

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Eline Selgis

INTIIMSUS KAASAEGSETES ETENDUSKUNSTIDES

Magistritöö

Juhendaja MA Riina Oruaas

Tartu 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. INTIIMSUS	5
1.1 Intiimsuse tähendus	6
1.2 Intiimsuse perspektiivid	10
1.2.1 Intiimsus ja kehalisus	12
1.2.2. Intiimsus ja tegevus	12
1.2.3 Intiimsus ja kogemus	13
1.2.4 Intiimsus ja ruum	16
2. INTIIMSUSE LOOMINE ETENDUSKUNSTIDES	19
2.1 Kehalisus	21
2.2 Lavastuse struktuur	24
2.3 Ruum/atmosfäär	30
3. NÄITED INTIIMSETEST ETENDUSKUNSTI TEOSTEST	33
3.1 “Eluaeg”	34
3.2 “abandoned architectural events”	38
3.3 “AK-47”	44
3.4 “Otsuse anatoomia”	49
3.5 “Mademoiselle X”	53
KOKKUVÕTE	58
KASUTATUD KIRJANDUS	61
RESUME	64

SISSEJUHATUS

Intiimsus on etenduskunstides alati olemas olnud. Teatri vahetu olemuse ja emotsionaalsuse tõttu on see alati teatud määral intiimne olnud. Teatriajalooliselt peetakse rituaali teatri eelkäijaks. Rituaali intiimsed omadused, vahetu kontakt, jagatud uskumused ja nende emotsionaalne väljendus ning psühhofüüsiline kogemus ja selle seisundilisus iseloomustavad ka kaasaegseid etenduskunste. Intiimsusest etenduskunstides on kirjutatud varemgi: 20. sajandi teisel poolel kirjutas teatrikunsti intiimsusest näiteks Jerzy Grotowski. Ka Antonin Artaud' julmuse teater kirjeldab teatri intensiivsust ja mõjulisust. Käesolev uurimus ei püüa kaardistada intiimsuse ajalugu etenduskunstides, vaid pigem teatrile omast intiimsust ning kaasaegsete etenduskunste võimalusi intiimsuse loomiseks vaatajaga.

Intiimsus on omane ka teistele kunstivormidele ja teostele teistes kunstiliikides. Näiteks võib intiimsena mõjuda päevikuvormis kirjutatud romaan, lühifilm kellegi hommikurutiinist või muusikapala. Intiimsus on elu lahutamatu osa, ning seekaudu läbiv teema ka kunstis. Tänapäeva tugevalt vahendatud igapäevaelus pakuvad intiimsed kunsteosed vahetut äratundmist, isiksuse leidmist ja loomist kunsti kaudu.

Magistritöös vastan küsimustele, missugused lavastuslikud ja dramaturgilised vahendid loovad etenduskunstides intiimsuse. Etenduskunste all pean siin ja edaspidi silmas katusmõistet, mis hõlmab kaasaegse teatrikunsti erinevaid vorme: käsitlen sõnateatrit, *performance*'i-teatrit, interaktiivset teatrit ja performatiivset installatsiooni. Üks käsitletavatest teostest kuulub kunstiväljale ning seepärast ei ole katuseks sõna "teater". Uurimus ei tegele intiimsusega fiktsionaalsete maailmate sees, vaid keskendub vaataja kogemuse intiimsusele. Väidan, et etenduskunstele omane mõju ja kogemuslikkus vaataja jaoks, millele etenduskunstnikud on just viimasel poolsajandil erilist tähelepanu pööranud, on kaasa toonud uued vormid ja uue intiimsuse vaatajaga. Intiimsus vaatajaga ei ole kaasaegsete etenduskunste ainuke tendents: samad muutused võimaldavad etenduskunstele ka suuremal määral poliitilisust.

Käesoleva töö uurimismeetoditeks on teoreetilise materjali kvalitatiivne läbitöötamine ja etenduste analüüsimine. Esimeses peatükis uurin intiimsust. Et etenduskunste ja intiimsust uuritakse metodoloogiliselt erinevalt, käsitletakse neid nähtusi ka erinevates kategooriates. Sellest lähtuvalt leidsin mõlema kontseptsiooni ühised nimetajad: kehalisus, tegevus, kogemus ja ruum, ning esimeses peatükis analüüsin intiimsust nendest perspektiividest.

