

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Põim Kama

Sugu ja rituaal Renate Keerdi füüsilises teatris

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Madli Pesti, PhD

2018

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Renate Keerdi füüsilisest teatrist.....	5
2. Sugu.....	8
2.1. Performatiivsus ja sugu.....	8
2.2. Sugu Renate Keerdi loomingu kontekstis.....	10
2.3. Stereotüüpne sugu.....	12
2.4. Muutlik sugu	14
2.5. Domineeritud sugu.....	17
2.6. Ebaoluline sugu.....	20
2.7. Järeldused.....	24
3. Rituaal	26
3.1. Rituaali mõistest	26
3.2. Rituaal Renate Keerdi loomingu kontekstis	28
3.3. Interkultuuriline rituaal	29
3.4. Religioosne rituaal	31
3.5. Argirituaal.....	34
3.6. Järeldused.....	36
Kokkuvõte	38
Summary.....	40
Allikad	42
Lihtlitsentsileping	45

Sissejuhatus

Bakalaureusetöös analüüsitakse kaasaegse füüsilise teatri lavastaja Renate Keerdi loomingut sookäsitluse ja rituaalsuse aspektist. Renate Keerdi looming on viimastel aastatel nii eesti kui rahvusvahelisel teatrimaastikul üha enam tähelepanu ja tunnustust pälvinud. Seda eriti alates 2015. aastast, mil tema lavastus „PURE MIND“ võitis Minski rahvusvahelisel teatrfestivalil *grand prix*. Sellele järgnesid 2016. aastal Eesti Teatriliidu tantsuauhind ja Tartu Kultuurikandja tiitel aasta teose kategoorias lavastuse eest „Põletatud väljade hurmaa“. 2017. aastal pälvis Keerdi lavastuste „Vaimukuskuss“ ja „Tahe“ eest Kultuurkapitali aastapremia. Viimaste lavastustega võitis Keerdi 2018. aastal ka Eesti Teatriliidu aastaauhindade jagamisel etenduskunstide ühisauhinna. Teatriuurijad on Keerdi kompleksset loomingut seni veel vähe käsitlenud. Tartu Ülikoolis on kirjutatud kaks teatriteaduse seminaritööd, millest esimene keskendub seksuaalsuse käsitlemisele lavastuses „PURE MIND“ (Maarits 2014) ning teine vaatleb kehalisust lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“ (Ludvig 2016).

Käesolev töö pakub senistest käsitlustest pisut avarama, ent kindlasti mitte ammendava pildi Renate Keerdi loomingust ja lavastajakäekirjast. Töö üheks eesmärgiks on kirjeldada ja analüüsida soolisuse kujutamist ning rituaalsuse esinemist Keerdi füüsilises teatris. Analüüsi käigus püütakse vastata küsimustele, millistena ilmnevad ja käituvad Keerdi teatris soorollid ja mida lavastaja taoliste kujutamisviisidega näidata püüab. Samuti vaadeldakse, kuidas suhestub Keerdi füüsiline teater rituaalse teatriga. Töö teise ja laiemal eesmärgina otsitakse teatriteoreetilisel väljal viise, kuidas raskesti määratletavast ja analüüsile sageli tabamatuks jäävast füüsilisest teatrist rääkida. Füüsilise teatri analüüsimisel populaarse, kuid võrdselt hajusa fenomenoloogilise meetodi asemel leiab rakendamist uurimisviisi, milles lavastuste performatiivseid elemente vaadeldakse suhtes nende semiootilise tähendusega. Antud lähenemine on põhjendatud Keerdi lavastamismeetodiga, milles teose üksikelemendid ja detailid on autori idee edastamise teenistuses ning allutatud lavastaja kunstilisele nägemusele.

Bakalaureusetöös vaadeldakse põhjalikumalt kolme Renate Keerdi lavastust: „PURE MIND“ (2013), „Põletatud väljade hurmaa“ (2015) ja „KOON“ (2016), mis kõik esietendusid Tartu Uues Teatris. Kahes esimeses on laval Kompanii Nii füüsilise teatri trupp, viimases mängivad sõnateatri näitlejad. Lavastused moodustavad temaatilise ja mõttelise järje, milles üldistatult jälgib iga osa üht inimeseks olemise etappi ning sellele

omaseid probleeme ja suhteid. Lavastuses „PURE MIND“ domineerib nooruse pulbitsev mäng, „Põletatud väljade hurmaa“ vaatleb inimese saamist meheks ja naiseks ning „KOON“ keskendub suhete hallile argipäevale. Töös uuritakse vaatluse all olevates lavastustes sisalduvaid kujundeid, märke ja nende võimalikke tähendusi. Kuna Keerdi loominguga näol on tegemist autoriteatriga, põhineb ka uurimuse tähelepanukese lavastaja ideede väljendamise viisidel ja vahenditel, jättes vaatluse alt kõrvale etendajad ja publiku.

Bakalaureusetöö koosneb kahest osast, millest esimene uurib sugu ja soorollide esinemist valitud lavastustes ning teine vaatleb teostes leiduvaid rituaalseid elemente. Sugu käsitletakse uurimuse kontekstis kui sotsiaalset konstruktsiooni, mitte bioloogilist antust. Rituaali vaadeldakse teatud tunnustele vastava kommunikatiivse aktina. Alateemad juhatab sisse füüsilise teatri mõistet selgitav ja Keerdi loomingut laiemalt iseloomustav peatükk. Mõlemad temaatilised sisuosad algavad teoreetiliste peatükkidega, mis avavad ka analüüsis kasutatavat meetodit ja selgitavad mõistestikku. Seejärel kirjeldatakse vaatlusaluse teema esinemisviise Keerdi loominguga kontekstis. Teoreetilist poolt illustreeritakse konkreetsete näidetega lavastustest, neid esmalt kirjeldades ning seejärel võimalikke tähendusi analüüsides. Seega jaguneb vaatlus vormiliseks ja sisuliseks. Mõlemad temaatilised osad lõppevad lühikeste järeldustega.

Töö teoreetilise raamistuse loomisel on tuge pakkunud „Kriitilise teooria käsiraamat“ (2015), semiootilist lähenemist täiendavad Juri Lotmani teosed, olulisematest autoritest samuti Erika Fischer-Lichte. Sookäsitluse analüüsi puhul on väärtuslikuks allikaks Eesti Naisuurimus- ja Teabekeskuse ajakiri „Ariadne Lõng“. Rituaali vaatlus põhineb olulistel rituaalse teatri ja teatriantropoloogia autoritel nagu Peter Brook, Richard Schechner ja Jerzy Grotowski. Laval kujutatute võimalike tähenduste tõlgendamisel tuginetakse laiemale kultuuriloolisele kontekstile ning mõtlejatele nagu Roland Barthes, Michel Foucault jt. Lavalise kehalisuse mõistmist on mõjutanud tantsuteoreetilised allikad Heili Einastolt ja Leenu Nigult. Lisaks isiklikule vaatamiskogemusele on uuritavate teoste lähilugemiseks kasutatud lavastuste salvestusi.

1. Renate Keerdi füüsilisest teatrist

Füüsilise teatri žanr on kohalikus teatripildis veel suhteliselt uus ja väheuuritud nähtus, mistõttu tasub pühendada pisut tähelepanu termini sisu avamisele ning Renate Keerdi kui eesti füüsilise teatri ühe olulise teerajaja loominguga põhitud kaardistamisele. Füüsilise teatri mõiste ongi eesti teatrimaastikul kasutusel alles alates 2012. aastast, mil koreograafi haridusega Renate Keerd lõi trupi Kompanii Nii, mille nimetas füüsilise teatri trupiks (Pesti 2017: 70). Madli Pesti pakub mõiste avamiseks välja järgmise definitsiooni: „Füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus ja kehaline kompositsioon domineerib teiste (teatri)kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste.“ (Samas: 59.) See tähendab, et kuigi füüsilises teatris võidakse kasutada ka lausunud sõna, rekvisiite, kostüüme, maske ja muud teatri juurde kuuluvat, jääb kehaline väljendus tähendusloomes alati teiste meetodite suhtes dominantseks. Olemuslikult toob see kaasa performatiivsete elementide külluse, etendajate võimendatud kehalise kohalolu, esitatavate kujundite stiliseerituse ja märgilisuse ning teoste tähendusliku ja tõlgendusliku ambivalentsi. „Termini „füüsiline teater“ kasulikkus uurijale seisneb eelkõige fookuse pakkumises. Kui määratleme mõne lavastuse füüsilise teatrina, pöörame tähelepanu just kehalisele väljendusele, etendaja kohalolule, energiale, visuaalsele ja materiaalsele kvaliteedile.“ (Samas, 80.) Seetõttu on füüsilise teatri vaatlemisel populaarseks meetodiks fenomenoloogiline lähenemine, mis kaasab analüüsi ka vastuvõtja ehk vaataja tajud ja tunded. Käesolev uurimus pakub välja pisut teistsuguse lähenemise vaadeldes performatiivseid elemente nende semiootilise tähenduse perspektiivist.

Renate Keerdi füüsilist teatrit liigitatakse üldiselt tantsust lähtuva füüsilise teatri suuna hulka kuuluvaks (Pesti 2017: 70), kuid selles esineb ka narratiivseid elemente, mille puhul „...on dominandiks loo jutustamine, kuid seejuures domineerivad kehalised võtted...“ (samas, 68). Ometi esindavad Keerdi teatri etendajad „...laval pigem arhetüüpe, mitte psühholoogiliselt individualiseeritud karaktereid“ (samas). Nii näiteks jutustab lavastus „PURE MIND“ osaliselt piiblilugu inimese loomisest ning Aadama ja Eeva pattulangemisest, ehkki põimib narratiivi teisigi teemasid ja kujundeid, mis müüti hägustavad. Visuaalselt esteetikalt on Keerdi lavastused „...fantaasiaküllased,

liikumiskeeles kasutab ta palju elemente akrobaatikast, mida vürtsitab huumori ja leidlike detailidega. Ta tegeleb oma lavastustes igapäevaste, argiste teemadega: ärkamine, riietumine, hommikurutiin, söömine, transport, perekondlik logistika, erinevad ametid, muusika loomine, perekondlikud suhted jpm. Tema lavastused on komponeeritud erinevatest stseenidest ega moodusta terviknarratiivi (kuigi stseenisest narratiivi võib märgata). Pigem lähtub Keerdi looming mingist ideest või meeleolust. Lavastusel on dramaturgiliselt ühtne teema või tunnetust, mis aga ei tugine narratiivile.“ (Samas, 70.) Keerdi liikumiskeeles domineerib kujundi või märgi sisuline tähendus soorituse vormi üle. See tähendab, et sujuvate, puhaste ja harmooniliste liigutuste asemel kasutatakse sageli murtud, rabadat ja konarlikku liikumist, kusjuures etendajate füüsilist pingutust ja vaeva vaataja eest ei varjata. Lavalolijate kurnatus, lõõtsutamine, higi, marrastused ja sinikad saavad lavastuse tähenduslikuks osaks. „Kogu selle aktiivse tegevuse kohal hõljub Keerdile omane absurditaju, mille abil ta mängib välja lihtsad igapäevased tegevused, osutades stampidele või stereotüüpidele“ (samas, 71).

Siiski on Keerdi looming ebatraditsiooniline ka füüsilise teatri diskursuses eneses. Üldiselt on „füüsilisele teatrile iseloomulik koosloome meetod ja improvisatsioon...“ (samas, 59), mille tunnuseks on „kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise trupi koostöös prooviprotsessi jooksul“ (samas, 62). Renate Keerd ise oma teostes laval ei viibi ning improvisatsiooni ei kasutata. Keerdile on oluline oma kunstilisele nägemusele täpse väljenduse leidmine, ta ei poolda meetodit, et trupp tuleb kokku ja hakkab ühiselt teose üle arutama (Keerd 2018). Seega on lavastaja loomingu näol tegemist puhtakujulise autoriteatriga ehk siis supil „on üks kokk“ (samas). Niisiis „...pole Keerd demokraat. Tema lavastuste õnnestumise eeldus on näitleja nõusolek anduda täielikule diktaadile, lavastaja (kes on ühtlasi kunstnik, valgustuskunstnik, helikujundaja jne) tahtele. Näitleja orjastatus paistab laval ka välja ja see on Keerdi teatri üks häirivamaid, aga samas ka vaimustavamaid külgi, olgu selle ilminguks siis maskilembus, liikumismaneeride silmatorkav sätitus või igale näitlejale justkui otsaesisele kirjutatud „ülesanne“. Sellist maailmavalitsejalikku lähenemist saab õigustada ainult lakkamatu leidlikkus.“ (Oidsalu 2018.)

Renate Keerd on ühe oma eesmärgina sõnastanud vabanemise žanripiirangutest ning teatri mõiste laiendamise, pidades seda olemuslikult sümbiootiliseks kunstiliigiks (Keerd 2018). Ideede ja sõnumi edastamiseks kasutab lavastaja lisaks aktuaalsete ühiskondlike teemade lahkamisele ohtralt võimendust, absurdi, mängu, groteski, ironiat ja huumorit. Maailma

kirjeldavad märgid ja kujundid on Keerdi lavastustes ikoonilised, tähistades nii reaalse kui lavalise „...maailma semantilist täpsust, vaatamängu intellektuaalset (mitte ainult emotsionaalset) struktuuri“ (Barthes 2004: 81). Kujundite füüsilise vormi ja stiliseerituse mõjul tekib „... vaatajal illusioon kindlast maailmast, mis ei muutu kunagi sõnade, vaid ainult tegude surve“ (samas, 82). Kujundite tähendused ei ole ühesed, lavalised märgid on mitmeti mõistetavad ning pidevas muutumises, kusjuures moonduv kujund võib tühistada varasemad tähendused. Semantilisele laetusele viitab ka teoste lingvistiline kihistus, mis väljendub nii keeleliste struktuuride (näiteks kõnekäändude) füüsilises illustreerimises kui ka mitmetähenduslike sõnamängude kasutamine lavastuste pealkirjadena („PURE MIND“, „KOON“, „TAHE“ jne). Seega ei ole kõnealused lavalised situatsioonid mitte narratiivsed või „...psühholoogilised, vaid eelkõige keelelised. Tegemist on ainulaadse dramaatilise reaalsusega, mille olemasolu tavalistest intriigidest, tegudest, tegelaskujudest, konfliktidest ja muudest klassikalise teatri elementidest koosneva vana arsenaliga kõrval tuleb lõpuks ometi tunnistada.“ (Samas, 100.) Võib öelda, et Keerd püüdleb „...tõelise füüsilise keele loomiseni, mis ei baseeruks mitte enam sõnadel, vaid märkidel“ (Artaud 1975: 108).

Teatrirevolutsionäärilist vabamõtletaja Antonin Artaud kirjutas: „On endastmõistetav, et ilusal naisel on kaunis hääl. Kui me maailma algusest peale oleksime kuulnud, kuidas ilusad naised meid trompetihäälel kutsuvad ja elevandi kombel karjades tervitavad, siis oleksime elevandikisa igavesti seostanud kujutelmaga ilusast naisest ning kogu meie sisemine maailmanägemine oleks sellest radikaalselt muutunud.“ (Artaud 1975: 42.) Renate Keerd riietab ilusa naise üleni läikivasse kulda, riputab mehele kaela, laseb mehel talle ninna puhuda ja paneb naise trompetihäälel laulma, sel viisil dekonstrueerides ümbritseva maailma harjumuspäraseid märgisüsteeme ja tähendusi, seades kahtluse alla kõike, mida oleme seni teadnud nii ilusatest naistest kui trompetitest. Tuleb tunnistada, et „...HÄVITAVAST HUUMORIST võib kasu olla, selleks, et naeru abil mõistuslikke harjumusi teatrikeelele lepitada“ (Artaud 1975: 78).

