduste äratundmist ja meditsiinilise sekkumise vajadust. Andestamisega seotud ambivalentsus juhib tähelepanu sõnumile, et Heidi paranemine on sügavuti isiklik ja enesesse vaatlev protsess, mitte tuginev süüalusele andestamisele. See lükkab ümber stereotüüpse nägemuse ohvrirollist.

Markus osutub mitmemõõtmeliseks tegelaseks, kes navigeerib oma vastuoluliste soovide, moraalsete konfliktide ja areneva usuperspektiivi vahel. Ta näitab dünaamilist potentsiaali, läbides muutusi oma suhtluses Heidiga ja arusaamises iseendast. Siiski tekib küsimus, kas need muutused viivad teda tõepoolest edasi või jääb ta mõnevõrra staatiliseks, olles kinni narratiivis, mis asetab süü endast väljapoole, nt fundamentalismile. See tsükliline kõrvalejuhtimise ja vältimise muster kinnitab süüaluse traumale omast eitamist ja minimeerimisest.

Markus näitab nii avatud kui ka suletud karakterile omaseid jooni. Paistab, et ta on tõeliselt avatud, sest ta on jutustaja, ning kogu etenduse jooksul uurib ta uusi vaatenurki ja seab oma uskumusi kahtluse alla, mis näitab avatust eneseotsingutele. Samas viitab tema vastumeelsus, mis võib olla tingitud allasurutud süüst, tunnistada täielikult oma võimupositsiooni ärakasutamist Heidi peal teatavale suletusele, kaitstes end oma tegude raskusastme eest. Teise vaatus alguses ütleb ta, et ei ole olnud tunnistuse andmisel olnud täiesti objektiivne, ja püüab edasi liikuda ausamalt, andes vaatajale põhjuse kahelda tema usaldusvääruses narratiivi edastamisel.

Markuse iseloom toob etendusse paradoksaalseid elemente. Ühest küljest esitab ta end ratsionaalse ja intelligentse, kriitilise mõtlemisvõimega isiksusena. Teisest küljest võitleb ta vastuoluliste tunnetega nagu süütunne ja iha. Markuse iseloomu paradoksaalsus tuleb veelgi enam esile tema katsetes oma rolli kirikuõpetajana ja ebasobivat käitumist Heidiga omavahel

kooskõlastada. Kokkupõrge moraalse enesepildi ja tegude vahel loob paradoksaalse pinge, mis peegeldab süüaluse trauma üleelanud inimeste hulgas levinud sisemisi konflikte.

Markuse päevik saab etenduses polüseemiliseks sümboliks, mis hõlmab erinevaid tähenduskihte. Oma põhiolemuselt on see ajalooline protokoll, mis jäädvustab sündmusi. Samas ei ole see pelgalt dokumentatsioon, vaid kujuneb subjektiivse tõe talletajaks. Kui Markus loeb päevikust valjusti ja rõhutatult ette, omandab see kaitsva kvaliteedi, muutudes kaitsekilbiks alternatiivsete vaatenurkade vastu. See rõhutatud teksti esitus muudab päeviku narratiivi kontrollivaks vahendiks, võimaldades Markusel kujundada, kuidas sündmusi tõlgendavad nii tema ise kui ka publik.

Stseenis, milles ta füüsiliselt ohjeldab Heidit, tõmmates teda tagasi laua juurde, mis meenutab algset traumaatilist sündmust, väljendub Markuse kaudu trauma kinesteetiline suundumus. Kuigi see ei ole sama laud diegeetilises maailmas, on see nii lavarealaalsuses, kasutades sama vahendit traumasündmuse meenutamiseks. Lauri jõuline tegevus kordab mineviku võimudünaamikat, viidates Markuse püüdlusele saada kontroll Heidi üle. Olukorra teadlik taasloomine koos tuttavliku valguskujundusega on visuaalne meeldetuletus algsest üleastumisest. Selle teoga ei jäljenda Markus mitte ainult algse trauma füüsilisust, vaid kinnitab ka sümboolselt võimu ja domineerimist.

„Fundamentalisti” teises vaatuses süvendab Markus ebamugavustunnet, kui tema karakteri suhtlustoonis on tajuda häirivat muutust. Keskses stseenis, kui Markus ja Heidi üritavad koos elada, muutub atmosfäär pingeliseks. Nende suhtlus laieneb tuliseks sõnavahetuseks. Markus, kord karismaatiline ja sümpaatne, paljastab tumedama ja kurjakuulutavama külje. Ebamugavustunne jõuab haripunkti, kui Markus ütleb šokeeriva repliigi: „Kas ma pean sind vägistama ka, et sa oleksid tõeliselt murtud, tõeline ohver?”. Need sõnad ületavad moraalse ja eetilise piiri, rõhutades Markuse ebameeldiva muundumise sügavust. Sellise selgesõnalise keele kasutamine ja viide edasistele vigastustele lisab stseenile õuduse kihi.

Markuse kokkupõrgetes Heidiga tulevad esile süüaluse traumaga seotud vältimisstrateegiad. Heidiga piiride ületamisele järgneb piinlikkus, mis vallandab eksistentsiaalse kriisi ja dissotsiatsiooni, millest annab tunnistust tema kirjeldus „ebameeldivast mehest” peeglis. Tema süü eitamine võtab erinevaid vorme, alates ratsionaliseerimistest kuni süü

ümberpaigutamiseni välistele teguritele. Kui Markus seisab silmitsi süüdistusega Saatana mõju kohta, kasutab ta neutraliseerimist, lükates väite tagasi ja püüdes distantseeruda igasugusest seotusest pahatahtlikkusega. Need vältimismehhanismid illustreerivad kognitiivset dissonantsi, mida Markus kogeb. Süüaluse traumast sündinud valu tuleb pinnale, kui Markus tunnistab Heidiga jätkuvat seksuaalset pinget, püüdes nende suhet muuta ja traumeeritud minevikust kaugemale liikuda.

„Fundamentalistis” on tegelaste isiklikud tõekspidamised konfliktised. Markus oma ratsionaalse, kuid süüdlasliku hoiakuga lõhub Heidi emotsionaalset tõde, seades oma raamatuga kahtluse alla piibelliku kaanoni. Religiooni ja teaduse vahelisest konfliktist saab metafoorne lahinguväljak kahe kokkusobimatu isikliku narratiivi kokkupõrkele. Heidi, kes püüab Markusele tema tegudest põhjustatud piinade eest andestada, maadleb ohvripositsiooni kompleksusega. Saaremäeli emotsionaalne monoloog rõhutab usus peituvat subjektiivset tõde, mida Markus püüab oma ratsionaalsete argumentidega üle kirjutada. Kui Markus tänab ülbelt Heidit selle eest, et ta on sundinud teda asju läbi mõtlema, saab selgeks, et tema valgustatus tuleb Heidi sisemise rahu ja tõe arvelt. Mõlemad tegelased püüavad oma versiooni tõde kohta maksma panna ja orienteeruda trauma keerdkäikudes.