Intiimsuse tähenduse uurimisel toetun sõna etümoloogiale, aga ka kolmele armastuse tüübile filosoofias (*eros*, *philia* ja *agape*). Selleks analüüsin Platoni, Aristotelese ja Risto Saarineni kirjutatud. Intiimsuse uurimisel eelnimetatud perspektiividest toetun suuresti Karen J. Pragerile, ent intiimse kogemuse mõtestamisel toetun Robert S. Gersteinile ning tehnoloogia intiimsuse uurimisel Alessandro Tomasile.

Teine peatükk on pühendatud etenduskunstidele ning nende muutumisele intiimsemaks. Teises peatükis analüüsin muutusi etenduskunstides samades eelpool mainitud kategooriates. Vaatlen esiteks kehalisust, selle muutumist ja mõju vaataja jaoks lähtudes Erika Fischer-Lichtest, Matthew Reasonist ja Dee Reynoldsist ning Andy Lavenderist. Seejärel uurin lavastuse struktuuri muutumist ja sellega kaasnevat etenduskunste performatiivsust ja kogemuslikkust. Analüüs põhineb Erika Fischer-Lichte, Nicolas Bourriaud' ja Andy Lavenderi käsitlustel. Kolmandana analüüsin Erika Fischer-Lichte, Mike Pearsonile ja Gernot Böhmele toetudes ruumi ja atmosfääri. Selgitan, kuidas on need muutused keha-, dramaturgia- ja ruumikasutuses etenduskunste intiimsust vaataja jaoks mõjutanud. Teises peatükis toon välja omadused, mida intiimsus etenduskunste puhul nõuab.

Kolmandas peatükis analüüsin intiimsust kaasaegsetes etenduskunstides viie etendussündmuse näitel. Uurin, mis lavastuslikke ja dramaturgilisi vahendeid kasutavad Labürintteatriühenduse G9 lavastus "Eluaeg," Reimo Sagori ja Vanemuise "AK-47," kadrinoormetsa "abandoned architectural events," Cabaret Rhizome'i "Otsuse anatoomia," ja Maria Metsalu "Mademoiselle X." Selleks uurin, mil viisil ja kuidas valitud lavastused vaatajat kaasavad ja mõjutavad. Analüüsikäigud on üles ehitatud vastavalt lavastuste vormile ja sisule.

1. INTIIMSUS

Sõna “intiimsus” pärineb ladinakeelsetest sõnadest *intimus*, mis tähendab “kõige sügavamat” (inglise keeles *inmost*), mille tegusõnalisest vormist *intimare* tähendustega “muljet avaldama” ja “tuttavaks saama” ning hilisladinakeelsest vormist *intimatus* pärineb omadussõna “intiimne”. Tänapäeval peetakse intiimsuse all silmas eelkõige lähedust inimsuhetes, mille sünonüümideks on veel “lähedane”, “usalduslik,” aga ka “seksuaalne”. Samuti kasutatakse omadussõna “intiimne” atmosfääri kirjeldamiseks, mispuhul võib sünonüümidena kasutada “hubane,” “mõnus,” või “privaatne”.

Intiimsust on uurinud ja sellest kirjutanud filosoofid, psühholoogid, psühhoanalüütikud, sotsioloogid ja antropoloogid. Sotsiaalse liigina vajab inimene intiimseid suhteid. Antiikfilosoofid käsitlevad intiimsust sõprade ja armastajate vahel, psühholoogilised uurimused analüüsivad intiimsust erinevatest lähtepunktidest. Näiteks võib intiimsust käsitleda tegevuste kaudu, mis intiimset suhet iseloomustavad, aga samuti kui tulemust, mida emotsioonid kirjeldavad. Intiimsust võib käsitleda kui muutumatut komponenti inimese elus (Sternberg 1986: 121-122), aga ka sõltuvana erinevatest teguritest, näiteks kultuurilistest normidest või soolistest erinevustest (Miller ja Pearlman 2008: 9-27)¹.