2. Sugu

2.1 Performatiivsus ja sugu

Üldiselt saab „füüsilise teatri lavastuse loomine algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste.“ (Pesti 2017: 59.) Seega koosneb füüsilise teatri lavastus kahest peamisest elemendist, mis on teose kui terviku seisukohalt võrdselt olulised: ideest ehk sõnumist, mida soovitakse vaatajale edasi anda, ning vormist ehk performatiivsetest keha(de)st, mis esinevad sõnumi vahetu väljendamise tööriistadena. Järelikult võib öelda, et füüsiline teater jaguneb ühest küljest semiootiliseks ehk tähenduslikuks ja märgiliseks pooluseks ning teisalt performatiivseks ehk vahetus etendussituatsioonis oluliseks kehaliseks ja kohalolevaks pooluseks, mis teineteisest sõltudes ja tõukudes moodustavad lavastuse kunstilise terviku. Füüsilist teatrit analüüsid on oluline vaadelda mõlemaid aspekte.

Valitud lähenemist toetab ka asjaolu, et „semiootilise ja performatiivse puhul ei ole tegu vastastikuse välistamisega, vaid pigem vastastikuse suhtega. (...) Kuivõrd semiootilist esteetikat huvitavad tingimused, mille alusel kunstiteoses tähendus luuakse *resp.* millistel tingimustel tuleb esile nende esteetiline tähendus, siis ta arvestab performatiivsusega, peab sellega arvestama. Aga ta arvestab sellega – ja see on oluline piirang – kuivõrd see on tegur tähenduse loomise protsessis.“ (Fisher-Lichte 2006: 2461.) Ka järgnev analüüs käsitleb semiootiliste tähistajate kõrval performatiivseid elemente, kuivõrd neil on mõjus või koguni määrav osa tähendusloomes. Antud lähenemise tingib „...vaatlusobjekti eriline struktuur“ (samas, 2462), ehk füüsilise teatri ühest küljest rõhutatud märgilisus ning teisalt võimendatud kehalisus ja kohalolu olukorras, kus etendaja keha on vaadeldavate märkide loomise peamiseks vahendiks, mille tagajärjel kujuneb välja „...eriline pingsuhe performatiivsuse ja tekstilisuse vahel“ (samas, 2463). Oluline on ka meeles pidada, et „etenduses nihkub osutuslike ja performatiivsete, kunstide semiootilise ja performatiivse funktsiooni suhe. Sealjuures on semiootiline funktsioon suunatud etendamisele, performatiivne seevastu tegevuste läbiviimisele ja mõjule (etendajatele ja pealtvaatajatele). Etenduses ei ole kehadel, liikumistel/liigutustel, žestidel, helidel, esemetel tähendust iseenesest, nad omandavad selle alles performatiivsete protsesside kontekstis, milles kasutamist leiavad.“ (Samas, 2464.) Seega tuleb lavastuse üksikuid elemente vaadelda

kontekstist lähtuvalt ning selle lahutamatu osana, kusjuures detail ja tervik osalevad vastastikusel tähendusloomes: vaatleja defineerib detaili terviku kaudu ning omistab tervikule tähenduse läbi selle üksikelementide summa.

Performatiivsust rõhutab olulise analüütilise kategooriana ka tänapäeva üks mõjukamaid soouuringute teoreetikuid Judith Butler, kes väidab, et kõik – ning eriti soolistatud ja seksuaalsed – identiteedid on ettekirjutatud osatäitmised, mida võib alati ümber kirjutada (Hall 2015: 174). Inimese sotsiaalne sugu (*gender*) „kehtestatakse performatiivselt st see omandab loomuliku ja substantsiaalse staatuse ainult normatiivsete sooliste praktikate pideva kordamise teel“ (Kriitilise teooria käsiraamat 2015: 252). See ei tähenda siiski, et etteantud soolistest normatiividest lahti öeldes saaks inimene enesele sugu valida. Butleri arusaama järgi pole sugu pidevalt taastootval süsteemil mingit seost inimese isiklike valikutega. (Samas.) Sellest teooriast lähtuvalt „ei ole olemas olemuslikku subjekti „naine“, vaid seda subjekti loovad ja hoiavad alal tegevused, mida see mõiste ette kirjutab“ (Hekman 2015: 161). Sugu on fiktsioon, performatiivne roll, mida pidevalt (taas)luuakse „sugu kehtestavate tegudega“ (samas, 162). Järelikult ei ole olemas ka olemuslikku subjekti „mees“ vaid ainult subjekti mehena kehtestavad, loovad ja alal hoidvad tegevused, mis pideva kordamise kaudu end taaskinnistavad. Ka „mehelikkused ei eksisteeri esmalt üksinda, sattudes alles seejärel kontakti naiselikkustega. Mehelikkusi ja naiselikkusi toodetakse koos protsessis, mis loob soolist korda.“ (Connell 2007: 78.) Sellest lähtub, et „... kõike – iha, seksuaalseid norme ja loomulikult ka sugu – saab tõlgendada sotsiaalse konstruktsioonina ning kahtluse alla seada ja muuta“ (Hall 2015: 172). Laiemalt väidab nüüdisaegne ideoloogiakriitiline teooria, et igasugune „...identiteet põhineb etendamisel, st et see konstrueeritakse kultuuriliselt pärandunud käitumismustreid järgides performatiivselt“ (Kriitilise teooria käsiraamat 2015: 372).

Performatiivsust füüsilises teatris ja sooliste konstruktsioonide loomisel ühendab asjaolu, et mõlemal juhul täidab performatiivne akt või aktide summa semiootilise tähistaja selle tähendusega. Lavastuses annab etendajate performatiivne sooritus sisu ja tähenduse märgile, mis kannab endas teatud ideed. Inimeste individuaalsete sooetenduste summana käibivad ühiskonnas teatud sisu hõlmavad tähistajad „mees“ ja „naine“. Performatiivne tegevus loob semiootilise tähenduse.

2.2 Sugu Renate Keerdi loomingu kontekstis

Renate Keerd pöörab suhteliselt vähe tähelepanu bioloogilisele soole, vaadeldes sugu sotsiaalse konstruktsioonina, mis koosneb teatud ühiskondlikult omaksvõetud tunnustest ja tegevustest. Sooliste konstruktsioonide üle võib ironiseerida, nendega võib mängida ja neid ümber pöörata, samuti võib näidata neis peituvat traagikat või absurdi. Seda kõike Keerd oma loomingus ka teeb, tunnistades ja tuues nähtavale taoliste struktuuride olemasolu ning tähenduse ühiskonnas. Seejuures ei ole need tähendused kunagi ühesed: märgid on mitmeti mõistetavad ning pidevas muutumises, kusjuures mängu käigus moonduv kujund võib tühistada oma varasemad tähendused. Keerd pöörab harva (üksikute eranditega) tähelepanu mehele või naisele eraldi. Soorollid muutuvad lavastustes nähtavaks ja oluliseks peamiselt nende koostoimes, omavahelistes kokkupuutepunktides ja suhetes. Vaadeldakse ka viisi, kuidas mees või naine teise sugupoole või laiemalt ühiskonna pilgule avalduvad.

Käesoleva uurimuse aluseks on kolm lavastust („PURE MIND“, „Põletatud väljade hurmaa“ ja „KOON“), mis kõik tegelevad ühena olulisematest teemadest sooküsimustega, kuid lähenevad sellele pisut erinevalt. Lavastused moodustavad temaatilise järje ning on vaadeldavad mõttelise triloogiana. 2013. aastal esietendunud ning kolmest ehk enim tähelepanu pälvinud „PURE MIND“ vaatleb nii inimese kui inimkonna lapsepõlve ja noorust. Selle esteetikas domineerib pulbitsev mäng ja võimaluste piiritus, samuti esimene armastus ning tärkava seksuaalsuse avastamine. Lavastus kasutab osaliselt piiblinarratiivi, mistõttu on oluliseks murdepunktiks arenguloos õuna söömine ja pattulangemine. Inimene muutub teadlikuks oma kehast ning selle suhetest ühiskonnaga. Noort inimest mõjutavad muuhulgas moe- ja muusikatööstuse ebarealistlikud ja üleseksualiseeritud kehastandardid. Teekonna alguses mängu- ja avastamisrõõmu pakkunud keha muutub millekski, mida tuleb normidele allutada, valitseda ja karistada. 2015. aastal järgnenud „Põletatud väljade hurmaas“ saavad inimestest naine ja mees. Siin kujunevad juba selgelt välja sotsiaalselt konstrueeritud sugupoled, kellele elu ja ühiskond esitavad erinevaid väljakutseid. Suhetesse ümbritsevaga lisanduvad konkurents ja võitluslik element, elu käsitletakse ka ringiratast toimuva võidujooksuna. Lavastuse esimene pool on keskendunud naisele, teine mehele. Lõpuks kohtuvad naine ja mees küünaldest särava altari ees, alasti ja võrdsena. 2016. aastal esietendunud „KOON“ eristub kahest eelmisest lavastusest selle poolest, et tavapärase Kompanii Nii truppi asemel on laval neli draamanäitlejat (Helgur Rosenthal, Janek Joost, Katrin Pärn ja Piret Simson) ning kehaliste väljendusvahendite kõrval

kasutatakse sõnalist teksti. Lavastus vaatleb järgmist etappi inimese elukaares: saabunud on keskiga ja hall argipäev, inimene on muutunud väikeseks silmuseks suures elukudumis. Mehe ja naise vahelised suhted on triviaalsed, olles taandunud igapäevastele võimuvahekordadele ja konkurentsile, milles domineerib kord üks, kord teine pool. Kumbki tahab teist valitseda ja enesele allutada, mõlemad soovivad end vabaks võidelda raamidest, kuhu elu on nad märkamatuult surunud.

Sugu ei presenteerita Renate Keerdi lavastustes mitte niivõrd lavalolijate füüsilise soo, vaid muude tunnuste kaudu. Üheks indikaatoriks on kostüümid, mis „...on enamasti sooliselt määratletud ning edastavad sõnumeid, mis on tihedalt seotud rõivastumisega ühiskondlikus kontekstis. Kostüümid ei tähista üksnes ajastut, kultuuri või geograafilist piirkonda, vaid ka sellesse aega, kultuuri ja kohta kuuluva teatud ühiskonnaklassi, rassi ja sugupooltega seotud väärtussüsteeme.“ (Einasto 2002: 37.) Suuremas osas lagedal laval toimuva tegevuse juures on igal lavaruumi paigutatud esemel eriline ja tähenduslik kaal, seda enam, et „lisaks liikumiskeelele on Keerdi lavastustes tähelepanuväärsel kohal ka visuaalselt leidlikud ja värvikirevad rekvisiidid ja kostüümid, samuti humoorikas muusika. Enamasti domineerib laval siiski kehaline väljendus, mida avatakse eseme ja kostüümi kaudu.“ (Pesti 2017: 71.) Sugu defineerivate või tühistavate kostüümide kõrval tasub vaadelda laiemalt, millised elemendid (näiteks kostüümid, maskid, alustus jne), tegevused (riietumine ja lahtiriietumine, füüsiline kontakt) ning kujundid ja situatsioonid (armastus, seks, konkurents, võitlus) on sooliselt laetud ning defineerivad sugu, millised aga sooneutraalsed. Sugu ja sookäsitlust võimaldab muude tunnuste kõrval sedastada ka soostereotüüpne käitumine või sellele vastandumine.

Eelpoolkirjeldatud soo performatiivsuse ülekandumisel etendussituatsiooni ning eriti füüsilisse teatrisse tulevad esile aspektid, mis argisituatsioonis ehk tähelepanu ei pälvi. Vaatluse all olevad märgid ja stereotüübid on argielu või etendussituatsiooni välise olukorraga võrreldes võimendatud ning seega rohkem nähtaval. Võimendatust suurendab kujundite kehaline markeeritus ja stiliseeritus, samuti tähenduse illustreerimise piiratud ajavahemik ning vaatajate fokuseeritud tähelepanu. Kui mitte ka muudel juhtudel, siis vähemalt lavastajateatri puhul (nagu Renate Keerdi looming seda on) võime ehk eeldada, et „esemed ja inimesed on laval ju ometi selleks, et vahendada sõnastatavat lavastajakontseptsiooni või sõnumit, mis toetub tähendusele!“ (Vallikivi 2006: 97.) Seega on kujutatud soomudelid sellised lavastaja teadliku taotlusena ning eesmärgistatult.

2.3 Stereotüüpne sugu

Üheks võimaluseks vaadelda ja analüüsida sugu tantsus või füüsilises teatris on läbi laval kehtivate võimuhete ja neil põhinevate stereotüüpide, tunnistades seejuures „järgmiste küsimuste esitamise vajadust: kes ootab ülestõstmist ja ühest ruumi-punktist teise viimist? Kes alustab liikumisvestlust naise ja mehe vahel? Kellele antakse laval valitsev positsioon? Keda heidetakse laval ja millisel viisil? Kes valitseb tegevust teoses? Kes on aktiivne tegelane ja kes passiivne? Lisaks sellele tuleb jälgida tantsija kehakuju, liikumise omadusi, kostüüme ja tantsuteostes kasutatud muusikat ning eri sugupoolte ruumikasutust. Kõik nimetatud elemendid võivad tugevdada *status quo*'d ja koos sellega ka tavapäraseid või ühiskondlikult heakskiidetud soolisi jaotusi.“ (Einasto 2002: 37.) Siiski tuleb silmas pidada, et „...üksikelementide vaatlemine võib olla eksitav, kuna nad ise ei moodusta tähendust; pigem sünnib tähendus liikumise suhtest teistesse tantsuteose tahkudesse. Ometi on kasulik pöörata tähelepanu sellele, kes mingit liigutust sooritab ja millises kontekstis; millised on naiste ja millised meeste sooritatud liiguste omadused ja kas neis on erinevusi.“ (Samas.) Renate Keerdi füüsilise teatri puhul ilmneb lavaliste võimuhete vaatlemisel, et viis, kuidas lavastaja etendajatega suhestub, mis ülesande kellelegi annab või millised on individuaalsed füüsilised sooritused laval, ei sõltu üldiselt etendajate soost. Tõsteid ja heiteid sooritavad ning esimesena liikumisdialoogi astuvad nii mees- kui naisetendajad (sealjuures tõstavad ja heidavad ka mehed mehi ja naised naisi). Tõstete sooritusele võib küll teatud piiranguid seada konkreetse etendaja füüsiline jõud, kuid see ei ole alati tingimata soost sõltuv. Valitsev positsioon on etendaja(te)l, kellel on kõige olulisem ülesanne lavastaja sõnumi edastamisel ning passiivsust esineb vähe. Seega tähistab Einasto kirjeldatud standardsete võimuhete rakendamine Keerdi loomingus kontekstis olukorda, kus erandlikult stereotüüpne lähenemine soorollidele on lavastaja teadlik valik ning tähenduslikult laetud.