Kompositsioon toob esile tegelaste isiklikud narratiivid teoloogilise konflikti taustal. Kasutades selliseid tehnikaid nagu tagasivaated, monoloogid ja konfrontatsioonid, süvenetakse ohvriks olemise, süütunde ja usu subjektiivse olemuse keerukatesse dimensioonidesse. Selline dramaturgiline lähenemine hõlbustab trauma põhjalikku uurimist, pakkudes nii emotsionaalset sügavust kui ka intellektuaalset kaasatust.

Vastus küsimusele, kas „Fundamentalist” kannab endas tervendavat missiooni, on mitmetahuline. Ühest küljest süveneb etendus trauma keerdkäikudesse ja uurib traumaatilise sündmuse järelmõjusid, mis loomupäraselt hõlmab paranemisest. Tegelased, eriti Heidi, seisavad silmitsi oma traumadega, mida võib vaadelda kui katarsise vormi, mis on tragöödia traditsiooniline element. Arvestades aga Duggani vaatenurka trauma-tragöödiale, mis väidab, et sellistel lavastustel ei ole olemuslikult tervendavat missiooni, võib prioritseerida „Fundamentalisti” missiooni traumat uurida kujutamise, mitte selge lahenduse või tervendamise pakkumise kaudu. Lavastus võib näidata publikule pigem trauma karmi reaalsust ja häirivat loomust, kui et pakkuda kenasti vastuvõetavat lahendust.

Trauma artikuleerimatus on etenduse läbiv teema, mis väljendub tegelaste oskamatuses oma traumaatilisi kogemusi väljendada. Heidi väide, et ta oli „sisemiselt nii katki, et selleks ei ole sõnu leiutatud”, võtab kokku vaeva tema hingeliste haavade väljendamisel. See suutmatus leida sobivaid sõnu osutab trauma olemuslikule probleemile, kuna kogemus ületab sageli keele piirid. Ka Markus võitleb trauma sõnastamatuses, eriti kui ta üritab oma tegusid õigustada või selgitada. Tema jutustuse katkendlik olemus, mida iseloomustavad distantseerumise ja eneserefleksiooni hetked, rõhutab võitlust süütunde ja kahetsuse sõnastamisel. Väljaütlemata tunded, allasurutud tõekspidamised ja väljenduseta valu loovad atmosfääri, milles sõnad ei suuda sageli kogu kogemuse ulatust edastada.

„Fundamentalisti” lõpuosas, kui Markus ja Heidi üritavad koos elada, ilmneb trauma ebamaine olemus: tüli käigus hakkab Heidi oma taldrikut sööma, mille tagajärjel toit pudeneb maha. See sürrealistlik ja kummaline hetk katkestab vaidlusstseeni loomuliku kulgemise, tuues sisse ettearvatust ja disorientatsiooni. Markus, kes on Heidi ootamatust käitumisest jahmunud ja hirmunud, reageerib kiiresti, tõuseb püsti ja helistab kellelegi, väljendades muret, et tema sõbral on psühhoosiline episood. Heidi reageerib sellele põgenemisega. Selle stseeni ebamaine laad võimendab trauma destabiliseerivat mõju, rõhutades ettearvatust, mis sageli selliste kogemustega kaasneb. Selles kajastub trauma võime lõhkuda reaalsuse arvatavaid piire.

Etendus käsitleb traumat tegelaskujude kompleksuse, näitlejate kaasahaaravate soorituste ja läbimõeldud kompositsiooni kaudu. Mitmemõõtmeline Heidi areneb pealtnäha ühemõõtmelisest fundamentalistist haavatavaks inimeseks, kes elab koos traumaga. Markus püüab samal ajal panna ühtima oma vaimulikku identiteeti ja sobimatut käitumist. Tema päevik kujuneb narratiivi juhtivaks vahendiks, rõhutades tõe subjektiivset olemust. Etendus navigeerib trauma keerukuses, pakkumata konkeetsset lahendust või tervenemist, mis on kooskõlas Duggani vaatenurgaga trauma-tragöödiale.

2.1.2 Una ja Ray/Peter

„Must lind” on lavastus, mille tegevustik toimub ühe töökoha puhkeruumis. Sündmustiku ajaline pikkus on ligikaudu sama mis etenduse kestus, ent sündmustikule eelnevad olulised

sündmused küündivad ajas aastaid tagasi. Laval on kaks tegelast: hilistes kahekümnendates Una (Jane Napp) ja viiekümnendates Ray/Peter (Jaan Rekkor). Nende viimasest kohtumisest on möödas umbes viisteist aastat. Lavastust struktureerib kahe tegelase dialoog, milles nad vaatavad tagasi enda toonasele – pedofiili ja lapsohvri – suhtele. Una on tulnud leidma Ray, nüüd uue nimega Peteri juurest vastuseid küsimustele, mis traumasündmus temasse on jätnud.

Siinses loos on traumasündmuse puhul tegemist kahe kattuva sündmusega. Esiteks saab trauma algena näha Una ja Ray romantilist ja seksuaalset suhet üldiselt, ent konkreetselt saab välja tuua intsidendi, mil nad kaks üksteist viimati nägid. Paar plaanis viisteist aastat tagasi põgeneda, ent peatudes öö enne hotellis, jäi Ray poodi minnes liiga kauaks välja. Seetõttu läks Una teda otsima, ent asjatult. Tagasi jõudes ootas tüdrukut hotellis politsei, mistõttu nende plaan põgeneda nurjus. Una traumana saab näha siin üksindajäämist, nii selles olukorras kui ka hilisemas kohtuprotsessis ja elus laiemalt.

Nagu „Fundamentalistki”, on traumasündmuse ja etenduse sündmustiku vahel möödunud aastaid, tõendades traumale omast latentsust. Kuigi etenduse tegevustik toimub ühes aegruumis, siis meenutavad tegelased meenutavad etenduse jooksul möödunud sündmusi, läbielades neid mentaalselt uuesti. Erinevalt „Fundamentalistist” ei mängi nad olukordi aga füüsiliselt läbi, vaid taaskogemine jääb repliikide tasandile.

Una on mitmemõõtmeline ja dünaamiline tegelane, keda mõjutavad mineviku traumaatilisest väärkohtlemisest tekkinud sügavad vaimsed haavad. Ühest küljest on ta naasnud, et kindlameelselt tagasi nõuda oma autonoomia ja näidata Ray’le/Peterile tema teo tagajärgi. Teisalt esineb taaskohtumise ajal Unas hapraid nõrkusehetki, mida tõestab näiteks seksuaalse suhte taasloomise püüd. Sellel tugevuse–hapruse emotsionaalsel skaalal seisneb Una karakteri dihhotoomia. Oma vastasseisus Ray/Peteriga liigub ta sõnade kasutamisest füüsilise vägivallani ja seejärel intiimsuseni. Tema motivatsioon muutub etenduse vältel: kui esmalt soovib ta lahendust nende eelmisele suhtele, siis aja jooksul jõuab ta soovini alustada mehega uuesti suhet. Tavapärasele ohvripositsioonile omaselt on temas tajuda soovi andestada, kuid selleni naine ei jõua, sest mõistab, et Ray/Peter ning tema tendents naist hüljata ei ole endiselt muutunud.