Intiimsuse tähendus on kultuuriliselt sõltuv. See, mida peetakse intiimseks, sõltub suuresti sellest, missugust kultuuriruumi silmas peetakse ja käsitletakse. Käesolevas kirjatöös käsitlen intiimsust kaasaegses Lääne ühiskonnas. Kui kaasaegne psühholoogia kaardistab intiimsust ja selle tähendust üsna täpselt eelkõige inimsuhetes, siis filosoofilisemad käsitlused lähtuvad intiimsusest kui erinevate armastuse vormide iseloomustajast.

Intiimsuse lahtimõtestamist alustan selle analüüsimist filosoofilises kontekstis. Seejärel tutvustan intiimsust kehalisuse, tegevuse, kogemuse ja ruumi kaudu. Filosoofid käsitlevad intiimsust, kui midagi, mis on omane armastusele. *Eros* viitab kirglikule ja intensiivsele ihale, tihti seotakse see osa armastusest seksuaalse ihaga. Et seksuaalne

¹ Lähemalt on intiimsuse uurimise ajalugu psühholoogias kaardistanud Karen J. Prager raamatus “Psychology of Intimacy” lk 28-42.

intiimsus kuulub pigem privaatsfääri, siis intiimsusele erootilises armastuses käesolev töö palju tähelepanu ei pööra. *Philia* viitab seevastu kiindumusele ja teise inimese hindamisele, tihti on see seotud lojaalsusega ja peresuhetega. *Agape* on filosoofide käsitluses isaliku Jumala armastus, ülev, puhas ja tingimusteta, armastus kui kingitus, aga ka armastus oma naabri vastu.

1.1 Intiimsuse tähendus

Intiimsus on inimeste vahel alati eksisteerinud, selle varaseimad kirjeldused pärinevad antiikfilosoofidelt. Selleks, et mõista, kas üldse või mis moel on intiimsuse tähendus muutunud, analüüsin esiteks Platoni, seejärel Aristotelese ning viimasena ja kaasaegsena Risto Saarineni käsitlusi.

Platon kirjeldab dialoogis “Lysis” erinevaid sõprussuhteid ning jõuab selleni, et Sokratese vestlust Lysise ja Menexenusega pealt näinud nimetaks seda sõpruseks. Sõpruse tähendus on neil endil veel avastamata ning vestluse käigus see välja ei tule. Sellel, mida sõpruseks peetakse, on palju erinevaid nägusid. Sokratese ja noormeeste vahelisest vestlusest võib kokku võtta järgnevat:

- sõprus eksisteerib seal, kus mõlemad armastavad (Plato 2001: 37).
- see, mida armastatakse, on kallid armastajale; näiteks kui vanemad karistavad, siis pole lapsed kunagi neile kallimad kui karistamise hetkel (ibid: 37-39).
- vaenlased on lähedased, paljusid mehi armastavad just vaenlased ja vihkavad sõbrad (ibid: 39).
- head inimesed on teineteise moodi ja teineteise sõbrad; halvad inimesed ei ole teineteise moodi ega kunagi ühenduses kellegi teise ega iseendaga; nad on kirglikud ja rahutud ning miski, mis on vastuolus ja vaenulikkuses iseendaga, ei saa olla harmoonias kellegi teisega (ibid: 43).
- samas on sarnasus ka kõige suurem tüliallikas (ibid: 45).
- sõpruse tingib tihti vajadus: vaest meest tõmbab rikka poole, nõrka tugeva poole; sõprus on võimalik vastandite vahel (ibid: 47).
- hea inimesega on sõber see, kes ei ole hea ega halb, aga kelles halb on vastandina kohal (ibid: 55).
- tõeline sõber on see, kes pole sõber mitte millegi muu kui sõpruse pärast (ibid: 61).

- armastuse, sõpruse ja kire objektid on need, kes/mis on inimese enda omad (ibid: 65).