Lavastuse „PURE MIND“ ühes stseenis saab kokku noor kaunis armastajapaar, kes siis romantilise muusika saatel kaskede all tantsib. Mees (Imre Õunapuu) on laval üksi tantsinud, kuni eesriiete vahelt saabub hooga naine (Liisa Tetsmann), kes temaga kokku põrkab. Paari pilgud kohtuvad, nad jäävad teineteise ette seisma. Aeglaselt libistab mees seljast pintsaku ja paneb selle hoolitsevalt naisele selga. Lavale ilmub haljendav kasesalu ja mängima hakkab romantiline muusika, kuid mees ja naine seisavad endiselt liikumatult ega pööra teineteiselt pilku. Siis alustavad nad tantsu, mees tõstab naise aeglaselt üles ning

laseb uuesti alla. Pintsakuhõlmadest tihedalt kinni hoides keerutab ta naist põrandal õhus enese ümber. Keerutamise lõppedes taganeb naine peibutavalt naeratades seljaga vastu kasetüve ning mees kummardub ta näo kohale, justkui kavatsedes naist suudelda. Naine libistab end mehe käte vahelt välja ja põgeneb naerdes, lastes mehel end püüda. Mees haarab naise pintsakuseljast kinni ja keerutab teda veelkord. Naine põgeneb taas, kuid libastub ja kukub. Mees võtab kinni naise jalalabadest ning keerutab teda uuesti. Alguses libiseb naise keha mööda põrandat, seejärel tõuseb õhku. Keerutamise lõppedes katkeb muusika. Mees ja naine jätkavad tagaajamist, kuni naine ühel hetkel peatub ja mehe õhku tõstab. Liiga suures pintsakus väike naine seisab seljaga publiku poole, hoides süles enesest suuremat meest. Mehe keha on sirge ja jäik nagu nukul. Siis heidab naine mehe põrandale ja põgeneb taas kaskede vahele. Mees tormab teda püüdma ning tõstab naise õhku, hoides teda põlvedest sirgena. Naine naerab, surub varbad mehe püksivärvli vahele ja nihutab end mööda partneri keha alla ning maandub tema pükstesse. Olles tihedalt teineteise embuses, silitab mees naise nägu ja suudleb teda kirglikult. Kased hakkavad nende ümber pöörlema, kuni üks kask paari tõukab ja nad pikali kukuvad. End jalule ajades ronib mees pükstest välja. Tema püksid jäävad naise jalga.

Antud stseen käsitleb sugupooli viisil, mis vastab traditsioonilisele sookäsitlusele. Mees on selles stseenis aktiivsem pool, kehastades stereotüüpset maskuliinsust. „Just noormees algatab kõiki kurameerimisliigutusi ning otsustab nende suhte kulgemise suuna...“ (Einasto 2002: 39), samuti määrab alati mees paari vahelise füüsilise kontakti ning sooritab kuni sisulise pöördeni pildi lõpuosas kõik tõsted. Naine alistub mehe domineerimisele ning laseb end püüda, käitudes sealjuures ühtaegu tagasihoidlikult ning peibutavalt. Ta võrgutab meest pilkudega, naeratab ja naerab palju, kuid samas teeskleb puiklemist ja põgenemist. Antud stseeni tõlgendamisel on oluline tähtsus ka kostüümidel. Mees kannab stseeni alguses keha katvaid riideid – tumedaid pikki pükse ja pintsakut. Naine saabub lavale valges poolläbipaistvas kehakuju järgivas kostüümis. „Kultuurilised normid puudutavad ka värve ja neile omistatud tähendusi antud kultuuriruumis: valge tähistab õhtumaistes kultuurides süütust, puhtust ja neitsilikkust...“ (Einasto 2002: 37), ehk esindab traditsiooniliselt naiselikena väärtustatud omadusi. Kostüümi liubvas lõikes peitub ka viide alastusele, mille mees oma pintsakuga katab, jäädes ise treenitud õlgu ja käsivarsi paljastavasse maikasse. See demonstreerib jõuvahekordi seades naise juba alguses hapramasse ja ohustatumasse positsiooni, milles ta sõltub mehe heasoovlikkusest. On ka iseloomulik, et kasutades tavapärasest harmoonilisemaid ja lõpetatumaid žeste ning

liigutusi ja täites ruumi ühtlasemalt, läheneb Keerdi teater selles stseenis tantsule, mille esteetikast tema looming tavaliselt lahkneb.

Hoolimata stereotüüpselt sookäsitlusest peitub antud episoodis traditsiooniliste soorollide kriitika, mis väljendub nende üle ironieerimises ning stseeni lõpus jõupositsioonide mängulises ümberpööramises. Renate Keerdi loomingu olulise elemendina kasutatakse siingi idee nähtavaks tegemisel võimendust ja irooniat. Antud juhul on selle üheks näiteks armastajaid ümbritsev romantiline kasesalu, mis koosneb valgetes haiglakitlites kaasetendajatest. Tinglikud puud lehvitavad pea kohal rohelisi krabisevaid kilekotte, matkides tuules heljuvaid kaselatvu. Nende kostüüme võib tõlgendada kui vihjet, et armastus on (vaimu)haigus ning armunud inimene ei käitu ratsionaalselt. Iroonia peitub ka soorollide teadlikus võimendamises nii, et muutub nähtavaks neis peituv absurd: mees räsib naise keha seda aina tõstes, õhus keerutades, mööda maad lohistades, kuid naine ainult naeratab ja vaatab teda õrnal pilgul. Mees omakorda on väsinud, lõõtsutav ja higine maskuliinsetest jõudemonstratsioonidest ja püüetest naisele meeldida. Seeläbi on stseen „tunnistuseks sellest, kuidas meie soo ja seksuaalsusega seotud arusaamu vormib romantiline armastus...” (Einasto 2002: 40), millesse lavastaja suhtub kriitiliselt. Viimase väljundiks on võimuhete ootamatu ümber pööramine episoodi lõpus, kui naine äkitselt mehe üles tõstab ning mees talle alistub, muutudes passiivseks nukuks. Viimasel tõstmisel kõrgub naine mehe kohal ja vaatab talle ülevalt alla, et end seejärel naerdes mehe pükstesse poetada.

2.4 Muutlik sugu

Vaadeldes traditsioonilisi soorolle ühiskonnas valitsevate normidena, muutuvad tähenduslikuks normist hälbimised. „Teispool normi piire asuvas ruumis kohtame tervet võimalustegammat: alates koletislikust (normi hävitamine) ja lõpetades positiivsete joonte meeldiva täiusega, mis ulatub ülenormilisuseni. Kuid kummalgi juhul pole tegemist normi vaesustumisega, selle lihtsustumisega ja tardumisega (...) Üheks lihtsaimaks võtteks ennustatavuse piiridest väljuda on troop, mida eriti sageli kasutatakse visuaalsetes kunstides ja kus kaks teineteisele vastandatud objekti vahetavad omavahel dominanttunnused. (...) Eriti häirib elementide ümberpaigutamine nende sama kogumi säilides tavaliselt stereotüüpset auditoriumi. Just seda võtet tembeldatakse kõige sagedamini ebasündaaks.“ (Lotman 2001: 93.) Valitseva ja normina käsitletava „struktuuri

piiridest väljumine võib seisneda ettearvamatult ümberpaiknemises teise struktuuri. (...) Selles suhtes pakuvad erilist huvi soofunktsioonide vahetamise juhtumid, kuna semiootilise mängu ruumi haaratakse siis kaheldamatult mittesemiootiline struktuur, ennustamatus aga viiakse inimese tahtest täiesti sõltumatusse süsteemi.“ (Samas, 101.) Teatri kontekstis tähendab see situatsioone, kus etendaja rollisugu lahkneb tema bioloogilisest soost.

Lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“ on laval kolm etendajat (Gerda-Anette Allikas, Liisa Tetsmann ja Taavi Rei), kes kostüümide ja soostereotüüpse käitumise läbi kehastavad sotsiaalset sugu, mis hälbib nende bioloogilisest soost. Viimasest loobumine illustreerib viisi, kuidas ühiskond täidab tähistajaid „mees“ või „naine“ teatud ettenähtud tegevuste ja tunnustega. Lavastuse esimeses pooles sooritavad kõik kolm etendajat tagurpidi striptiisi, riietudes aeglaselt ja võrgutavalt publiku silme all. Pildi alguses seisavad nad reas, kandes vaid musti kõrge tikk-kontsaga kingi ja musta pitsilist naistepesu. Kõigi kolme pikad juuksed on lahti ja kohevile aetud. Erootiliselt laetud muusika saatel nõksutavad nad hämaras valguses puusi, vaadates väljakutsuvalt publikusse. Näitlejate suud on kergelt avatud, pilk ainitine ning liigutused rõhutatult aeglased. Nad kummarduvad üheaegselt ettepoole, kükitavad ja võtavad põrandalt mustad liibuvad särgid, mille enesele võrgutavate liigutuste saatel selga libistavad. Uuesti kükitades leiavad etendajad mustad miniseelikud, mis samuti üle pea tõmmatakse. Viimasena pannakse selga väikesed mustad nahkjakid. Siis muutub muusika ning mehhaaniliste helide saatel kangestub etendajate seni pehme puusanõks automaatseks sundtegevuseks, millest pole justkui võimalik väljuda. Seejärel alustavad naised marssimist mööda kujuteldavat ringjoont.

Antud stseen on vaadeldav mitmekordselt ümberpööratud kujundina. Selle üheks aspektiks on etendajate performatiivne tegevus ehk striptiis, mis rõhutab erootikat naisekäsitluse olulise osana, ning teiseks meesetendaja (Taavi Rei) asetamine naise rolli. Erootika rajaneb mitmetel tunnustel, seda „... on võimalik vaadelda kitsamalt kui seksuaalset iha käivitavat jõudu. See hõlmab näiteks mitmesuguseid riietusesemeid või moeideoloogiaid. Naha erootiline tõmme erutab ja võimendab nii meeste kui ka naiste ihasid; paljudel juhtudel võib erootilise energia tekkimist genereerida kõrge kontsaga kingade kandmine.“ (Kraavi 2013.) Antud näites rõhutatakse erootilisust nappi riietuse, kõrgete kontsade, paljastatud ihu, võrgutavate liigutuste ning muusika ja valgusega. Erootiliste elementide kasutus on pillav ja kuhjav, seksuaalne laetus viidud lagunemiseni. Kõik liigutused on võimendatud ebaloomulikkuseni, jättes mulje, nagu poleks „...tants, mis striptiisi algusest lõpuni saadab, üldsegi erootiline tegur. Tõenäoliselt on ta isegi selle vastand: kergelt rütmistatud

õõtsumine on lihtsalt mingi maagia liikumatusehirmu tõrjumiseks.“ (Barthes 2004: 172.) Laval on „...meesteta maailm, mis on ometi tervenisti sündinud mehe pilgust“ (samas, 65). Stseen ei käsitle mitte bioloogilist sugu, vaid illustreerib seksuaalset naist tema stereotüüpsete tegevuste, tunnuste ja rekvisiitide kaudu, nagu see avaldub mehe pilgule. Valdavalt sulavad taolised naist objektiseerivad „...juhtumid, kus mehed muudavad soo rolliks sotsiaalses teadvuses sedavõrd kokku normiga, et üldjuhul tekstides ei kajastugi. Viimast ei saa öelda siis, kui mehele on määratud täita naise roll.“ (Lotman 2001: 102.) Mehe rakendamine naise rollis, sooritamas naiste puhul seksikaks peetavaid liigutusi ja tegevusi lõhub neis erootika ning seeläbi dekonstrueerib stereotüübi.

Eelnevast lähtuvalt tasub pöörata tähelepanu ka „...juhtumitele, kus naine võtab endale teatud kultuurikontekstides mehe rolli...“ (Lotman 2001: 101). „Põletatud väljade hurmaa“ teises pooles riietuvad kõik kolm etendajat meesteks ning nende vahel leiab aset kaklus. Kujundi alguses on lavalolijad jalga tõmmanud pikad viigipüksid ning selga triikssärgid. Seljaga publiku poole seistes seotakse pikad juuksed patsi ning heidetakse seni jalgu vaevanud kontsakingad minema. Varasemat striiptiisi matkiva, kuid puise ja lonkava puusanõksu saatel pööravad meesteks muutunud etendajad näoga publiku poole. Siis kaapab Liisa Tetsmann jalaga ja tungib Gerda-Anette Allikale kallale. Puhkeb eelneva stseeniga sarnaselt võimendatud ja ülepakutud kaklus, kus sooritatakse võltslööke, akrobaatilisi hüppeid ja heiteid ning turnitakse teineteise kehadel. Sel moel rassivaid ja rabelevaid mehi „...ei huvita üldse, kas võitlus on ehtne või mitte, ning neil on täiesti õigus; nad keskenduvad vaatemängu põhiväärtusele, mis seisneb selles, et sealt on välja jäetud kõik põhjused ja tagajärjed...“ (Barthes 2004: 14). Lavalolijad täidavad stereotüüpse mehe pealisülesannet: oluline on „...panna vastane maksma, vastata tema löögile vastulöögiga, pöörata sündmus ümber oma kasuks, kas vastase relva tema enda vastu pöörates või tema kavatsusi nurja ajades – kõik see sulgeb maailma kindlatesse piiridesse ja tagab õnnetunde“ (samas, 97). Kusjuures keegi osalejatest „...ei pea võitma, vaid sooritama täpselt need žestid, mida temalt oodatakse“ (samas, 15). Nii pakub vaatemäng seeria „...ülepaisutatud žeste, mille tähendust eksploatatakse lausa paroksüsmini“ (samas). Vaatluseluse stseeni puhul on „...iseloomulik, et naise riietumine meherõivaise (muundumine meheks) on kaasnenud mehe sõjalise käitumise ülevõtmisega“ (Lotman 2001: 103). Nagu ka eelmise näite puhul toob bioloogilise soo vahetamine ehk naiste kasutamine stereotüüpselt agressiivsete meeste rollis ühiskonnas käibiva soolise

konstruktsiooni nähtavale. Võimendus paljastab stereotüübis peituvat absurdi ning seeläbi tühjendab märgi.

2.5 Domineeritud sugu

Sugudevaheliste suhete pingelisteks põrkumiskohtadeks on olukorrad, kus üks sugu domineerib teise üle või surub teise alla. Seejuures tugineb domineerimine mitte niivõrd konkreetsete indiviidide vahekorrale, vaid õpitud sookäitumisele, mis põhineb kultuuriliselt põlistatud sookäsitlusel. Dominatsioon on sageli suunatud mehelt naisele ning omandab tihti ka füüsilise allutamise vormi, milles sisaldub seksuaalne element. Selle üheks põhjuseks on naise keha traditsiooniline nägemisviis: ajalooliselt on naisekeha käsitletud kui „...täielikult seksuaalsusest täidetud keha, (...) mis tagas naisekeha ühenduse ühiskonnaga (mille reguleeritud viljakuse ta pidi tagama), perekonnaruumiga (mille substantsiaalne ja funktsionaalne element ta pidi olema) ja lastega (keda ta toodab ja kelle käekäigu eest peab terve kasvatusperioodi vältel kehtiva bioloogilis-moraalse vastutuse tõttu hoolitsema.“ (Foucault 2005: 114.) Sellest lähtuvalt on „...naisi alati nende kehadega identifitseeritud ja neid nende kehaliste iseärasuste tõttu madalamaks peetud“ (Koobak 2005: 67). Ühiskonnas, mis väärtustab maskuliinsust, nähakse „...naise keha metafoorina vaimu ja keha dualismi kehalisuse poolel, mis tähistab loodust, emotsionaalsust, irratsionaalsust ja sensuaalsust. Naise keha on alati „teine“: müstiline, sõnakuulmatu, patriarhaalset korda ähvardav, tähistades kõike, mida maskuliinne kehatu ratsionaalsus püüab taltsutada ja kontrollida.“ (Samas, 68.) Levinud vahendiks naise keha kontrollimisel on seksuaalne dominatsioon ja objektistamine, kuna „seksuaalsus on võimuhete eriti tihe üleminekupunkt. (...) Võimuhetes ei ole seksuaalsus mitte kõige varjatud element, vaid pigem üks praktilisemaid: see on kasutatav väga suure hulga manöövrivate juures ning see võib olla kõige erinevamate strateegiate toetuspunktiks või ühenduslüliks.“ (Foucault 2005: 113.)