Una on paradoksaalselt nii avatud kui ka suletud tegelane, mis on kooskõlas trauma ellujääja mõistega. Naistegelase läbipaistvus tuleb esile, kui ta paljastab oma traumaatilise mineviku ja emotsionaalsed haavad, mida ta endas kannab. See narratiivne avatus võimaldab vaatajal aimata Una läbielatud sügavat võitlust, kuid tegelase motiive ümbritsev ebaselgus ja tema hingelise maastiku keerukus lisab siiski suletuse elemendi. Jane Nappi tegelase mitmemõõtelisus rõhutab traumast paranemise rasket teekonda.

Traumast tingitud ebamugavus on Unas tajutav intensiivse konfrontatsiooni hetkedel. Näiteks esitab Una Ray'le/Peterile otsekoheseid küsimusi nende mineviku kohta ja nende ühise ajaloo üksikasju, mis on seksuaalsed. Õõva ei tekita seksuaalsed üksikasjad ise, vaid fakt, et Una oli sel ajal laps. Tema retooriline küsimus „Mitme teise 12-aastase tüdrukuga oled sa seksinud?” on samuti ebamugavust tekitav hetk, mis seab nii Ray/Peteri kui ka publiku silmitsi mineviku ebameeldiva reaalsusega.

Una tegelaskujus on narratiivne tsüklilisus ja kordumine kõige paremini tajutav mahajätmise korduse kaudu. Esmalt jätab Ray/Peter ta maha nagu viisteist aastat tagasi, kui tuled ootamatult ruumis kustuvad ja ta läheb valgusteid parandama. Vaataja kuuleb läbi pimeduse Una ohkamisi ja nuttu, mis muutuvad üha intensiivsemaks. Ta karjub ja satub paanikasse. Kui tuled taas põlema lähevad, istub Una keset ruumi. Ta rahuneb, kui Ray/Peter tagasi tuleb. See stseen viitab paralleelile, kui Ray esimest korda Una „maha jättis”. Kuid veelgi otsustavam on hülgamine etenduse lõpus: Ray/Peter lahkub ruumist, jättes Una üksinda maha, vastamata naise palvetele mitte seda teha. Una loos esinev temaatiline kordus rõhutab trauma kestvat mõju, mis omakorda loob tsüklilise mustri, millest naine etenduse jooksul ei vabane.

Sümbolid, mis on seotud Una tegelaskujuga ja mis sisaldavad polüseemiat, on Ray/Peteri tehtud fotod. Neid pilte etenduses ei näidata, kuid Una esitab nende eksistentsi kui füüsilist tõendit nende suhte kohta. Ta ütleb, et on neid pilte internetist otsinud, mida mees temast viisteist aastat tagasi tegi, kuid Ray/Peter eitab nende kasutamist. Ta ütleb, et põletas need ära. Ühest küljest on fotod Una traumeeriva mineviku jäänused, jäädvustades väärkohtlemise hetki. Teisest küljest saavad fotod Una jaoks vahendiks, mille abil ta saab tagasi nõuda oma võimu ja astuda vastu Ray/Peterile. Selles kontekstis sümboliseerivad need tema julgust pöörduda minevikku tagasi. Polüseemia seisneb fotode kahesuguses olemuses, mis kehastavad nii Una läbielatud traumas kui ka tema vastupidavat võitlust.

Jane Napp kasutab oma tegelaskuju kujutamisel füüsilisi elemente, et edasi anda tegelase trauma vistseraalsust ja kinesteetilistust. Una kehakeel, näiteks tema kohati kõverdunud kehahoiak ja enese väikseks tegemine ning kaitsvad žestid, nagu mantli sülle surumine, on tema trauma füüsilised indikatsioonid. Intensiivsetel hetkedel Napp hingeldab, hüüab, nutab. Una agressiivne reaktsioon, sealhulgas prügi ja prügikasti viskamine Ray/Peteri poole nende kokkupõrke ajal, on tema üleskerkinud viha ja pahameele väljendus. Need füüsilised tegevused ei loo mitte ainult pingelist atmosfääri, vaid pakuvad ka publikule sensorset kogemust, rõhutades Una võitlust traumeeriva minevikuga toimetulemiseks. Vastasseisu füüsiline eskaleerumine loovad Una karakteri traumast elava kehalise väljenduse.

Ray/Peterit saab näha mitmemõõtelise tegelasena. Tema kompleksus ilmneb tema karakteri sisemistes dihhotoomiates. Üks ilmne dihhotoomia on Ray endise identiteedi kõrvutamine tema praeguse nimega Peter. See duaalsus rõhutab pinget minevikus aset leidnud sündmuste ja katsete vahel ehitada uut elu. Teine dihhotoomia seisneb Ray/Peteri kujutamises nii ohvri kui ka agressorina. Tema iseloomu vastuolulised elemendid ilmnevad stseenides, kus ta kaitsvalt õigustab oma tegusid, esitades end asjaolude ohvrina. Lisaks sellele eksisteerivad tema hellad hetked paralleelselt stseenidega, kus ta ilmutab viha ja agressiivsust, mis näitab tema psüühika sisemisi vastuolusid. See aitab kaasa publiku ambivalentsele suhtumisele tema tegelaskujusse, sest nad võitlevad vaheldumisi empaatia ja hukkamõistuga.

Ray/Peteri suletud karakter ilmneb tema varjatud vastustes ja soovimatuses jagada avalikult üksikasju oma elust. Ta hoiab suuresti infot oma eraelu kohta saladuses, eriti seoses oma uue perekonnaga, mis muutub narratiivis pingeallikaks. Tema vastumeelsus anda otseseid vastuseid süvendab võimuvõitlust Unaga. Kinnine käitumine toidab dramaatilist konflikti, hoides publikut intrigeerituna Rayd/Peterit ümbritsevast mõistatusest. Ray/Peter võib tunda dünaamilise tegelasena, kes on esialgu kaitsev ja oma mineviku suhtes tõrksalt meelestatud. Tema emotsionaalsed väljapursked näitavad sisemist võitlust, kujutades tegelast, kes on konfliktis oma tegude tagajärgedega. Kuigi Ray/Peter läbib mõningaid sisemisi konflikte, jäävad tema põhitunnused ja käitumine kogu lavastuse jooksul suhteliselt püsivaks. Seda järjepidevust võib tõlgendada kui staatilisust, mis viitab teatavale vastupanule või iseloomu kasvule. Seda tõestab ka etenduse lõpus ilmnev vihje suhtele noore tüdrukuga.