Kõik need väited on aga Sokratese näidetega ümberlükatavad. Sokrates, Lysis ja Menexenus ei jõua sõpruse tähenduseni, ent arutlevad erinevaid võimalusi, tingimusi ja avaldumisvorme. Armastus on sõprusele iseloomulik, ent ka vaenlased armastavad ning hoopis sõbrad vihkavad. Samuti ei tähenda armastamine ainult head tegemist, vaid vahel ka karistamist. See tähendab, et armastust ning seekaudu ka sõprust iseloomustab lähedane side ning Platon avab seda sidet nii saatja (armastaja, vihkaja) seisukohalt, kuid käsitleb ka seda, missugune on armastatav objekt (hea, halb või mitte kumbki, armastajaga sarnane või erinev). Lähedus võib eksisteerida väga erinevate inimeste vahel, lähedus võib olla puuduv iseendaga ning lähedus on hinnangu- ja emotsioonideülene. Kui Platoni sõnul on just karistamise hetkel lapsed oma vanematele kõige kallimad, siis see tähendab, et lähedus on püsiv väljendusest hoolimata. Sama mõte laieneb vaenlasele: isegi, kui vaenlane on füüsiliselt kaugel, siis intensiivsed tunded tema vastu hoiavad teda alati lähedal. Intiimsus tähendab seega lähedust nii distantsis kui emotsioonide intensiivsuses. Emotsionaalne mõju on teatrikunstile alati omane olnud, ent viimase viiekümne aastaga on vaatajale ka füüsiliselt lähedale jõutud. Kuni 19. sajandi teadusrevolutsioonini domineeris lähisuhete kirjelduses Aristotelese filosoofiline teooria inimesest kui sotsiaalsest ja poliitilisest loomast. Aristotelese “Nikomachose eetika” pühendab sõprusele kaks osa: raamatu VIII osa analüüsib sõprussuhete liike ning sõpruse vastastikkust, IX osa kirjeldab sõpruse loomust ja põhjendab inimese vajaduse sõpruse järele. Kui Platoni käsitus ei anna lõplikke ja õigeid vastuseid, siis Aristotelese käsitus on juba selgem ja ühesuunalisem.

Aristoteles väidab, et sõprust tuntakse lapse-vanema suhetes nii inimeste kui ka loomade ja lindude puhul, sõprus leidub sama rassi esindajate vahel, ning et sõprus on vajalik ka riigijuhtimises ning õigusemõistmises (Aristoteles 2007: 1155a17). Sõprus on Aristotelese jaoks mõlemalt poolt tunnustatud ning põhineb vastastikusel heasoovimisel ja selle välja näitamisel (ibid: 1155b30). Ta nimetab kolmel kiindumusel põhinevat sõprust:

- kasulikkusel põhinev, mida peab lühiajaliseks ja isekaks ning mille hulka kuulub ka külalislahkus (ibid: 1156a25);
- naudingul põhinev, mida peab samuti lühiajaliseks ning mis eksisteerib tihti noorte inimeste vahel meelelise armastusena (ibid: 1156a30);

- heal tahtel põhinev, mida peab loomutäiuseks:

“Täiuslik sõprus on tublide inimeste vahel, kes on loomutäiuselt sarnased, sest headena soovivad nad teineteisele sama moodi head, kuivõrd ise head on. Kes soovivad sõprade endi pärast neile head, on kõige paremad sõbrad, kuna nad on sellised olemusest lähtuvalt ja mitte juhuslikult. Nende sõprus püsib siis niikaua, kui nad on head— loomutäius on ju kestev ja mõlemad on head nii üldises mõttes kui ka sõbra jaoks.” (ibid: 1156b7)

Aristoteles kirjutab, et vahemaa tõttu ei lakka sõprus olemast, kuid pikka aega mitte suheldes võib ka sõprus ununeda (ibid: 1157b10). See tähendab, et sõprus vajab suhtlemist ja lähedust. Seejärel väidab Aristoteles, et armastamine on sõprusele rohkem omane kui armastatud olemine (ibid: 1159a26) ning heategijad armastavad rohkem neid, kellele heategu tehakse kui vastupidi (ibid: 1167b17). Sarnaselt Platonile, ütleb ka Aristoteles, et armastust kogetakse eelkõige armastamisena, pigem selle saatjana kui vastuvõtjana. Sõpruse kehtestab vastastikune hea soovimine. Aristoteelse sõnul sisaldab sõprus ühistegevust ning ka siia alla paigutab ta külalislahkuse (ibid: 1161b12). Vanemad armastavad oma lapsi rohkem kui lapsed neid, sest kiindumus võtab aega (ibid: 1161b20). Sõprus põhineb enesearmastusel (ibid: 1166a).