Kolmest vaatluse all olevast lavastusest tegeleb meeste ja naiste omavaheliste (võimu)suhetega enim „KOON“, mille üks osa keskendub meeste domineerimisele. Laval on neli näitlejat, kaks meest ja kaks naist (Helgur Rosenthal, Janek Joost, Katrin Pärn ja Piret Simson). Stseeni alguses hakkab mängima Olev Vestmanni lugu „Maga, naine, rahumeeli“, mis algab fraasidega: „Mida, naine, elult sa veel ihkad? Mida tahta rohkem veel talt ihkad? Sinu omad on sinavad rannad, on lapsed ja on mees, kes kätel kannab.“

Laulu alguses seisavad naised, üks teise taga, keset lava. Mehed alustavad nende ümber tantsimist. „Kätel kandmise“ hetkel suruvad mehed käsivarred naiste jalgevahelt läbi ning tõstavad nende pulksirgeid kehasid nagu nukke. Nad jätkavad liikumatute naisekehade ümber keerutamist ja tantsu. Järgneb uus tõste, kusjuures naiste näod jäävad ilmetuks ja liikumatuks ning kehad jäigaks, nad justkui ei näekski mehi. Mehed aga naeratavad, sooritavad väljakutsuvaid liigutusi ja pöördeid. Lähenedes Pärnale, suruvad mõlemad mehed käe üheaegselt naise jalgade vahele ja võtavad teineteisel käest kinni. Nad tõstavad naise üles ja tantsivad temaga ringi, asetades liikumatu keha seejärel kõrvale ning pöördudes Simsoni poole. Taas piiravad nad naist tantsuga, kuni ta keha samal moel üles tõstavad ja sellega ringi keerutavad. Meeste näoilmed ja liigutused on võidukad. Naised jäävad passiivseks. Mehed jätkavad naiste kehade tõstmist, ühest kohast teise viimist ja nendega mängimist, tundes tegevusest ilmset rõõmu.

Pilt läheb sujuvalt üle järgmiseks, kui Joost lausub kuivalt ja käskivalt: „Väga hea! Võtame soojendusdressi maha!“ Nüüd kehastuvad mehed treeneriteks ja naised treenitavateks. Viimased võtavad dressid seljast ja jäävad liibuvates mustades retuusides ning võimlemistrikoodes lavale seisma. Mehed hakkavad nende liikumist juhendama, käskides võtta harkseisu ja kõverdada põlved, liigutada puusi. Naistel käsutatakse käed kuklale, nad peavad puusi küljelt küljele kõigutama. Mehed lähevad elevile ja heidavad põrandale pikali, et avaneks parem vaade võimlevate naiste kehadele. Nad annavad uusi korraldusi, mida naised ilmetute nägudega täidavad. Naised sooritava aeglasi puusaringe, käed kuklal. Seljaga vaataja poole peavad nad sügavalt ette kummarduma, samal ajal kui mehed neid jälgivad ja ergutavad. Naised käsutatakse käpuli, nad peavad rinna ülaosa põrandale langetama. Mehed lebavad kõhuli nende selja taga, vahetavad pilke ja naeravad. Naised aetakse uuesti jalule, nad peavad kükke tegema. Mehed roomavad mööda põrandat lähemale ning libistavad end naiste jalgade vahele selili. Naised sooritavad kükke meeste kehade kohal. Järgmiseks istuvad mehed põrandal, naised kükitavad avatud põlvedega nende ees. Neil kästakse selili põrandale heita, kus nad taas avatud jalgadega meeste ees lebavad. Mehed kiidavad naisi ja soovivad neil kätega reie sisekülgi masseerida. Viimaks langetavad mehed oma pead naiste vagiinadele, nende ergutamine kiireneb, naised jätkavad masinlikult liikumist. Mängima hakkab vaikne muusika. Naised mässivad oma jalad meestele ümber kaela, mehed tõusevad püsti ja lohistavad naiste kehad eemale.

Mõlemas kirjeldatud stseenis peegeldub „...naise ajalooline roll seksuaalobjektina, kes ilmub mehe pilgule...“ (Kivimaa 2000: 85). Naise füüsilisele kehale viidatakse kui „...“

kultuurilisele ideaalile – ilusale nukukehale...“ (samas, 86), mis on passiivne ja alistuv, alludes mehe soovidele. Naise keha objektistamine selles situatsioonis ei ole sama, mis näiteks tähelepanu fokuseerimine esteetilisele objektile või kaunile kunstiteosele. Kuigi esteetilist imetlust võib esineda, lisandub sellele kontrollisoov ehk võimusuhe. Kunstiväärtusega skulptuuri ja nuku passiivse füüsilise keha vahe seisneb selles, et „esimest imetletakse, tajutakse esteetiliselt, teist keerutatakse käes, temaga manipuleeritakse; esimest üksnes vaadatakse, teine viiakse aktiivsesse rolli, talle omistatakse mingi käitumine, mängija kõneleb temaga, vastates nii enda kui ka mänguasja eest.“ (Lotman 2016: 179.) Seejuures „...mänguasi tähistab alati midagi ja see midagi on alati täielikult sotsialiseeritud, kokku pandud tänapäeva täiskasvanutemaailma müütidest või tehnikast...“ (Barthes 2004: 66) ehk antud juhul kultuuriliselt omaksvõetud sookäsitlusest, mis tunnustab meest seksuaalse agressori ja naist tema tähelepanu objektina. Lavaline situatsioon on vaadeldav kuriteona, kuna „kõige üldisemalt võttes seisneb kuriteo psühholoogia teise inimese muutmises objektiks, s.o temalt õiguse äravõtmises olla iseseisev ja aktiivne osaline suhtlemises“ (Lotman 2016: 201). Lotman nimetab taolist objektistamist loomuvastaseks (samas, 202), muuhulgas tõdedes, et üldiselt „...ei ole kurjategijad eredad ja tugevad isiksused, vaid isikupäratud olendid, kes kuriteo kaudu püüavad oma ühiskondlike suhete objekti positsiooni vahetada teist inimest objektiks muutva võimu kandja rolli vastu“ (samas). Ometi on selline praktika tõhus ja oma efektiivsuses püsiv, sest „domineerimise, allaheitmise ja allutamise mis tahes vorm toob lõpuks ikkagi kaasa kuuletumise“ (Foucault 2005: 95). Mõlemas stseenis väljenduv võimusuhe illustreerib paradoksi, millele võimu tõhusus tugineb: „ta ei suuda teha midagi muud, kui teha nii, et tema poolt allutatavgi ei suudaks midagi peale selle, mida võim tal teha lubab“ (samas). „Võimusuhted ei asu väljaspool teist tüüpi suhteid, vaid on nende suhtes immanentsed...“ (samas, 103), seega on kõnealused suhetemustrid enesekordamise teel pidevas taastootmises.

Mees- ja naisperspektiivi erinevust neis küsimustes illustreerib seegi, et Renate Keerdi lavastajakäekirja analüüsinud Meelis Oidsalu näeb kõnealuseid stseene mitte niivõrd ühiskonnakriitiliste kuivõrd seksuaalselt laetutena, kirjutades, et me ei näe: „... Keerdi seismas naise ihu eest, nii nagu lääne füüsilise teatri kollektiivid seda on deklareerinud. Vittupidi tõstmise tants lavastuses „Koon“ võiks feministe kõnetada küll, ja ka šovinistlik puusahöörituse lavastamise stseen, mis sellele kohe järgneb: meessoost eratreenerid jõllavad tuimalt naisklientide hargivahesse. Keerd aga ei karda puhast toorest seksuaalset

energiat hinnanguvabalt ekspuaterida. Tema lavastatud võimlemistund näeb välja nagu günekoloogiline protseduur, aga selles pole ometi midagi feministlikku.“ (Oidsalu 2018.)

2.6 Ebaoluline sugu

Sooliste konstruktsioonide käsitlese „erivariandiks on juhtum, kus sootunnustel põhinev jaotus lakkab üldse domineerimast...“ (Lotman 2001: 101). Kõnealuste lavastuste puhul tähendab see soost loobumist või vähemalt pilgu soolt kõrvale pööramist. Sugude ühtlustumise või hajumise tingib olukord, kus muud tunnused või vahendid on sõnumi edastamisel kaalukamad või on käsitledav probleem universaalne ehk sooülene. On ka olukordi, kus liiga nähtaval olev sugu muutub tähelepanu hajutavaks müraks ning tuleb seetõttu muuta nähtamatuks. Soo märgilise tähenduse asendab neis situatsioonides füüsiline keha, kusjuures nagu ka sugude puhul on „arusaam kehast kui muutumatust, looduslikust etteantusest asendunud ajalooliselt, sotsiaalselt ja kultuuriliselt konstrueeritud kehadega“ (Kivimaa 2000: 76). Traditsiooniliselt on „...keha ja kehalise identiteedi määratlejana sugupoolekategoriat ilmselt kõige olulisem: esiteks on tegemist niikuinii kõige universaalsema ja esmase erinevuse tähistajaga, teiseks aga seostab kogu meie teadmise ajalugu soolist erinevust eelkõige bioloogilis-kehalisega, mis omakorda saab sotsiaalse erinevuse „õigustajaks“...“ (samal, 77), kuid mõnedel juhtudel võib keha esineda soost lahusesisva vormina. Seejuures on oluline, et „lavale asetatuna kehalised tähendused mitmekordistuvad“ (Nigu 2008: 44) ning sooga seotud assotsiatsioonidest puhastamisel keha sõnum võimendub.

Üheks sellise lähenemisviisi näiteks on moe-*show* lavastuses „PURE MIND“, kus etendajate kehadest moodustatakse uued vormid – üleelusuuruses modellid, kelle ebaloomulikud moonutatud kehad koosnevad samaaegselt nii mees- kui naisetendajatest. Põrandale joonitud tinglikule *catwalk*-ile hakkavad eesriiete tagant tümpsuva muusika saatel hoogsal sammul väljuma modellid. Nende kehad on ligi kolm meetrit pikad ning ebaloomulike proportsioonidega, liigutused ebaühtlaselt jõnksuvad ning võetavad poosid grotesksed. Modelli keha moodustavad kaks etendajat, kellest üks kannab teist kukil ning kehatervik on kaetud avara kleidiga, mis paljastab jalad ning jätab nähtavale ka õlad ja käsivarred. Iga modell kõnnib tempokalt poodiumi lõppu ja tagasi, võttes sisse erinevaid poose, prunditades huuli ja õõtsutades puusi. Moetetenduse edenedes hakkavad kehatervikud aga murenema, juhtub, et modelli alumine ja ülemine pool ei suuda liikuda

sünkroonis. Samuti on laval kõrguvatel tornkehadel raske tasakaalu hoida, nende ülakehad löövad kohati õõtsuma nagu tuule käes. Vahepeal hakkab ühe modelli alumine pool jalgu kõrgele õhku loopima, ülemine pool üritab aga väarikalt tasakaalu säilitada, kuigi suur osa tema kehast ei allu tahtele. Hoolimata kehade ebaloomulikest venimisest ja vändumisest jäävad modellide näod väljakutsuvaks, nad tõmbavad põski lohku ja mossitavad huuli ning heidavad enese ümber provotseerivaid pilke. Seelikutes „naismodellide“ kõrval ilmuvad peagi lavale ka sädelevates aluspükstes ja dressipluusides „meesmodellid“, kuid nendegi kehad on moodustatud mõlemast soost inimestest. Nii üla- kui alakeha funktsiooni täidavad vaheldumisi nii mees- kui naisetendajad. Seejuures võib mehe ülakehaga modell kanda kleite ja vastupidi, seega pole kostüümidest hoolimata tegemist sooliste, vaid sootute kehadega.

Antud stseeni näol on tegemist kriitikaga kaasaegse moetööstuse kehakäsitlusele. On ju mood suuresti kehade lugu – „20. sajandi moeajalugu dokumenteerib eriti ilmekalt mitte lihtsalt kujutamise, vaid ka materiaalsete kehade muutumise ehk kehade vormimise ja distsiplineerimise ajalugu“ (Kivimaa 2000: 76). Poodiumil kõndiva modelli keha on taandatud vaimust lahusolevaks tarbeesemeks, mille funktsioon on esitleda rõivaid. Muutmaks moodi atraktiivseks, peab seda esitlev keha vastama teatud nõuetele ja parameetritele. Modellide pika ja äärmiselt „kõhna keha ideaal toonitab lastetut seksuaalsust, mida kaasaegses ühiskonnas üha enam hinnatakse. Selle seksuaalsusega peab kaasnema ka piiratud mõttetegevus ja isiksuse puudumine.“ (Einasto 2001: 97.) Laval olevate modellide ebaloomulik kõnnak ning elukauged liigutused omandavad „...teatava tingliku iseloomu, mis eristab neid argistest eesmärgipärastest liigutustest ning etendavad kehad ei toimi enam vahetute nähtustena, vaid pigem iseenda üldistusvõimeliste märkidenä“ (Nigu 2008: 44). Moe ja keha taolises suhtes avaldub paradoksaalsus. Ühest küljest on „moe pidev vahetumine dünaamilise sotsiaalse struktuuri tunnus. Enamgi veel, just mood oma püsiepiteetidega „kapriisne“, „muutlik“, „kummaline“, mis rõhutavad tema muutumise motiveerimatust, näilist meelevaldsust, saab teatavaks kultuuri arengu metronoomiks. Moe muutumise kiirenemine on seotud algatusvõimelise isiksuse osa suurenemisega arenguprotsessis.“ (Lotman 2001: 94.) Samas ei presenteerita moodi mitte isiksuste, vaid nende silmatorkava puudumise, nulltähistajate kaudu. Arvestades, et „lülitada mingi teatud element moeruumi tähendab teha ta nähtavaks, tähenduslikuks“ (samas, 95), muutub nähtavaks ja tähenduslikuks kehade eelistamine isiksustele. Selle

tagajärjena on „moe psüühiline aspekt seotud hirmuga jääda märkamatuks ning järelikult ei toitu ta enesekindlusest, vaid oma väärtuses kahtlemisest“ (sammas).