Ray/Peteri korduv väljend „Ma ei ole nagu üks neist” on mõjuv näide kordusest. See väide peegeldab tema järjekindlat püüdu distantseeruda seotusest nendega, keda võidakse pidada moraalselt või sotsiaalselt taunitavaks, nimelt pedofiilideks, kusjuures ta ei taha seda sõna kasutada. Selle fraasi kordamine ei muutu mitte ainult kaitsemantraks, vaid kinnitab ka tema katsete tsüklilist laadi oma identiteeti uuesti määratleda ja oma tegusid õigustada. See muutub etenduse lõpus veelgi olulisemaks, kui Ray/Peteri kasutütar (Marta Liisa Vlassov või Mirt Marii Pajunurm) ilmub ja käitub sarnaselt Unaga, viidates väärkohtlemise muustrile.

Polüseemiline sümbol, mis on seotud Ray/Peteriga, on puhkeruumis vedelev prügi. Ühel tasandil esindab see ümbritseva hooletusse jätmist ja lagunemist, mis võib olla tema varasemate tegude tagajärgede peegeldus. Teisest küljest võib agressiivset viisi, kuidas Ray/Peter prügiga tegeleb, tõlgendada kui metafoori tema katsest oma traumaatilise ajaloo jäänuseid jõuga alla suruda või kõrvaldada. Prügi prügikasti surumine, et see siis jälle välja kukuks, annab aimu tema saamatusest ja võimetusest oma kordasaadetu tagajärgedest täielikult vabaneda. Sellest sümbolist saab Ray/Peteri tekitatud trauma visuaalne kujutis.

Ray/Peteri puhul saab tema füüsiline paiknemine Una suhtes kinesteetiliseks elemendiks, mis peegeldab võimudünaamikat. Etenduse jooksul võtab Ray/Peter mitu korda kõrgendatud positsiooni, vaadates Unale ülevalt alla, kui too istub toolil või maas. See tahtlik ruumiline paigutus kujutab visuaalselt võimu tasakaalustamatust ja domineerimist nende suhtluses.

Tema tegelase kaudu lahatakse kuriteo toimepanemise psühholoogilisi tagajärgi, uurides sisekaemusi ja ebamugavustunnet, mis tekivad, kui inimene seisab silmitsi oma tegude järelkajadega. Mees ilmutab sisemise konflikti märke, mida väljendavad ebamugavus, vältimine ja kaitsereaktsioonid. Ray/Peteri katsed õigustada ja ratsionaliseerida oma käitumist ning soovimatus täielikult tunnistada selle mõju Unale peegeldavad süüaluse traumaga seotud sümptomeid. Hoolimata sellest, et teda on kohtus süüdi mõistetud, eitab tegelane oma pedofiilset identiteedi, leides, et nende suhe oli erand, mitte reegel.

Tegelaskonna sisesed interaktsioonid toovad esile mitmeid paradokse. Ühest küljest tahab Una Rayd/Peterit vihata, hukka mõista ja temast vabaneda. Teisest küljest tahab ta teda armastada ja tema armastust pälvida, talle andestada ja temaga uut suhet alustada. Selles saab näha ellujääja keerulist psühholoogilist kiindumust oma kurjategijasse. Teise paradoksi toob

sisse tüdruku sisenemine tegelasena etenduse lõpus. Ray/Peter on terve etenduse vältel väitnud, et tema suhe Unaga oli erandlik ja ta ei teeks kunagi midagi sellist, kuid tüdruku sisenemine, nähtav kiindumus ja lähedus mehega ning tüdruku armukadedus Una suhtes annab mõista, et Ray/Peter võib ja on ehk juba teinudki ohvriks järjekordse tüdruku.

„Musta linnu” dramaturgia näitab trauma tagajärgi lühikese aja jooksul intensiivses dialoogis. Lavastuslikud valikud, näiteks korduvad mahajätmise stseenid ja tegelaste füüsiline positioneerimine, on vahendid traumaatilise kogemuse edasiandmiseks. Selline lähenemisviis on kooskõlas Duggani kirjeldatud trauma-tragöödia kontseptsiooniga, mille puhul ei keskenduta mitte ainult trauma kujutamisele, vaid kaasahaarava kogemuse loomisele, mis mõjub sügaval tasandil. Kuigi selles etenduses ei mängita originaalsündmust uuesti läbi, näidatakse olukorda, kus tegelased saavad vaid rääkimise ja konfrontatsiooni kaudu traumasündmust töödelda.

Erinevalt traditsioonilisest tragöödiast, millel on selge lahendus või moraalne õppetund, puudub „Mustal linnul” tervendav missioon. Traagilisus seisneb traumas endas, hoidudes selge lõpu või lunastuse pakkumisest. Ray/Peteri süütunnistuse või Una triumfi asemel on etenduse eesmärk muuta traumaatilise „olevik” käegakatsutavaks. Selline kõrvalekaldumine tervendavast missioonist on kooskõlas trauma-tragöödia olemusega, kus rõhk on pigem trauma mõju uurimisel ja mõistmisel kui lahenduse pakkumisel.

„Mustas linnus” toob trauma käsitus sageli kaasa artikuleerimatuse, kuna tegelased näevad vaeva oma kogemuste ja motiivide põhjaliku väljendamisega. Hoolimata nende katsetest oma tundeid sõnadesse panna, jäävad nende mõtete tõelised üksikasjad tabamatuks, mistõttu jääb publikule ebakindel ja ebaselge tunne. Selgitamata jäävad põhjused, miks naine näiliselt vastuoluliselt soovib Ray/Peteriga uuesti sidet luua. Tema motivatsiooni ümbritsevast vaikusest saab representatsioon trauma keerukusest ja väljaütlemata aspektidest, mis ei ole üheselt väljendatavad.

2.2. Tunnistamine

Selles alapeatükis vaatan tegelaste tunnistuse andmiste fenomeni ning vaatajate rolli selles protsessis, mis loob omakorda sekundaarse tunnistuse. Teen seda kahes alapeatükis, millest esimene keskendub tunnistamisele „Fundamentalistis” ja teine „Mustas linnus”.

2.2.1 Tunnistamine „Fundamentalistis”

Erki Laur ja Liisa Saaremäel kehastavad kujutatud traumaatiliste sündmuste tunnistajaid. Kui Laur alustab etenduse alguses ühenduse loomist publikuga, andes juhiseid publikule sobiva käitumise kohta, loob see eelduse eriliseks tunnistajakogemuseks. Mees lisab, et tema eesmärk on, et publik kõike näeks ja kuuleks, vihjates sellele, et on valmis andma täit ülevaadet. Ta ütleb, et on siin, et anda tunnistust kirikust lahkumise kohta, pakkudes oma jutustuse kaudu traumaatilistest sündmustest teavet. Lauri tegelane viitab siinsele ruumile, täpsustamata, millega on tema jaoks tegu. Ta sõnab, et tegutses siin viimati 4-5 aastat tagasi. See maja võib olla kirik, kuid ka abstraktsem koda, kuhu ta on naasnud oma sisemises reaalsuses, et reflekteerida möödunud.