Poolehoidu sõprusetundega võrreldes viitab Aristoteles intiimsusele sõprussuhtes:

“Poolehoid paistab küll sõbralikkusena, kuid pole siiski sõprus. Poolehoid võib esineda ka teise teadmata ja jääda varjatuks, sõprus aga mitte. Sellest oli ka varem juttu. Poolehoid ei tähenda ka kiindumust, kuna seal puudub pinge ja iha, need saadavad aga kiindumust. Kiindumusega kaasneb ka harjumuslik lähedus, poolehoid võib aga tekkida nagu juhtub näiteks võistlejate suhtes.” (ibid: 1166b30)

Ka arutledes selle üle, kui palju häid sõpru saab inimesel olla, viitab Aristoteles sõprussuhte intiimsusele. Et paljude inimeste rõõmudele ja leinadele on keeruline tugevalt kaasa tunda, ei saa lähedasi sõpru olla palju (ibid: 1171a1) ja sellist inimest, kes suhtleb paljude sõpradega intiimselt, ei peeta kellegi sõbraks (ibid: 1171a15).

Aristoteles viitab seega intiimsusele kui sügavusele ja lähedusele (sõprus)suhtes. Antiikkirjanduses jäi mõiste tähendus sarnaseks etümoloogilise aluse *intimus* tähendusele. Küll aga võime järeldusi teha sideme kohta sügavas ja lähedases suhtes. Intiimsed suhted, sõprus-, vaenu-, ja armastussuhted jõustuvad headuse või vaenu saatmises. Kuigi nii Platon kui Aristoteles kirjeldavad sõpruse vastastikkust, jääb lahtiseks vaenu vastastikkuse nõue. Kellegi vihkamine tähendab intiimset sidet, ent ei näi nõudvat vastastikku vihkamist.

Antiikfilosoofia huvideks ei saanud olla iga inimese puudutava küsimuse nii täpne kaardistamine, nagu seda tänapäeval tehakse. Seega ei ole üllatav, et intiimsust pole

käsitletud eraldi nähtusena, vaid osana millestki muust. Kui Platoni ja Aristoteelse käsitlustes on intiimsus sõpruse ja armastuse loomulik osa, siis *agape* tähendab armastamist kaugelt. See on ka armastus kui kingitus või annetus, kõrgema armastus madalama suhtes, mida ka Aristoteelse käsitlus puudutab. Soome filosoof-teoloog Risto Saarinen käsitleb artiklis “Love from Afar: Distance, Intimacy and the Theology of Love” intiimsust kristlikus armastuses. Ta väidab, et teoloogilised kontseptsioonid armastusest arvestavad distantsiga (Jumal-inimene), kuid ei pööra piisavalt tähelepanu armastuse intiimsetele variantidele (Saarinen 2012: 131). Nimetatud artiklis toob Saarinen välja erinevad näited intiimsest armastusest: müstiline liit, külalislahkuse (*hospitality*) transformatsioon² ning truudus ja armastus, mis on sama tugevad kui surm (ibid: 131).