Teine soost eemaldumise näide pärineb samuti lavastusest „PURE MIND“ ning selleks on popkultuuris ja muusikatööstuses domineerivat kehakuvandit kritiseeriv tantsunumber. Stseeni alguses hakkab valjusti mängima Amanda Leari „Enigma“ ning etendajad jalutavad hoogsal sammul lavale. Nii mehed kui naised on rietatud sarnastesse värvilistesse liibuvatesse särkidesse ja retuusidesse. Ainsa erinevusena kannavad naised kontsakingi, mehed on paljajalu. Tantsusammul saabub lavale töötavat puhurit hoidev Liisa Tetsmann, kes juuste tuules lehvides laulmist matkib. Teised esinevad tema taustatantsijatena, esitades popmuusika videodest tuntud diskosamme. Laulja rolli täitev Tetsmann flirdib kujuteldava kaameraga, tehes erootilisi nägusid ja liigutusi. Põrandale laskudes asetab ta puhuri enese selja taha maha ning tantsib põlvitades selle kohal. Tõustes kasutab laulja puhurit mikrofonina. Ülejäänud trupp tantsib sünkroonis tema taustal, kusjuures nii mehed kui naised sooritavad ühesuguseid liigutusi. Siis laskuvad Gerda-Anette Allikas ja Taavi Rei põrandale käpuli. Imre Õunapuu ja Maarja Roolaht tõstavad Tetsmanni enese vahel õhku ja asetavad ta kaaslaste selgadele tasakaalu. Kõrge kontsaga kingi kandev Tetsmann tantsib ja laulab nüüd nende kehadel seistes. Seejärel lahkub ülejäänud trupp lavalt, jättes Tetsmanni üksinda puhuriga tantsima. Temagi taandub eesriiete vahele, kust kohe saabuvad rivis uuesti lavale kõik etendajad. Nüüd kannavad nad maske ja kõigi juuksed on lahti. Tardunult naeratavate nägudega täismaskid markeerivad tugevat meiki, põsed ning huuled on suured ja punased, silmalaud sinised-rohelised ja kulmud mustaks joonitud. Tantsuliigutused muutuvad võimendatumaks ja seksuaalsemaks. Tetsmann laskub taas puhuriga põrandale ning väänleb selle kohal, lastes sel puhuda oma rindadele. Rei tõstab Tetsmanni oma õlale ning teised koonduvad tema selja taha, hoides üksteisel vöökohast kinni. Muusikapala jõuab kulminatsioonini ning laest hakkab langema väikesi värvilisi õhupalle. Endiselt tantsides püüavad lavalolijad palle ning hakkavad neid nii enesele kui teistele riiete alla toppima. Naised rindadele, puusadele ja tagumikule, mehed kubemele ja õlgadele. Laval liikujate kehakuju hakkab moonduma. Muusika lõpeb, kuid deformeerunud kehad jätkavad rabeledes tantsimist. Vaikuses võib kuulda neid pingutusest hingeldamas.

Kõnealuse näite üheks oluliseks elemendiks on mask. Kui ka füüsilise teatri üheks eelkäijaks olevas kehamiimi traditsioonis „...kaetakse sageli nägu neutraalse maskiga, mis vabastab keha ja muudab selle väljenduslikumaks...“ (Pesti 2017: 66), siis antud episoodi

võimendatud tunnusoontega maskidel on etendajate sugu ja isiksust tühistav ning tasalülitav mõju, kuna „...mask on ainult joonte kogum, nägu aga on eeskätt neid ühendav harmoonia“ (Barthes 2004: 80). Etendajate nägu varjav „täielik mask (...) taotleb vähem salapärasust (erinevalt itaalia poolmaskidest) ning püüab rohkem luua inimnäo arhetüüpi“ (samas, 79). Maskide näojooned on võimendatud ja ebaloomulikud, sarnanedes liigsete plastiliste operatsioonide tulemustega, mis taotlevad massikultuuris seksuaalseks peetavaid tunnuseid: tursunud huuli, suuri silmi ning vahajalt pingul nahka. Etendajate seksuaalselt laetud tants tekitab „...konflikti näitleja liigutuste mittediskreetse dünaamika ja maski liikumatuse vahel“ (Lotman 2016: 204). Kui nägu on allutatud teatud standarditele, peab neile alluma ka keha. Selleks täidetakse kehavorme õhupallidega, mis imiteerivad silikoontäidiseid ning millega rõhutatakse seksuaalsetena käsitletavaid kehaosi. Üleseksualiseeritud ning võimendatud näod ja kehad moonduvad aegamööda võõritavateks väärdvormideks.

Nii moe- kui muusikamaailm käituvad tänapäeva ühiskonnas seksuaalsuse eeskõnelejatena ning samas teatud võimu esindajatena, sest „kus on iha, on ka võimusuhe (...) oleks asjatu otsida iha väljaspool võimu“ (Foucault 2005: 91). Mõlemad esinevad stimulaatoritena, „...mis külvavad seksi asjade ja kehade pinnale, mis ärgitavad, mis näitavad seda ja panevad sellest rääkima, teevad sellest tegelikkuse osa...“ (samas, 82) ning kehtestavad normid ja standardid. Massimeedia vahendusel on „üks meie ühiskonna embleeme rääkiv seks. Seks, mis tabatakse teolt, mida küsitletakse, ning mis (olles selleks küll sunnitud, kuid ise meelsasti jutukas) lakkamatult vastab.“ (Samas, 87.) Olukorras, kus seks võrdsustub moe ja mood seksiga, on inimese „...seksuaalsus allutatud samasugusele innovaatilise efektitsemise survele nagu kõikvõimalikud tehnilise iseloomuga vidinad ja nendega tehtav“ (Maiste 2013). Nagu moegi puhul on ka muusikatööstuse esmaseks objektiks seksuaalne keha, kuna „...seksuaalne teadmine ja isegi teatud ebamäärane seksikuse nõue kuulub lahutamatu osana tänapäeva kultuuri“ (Kraavi 2013). Massikultuur läheneb seksuaalsele „...kehale kui masinale: keha dresseerimine, selle võimete optimeerimine, sellest jõudude väljapigistamine, selle kasulikkuse ja kuulekuse üheaegne suurendamine ning selle integreerimine tõhusatesse ja ökonoomsetesse kontrollisüsteemidesse“ (Foucault 2005: 149) on tööstuse oluline ja kasumlik osa.

Keerd illustreerib eelnevates näidetes, kuidas „võimustusüsteemid on otseselt seotud kehaga – kehade, funktsioonide, füsioloogiliste protsesside, aistingute ja naudingutega“ (Foucault 2005: 163) ning inimese „kehalises kogemuses põimuvad bioloogiliste aspektidega tihedalt

kokku sotsiokultuurilised ja intellektuaalsed aspektid ning kehaline kogemus ise on paljuski kultuuriliselt määratud“ (Vallikivi 2006: 96). Seega on iga laval nähtav keha „...teoses vaid vahend edastamiseks mingit muud, väljaspool keha asuvat sõnumit“ (Kivimaa 2000: 87), mitte kindlat sugu või muid tunnuseid omav isiksus või subjekt. „Teatrimediumi ambivalentsuse ja üldistusvõime tõttu mõjuvad kõik panustajad seepärast nii laiema mudelina inimese kehalisest loomusest kui sellisest ja ahvatlevad ka vaataja omaenese ihulist olemist uue nurga alt läbi tunnetama.“ (Nigu 2008: 52.)

2.7 Järeldused

Sugupooli ühendavad ja lahutavad probleemid on üheks Renate Keerdi loomingu dominandiks, millega tegelevad kõik kolm antud töö raames vaadeldud lavastust. Indiviidide ja isiksuste asemel vaatleb ta arhetüüpe, otsib ühiskondlikust ruumist inimest, meest või naist tähistavaid märke ja lahkab nende tähendusi, kuna inimene „oma tuumas võiks olla üsna sarnane, eriti samas kultuurikontekstis. Tuum sisaldab lisaks looduslikule kehale ka kultuurilist konstrukti (märk), seal on kaks poolt ühendatud ja tuuma on vangistatud kõigi kehaliste ja tähenduslike nüansside paljusus.“ (Vallikivi 2006: 100.) Seega on ka iga laval nähtav etendaja, sõltumata tema soost „...vaadeldav ühtaegu füüsilise ja individuaalse elatud kehana kui ka semiootilise üldistusvõimelise märgina“ (Nigu 2008: 50).

Renate Keerd ei vaatle sugupooli mitte bioloogilise antuse vaid sotsiaalsete konstruktsioonidena, mis koosnevad kultuuriliselt määratletud soolistest praktikatest. Oluliseks harjumuspärase soolise antuse tühistamise võtteks on kostüümide kasutamine, mis võimaldab küsida: „kas sugu on siis nii habras, et kui naised kannavad „mehe riideid“ (ja loomulikult ka vastupidi), siis on see ohus? Kui see on nii, siis mis on sugu? Kas tõesti taandub kõik „kehakatetele“, ja kui taandub, kas pole sugu siis pigem sotsiaalne kui loomulik?“ (McGowan 2015: 28.) Lavastaja vaatepunkt traditsioonilisele sookäsitlusele on kriitiline. Kehtivaid stereotüüpe paljastab ta läbi mängu, ironia ja võimenduse, mis võib viia absurdini. Kolmes vaadeldud lavastuses domineerisid „ühemõttelised žestid, häbematud jutud, normide avalik eiramine, meelsasti näidatavad ja hõlpsasti segunevad kehad, üleannetud lapsed, kelle sundimatut liikumist ei saatnud piinlikustunne ega pahakspanu, vaid täiskasvanute naer – kehad „eputasid“ kõikjal“ (Foucault 2005: 9).

Keerdi füüsilise teatrikeele „poesia on sel määral anarhiline, kuivõrd ta võtab revideerimisele kõik suhted ja seosed objektide vahel ning vormide ja nende tähenduste vahel“ (Artaud 1975: 42), et mõjutada vaatajat teatud konstruktsioone nägema ja läbi nägema. Struktuuri lõhkumine tähistab traditsioonilisest käsitusviisist loobumist, stereotüüpide lammutamist ning vastuhakku. Ironia ja absurd tühistavad harjumuspäraseid ja omaksvõetud nägemisviisi. Laiemaks mõjuks on vaadeldava semiootilise tähistaja dekonstruktsioon, märgi senisest tähendusest tühjaks laskmine.

3. Rituaal

3.1 Rituaali mõistest

Teatri puhul räägitakse rituaalist tavaliselt antropoloogilises võtmes. Olgu tegemist teatri enese evolutsioonilise lähtepunkti otsimisega, põlisrahvaste tavade vaatlemise või 20. sajandi teisel poolel püüeldud rituaalse teatriga, on pilk ikka pööratud esmalt minevikku. Eeskujuks on võetud ka traditsioonilisemaid või lihtsalt lääne perspektiivist vaadeldes „kaugemaid“ kultuure, mis oma arhailistes praktikates minevikule justkui lähemal seisavad. Konkreetse etendussituatsiooni liigitamine rituaaliks või teatriks sõltub suuresti toimingu kontekstist ja funktsioonist. Seejuures on määravamaks sündmuse polariseerumine teataval tõhususe ja meelelahutuslikkuse teljel, mitte niivõrd selle tunnuslik rituaalsus või teatraalsus. (Schechner 2009: 130.)

Teatiantropoloogiliste otsingute käigus tõdeti, et „rituaal tiirles alati ühe telje ümber, milleks oli usuakt, religioosne akt, usutunnistuse akt, ja mitte üksnes müütilise kujundi vaid ka pooside tähenduses, mis olid kohustuslikud kõigile, tervele inimkonnale“ (Grotowski 2002: 84). Seega seostub igasuguse rituaaliga ühiskonnas teatav omaksvõtt, millega kaasneb kohustus. Rituaalsetel praktikatel on kommunikatiivne, kuid samas kehtestav iseloom, mis eristab neid mängust või tantsust: „Rituaal on kohustuslik, ringmäng vabatahtlik“ (Lotman 2006: 9). Rituaal on olemuslikult funktsionaalne, see taastab või kinnistab teatud mudelid, konstruktsioonid või toimimisstruktuurid kas suhetes jumalaga, ühiskonnasiseselt või indiviidis eneses, sest „...parimaks religiooni tõesuse kinnituseks on kasulikkus – kasulikkus religioossele indiviidile ning selle indiviidi kasulikkus maailmale“ (James 2013: 466). Soorituse eesmärgiks on teatud mõju, mis võib aset leida kas Kõrgemas Jõus ning tema kaudu kehtestavas maailmakorras, rituaali läbiviijas ja/või selle tunnistajates.

Juri Lotman näeb rituaali ühena paljudest võimalikest keeltest (Lotman 2006: 19), pidades keele all silmas igasugust kommunikatsioonisüsteemi, mis kasutab erilisel viisil korrastatud märke (samas, 20). Sellisena on rituaal praktiline ja ajatu ning mitte niivõrd seotud kultuurilise mineviku, kuivõrd inimest igapäevaselt ümbritseva maailma ja suhetega. Ka tänapäeva maailmas „... ei ole kuhugi kadunud usk kõikehõlmavasse põhjuslikkusesse ega ka rituaalide abil reaalsuse mõjutamine või vähemalt selle korrashoidmine“ (Nõlvak 2003: 15), sest „...müüdiline maailmapilt pole subjekti tasandil

kunagi kaotanud võimalust olla üks maailma tajumise ja mõtestamise viise, ühiskondlikus plaanis aga olnud rohkemal või vähemal määral peidus mõne parajasti domineeriva maailmavaate taga“ (samas, 7). Rituaalsus on selle inimomase maailmapildi (mida Kristel Nõlvak nimetab müüdiliseks) praktiliseks väljundiks, sest ka „müüt on keel“ (Barthes 2004: 9) ning „müüt on kõne“ (samas, 227). „Müüt kujutab endast kommunikatsioonisüsteemi, teatud sõnumit.(...) müüti ei tee müüdiks tema sõnumi objekt, vaid objektist kõnelemise viis.“ (Samas.) Nii müüdi kui rituaali puhul on oluline „...teatud ühiskondlik *tarvitus*“ (samas, 228) ning mõlema „...põhitunnus on omaksvõetus“ (samas, 241). Seega on müüt *logos* ning rituaal *praxis*. Konkreetse toimingu tõlgendamine rituaalina võib olla mõjutatud osaliste ootusest, kontekstist, rekvisiitidest jne. Soorituse kehtestab rituaalina aga ennekõike see, et me selle rituaalina ära tunneme ja tunnistame.

Antud töö kontekstis tähistab mõiste *rituaal* teatud tunnustele vastavat reeglipärastatud kommunikatiivset akti, mille eesmärk on kutsuda esile mõju selle osalistes, kokku leppida mingisugustes suhetes ja kinnistada kehtiv maailmakord. Tegemist võib olla nii mitme osapoolega avatud kommunikatsiooniga (näiteks etendaja(d), publik ja miks mitte ka määramatu kõrgem jõud) kui ka sisekommunikatsiooniga, millisel puhul soovitud mõju peab sündima akti sooritajas eneses. Jerzy Grotowski kirjeldab, kuidas taolistest praktikatest osavõtjate jaoks „...on olemas väga täpne liturgia, st eksisteerib algne kooskõla, ennatlikult ettevalmistatud liin, mis on destilleeritud kollektiivsetest kogemustest“ (Grotowski 2002: 91) ning toob kõnealuse kommunikatiivse märgisüsteemi kohta argise näite: „Elan teatud tänaval, mu kõrval elab naaber, kohtan teda igal hommikul tööle minnes, ka tema läheb tööle. Võtan siis kaabu peast, ütlen „tere hommikust!“ ja ka tema ütleb „tere hommikust!“, mille peale kumbki läheb oma teed. See situatsioon kordub iga päev, see on teatud partituuri fragment.“ (Samas.) See triviaalne näide vastab igati rituaali tunnustele, olles omaksvõetult kohustuslik, mõju esile kutsuv, suhteid korrastav ning maailmakorda kinnistav. Rituaalina võib niisiis käsitleda nii traditsioonilisi religioosse sisuga toiminguid, samas on rituaalidena vaadeldavad ka mitmed mittedokraalse iseloomuga aktid, mida võiks ehk nimetada argirituaalideks.