Tegelaste tunnistuse sekundaarsed tunnistajad on vaatajad. Publik on istumas kahes sektsioonis, olles paigutatud peegelpildis. Nii integreeritakse strateegiliselt implikatsiooniefekti tunnistamise fenomeni. Esiteks tekitab see kogukondliku atmosfääri, mida võimendavad tihedalt paigutatud istekohad, mis vähendavad vaatajate vahelist isiklikku ruumi. Selline ruumiline paigutus muudab intensiivsemaks ühist vaatajakogemust, luues publiku vahel intiimse sideme. Teiseks võimaldab see publikul mitte ainult jälgida laval toimuvat tegevust, vaid ka kaasvaatajate reaktsioone. See tekitab teadlikkust etenduse kollektiivsest mõjust selles osalejatele. Omakorda suureneb introspektsioon, kuna inimene võib endalt küsida, miks teatud hetked tekitasid temas ja teistes konkreetseid tundmusi. Kui vaatajad jälgivad teiste emotsionaalseid märguandeid, tekib tagasisidering. Vastastikune seotus loob ruumi publiku aktiivseks tunnistamiseks.

Kogukondliku atmosfääri toestab paindlik lavatüüp, mis lubab näitlejatel liikuda publikuridade vahel. Näiteks toimub paar stseeni ühe sektsiooni taga, suunates selles alas istujaid end ümber pöörama, et näha toimuvat. See tuletab publikule meelde, et nad on füüsiliselt ruumis, kus nad peavad end positsioneerima, et täit lugu näha. Teise võttena kohaloleku teadvustamiseks on etendajate publiku poole pöördumine. Illustreeriv näide on Lauri pöördumine publiku poole 2022. aasta 8. detsembri etenduse ajal, mille käigus ta tunnistab otseselt mind, individuaalset vaatajat. Selles improvisatoorses hetkes toob välja Laur paralleeli minu ja tema enda märkmikuisse kirjutamise teo vahel, tekitades unikaalse ja isikliku suhtluse. Ta näitab käega minu peale, vaatab mulle ja mu päevikule otsa, ja ütleb

“just”, mis järgneb repliigile tema märkmiku olulisuse kohta. See tahtlik tunnustamine mitte ainult ei tugevda sidet esineja ja vaataja vahel, vaid rõhutab ka jagatud kogemust sündmuste toimumise jälgimisest ja dokumenteerimisest, luues peene, kuid mõjusa seose tunnistamisrollide vahel.

Stseenis esimese vaatuse keskpaigas, mil on käimas tuline diskussioon piibli ajaloolisuse üle, palub Markus Heidil mitte ainult monoloogi pidada, vaid ka kuulata tema kui teoloogiamagistri juttu. Liisa Saaremäeli tegelane otsib publikust tühja istekoha ning istub vaatajate sekka. See seab kahtluse alla, kas nendevaheline vestlus on fiktsionaalses maailmas üldse kahe inimese vaheline või toimub see kujuteldava koguduse, st tunnistajate ees. Sellise asetuse kaudu luuakse aga põhjus arvata, et tunnistajad on alati ruumis olemas, ka hetkedel, mil kaks tegelast on justkui kahekesi.

Markuse tekst domineerib lavastuses, mistõttu saab vaataja rohkem tema tunnistust kuulda. Ometi kaasab ka Saaremäel aktiivselt publikut oma tegelaskuju tegevuse kaudu, jagades lendlehti ja luues otsest silmsidet. Kui esimeses vaatuses vaatab ta kogunenud publikut huvitatud, sõbralikul pilgul, siis teise vaatuse raamatuesitluse stseenis on tema pilk etteheitav, kuri. Ta pöördub otse publiku poole, et küsida „mis asja te lasete endale kuulutada?”. Ühelt publikuliikmelt küsib ta otse „miks sina lased endale seda kuulutada?”. See teadvustab vaatajale veelgi enam nende kohaloleku ja kuulamise olulisust.

Trauma uurimine koostoimes tegelaste mitmemõõtmelise teekonnaga pakub vaatajatele emotsionaalset läbielamist. Ebamugavad ja vistseraalsed stseenid kutsuvad strateegiliselt esile erinevaid emotsionaalseid reaktsioone, alates ebamugavustundest ja pingest kuni empaatia ja enesevaatluseni. Etendus juhib publikut oskuslikult läbi nende emotsioonide, kasutades erinevaid teatrielemente. Ebamugavusi tekitavad hetked, nagu näiteks massaažilaua stseen, on kõrvutatud järelemõtlemise ja ilmsikstuleku hetkedega. Tagasivaateliste stseenide kasutamine ning mineviku ja oleviku segunemine aitavad kaasa pidevale emotsionaalsele kaasatusele, võimaldades publikul sukelduda tegelaste kogemustesse. Katartiline vabanemine ei tulene mitte kenasti pakendatud lahendusest, vaid tegelaste võitluste jagatud tunnustamisest, mis soodustab empaatiat ja mõistmist. Selle emotsionaalse teekonna kaudu juhatakse publikut delikaatselt, võimaldades publikul mõista trauma keerukust.

Esialgu on Erki Lauri roll Markusena kui arukas ja avatud tegelaskuju-jutustaja, kes tekitab publikus sümpaatiat. Ent kui loo edenedes selguvad Markuse enda vead, muutub publiku suhtumine märgatavalt. Publiku emotsionaalsed reaktsioonid, mis algselt olid Markusega ühel meelel, muutuvad vaikselt, tuues sisse antipaatiat elemente ja seades varem loodud sideme kahtluse alla. See purunemine saab alguse massaažilaua stseenis. Vahetult enne juhtumit vaatajad naeravad ja muhelevad, sest sinna viiv olukord on koomiline ja ebamugav. See tähendab, et hetkel, kus traumasündmuse rekonstruktsiooni kogetakse, on publik rõõmsas meeleolus, ja äkiline toonivahetus, mille Markuse seksuaalne ärakasutamine tekitab, võib mõjuda ootamatult, segadusttekitavalt. Siin võib publik esimest korda tajuda eksimist – ehk ei ole Markus nende sümpaatiat ära teeninud. See oleneb iga publikuliikme individuaalsest moraalsest koodeksist.

Antipaatiat võib süveneda etenduse käigus järk-järgult. Kui Markus ja Heidi on etenduse lõpuks saanud kokku, ütleb Markus, et ta armastus Heidi vastu pole tõeline. Publikus on näha pettumust, süüdimõistvaid pilke, mehele naeratatakse vähen. Nüüd on publik näinud, et ta on noort tüdrukut ära kasutanud, kui ka Markus ise tunnistab, et talle meeldis kujutus 18-aastasest tüdrukust. Kui Markus on terve etendus üritanud Heidit naise enda eest päästa ja teda kätte saada, siis sel momendil ta teda enam ei taha.