Saarinen jõuab intiimsuse juurde teoloogilise armastuse kontseptsioonis Jean-Luc Marion teose “Erootika fenomen” (“Le phénomène érotique,” 2003) kaudu. Ta väidab, et Marion kontseptsioon armastusest on rangelt ühehäälnene: Marion toetub oma käsitluses distantsile kui armastuse peamisele komponendile: distants manifesteerib intiimsuse (millega Saarinen ei nõustu) ning Marion küpse armastuse manifestatsioon on vanne, lubadus (“siin ma olen”), mille eelduseks on olnud distants (ibid: 136). Saarinen nimetab distantsi ja vannet armastuse kaheks esimeseks etapiks, ning lisab kolmanda, intiimsuse etapi (ibid: 137). Seejärel toob Saarinen näite armastusest Kaija Saariaho ja Amin Maaloufi ooperi “L’amour de loin” (“Armastus kaugelt”) põhjal. Saarinen selgitab oma kolmandat etappi nimetatud ooperi kaudu: *agape* problemaatika seisneb selles, et see sünnib ja seda toidetakse distantsiga, kuid kui vahemaa lüheneb, siis armastajad hakkavad kannatama ja lõpuks armastaja sureb. Samal ajal hakkab opereerima teine dünaamika: selle armastuse verifitseerib intiimsus. Selleks, et armastus saaks olla sügavam, on vaja intiimsushetke. Saarinen annab siin intiimsusele ühe võimaliku definitsiooni: intiimsus on sügava armastuse eeltingimus (ibid: 139-140).

Saarinen võtab oma intiimsusteooria kokku järgnevalt: “Teoloogilisest lähtepunktist peab agapistliku armastuse intiimseid variante iseloomustama terminitega, mis on

² Külalislahkus transformeerub materiaalse jagamisest spirituaalseks saamiseks: materiaalse jagamine võimaldab olla Kristuse moodi tegudes ning seega annetuslik armastus muutub spirituaalseks majanduseks.

osaliselt apofaatilised³. “Müstiline,” “püha(lik)” ja “surm” on osaliselt apofaatilised, sest nad väljendavad piire, mida saab vaid ekstrapoleerides⁴ ületada.” (ibid: 146)

Saarinen käsitleb intiimsust seega mõneti kui potentsiaali definitsioonis, kus intiimsus on eeltingimus agapistliku armastuse manifestatsioonis, mis on näiteks müstiline ühinemine. Saarinen väidab, et agapistlik armastus on spirituaalne. Seetõttu ei saa intiimsust agapistlikus armastuses mõista eelneva kogemuse kaudu, vaid analoogiana intiimsuse olemusele. Intiimsus agapistlikus armastuses erineb oma manifestatsioonilt erootilisest, kuid olemuslikult saab seda mõista samuti intiimsuse mõiste etümoloogiast lähtudes.

Seega käsitlevad eelpool käsitletud filosoofid intiimsust kui lähedast ja sügavat sidet kellegi või millegi muuga. Intiimsusele omaseks peetakse just sügavust ja intensiivsust. Saarineni käsitlest järeldub, et intiimsus ei pea esinema ainult suhtes kahe inimese vahel. Intiimsus võib esineda ka müstilises ühendusena Jumala ja inimese vahel. Kõik teoreetikud on veendumusel, et intiimsuse armastuse või sõpruse puhul tingib pigem andmine kui saamine. Saarineni käsitus on, vastupidiselt Platonile ja Aristotelesele, vastuvõtjakeskne: Jumal armastab ning inimene võtab seda vastu ja kogeb intiimsena. Kui Aristotelese jaoks iseloomustab külalislahkus kasulikkusel põhinevat sõprust inimsuhetes, siis Saarinen käsitleb külalislahkuse transformatsiooni kui võimalust olla Jumalale andmise ja jagamise kaudu lähemal, tema poja moodi.

1.2 Intiimsuse perspektiivid

Eelnevast järeldub, et intiimsuse tähendus on ajas suhteliselt püsiv: Platoni käsitus pärineb 4. sajandist eKr ning Saarineni artikkel on üsna hiljutine. Intiimsus tähendab lähedast ja sügavat sidet ning väljendub privaatse jagamises, näiteks külalislahkusena. Intiimsus on alati olnud osa inimelu sotsiaalsusest ning seetõttu väljendatud kunstis. Kuigi mõned intiimsusega seotud fenomenid, näiteks seksuaalsus või perekond, on aja jooksul korduvalt ühiskonnas toimuvatele muutustele vastavalt übermõtestatud, siis intiimsuse tähendus on jäänud samaks. Selleks, et täpsemalt mõista, kuidas intiimsust kogetakse ning millest see sõltub, analüüsin intiimsust esiteks psühholoogilise käsitluse kaudu ning seejärel intiimsuse ja etenduskunstide ühisnimetajate kaudu.