Olemuslike tunnuste kõrval on olulised ka rituaali välised tunnused. Lisaks eeltoodud näites juba ilmnunud korduvusele on oluline ka toimingu rütm ja sugestiivsus. Rituaali kontekstis omandavad nii inimese keha, žest kui kõne teisenenud tähenduse. Keha, kuigi liikumises, ei tee tulemuslikku tööd, žest ei illustreeri mõtet ning kõne ei anna mitte niivõrd edasi informatsiooni, kuivõrd soovitab ja sisendab – loitsib. Artikuleeritud kõnet

võivad asendada muud vokaalsed tähistajad ja häämitsused. Keha liikumist rituaalis iseloomustab rütmistatus ja monotoonsus, liigutuste tempo püsib muutumatuna või tõuseb. Rituaali võib saata tähendusega laetud esemete (rekvisiitide) kasutamine soovitud mõju suurendamiseks. Toimingu tulemiks võib olla osalejate transformatsioon, uuenemine ning teatud vabanemine või katarsis, aga ka teadlik, taotluslik ja põhjuslik samaksjäämine (nagu nähtub eelpooltoodud teretamise näitest).

3.2 Rituaal Renate Keerdi loomingu kontekstis

Renate Keerdi loomingul on mitmeid ühisjooni rituaalse teatriga, mis otsib „...inimesele ja teatrile pärisomast: arhetüüpset, taandamatut, universaalselt mõistetavat“ (Nõlvak 2003: 30). Neis otsinguis „pöördub rituaalteater referentsiaalses plaanis müüdi, performatiivses plaanis keha poole“ (samas), püüdes leida „...vormilisi lahendusi, mis müüdi pealtnäha kulunud sisu aktualiseeriks ja tänapäeva vaatajat puudutaksid“ (samas, 31). Eemaldumine psühholoogilisest indiviidist ja pöördumine arhetüübi poole, mille toimeid sobib etendaja keha väljendama sõnadest paremini, iseloomustab ka Keerdi lavastusi. Füüsiline keha oma liikumises on universaalsemalt omaksvõetav ning seega rituaalseteks praktikateks sõnadest tõhusam, sest „alles siis, kui rituaal jõuab meiega samale tasemele, võime hakata sellest osa võtma“ (Brook 1972: 42). Nagu mainitud, on äratundmine ja omaksvõtt üks rituaali eeldusi. „Kehalise väljenduse domineerimine verbaalse üle ei tulene üksnes rituaalteatri soovist olla mõistetav (...) vaid ennekõike soovist haarata vaataja etendusse tervikuna, st mitte ainult intellekti tasandil vaid kõigi tema meele ja tajuorganitega“ (Nõlvak 2003: 30), et oleks võimalik püüelda universaalse „...tõe kogemiseni, mis omakorda peaks viima vaataja (ja näitleja) puhastava katarsiseni“ (samas, 31). Renate Keerdi loomingut ühendavad rituaalse teatriga veel ka „...napid vahendid, intensiivne töö, range distsipliin, absoluutne täpsus“ (Brook 1972: 54), viimast küll mitte lavaliste soorituste välise viimistluse, vaid toimingute sisemise lõpetatuse mõttes.

Renate Keerdi loomingus esineb rituaalseid elemente, mis hõlmavad nii rituaali sooritajate (etendajate) sise- kui väliskommunikatsiooni. Kommunikatsioon tähendab antud kontekstis etendaja ja publiku vahel sõnumi edastamist esimeselt teisele. Etendaja sisekommunikatsioon rituaalis on aga „...isiksuse eneseorganiseerimisvahend“ (Lotman 2006: 21), sest „inimene oma ihulikus tervikklikkuses pole sugugi alatine ja muutumatu nähtus, igasugune liigutus, iseäranis kui seda pidevalt korrata, muudab meie ihusid ja meie

taju omaenese ihust“ (Nigu 2008: 38). Etendaja on selles situatsioonis rituaali läbiviija ning kommunikatsiooni vahendaja rollis, sarnaselt sellele, kuidas Peter Brook Jerzy Grotowski teatrit kirjeldab: „Siin on näitleja ja publiku vahel samasugune seos nagu preestri ja koguduse vahel. (...) Preester sooritab rituaali enda jaoks ja teiste eest (...) näitlejad pakuvad oma etendust kui kombetalitust neile, kes soovivad sellest osa võtta: näitleja manab esile, kisub alasti selle, mis igas inimeses on – ja mille igapäevane elu kinni katab.“ (Brook 1972: 53.) Rituaalse iseloomuga etendussituatsiooni käigus sooritab ta teatud toiminguid, mille aktis osalejad rituaalina ära tunnevad ning tunnistavad. Peamine on lavalise tegevuse mõju, mille sugestioonil võib olla kuni kolm adressaati: etendaja, publik ja maailmakord (Kõrgem Jõud). Mõju võib olla kas ümbritsevas maailmas või rituaali osalistes muutuse esile kutsumine või kehtiva korra (taas)kinnistamine. Sõltuvalt soorituse iseloomust võidakse konkreetse toiminguga saavutada mitu eesmärki paralleelselt. Kusjuures „...see, mida teeb näitleja, peab jääma seosesse ümberkaudse maailmaga, seosesse kultuurilise kontekstiga; teisest küljest, et pääseda stereotüüpide ohust tuleb seda otsida teisel viisil, otsekui vabastades märgid inimorganismile omase orgaanilisuse kaudu...“ (Grotowski 2002: 89), sest ka religioonil ei ole „...üht ja ainust olemust, vaid palju tunnusjooni, mis kõik on religioonile ühtviisi olulised“ (James 2013: 40).

Käesoleva töö aluseks olevaist lavastustest võib leida kolme liiki rituaalsete sugemetega elemente, mis sobivad iseloomustama rituaalsust Renate Keerdi loomingus. Nendeks on traditsioonilised interkultuurilised rituaalid, institutsionaalse religiooniga seonduvad rituaalsed toimingud ning rituaali funktsioonis esinevad argise iseloomuga praktikad.

3.3 Interkultuuriline rituaal

Islami sufi müstikute hulgas alates 13. sajandist praktiseeritavat dervižite tantsu on nimetatud ka tantsu puhtaimaks vormiks. Tantsija katkematul pöörlemisel põhinev praktika on osa sufide litaaniast, mille eesmärgiks on jumala ülistamine ja hingetäiuse saavutamine. Dervišitest tantsijad kannavad toimingul rituaalset riietust, mille juurde kuulub kõrge koonusekujuline müts, must mantel ning laiade hõlmadega pikad valged alusriided, mis tantsu ajal õhku kerkivad ning rütmiliselt õõtsuma jäävad. Tseremoonia alguses istuvad selle osalised ja kuulavad muusikat. Tants algab mantlite eemaldamise ja tervitusega, misjärel kõik osalejad asuvad ruumis hajusalt individuaalsetele positsioonidele. Iga tantsija

hakkab aeglaselt kohapeal pöörlema. (Encyclopaedia Britannica 2018.) Tantsija keha on jäik ja vertikaalne ning pöörleb ümber kujuteldava telje, mis suundub tantsija vasaku jala maha toetatud täistallast üles. Keha hoitakse pöörlemises ja tasakaalus parema jala põia tõukega igal pöördel. Staatilise torso ja pea suhtes võivad liikuda tantsija käed. Pea võib olla kallutatud pisut taha või küljele ning peopesad on ülespoole suunatud. Pöörlemise tempo kiireneb aegmööda ning liikumise eesmärgiks on transs, milles tantsija minetab individuaalse identiteedi ja saab üheks jumalaga. Tseremoonia lõppeb palvega. (Samas.) Oluline on, et kõnealune tants ei ole osa sufide (küllaltki arenenud) teatrist, vaid seotud religioosete eesmärkidega. Tegemist on kollektiivselt jagatud müstilise ekstaasiga, mitte kunstilise eneseväljendusega (samas). Traditsiooniliselt tantsivad niimoodi ainult mehed. Islami religioosete praktikate ehk teaduste „...tagajärjeks on hinge takistuse kõrvaldamine, nii et hing saab puhtaks oma laiduväärsetest ja halbade omadustest, kuni süda saavutab vabaduse...“ (Al-Ghazali 2007, viidatud James 2013: 412 kaudu).

Renate Keerdi lavastuses „KOON“ tantsib sarnaselt näitleja Piret Simson, kes üksinda keset lava pööreldes end samaaegselt seelikutest vabastab. Seelikuid on palju, need võtavad tantsides tuule alla ja hõljuvad õõtsudes õhus, sarnanedes dervižite tseremoniaalse riietusega. Naine päästab neid ükshaaval puusalt lahti, tõmbab üle pea ja heidab minema, katkestamata hetkekski pöörlemist. Üks jalg täistallaga maas, hoiab ta end teise jala põiaga tõugates liikumises ja tasakaalus, kusjuures kehahoid on puusadest sirge ja torso staatiline. Naine ei jää tantsu lõppedes siiski alasti, vaid ihuvärvi liibuvasse kostüümi, mis alastust ühtaegu matkib ja maskeerib. Ehkki sisaldab viidet striptiisile, ei ole lahtiriietumine tantsu juures erootiline, „nood üksikud erootika aatomid, mida tingib etenduse enda situatsioon, absorbeeruvad täielikult rahustavas rituaalis, mis hoiab ära lihapatu niisama kindlalt kui vaktsiin või tabu peatab ja hoiab ära haiguse või moraalivastase teo“ (Barthes 2004: 171).

Piret Simsoni tants algab orgaaniliselt eelmisest pildist, milles naine kehastab kana. Vaiksete kaagutuste saatel on ta laval ringi õõtsunud, lasknud kukel end viljastada ning munenud muna (mille peale kukk ahastades käed näo ette lööb ja minema tormab). Kanana on näitlejanna pea kaetud valge looriga, ta on kaetud erivärviliste seelikukihtidega ning liigub laval kohmakalt ja aeglaselt. Kaotanud oma muna hakkab kana klocksudes enese ümber ringi vaatama, millest kasvab välja eelpool kirjeldatud pöörlemine. Keerdile omase iroonilise detailina algab etendaja ülimalt keskendumist ning pingutust nõudev tants kollektiivi „Ergo petab!“ muusikapala saatel, mille ainsaks mantrana korduvaks sõnaliseks fraasiks on: „Panen endal patsid pähe, et mul tekiks kavalere, vasakult ja paremalt.“ Eks

peitub siingi üks paradoksaalne ettepanek rituaali võimalikuks soovitud mõjuks. Siis aga vabastab tantsija end loorist, heidab selle minema ja paljastab oma näo. Senise muusika asendab Franz Schuberti „Ave Maria“ Maria Callase esituses. Muusikapala rõhutab jumaliku kohalolu naises, naise puhtust ja tema ihu pühadust.

Antud rituaali puhul liitub etendaja (rituaali sooritaja) sisekommunikatsioon avatud kommunikatsioonimudeliga. Tantsija vabaneb tantsu käigus riiete kihtidest ja koormast, et jõuda iseendani. Mõju adressaatideks on nii tantsija sisemaailm kui publik, kes tantsija transformatsiooni tunnistab. Vastupidiselt sufi derviisitele ei ole rituaali eesmärgiks tantsija identiteedi pihustumine transis, vaid täiusliku enesevalitsemise, ülima kohalolu ning maksimaalse olemiseni jõudmine. Erinevalt ajalisel avatud struktuuriga tseremooniast, mille puhul on oluline kas teatud mõju saavutamine või ettenähtud toiminguahela läbimine, on selle tantsu kestus täpselt piiritletud. Ettenähtud aja lõppedes katkestab etendaja pöörlamise ja peatub, saades oma keha ka kiiresti taas kontrolli alla. Ta poos on enesekindel, peaaegu väljakutsuvalt vaatab ta publikule otsa. Kuigi „Piret Simson keerutab end deliiriumi servani“ (Oidsalu 2018), on tema liikumine ja hingamine ühtlane. Füüsiline pingutus jääb vaataja eest peaaegu varjatuks, ehkki selle tunnistusena on naise nahal nähtav õhetus ja higi. Asjaolu, et islamikultuuri traditsioonilist kollektiivset meestetantsu esitab üksik naine, kes eneselt samal ajal riideid eemaldab, avab antud stseeni puhul mõistagi feministlike tõlgendusvõimaluste küllusesarve.

3.4 Religioosne rituaal

Psühholoog ja filosoof William James jaotab inimese religioosse elu isiklikuks ja institutsionaalseks (James 2013: 42), pidades viimase all silmas kristlikku kirikut. Rituaalses kulminatsioonistseenis lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“ kasutab Renate Keerd atribuute, mida vaataja seostab institutsionaalse religiooniga. Kõrvuti seisvate alasti mehe ja naise ees avaneb lava tagaseinas tinglik altar – ülevalt kitsenev, kujult kirikuakent meenutav riiul, mis on täidetud põlevate küünalde ridadega. Arvestades, et Keerdi lavastustes kasutatakse rekvisiite väga vähe ja eesmärgistatult on altaril oluline tähendus. See sümboliseerib kristliku religiooni „...institutsionaalset ja keerukat, suursugust ja hierarhilist süsteemi, mille igat astet iseloomustab omamoodi salapära ja hiilgus ning mis tipneb Jumala endaga“ (James 2013: 468) ning pakub selle kaudu osasaamist hinge ülendatusest pühaduses, mille esilekutsumise juures pole sugugi vähetähtsal kohal stseeni

visuaalne kaunidus. Kuna riulitäies küünaldes iseeneses ei ole otseselt midagi püha, on tähenduse loomisel oluline roll vaatajas tekkivatel assotsiatsioonidel, sest „spontaansete religioosete kujutluste tekkimises mängivad esteetilised motiivid suurt osa“ (James 2013: 467).