„Fundamentalist” uurib tunnistuse kontseptsiooni, luues narratiivi, milles tegelased jagavad aktiivselt oma isiklike tõdesid. Etendus esitab tunnistust kui võimsat vahendit elatud kogemuste ja emotsionaalsete tõekspidamiste edasiandmiseks. Tõe roll tunnistamise kogemuses on keskne, kuna tegelased navigeerivad omaenda eluversioonides, kutsudes publikut üles tegelema mitme tõega. Mineviku ja oleviku segunemine koos tegelaste dünaamiliste jutustustega seab kahtluse alla ainuõige tõe kontseptsiooni, rõhutades tunnistuse subjektiivset olemust. Publik on sunnitud seisma silmitsi omaenda kaasosalusega sündmuste kulgemises. Kuna on võimalik, et vaatenurk muutub etenduse jooksul, loob see võimaluse mõtiskleda oma rolli üle tunnistamise aktis.

2.2.2 Tunnistamine „Mustas linnus”

„Mustas linnus” on peamisteks tunnistajateks näitlejad, kes kehastavad tegelasi, kellel on traumaatilised kogemused ja kes osalevad dialoogis, mis on ühtlasi tunnistuse andmine.

Teisejärgulised tunnistajad on vaatajad, kes jälgivad ja tunnistavad tegelaste emotsionaalset võitlust ja meelde tuletatud traumaatilise ajaloo keerukust. Tegelased tegutsevad tunnistajatena, sõnastades oma kogemusi, püüdes edasi anda oma valu sügavust ja vaatajad üritavad neid kogemusi mõista.

Etendus kutsub publikut üles osalema tunnistajaks olemise aktis jutustuse ja samm-sammulise paljastamise kaudu. Tegelaste vaheline dialoog loob narratiivse ruumi, kus publikust saab areneva tunnistuse vaatleja. Ruumi võib nimetada modifitseeritud areenlavaks, milles nelja külje asemel on publik istumas kahel kõrgendatud küljel. Siin on võimalus implikatsiooniefekti tekkeks: publik näeb vastasistuvaid vaatajaid reageerimas Una ja Ray/Peteri tegevusele ning omavahelisele kokkupõrkele. Etendusel Tartu Sadamateatris ei olnud see aga nii võimendatud kui „Fundamentalistis”, sest vahemaa oli suurem, intiimsus ja nähtavus pöördvõrdeliselt väiksem. Publiku ontoloogilise kohaloleku ja seeläbi kaasosaluse teadvustamine teatriruumis on piiratud, sest etendajad ei suhtle publikuga otseselt või isegi ei vihja sellele. Selle asemel üritatakse publikuni jõuda tegelaste kõne emotsionaalse laetuse kaudu.

Etenduses käsitletakse tunnistuse kontseptsiooni tegelaste verbaalse väljenduse kaudu oma traumaatilisest minevikust. Tõde mängib tunnistajakogemuses kesket rolli, kuna tegelased jagavad oma versiooni sündmustest, sundides publikut navigeerima keerulises olukorras, kus tõde tuleb eristada manipulatsioonist. See ilmneb Ray/Peteri tegelaskuju puhul, kes ei taha omaks võtta pedofiili identiteeti. Seega võib publik näha tema ütlusi ebaausatena ja korrumppeerununa.

Teadmisi, mis luuakse tunnistuste kaudu, saab siinkohal peamiselt kõneaktidest. Kuna tegelased jagavad oma kogemusi verbaalselt, saab publik ülevaate nende traumast sõnade kaudu. Siiski on ka etenduses hetki, enamasti Jane Nappi kehastuses Unana, kus lisaks sõnalisele esitusele kasutatakse füüsilisi elemente, näiteks Una nutt ja füüsiline agressioon Ray/Peteri vastu või ka visuaalsed aspektid nagu prügi, mis on laval laiali. Selle kasutamine laval võib publiku vastuvõttu tunnistusele mõjutada, utreerides ebameeldivat tunnet, mida traumaloo kordamine tekitab. Lagunemise ja hooletussejätmise visuaalne kujutamine loob keskkonna, kus prahist saab tegelaste traumaatilise mineviku käegakatsutav pikendus.

Etenduse ambivalentne lõpp – Ray/Peteri potentsiaalse järjekordse ohvri ilmumine – mõjutab tunnistust tõenäoliselt kõige olulisemalt. Tunni jooksul on üritatud mõista mehe kuritegelikku psühholoogiat neis raamides, et ta on oma pedofiilse tegevuse maha jätnud ning alustanud uue eluga. Külalisetendusel Tartus 26. aprillil aastal 2022 ütles minu lähedal istuv publikuliige tüdruku ilmumise peale kõva häälega: “Issand!”. See šokeeriv ilmutus tähistab narratiivset pööret, mis mõtestab ümber varem saadud tunnistuse, tekitades või pigem kinnitades kahtlusi Ray/Peteri varasemate väidete autentsuses. On tõenäoline, et Ray/Peteri tunnistus sellest, et ta ei teeks midagi sellist enam kunagi uuesti, on valetunnistus. Valetunnistuse paljastumine võib jätta publiku segadusse, emotsionaalselt rahutuks ja ebaõigluse kõrgendatud tundega võitlema.

Tunnistuse akti teadvustamist ei ole seatud „Mustas linnus” prioriteetsel kohal, ent ometi pakub see võimaluse luua fiktsionaalses ruumis olukorra, kus tegelane, kes noores eas on trauma läbi elanud, saab võimaluse seda sõnastada. Seetõttu on tähtis publikule selliste lugude tunnistamine, et seejärel mõista näiteks topeltohvriks langemisi ohtusid, mida reaalses maailmas ohvritega sageli õigussüsteemis juhtuda võib

KOKKUVÕTE

2021. aastal esietendusid eesti teatris lavastused „Fundamentalist” ja „Must lind”, mille keskmes on traumanarratiivid. Siinse bakalaureusetöö eesmärk oli analüüsida valitud lavastustes kasutatud võtteid, mis traumat kehastavad ning vaatajale esitavad. Esitasin kaks uurimisküsimust, millest esimene tegeles traumakogemust edasiandvate vahendite kasutamise ja tegelasloomes ja kompositsioonis ning teine tunnistamise rolliga etendustel.

Eesmärgi saavutamiseks jagunes bakalaureusetöö kahte peatükki. Esimeses peatükis andsin ülevaate traumateoreetilise diskursusest teatriteooria taustal ning ülevaate ohvripositsiooni, süüaluse trauma ja tunnistamise kontseptsioonidest. Teises peatükis tegelesin kahe lavastuse etenduse analüüsiga.

Mõlema lavastuse puhul on tegu latensete jutustustega, toimudes 10-15 aastat pärast traumasündmuse toimumist. „Fundamentalistis” kasutatakse minevikusündmuste edastamiseks tagasivaatelisti stseene, mängides olukordi uuesti läbi, see-eest „Mustas linnus” jäädakse verbaalse retrospektiivsuse juurde. Tegelasloome on mitmemõõtelised, mis on kooskõlas trauma üleelanute ja süüaluste kompleksse olemusega. Teisalt võib tegelastes märgata suletud jooni, mis peegeldab trauma artikuleerimatusest tingitud segadust.