³ Apofaasia on retooriline võte, mille puhul kirjeldatakse midagi puuduoleva kaudu.

⁴ Ekstrapoleerima - teadmatuse kohta järeldusi tegema.

USA psühholoog Karen J. Prager võtab oma raamatus “Psychology of Intimacy” kokku intiimsuse siiani prevaleerinud definitsioonid ning käsitlused. Ta käsitleb intiimsust kui loomulikku kategooriat, st et selle piirid on segased ning mõned näited intiimsusest on kesksemad ja teised perifeersemad (Prager 1995: 14). Samas on intiimsus ka kontseptsioon, mille sisu võib avada mitmeti (*superordinate*):

- intiimsust võib kirjeldada kui emotsiooni.
- intiimsus kirjeldab õrna füüsilist kontakti.
- intiimsus hõlmab isikliku informatsiooni jagamist.
- intiimsus kirjeldab heasoovlikku suhet.
- intiimsus kirjeldab, kui hästi kaks inimest teineteist tunnevad.
- intiimsus kirjeldab heasoovlikku suhtlemist (*interaction*).
- intiimsus kirjeldab seksuaalset kontakti.
- intiimsus ei vaja verbaalset kommunikatsiooni.
- intiimsus kirjeldab kuidas kaks inimest ruumi jagavad (ibid: 18).

Prager pakub välja jaotuse: intiimsed interaktsioonid, mis omakorda koosnevad intiimsest käitumisest ja intiimsetest kogemustest (ehk emotsioonid ja tundmused, mida inimene kogeb), ja intiimsed suhted (Prager 1995: 18-19). Intiimsuse defineerimist alustab Prager intiimsete interaktsioonide selgitamisega, sest intiimsed suhted koosnevad intiimsetest interaktsioonidest (ibid: 19). Intiimsed interaktsioonid koosnevad käitumisest ja kogemustest, kuid intiimne suhe koosneb mitmetest intiimsetest (ja mitte-intiimsetest) interaktsioonidest (ibid: 20).

Prager peab üheks intiimseks interaktsiooniks nii verbaalse kui mitteverbaalse privaatse informatsiooni jagamist (ibid: 21). Eneseavamine (*self-disclosure*) võib olla vastastikune või täiendav: tihti peetakse psühhoterapeudi ja patsiendi suhet intiimseks (ibid: 21-22). Prager väidab, et millegi salajase ja privaatse jagamine võib olla kõige lähem tähendus intiimsusele, viidates sõna “intiimne” etimoloogiale (ibid: 65). Samuti väidab Prager, et mitteverbaalne käitumine võib intiimsetesse kogemustesse isegi rohkem panustada (ibid: 179) ning et kontekst mõjutab mingi käitumise tajumist intiimsena (ibid: 182). Intiimsed verbaalsed/mitteverbaalsed interaktsioonid sõltuvad näiteks olukorra olemusest, ruumi/koha funktsioonist ja struktuurist, meeleolust, meeldimisest, soost, isiklikest, grupi- ja sotsiokultuurilistest kontekstidest (ibid: 183-188).

Prageri käsitus ei anna intiimsuse tähendusele selgemat vastust kui etümoloogia, küll aga kirjeldab intiimsuse olemust: see on kõige muu seas millegi jagamine, kas siis verbaalselt või mitteverbaalselt. Järgnevalt analüüsin intiimsust kehalisuse, tegevuslikkuse, kogemuslikkuse ja ruumi perspektiivist.

1.2.1 Intiimsus ja kehalisus

Keha kui inimesele kõige lähedasem ja privaatsem piirkond on üks intiimsuse kogemise vahendeid. Eelnevalt nimetatud õrn füüsiline kontakt, seksuaalne kontakt ja ka teised mitteverbaalsed intiimsed interaktsioonid on esmased ja kesksemaid näited intiimsusest, sest tähendavad eneseavamist ning kõige privaatsema jagamist.