Religioosse meeleolu ja mõju esile kutsumiseks rajatakse stseeni kulminatsioonini teed hoolikalt ja aeglaselt, sest „...tegevus, protsess on sama tähtis kui kujund“ (Oidsalu 2018). Pildi alguses ronivad noor mees (Taavi Rei) ja naine (Liisa Tetsmann) välja põrandakatte alt, justkui väljuksid maapinnast või emaisast. Nende alasti kehad on kaetud tiheda valge vahuga, mis maskeerib sootunnused. Paar jääb seisma kõrvuti, kuid teineteisest pisut eemal. Mõlemad hakkavad aeglaselt oma kehalt peotäis haaval vahtu eemaldama, seda läbi suletud rusika vaala kombel õhku puristades. Tegevust saadab õrn pühalik muusika. Jäädes kehalt sirgeks, hakkavad mõlemad aeglaselt põrandal jalgu edasi-tagasi libistades ümber omaenese telje pöörlema. Liikumise visuaalne esteetika meenutab Vana-Egiptuse skulptuure, millel üks jalg on keha suhtes alati väljaastes, kuigi figuur ise jääb sirgeks. Aeglast pööblemist saadab jätkuvalt mõõdetud liigutustega vahu kogumine ja selle õhku puhumine. Viimaks jääb paar seisma, seljaga publiku poole. Sel hetkel muutub ka tegevuse helitaust ning laulufraasi „No kui saaks natukene veel!“ saatel hakkavad nad väheks jäänud vahtu üksikute peotäite kaupa teineteise kehadel koorima. Lava tagaseinas tõuseb eesriie ning paljastub altar, mille ees mees ja naine seisavad. Ehkki nad teineteise poole ei vaata, paari omavaheline suhe teiseneb. Muusika muutub uuesti. Mees ja naine vabanevad kammitsaist, käesirutused teineteise alasti ihule vahu järele muutuvad elastsemaks ja spontaansemaks, keha liikumisele lisandub rütmiline puusanõks. Vahu eemaldamisele lisandub mänguline ja erootiline element.

Soorituse vältel ei suhtle paar teineteisega, mõlema pilk on väljapoole, tühjusesse pööratud. Kommunikatsiooni adressaat on mujal, selleks ei ole tegevuse partner. Vahu aeglase vähenemisega kehade alastus süveneb. Valge vaht võib antud stseenis tähistada alastuse süütust ja puhtust või ka mängulisust, kuid „vaht võib isegi olla spirituaalsuse märk, sest vaimu peetakse võimeliseks looma kõike eimillestki, ja vahu puhul tekivad suurt pinda katvad tagajärjed väikesemahulistest põhjustest“ (Barthes 2004: 43). Alastuse tähendus stseenis on ambivalentne. Ühest küljest seostatakse alastust kristlikus religioonis seksuaalsuse ning patuga (Agamben 2011, viidatud Kliiman 2014: 12 kaudu), teisalt loob Eesti kontekstis kihistuse ka kristluse-eelne usk, mis seostas alastust puhtuse (saunakultuur), aga ka ohverdamise ja maagiliste toimingutega (Eisen 1926: 157). Seega

võiks antud stseeni esimese poole lavalist alastust liigitada müüdiliseks, millisel puhul „...koheldakse keha kui varase inimeksistentsi süütuse tähistajat. See on olukord, kus alastus ise on lunastav seisund. Kehasid püütakse eksponeerida nii, et kõik kehad muutuksid justkui samaväärseks. Müüdilise alastuse puhul puudub erootiline mõõde, kuna alasti keha tähistabki alastust kui puhast olekut.“ (Kliiman 2014: 15.) Siiski lisandub stseeni kulminatsiooni hetkel alastusse ka erootiline mõõde, kui kehade vahel tekib füüsiline kontakt.

Vahu eemaldamine on stseenis süsteemne, rütmistatud ning eesmärgistatud. Alguses pole mees ja naine oma tegevuses vabad. Nende liigutused, kuigi sisult mängulised, on mehhaaniliselt korduvad, puised ja kammitsetud. Nad on allutatud omaksvõetud kohustusele tseremoonia ettenähtud kombel läbi viia. Kuigi üldiselt „Keerd ei romantiseeri keha“ (Oidsalu 2018) on heas füüsilises vormis alasti kehade ilu selles stseenis oluline. Antud rituaali kommunikatsiooni üheks adressaadiks on publik ning mõjuks pühadusetunde tekkimine, mis kutsutakse esile võimendatud visuaalse esteetika ja sakraalsete elementidega: „Kehakasutus mõjub oma rütmi, meeleolu ja kordustega rituaalselt ning keha sotsiaalsest tähendusest eemaldamine mõjub terapeutiliselt“ (Kliiman 2015). Religioossetes rituaalides püüeldakse kõrgema jõu soosingut ja heakskiitu, kusjuures viimase kohalolu peaks olema nähtav (Schechner 2009: 129). Etendajate füüsiline positioneerumine publiku suhtes, olles näoga altari poole ja pöörates vaatajale selja, viitab aga rituaali kolmanda osapoole ehk teatud kõrgema jõu kohalolu demonstreerimisele, kellele rituaali kommunikatsioon suunatud on. Stseeni võib lugeda viitena pühale abieluliidule, milles mees ja naine saavad altari ees kokku, olles jumala ees alasti ja võrdsed. Selle mõju põhineb sugestioonil, et institutsionaalse religiooni egiidi all toimuv on vaikimisi moraalne ja esteetiline. Kohustusliku sundtegevuse kammitaist vabanemine ning ka seksuaalsuse tärkamine leiab aset paralleelselt religioosse elemendi ilmumisega. Kirikliku eestkoste ilmumisel teiseneb ka alastuse tähendus, muutudes kohustusele allutatust paradoksaalselt ühtaegu vabaks, pisut kõlvatuks ja pühaks, kuna „kord toitub armastusest; vale, ekspluateerimine, iharus, kõik kodanliku ühiskonna pahed saavad paariheitmise tões ausse tõstetud“ (Barthes 2004: 52). Siingi kutsub rituaal esile selles osalejate transformatsiooni ning uuenemise.

Kristlikku ainet keha ja patu suhete analüüsimisel on Keerd kasutanud ka lavastuses „PURE MIND“, mille esimene pool jutustab piiblilugu inimese loomisest. Episoodiliselt esitatud narratiiv on seejuures hägune ja ei domineeri iga kujundi individuaalse tähenduse

üle, kuid müüt on jälgitav. Jälgede segamiseks vahelduvad stseenides näitlejad. Lavastuse esimeses pildis askeldab valge pilveke. Siis tuleb küüraka koristajana lavale jumal (Taavi Rei), kelle võime ära tunda pikast valgest habemest, mille ta enesele ette paneb. Mees (Imre Õunapuu) sünnib sõna otseses mõttest Jumala küljest, täpsemalt on üks meesnäitleja peidetud teise küüru sisse ja langeb sealt põrandale. Loodud mees tantsib laval üksi, kuni temaga liitub naine (Liisa Tetsmann). Järgneb paari romantilise armastuse stseen, kus nad kaskede all tantsivad, mis tähistab Aadama ja Eeva õnneaegu paradiisiaias. Lugu areneb edasi, kui valges aluspesus mees (Taavi Rei) ja naine (Liisa Tetsmann) hakkavad lapseliku mängu kaudu ning üllatushüüete saatel teineteise kehasid, sealjuures suguelundeid avastama. Neid tuleb kauni naise kujul võrgutama musta riidetatud saatan (Maarja Roolah), kes peibutab paari õunaga. Olles õuna maitsnud, peavad mees ja naine end riidesse panema. Rõivad toob neile puu. Head ja kurja tundev maailm muutub kirevamaks ja mitmekülgsemaks ning märksa patusemaks. Lavastus lahkneb piibliloost, kuid keha, patu ja ka karistuse küsimus jääb ühena paljudest temadest endiselt vaatluse alla.

3.5 Argirituaal

Lavastus „KOON“ seisab töö aluseks valitud kolme lavastuse hulgas teistest pisut eraldi. Esiteks kasutab lavastaja siin füüsilise teatri näitlejate asemel draamanäitlejaid, teiseks on kehalise väljenduse kõrval tähendust kandev roll ka lausutud sõnal ning kolmandaks on laval noorte asemel küpsed inimesed ja küpsed teemad. On juba pisut elatud ning teisenenud on suhted, probleemid ja ka enesekuvand. Illusioonid ja unistused on pildilt taandunud, elu on suuresti argipäev ning peamiselt töö ja vaev. Kui rääkida sellest, mida kujutatud inimesed usuvad või tunnevad, võiks lavastuse moto kõlada järgnevalt:

Ametlikud moralistid manitsevad meid, et me iialgi end lõdvaks ei laseks. „Ole valvas päeval ja ööl,“ panevad nad meile südamele; „ära lase passiivsusel enda üle võimust võtta; ära säästa oma jõudu; sinu tahe olgu alati pingul kui vibu“. Need inimesed, kellest mina räägin, on leidnud, et nende puhul on sellise ponnistuse tulemuseks vaid ebaõnnestumine ja meelehärm ning see teeb neid topelt rohkem põrgu lasteks, kui nad olid enne. Pinge ja tahtepingutus muutuvad nende jaoks talumatuks piinaks. Nende masinavärk keeldub töötamast, kui laagrid on nii ülekuumenenud ning jõuülekanderihmad nii pingul. (James 2013: 121, 122.)

Lavastuse algus annab kätte teose lugemise võtme ning näitab ka, mida tähendab selle kontekstis rituaalsus. Kliiniliselt valges ja valgustatud lavaruumis on neli näitlejat, kaks meest (Helgur Rosenthal, Janek Joost) ja kaks naist (Katrinn Pärn, Piret Simson). Nad on paljajalu ja riidetatud erivärvilistesse, aseksuaalsetesse ning sugu tasalülitavatesse

dressidesse. Lisaks on kõigi pähe keeratud suured tekkidest turbanid. Lavastus algab legendaarse kudumisõpetaja Tiina Meeri juhtnööridega, mille järel alustavad näitlejad liikumist „silmustena“. Nad lahknevad ja reastuvad ülestõstetud kätega ja kiireid pisikesi samme tehes, ilmed väljendamas pingutust ja keskendatust. Oluline on, et iga „silmus“ säilitaks oma õige ja määratud koha tantsu muustris ehk „kudumis“ ning liiguks ainult korrelatsioonis teistega. Tantsu lõppedes põlvitavad näitlejad palveasendis maha, seljaga publiku poole ning näod vastu pörandat. Sellest poosist algab aeglane ärkamine ja tõusmine, mis leiab aset tohutu pingutuse, ähkimiste, kirumiste ning oiete saatel. Erinevate sirutuste, painutuste ja venituste järel õnnestub näitlejatel end viimaks suure vaevaga jalule ajada. Nad alustavad grupis liikumist mööda rombikujulist trajektoori, kord publikule lähenedes, kord kaugenedes. Liikumise ajal sooritatakse teatud rütmilisi harjutusi, mis markeerivad hommikuvõimlemist ning lavalolijad räägivad samaaegselt monotoonil toonil oma hommikutest. Ehkki jutustused on individuaalsed ja narratiivsed, hakitakse lood üksteisest lahutatud kõneüksusteks. Natukese aja tagant kõneleja vahetub ning iga näitleja kõnevooru saadab uus füüsiline harjutus. Näitleja jätkab juttu sealt, kus see eelmisel ringil pooleli jäi, iga „...tegelane näib niisiis olevat määratud järgima oma verbaalset rööbast“ (Barthes 2004: 102). Jutustuste sisu on triviaalne. Igal tegelasel on olnud raske hommik: kass on vannituppa lasknud, lapsed jonnivad, duši äravoolutoru on ummistunud, kohvipiima pole jne. Kirjeldatavad suhted abikaasa, laste ja lemmikloomadega on argised ning mitte eriti rahuldust pakkuvad. Teksti mõte ja sõnum on selge, „...kuid peale nende loogilise tähenduse kasutatakse sõnu ka loitsimisena, tõelise maagia, kusjuures arvestatakse nende vormi, neist lähtuvat meelelist aistingut, mitte ainult nende tähendust“ (Artaud 1975: 108). Viimasele viitab lausunud sõnade ühtlane rütm ja monotoonus ning fikseeritud hääletoon, mis stseeni lõpus koos liigutuste tempoga tõusma hakkab. Kommunikatsiooni adressaat on seejuures määratlemata, näitlejad vaatavad ainiti enda ette ega pöördu kordagi ei üksteise ega publiku poole. Seega on „...sõna osakaal esmatasandi tähendusandjana vähendatud miinimumini ja sõna kasutatakse üldse rohkem tema kõlalise maagia kui tähendusliku väljendusjõu pärast...“ (Nõlvak 2003: 30), mis tähendab, et antud stseeni „keelt tuleb vaadelda loitsimisena“ (Artaud 1975: 45) või ka itkuna, mille kommunikatsioon on suunatud teatud kõrgemale jõule. Sugestiooni suurendab kõnerütmi tempole kohaldatud organiseeritud liikumine, millele kõik osalised kui kohustuslikule alluvad. Sooritatud liigutused on suunatud kehast väljapoole, sageli sirutustena taeva poole.

„Teatud situatsioonides, nagu abieluline käitumine, laste kasvatamine, juhtiva koha haaramine karjas, jne, kujuneb käitumise semiootiline külg peamiseks, moodustades mängulise iseloomuga tegevuse keerukaid vorme“ (Lotman 2016: 176). Antud stseeni „erilised sõnad, liikumine, kõne iseloomu muutumine, muusika, laulmine, žestide ja toimingute range järjestus viivad rituaali kujunemisele“ (samas), mida võiks liigitada ökoloogiliseks rituaaliks, mille objektiks on ühiskonna või grupi sisesed või gruppide vahelised suhted (Schechner 2009: 129). Rituaali eesmärgiks on teatud suhete fikseerimine ning tuttava ja turvalise maailmakorra kinnistamine. Kuigi grupi liikmed pole justkui rahul ja kaeblevad, on tseremoonia näol tegemist lubaduse ja vaikimisi kokkuleppega elada edasi samamoodi kui seni. Laiemaks taotluseks on väikekodanlik õnn, mis seisneb jätkuvuses, kusjuures „õnn tähendab selles maailmas mängult koduseinte vahele sulgumist (...) kõike, mis kodust elu täidab, seda lapsikuks ja süütuks muudab ning laiemast ühiskondlikust vastutusest ära lõikab.“ (Barthes 2004: 53, 54.) Vaatluse all on süsteem, mis tugineb suuresti rutiinile ning milles inimesed „...paneavad oma õnnele igapäevaste harjumustega aluse...“ (samas, 53). Inimese õnn vajab teatavasti jumalate soosingut, mille taotlemist antud stseen illustreeribki.

3.6 Järeldused

Eelpool kirjeldatud kolm näidet rituaalsusest Renate Keerdi loomingus on ambivalentsed ning sisaldavad eneses mitmeid võimalusi, seoseid ning allhoovusi. Hoolimata interkultuurilistest, religioossetest ja rituaalsetest elementidest ei ole Renate Keerdi loomingus näol siiski tegemist religioosse teatri või müüdile tugineva rituaalse teatriga, vaid ilmalikuga. Täpne määratlus aga ehk polegi nii oluline, kuna ka „...osades postmodernistlikeks nimetatavates lavastustes tegeletakse paljuski samade probleemidega, mille esiletõstmise poolest tavatsesime varem teatrit nimetada rituaalseks, nimelt otsitakse siingi teatrile ja inimesele ürgselt olemuslikku, tegeletakse tehnoloogia asemel näitlejaga, ja kogu välises ekletsismis võib tajuda teatavate maailmakorra aluspõhjani küündivate toetuspunktide olemasolu“ (Nõlvak 2003: 3). Keerdi lähenemisviisi kohta kehtib see, mida Jerzy Grotowski kirjutab koreograaf Maurice Bejart'i kohta, „kes kasutas kujutlusi mitmesuguste religioossete tsivilisatsioonide pärandist, (...) otsustavaks oli siin kehaline, meeleline külg, inimolendi rütmilised reageeringud, aga mitte need religioossed kujutlused, mis pärinesid siit-sealt.“ (Grotowski 2002: 85.) Oma sõnumi ja ideede edastamiseks on

rituaal ainult üks lavastaja kasutatavatest vahenditest, millega liituvad orgaaniliselt ka teised lavalise performatiivsusega seotud tegevused, nagu mäng, sport, tants ja muusika (Schechner 2009: 6). Seejuures saadab toiminguid sageli äratuntav ja kujundi pealmist tähenduskihti justkui tühistav, sõnumist taganev (enese)iroonia. Samas on see „...iselaadi iroonia, analüüsiv, lahkav – anatoomia õppetund“ (Grotowski 2002: 81), mis võimendab sisemisi vastuolusid ja suhtelisust käsitledavas aines.