Mõlemad lavastused kaasavad mitmeid trauma võtmeomadusi, mille on välja pakkunud teatriuurija Patrick Duggan, kelle trauma-tragöödia teooriale oma uurimistöös peamiselt tuginesin. Ebamugavust loob „Fundamentalistis” nii traumasündmuse taasesitus kui ka Markuse karmid väljaütlemised etenduse lõpus. „Must lind” kasutab šokeerivaid lauseid, mis paljastavad tegelastevahelist tabulist minevikku. Mõlemas töös on esil tsüklilisus, mida tõestab narratiivne naasmine trauma allikate juurde. Samuti leidub tegelastes dihhotoomiat, nt on Heidi tegelaskuju samaaegselt nii laps kui ka täiskasvanu. „Mustas linnus” on süüalune kahe nimega Ray ja Peter, sümboliseerimaks kahesust tema identiteedis. Paradoksaalsus on „Fundamentalistis” esil Heidi vankumatu usu ja kahtluste kõrvuti eksisteerimises, samuti Markuse ratsionaalsuse ja irratsionaalsuse vahelises pinges. „Mustas linnus” esineb see tegelastevahelises armastamises ja vihkamises.

Polüseemiliste sümbolitena kasutatakse visuaalseid kujutisi, mh Heidi inglikuju, Markuse märkmikku, „Mustas linnus” puhkeruumis vedelevat prügi. „Fundamentalistis” esineb vistseraalsus peamiselt Heidi võõristavas aktsendis, kinesteetilisus näiteks tema füüsilises klammerdumises Markuse külge. Una puhul esineb hingeldamist, nuttu, Rayle/Peterile kallaletungi. Mõlema ohvri, Heidi ja Una, missiooniks on leida andestust oma kurjategijale, mis on klassikalisele ohvripositsioonile omane. Ometi ei jõua kumbki andestuseni, sest Heidi langeb topeltohvriks ja Una kogeb taas mahajäetust. Süüaluse trauma esineb Markuses ja Rays/Peteris nende vältimisstrateegiate kaudu. Mõlemad tegelased kasutavad nii ratsionaliseerimist kui ka neutraliseerimist.

Kompositsiooniliselt kasutab „Fundamentalist” segamini Markuse monolooge ja tegelaste vahelisi dialooge. „Must lind” on üles ehitatud Una ja Ray/Peteri dialoogile. Trauma-tragöödiale omaselt puudub tervendav missioon, näidates publikule pigem trauma loomust kui sellele lahenduse pakkumist. Trauma ebamaisus on rohkem kaasatud „Fundamentalistis”, kui kujutatakse Heidi psühhoosi ajal ebatavalist käitumist.

Mõlemal etendusel istub publik kahes sektsioonis, peegelpildis üksteisele. Implikatsiooniefekti võimendab enim „Fundamentalist”, kuna prokseemiliselt on vaatajad teineteisele lähemal. Samuti pöörduakse etendusel otseselt publiku poole. „Must lind” toetub tunnistuse loomisel enamasti repliikidele, ent ka Una ja Ray/Peteri füüsilisele kokkupõrkele. „Mustas linnus” luuakse teadmisi traumasündmusest suulise teksti kaudu, „Fundamentalistis” mängitakse olukord ka taas läbi.

Lavateosed asetavad publiku introspektiivsesse, ent samas kommunaalsesse keskkonda, milles reflekteerida tegelaste käitumist, enda ja kaaspubliku reaktsioone. Süüaluseid, eriti Markust, kujutatakse osaliselt sümpaatselt, mis võib publikus tekitada ambivalentse suhtumise nende süüdimõistmisesse. Kui Ray/Peteri puhul viidatakse etenduse lõpus tema retsidivistlikkusele, siis Markuse puhul on publikul võimalus järeldusi teha avaram. See loob publikule kokkupuute traumast tingitud segadusega.

ALLIKAD

Brown, Laura S. 1991. Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma. *American Imago*, 48 (1), 119–133.

Culbertson, Roberta 1995. Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self. *New Literary History*, 26 (1), 169–195.

Dean, Carolyn J. 2020. Witnessing. *The Routledge companion to literature and trauma*. Toim. Colin Davis, Hanna Meretoja. London, New York: Routledge, 111–120.

Duggan, Patrick 2015. Trauma-tragedy: symptoms of contemporary performance. Manchester: Manchester University Press.

Fundamentalist, Von Krahl koduleht, <https://www.vonkrahl.ee/lavastus/fundamentalist> (9.10.2023).

Harpin, Anna 2011. Intolerable Acts. *Performance Research*, 16 (1), 102–111.

Haughton, Miriam 2018. Staging Trauma: Bodies in Shadow. London: Palgrave Macmillan UK.

Jürjo, Merilin 2019. *Depressiooni kujutamise ja vastuvõtustrateegiad draamakirjanduses*. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/handle/10062/63945> (13.10.2023).

Karusoo, Merle, Lepsoo, Tanel, Saro, Anneli 2014. Intervjuu Merle Karusooga. *Methis. Studia humaniora Estonica*, 11 (14), 136–143.

Krull, Hasso 2016. Aristokraat, proletaarlane, eremiit. *Eesti Rahvusringhääling*, 9.01, <https://kultuur.err.ee/309970/hasso-krull-aristokraat-proletaarlane-eremiit> (15.12.2023).

Kruuspere, Piret 2010. Omaeluloolisus eesti teatris: Merle Karusoo lavastustest. *Methis. Studia humaniora Estonica*, 4 (5–6), 131–142.

Mangold, Alex 2019. Failure, Trauma, and the Theatre of Negativity: the New Tragic in Contemporary Theatre and Performance. *New Theatre Quarterly*, 35 (1), 33–43.

- McGlothlin, Erin 2020. Perpetrator trauma. *The Routledge companion to literature and trauma*. Toim. Colin Davis, Hanna Meretoja. London, New York: Routledge, 100–110.
- Mohamed, Saira 2015. Of Monsters and Men: Perpetrator Trauma and Mass Atrocity. *Columbia Law Review*, 115 (5), 1157–1216.
- Moor, Maarja 2021. *Tekstiloome ja narratiivsus Mari-Liis Lille ja Priit Põldma dokumentaalnäidendis „Teises toas“*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/handle/10062/73072> (13.10.2023).
- Must lind*, Endla koduleht, <https://www.endla.ee/lavastused/blackbird> (9.10.2023).
- Ohver*, Sõnaveeb, <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/ohver/1> (11.01.2024).
- Onega, Susana 2020. Victimhood. *The Routledge companion to literature and trauma*. Toim. Colin Davis, Hanna Meretoja. London, New York: Routledge, 91–99.
- Pollock, Griselda 2009. Art/Trauma/Representation. *Parallax*, 15 (1), 40–54.
- Sehgal, Parul 2021. The Case Against the Trauma Plot. *The New Yorker*, 27.12. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/03/the-case-against-the-trauma-plot> (22.12.2022).
- Van Dijk, Jan 2009. Free the Victim: A Critique of the Western Conception of Victimhood. *International Review of Victimology*, 16 (1), 1–33.
- Van Leeuwen, Theo 2001. What is authenticity? *Discourse Studies*, 3 (4), 392–397.
- Wald, Christina 2007. Hysteria, Trauma and Melancholia. *Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. London: Palgrave Macmillan UK.

REPRESENTATION OF TRAUMA IN THE PRODUCTIONS "FUNDAMENTALIST" AND "BLACK BIRD"

This study delves into the portrayal of trauma in two Estonian theatrical productions, which premiered in 2021. Firstly it analyzes Marta Aliide Jakovski's production "The Fundamentalist" made in collaboration between The Theatre Department of the Estonian Academy of Music and Theatre and Von Krahl Theatre. The second production is Ott Raidmets's "Black Bird" in Endla Theatre. The pervasive and lasting impact of trauma has led to the conceptualization of Western society as a "wound culture". The significance of this work lies in bridging a gap in trauma exploration, shifting from literary to performative analysis within Estonian humanities. The research also includes three key trauma concepts: victimhood, perpetrator trauma, and witnessing. The research aims to scrutinize the techniques employed in character creation, composition, and the role of witnessing. By combining trauma-tragedy theory with structuralist performance analysis, the goal is to understand the nuanced representation of trauma.

In the trajectory of trauma studies, the shift towards recognizing performativity or theatricality has evolved from skepticism to viewing it as an intrinsic mechanism in trauma response. The term 'trauma-tragedy,' coined by English theatre theorist Patrick Duggan, encapsulates it as a dramatic engagement with trauma, emphasizing the immediate embodiment and witnessing of trauma. It presents a departure from traditional tragedy by making trauma itself the tragic element without a healing mission. In trauma-tragedy, engagement with trauma involves features such as cyclicity, paradoxicality, dichotomy, and polysemy, as well as viscerality, kinestheticism, and emotionality, aiming to convey the complex and contradictory nature of trauma experiences while deliberately inducing discomfort to challenge familiar perceptions of reality. This raises an aesthetic of traumatic realism that combines the conventions of realism with the representation of trauma symptoms, diverging from traditional stage realism to focus on the internal reality of the narrator.

"Fundamentalist", based on Juha Jokela's play, explores the aftermath of a traumatic incident between Markus (Erki Laur) and Heidi (Liisa Saaremäel) in a church camp, using Markus's narration to delve into the enduring effects of trauma. Heidi, in "Fundamentalist," cycles through trauma-induced patterns of vulnerability and dependence, embodying a dichotomy

between child and adult, revealing the lasting impact of trauma on psychological development. Her complex victim position unfolds within religious contexts, but which ultimately challenges stereotypical views on the role of the victim. Markus's character navigates conflicting desires and moral conflicts, oscillating between openness to self-discovery and reluctance to acknowledge his abuse of power over Heidi, reflecting common internal conflicts among perpetrators. His diary becomes a polysemic symbol shaping the narrative.

In "Fundamentalist," characters' conflicting beliefs lead to a metaphorical battleground between religion and science, with Markus challenging Heidi's emotional truth. The play's dramaturgical approach explores trauma's intricate dimensions, combining emotional depth and intellectual engagement, while the inarticulateness of trauma is a recurring theme, exemplified by characters' struggles to express their traumatic experiences. Overall, the performance delves into the complexities of trauma without offering a definitive solution, aligning with Duggan's perspective on trauma-tragedy.

"Black Bird", based on David Harrower's play, is structured around a dialogue between Una (Jane Napp) and Ray/Peter (Jaan Rekkor), who explore the traumatic romantic and sexual relationship from fifteen years ago, when Una was a child. Una is seeking answers to the trauma, highlighting the latent nature of trauma and the characters' mental reliving of past events without physical re-enactment. Una's motivations shift from seeking resolution to desiring a renewed relationship, reflecting the cyclical nature of trauma and the lasting effects underscored by the thematic repetition of abandonment, revealing the complexity of her healing journey. Jane Napp's physical portrayal of Una expresses victim's visceral and kinesthetic trauma, using body language and aggressive actions to convey her struggle to come to terms with the past.

The perpetrator Ray/Peter navigates internal conflicts between past and present identities, illustrated by his two names. He oscillates between defensive justifications and emotional outbursts, while his repetitive distancing from the term 'paedophile' suggest that he's caught in a cyclical struggle to redefine his identity. The neglected garbage in Ray/Peter's surroundings becomes a symbol in the play, reflecting the consequences of his past actions and serving as a metaphor for his forceful attempts to suppress or remove the remnants of his

traumatic history. The entry of another young girl (Marta Liisa Vlassov or Mirt Marii Pajunurm) in the end implies a new potential victimization for Ray. This aligns with Duggan's concept of trauma-tragedy, which emphasizes immersive experiences without a clear resolution or healing mission, leaving the trauma itself as the tragedy.

The actors in the performance “Fundamentalist” establish a connection with the audience. An atmosphere of introspection and shared experience among the spectators is created strategically by being seated in mirrored sections, reinforced by a flexible stage space and direct interactions between performers and audience members. Erki Laur's character Markus, initially sympathetic, undergoes a transformative arc, evoking antipathy from the audience, emphasizing the nuanced exploration of confession and multiple truths, challenging the notion of a singular truth.

The actors in “Black Bird”, serving as main witnesses, engage in a dialogue-testimony, while the audience, as secondary witnesses, observe and grapple with the emotional complexities of the characters, creating a narrative space that encourages the audience to witness and comprehend the characters' pain and traumatic experiences. Characters verbally express their traumatic past, creating a complex narrative where the audience must discern truth from manipulation, notably in the case of Ray/Peter. While verbal expression primarily generates knowledge, the use of physical and visual elements, such as Una's emotional actions and the symbolic presence of litter, enhances the audience's reception, providing a tangible extension of the characters' trauma. The ambivalent ending, marked by the potential revelation of Ray/Peter victimizing another girl, challenges the authenticity of earlier testimonies, leaving the audience emotionally unsettled and grappling with a heightened sense of injustice.

A further development of this work could involve the inclusion of other key concepts of trauma in theatrical analysis, as well as the inclusion of productions that deal with other kinds of trauma stories, i.e. mass crimes. In addition to the analysis of performances, the reception to the representation of traumatic events on stage could be explored. The thesis shows that the inclusion of trauma studies does not only diversify the discipline of theatre studies, but also expands the field of trauma theory.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Greeta Võsu,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Trauma representatsioon lavastustes „Fundamentalist” ja „Must lind””, mille juhendaja on Anneli Saro, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Greeta Võsu