Antud näidetes laval loodav kommunikatiivne märgisüsteem lubab end vaadelda nii sugestiivse, teatud mõju taotleva rituaali kui ka omamoodi keelena, kuid tuleb arvestada, et „...väärtushinnangud ja eriti just kultuurist tingitud väärtushinnangud mängivad tähenduse loomise juures märksa suuremat rolli kui keele käsitlemine nimetamissüsteemina meil seda arvata lubaks“ (McGowan 2015: 22). Vaataja tõlgendab ja reageerib nähtule lähtuvalt kultuurilisest „soovitusest“ ja ootushorisonidist ning oma kogemuste- ja seostepagasist. Seetõttu „näib, et ei ole olemas elementaarset religioosset emotsiooni – on hoopis ühine emotsioonide varaait ning religioossed objektid annavad seal leiduvale teatud eripära. Edasi võiks aga oletada, et pole olemas ka erilist olemuslikult religioosset tegu.“ (James 2013: 42.) Igasugune tegu võib teatud kontekstis ja tingimustel esineda religioossena, kanda eneses rituaalset tähendust või olla kellegi jaoks püha. Kuna „teater on alati segu meelelahutusest ja rituaalist“ (Schechner 2009: 162), jääb igale vaatajale võimalus „...kogeda teatris sakraalse, maailmakorra harmooniat kinnitava rituaali läbiraputavat, puhastavat jõudu...“ (Nõlvak 2003: 3).

Kokkuvõte

Domineerivalt kehalist väljendust kasutav füüsiline teater tugineb tavapäraselt suuresti truppi koosloome meetodile ja improvisatsioonile. Renate Keerdi looming on füüsilise teatri kontekstis erandlik, kuna tegemist on autoriteatriga, mille kõik osad on allutatud lavastaja kunstilise nägemuse teenistusse. Lavastaja on ühtlasi ka teoste muusikaline ja valguskujundaja ning kostüümi- ja lavakunstnik. Füüsilise teatri lavastuste aluseks on idee või sõnum, mille väljendamiseks kasutatakse kehalisi kujundeid ja märke. Sõnumi edastamiseks kasutab lavastaja muude vahendite kõrval ka mängu, võimendust, absurdi, groteski ja ironiat. Lavastustes täidavad performatiivsed elemendid semiootilise märgi selle tähendusega.

Üheks oluliseks teemaks Renate Keerdi loomingus on soorollide kujutamine nii ühiskonnas üldiselt kui inimeste omavahelistes suhetes. Keerd vaatleb sugu mitte bioloogilise antuse, vaid sotsiaalse konstruktsioonina, mis on oma olemuselt samuti performatiivne. Tähistajad „mees“ ja „naine“ moodustuvad ja säilivad ühiskonnas sugu kehtestavate tunnuste ja toimingute kaudu. Nende toimingute ja tunnuste muutmisel, nihestamisel või ümberpööramisele on võimalik märk dekonstrueerida ning harjumuspärasest ja omaksvõetud tähendusest tühjendada. Selle üheks viisiks on sooliste stereotüüpide võimendamine, kuni paljastub neis peituv absurd, nagu see ilmneb noore armastajapaari romantilises tantsustseenis lavastuses „PURE MIND“. Teise meetodina on lavastustes kasutusel troop ehk soofunktsioonide vahetamine, millisel juhul etendaja rollisugu lahkneb bioloogilisest soost – seda rakendatakse nii tagurpidi striiptiisi kui kakluse episoodides lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“. Kolmandaks sooliste konstruktsioonide nähtavale toomise vahendiks on sugudel baseeruvate võimusuhte ja domineerimise paljastamine. Keerd illustreerib seksuaalset domineerimist kujutades lavastuses „KOON“ naiste kehasid meeste tahtele allutatuna. Neljandana leiab rakendamist soolisest identiteedist loobumine ning tähelepanu pööramine soolistest assotsiatsioonidest vabastatud kehale kui tähistajale, nagu see ilmneb lavastuse „PURE MIND“ groteskkes moe-*show's* ja pop-muusika paroodias. Loetletud meetodite eesmärgiks on tuua ümbritsevas maailmas leiduvad konstruktsioonid nähtavale ning võimendada need seejärel lagunemiseni, illustreerides taoliste mudelite sõltuvust ühiskondlikkust kokkuleppest ja üldisest omaksvõtust, mis kollektiivsel loobumisel kehtetuks muutuksid.

Teine Renate Keerdi loomingule iseloomulik tunnus on rituaalsus. Füüsiline teater läheneb mitmeski aspektis rituaalsele teatrile, mis peab oluliseks väljendusvahendiks keha ja rõhutab näitleja intensiivset kehalist kohalolu, samuti täidab liigutused ja žestid tähendusega ning vaatleb psühholoogiliste indiviidide asemel pigem arhetüüpe. Kui aga rituaalne teater otsib end mütoloogilises minevikus, siis Keerdi füüsiline teater keskendub kaasaegse maailma mõtestamisele, kasutades rituaali selleks ühe vormivõttena. Rituaali mõiste on seejuures laiem kui rituaalse teatri kontekstis, tähistades teatud reeglitele allutatud kommunikatiivset akti, mille eesmärk on kutsuda esile mõju selle osalistes, kokku leppida mingisugustes suhetes ja kinnistada kehtiv maailmakord. Rituaal võib Keerdi teostes esineda nii interkultuurilise laenuna, religioosse toiminguna kui rituaali alustele viidud argise situatsioonina. Interkultuurilise rituaali näiteks on islami sufi dervižitele omane pöörlemistants, mida lavastuses „KOON“ tantsib Piret Simson. Algselt transsi tekitav ja jumalaga vahetut kontakti püüdlev rituaal muutub lavastuses etendaja eneseorganiseerimisvahendiks, mida publik tunnistab. Religioosse elemendina ilmub lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“ alasti mehe ja naise ette põlevate küünaldega ehitud altar. Paari alastus ning religioosse sümbolika kasutamine viitavad kristlikule alltekstile. Kolmandas näites sooritavad neli näitlejat sugestiivset hommikurituuaali lavastuse „KOON“ alguses. Argise iseloomuga praktika eesmärgiks on kehtiva maailmakorra kinnistamine. Kuigi Renate Keerd kasutab oma lavastustes rituaalseid elemente, ei ole tema loomingu näol siiski tegemist rituaalse teatriga. Rituaal on vaid üks mitmetest vahenditest, mida lavastaja rakendab oma ideede või sõnumi publikule nähtavaks tegemisel.

Füüsilise teatri lavastuse kunstiline tervik moodustub väljendatava idee ja seda tähistava kehalise kujundi sümbioosis. Seega tasub füüsilist teatrit uurida kahest peamisest aspektist lähtuvalt: esiteks vaadeldes ja kirjeldades performatiivseid tunnuseid ehk keskendudes sellele, kuidas midagi nähtavaks tehakse; ning teiseks semiootiliselt ehk analüüsides performatiivselt väljendatud kujundites sisalduvaid ideid, märke ja nende võimalikke tähendusi.

Summary

Gender and ritual in the Physical Theatre of Renate Keerd

The Bachelor thesis analyses the ways of occurrence of gender and ritual in the Physical Theatre of contemporary Estonian director Renate Keerd. The analysis is based on three productions: „PURE MIND“ (2013), „Põletatud väljade hurmaa“ (2015) and „KOON“ (2016), all of which were staged in the Tartu Uus Teater. The aim of the analysis is to examine the director's depiction of biological sex and gender based stereotypes in modern society. Also to compare how Renate Keerd's physical theatre relates to ritual theatre. In order to do so, it is first important to view the performative aspects of some selected key scenes from the productions in question and afterwards analyse their meaning from semiotic perspective.

Physical theatre can be defined as a form of theatre in which the expressions of the physical body are the dominant tools of creating meaning. Other means of expression, like spoken word, props, masks, sound, light etc. may be used but they are marginal to the language of the body of the performer. Therefore physical theatre can be described as highly expressive, intensive, stylized and ambivalent in the meaning of the signs presented on stage. Renate Keerd also uses elements of play, humour, irony, absurd and grotesque in order to deliver her message. Though physical theatre is commonly based on collaboration and improvisation of the troupe, the creations of Renate Keerd are purely director's theatre where the performers are subjects to the director's artistic vision. Besides being the author and director Keerd also performs the tasks of stage artist, costume designer and sound- and light designer for her productions.

In Renate Keerd's theatre gender is seen as a social construct not a biological constant. Keerd presents gender as a set of performative acts that define the way culture sees men or women. Her perspective to gender based and self-fulfilling stereotypes is critical and the aim of her work seems to be to challenge and deconstruct the conventional ways of seeing opposite sexes. When it comes to ritual, physical theatre has some similarities to ritual theatre. Both are interested in archetypes more than psychological individuals. Both value the expression of the body and gesture. Both search to influence the audience. The divergency hides in the fact that traditional ritual theatre is mainly based on spoken word or text, often a myth. In the context of the thesis ritual is viewed widely as a form of

regulated cultural communication that serves the purpose of influencing its participants, arranging certain relationships and determining the ways of the world.

Renate Keerd uses different kinds of ritual elements, such as intercultural references, religious images or common everyday practices that become rituals for their participants. Nevertheless, her work doesn't classify as ritual theater. Keerd uses ritual as one meaningfully charged form of expression among many other equivalent tools.

Allikad

Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. – Loomingu Raamatukogu, nr 12/13.

Barthes, Roland 2004. Mütoloogiad. Tallinn: Varrak.

Brook, Peter 1972. Püha teater – Peter Brook, Tühi ruum. – Loomingu Raamatukogu, nr 44/45, lk 37–57.

Connel, Raewyn 2007. Globaliseerumine, imperialism ja mehelikkused. – Ariadne Lõng, ½, lk 77–99.

Einasto, Heili 2002. Tantsitud sugu: soolisuus eesti 1990. aastate moderntantsus. – Ariadne Lõng, ½, lk 34–49.

Eisen, Matthias Johann 1926. Saun. – Matthias Johann Eisen, Eesti vana usk. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, lk 156–161.

Encyclopaedia Britannica 2018. Islamic Arts. Dance and Theatre. Vaadatud 30.03. aadressil: <https://www.britannica.com/topic/Islamic-arts/Dance-and-theatre#ref316683>

Fischer-Lichte, Erika 2006. Performatiivsuse esteetika poolt. – Akadeemia, nr 11 (212), lk 2457–2472.

Foucault, Michel 2005. Seksuaaluse ajalugu 1: Teadmistahe. Tallinn: Valgus.

Grotowski, Jerzy 2002. Teater ja rituaal. – Jerzy Grotowski, Tekstid aastatest 1965 – 1969. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 73–97.

Hall, Donald E. 2015. Soo ja *queer*-teooria. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koostanud Simon Malpas ja Paul Wake. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 165–184.

Hekman, Susan 2015. Feminism. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koostanud Simon Malpas ja Paul Wake. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 149–164.

James, William 2013. Usulise kogemuse mitmekesisus. Uurimus inimloomusest. Tartu: Ilmamaa.

Keerd, Renate 2013. PURE MIND – Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate 2015. Põletatud väljade hurmaa – Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate 2016. KOON – Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate 2018. ETV. Kultuuriaasta tähed: koreograaf Renate Keerd, spordijuht Aavo Aunroos, EKKAK-i juhid. Vaadatud 26.04. aadressil: <https://arhiiv.err.ee/guid/20180315211939501000300112290E2BA238B440000005008B0000D0F010091>

Kivimaa, Katrin 2000. Keelatud kehad: abjektsioon ja naiselik kunstis. – Vikerkaar, nr 5/6, lk 76–90.

Kliiman, Marie 2014. Alastus Eesti nüüdisteatris. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.

Kliiman, Marie 2015. Lavaline alastus Eesti teatris. – Sirp, 09.10.

Koobak, Redi 2005/2006. Nähtamatu kohalolek: (mehe)keha feministlikes teooriates. – Ariadne Lõng, ½, lk 67–83.

Kraavi, Janek 2013. Post-sönastik 16: Erootiline kujund. – Sirp, 20.06.

Kriitilise teooria käsiraamat 2015 = Malpas, Simon, Wake, Paul (koost.), Kriitilise teooria käsiraamat. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Lotman, Juri 2001. Ümberpööratud kujund – Juri Lotman, Kultuur ja plahvatus. Tallinn: Varrak, lk 93–130.

Lotman, Juri 2006. Kunstilise teksti struktuur. Tallinn: Tänapäev.

Lotman, Juri 2016. Lavasemiootika – Juri Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Tänapäev, lk 174–204.

Ludvig, Liina 2016. Kehalisus Renate Keerdi lavastuses „Põletatud väljade hurmaa“. Seminaritöö. Tartu Ülikool.

Maarits, Merit 2014. Seksuaalsuse kujutamine Kompanii Nii „PURE MIND“ näitel. Seminaritöö. Tartu Ülikool.

Maiste, Valle-Sten 2013. Kuidas harmoneeruda moodsate seksi- ja suhtetrendidega? – Sirp, 07.03.

McGowan, Kate 2015. Strukturalism ja semiootika. – Kriitilise teooria käsiraamat. Koostanud Simon Malpas ja Paul Wake. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 19–34.

Nigu, Leenu 2008. Keha ja tähendus nüüdistantsus: Fine5 tantsulavastus „Panus“. Magistritöö. Tartu Ülikool.

Nõlvak, Kristel 2003. Müüdilise maailmapildi avaldumisvorme nüüdisteatris. Magistritöö. Tartu Ülikool.

Oidsalu, Meelis 2018. Kes kardab Renate Keerdi? – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 14–19.

Pesti, Madli 2017. Füüsiline teater: mõistest ja kujunemisest VAT Teatri lavastuse „Eine murul” näitel. – *Philologia Estonica Tallinnensis*, nr 2, lk 59–84.

Schechner, Richard 2009. From Ritual to Theatre and Back: the Efficacy-Entertainment Braid – Richard Schechner, *Performance Theory*. London and New York: Routledge Classics, lk 112–170.

Vallikivi, Juta 2006. Kehalisus ja mõistmine teatris. – Luule Epner ja Anneli Saro (toim.), *Etenduse analüüs – võrrand mitme tundmatuga*. Tartu: Tartu Ülikool, lk 92–107.

Lihtlitsentsileping

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

PÕIM KAMA

(autori nimi)

(sünnikuupäev: 18. 08. 1985.)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

SUGU JA RITUAAL RENATE KEERDI FÜÜSILISES TEATRIS

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on

MADLI PESTI

(juhendaja nimi)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

_____ *(kuupäev)*