Karen J. Prager toob välja huvi, mis avaldub füüsilises läheduses, kehahoiakus ja näoilmes, kui mitteverbaalse intiimsuse väljendaja (Prager 1995: 180). Prager käsitleb kolme tüüpi puudutusi: kaasavad puudutused, mis tõmbavad tähelepanu koos olemisele ning on koos olemise taktiilsed väljundid (näiteks füüsilises kontaktis kõrvuti istumine), seksuaalsed puudutused, mis väljendavad füüsilist meeldimist või seksuaalseid kavatsusi ning kiindumuslikud puudutused, mis vahendavad kiindumust (näiteks käe õlale panek või käsivarre pigistamine) ning millel ei ole muud tähendust (ibid: 181). Lisaks sellele toob Prager välja seksuaalse kontakti intiimse olemuse. Selle kaudu jagatakse midagi, mis on privaatne (seksuaalsus on enamuses kultuurides privaatne) (ibid: 182). Puudutused ja seksuaalne kontakt on Prageri väljapakutud jaotuses intiimsed interaktsioonid.

Füüsilise intiimsuse täpsemaid kirjeldusi etenduskunstide kontekst (veel) ei vaja. Seda esiteks seetõttu, et füüsiline intiimsus kui keskne näide on üheselt mõistetav. Teiseks ei kirjelda kunst elu otseselt, vaid kujundite kaudu. Seega etenduskunstide intiimsus vaatajaga võib ilmned küll puudutustes või füüsilises läheduses, ent mitte füüsilises intiimsuses. Prageri väljatoodud kiindumuslikud puudutused võivad aga etenduskunstides esineda.

1.2.2. Intiimsus ja tegevus

Nagu eelnevalt mainitud, peab Karen J. Prager intiimsuse lähimaks definitsiooniks nii verbaalset kui mitteverbaalset eneseavamist (*self-disclosure*). Mitteverbaalset eneseavamist kirjeldasin eelmises alapeatükis, seega järgnevalt vaatlen verbaalset

avamist. Prageri sõnul soodustab eneseavamine meeldimist suhetes võõrastega, aga ka juba kindlaks kujunenud suhetes (Prager 1995: 192-191). Vestluse sügavus (isiklikkus) varieerub vastavalt 1) vestluse teemale ja sisule, 2) väljenduse emotsionaalsusele ja 3) jagamise vahendamatussele (*immediacy*) (ibid: 191). Näiteks delikaatsemad teemad nagu usk, tunded või fantaasiad on isiklikumad kui üldised huvid või käitumine, sest muudavad vestleja haavatavaks (ibid: 191-192). Emotsionaalne suhtlus kutsub kuulaja osalema: vastama, uurima, nõu andma, kaastunnet avaldama, kallistama, naerma või lihtsalt silmkontakti võtma (ibid: 193). Vahetus (*immediacy*) mõjutab intiimsust meeldimise kaudu, näiteks väljendab kehakeel, lähemale nõjatumine jms, meeldimist (ibid: 194).

Intiimsus on seega seotud tegevustega, mis on loomult positiivsed, st heatahtlikud ja headust esile kutsuvad. Teisalt näeme, et jagamine, nii enese (sh emotsioonid, hirmud, unistused jm) kui ka asjade (või kodu metafoorne) avamine ja jagamine, on tegevused, mis kõige paremini intiimsust iseloomustavad. See kutsub esile emotsionaalse panustamise, mis loob sügava sideme. Eneseavamine on saatjapoolne sõnum, sellele reageerimine iseloomustab vastuvõtjat. Intiimsust kogevad mõlemad, selle intensiivsus sõltub eelpool nimetatud teguritest.

Teatri kontekstis võib intiimsena mõjuda näiteks isiklik lugu. Seega on autobiograafiline lavastus üks võimalus vaatajaga intiimset sidet luua. Teisalt võib vaataja intiimselt tajuda ka etendaja keha kui kõige privaatsema üksuse jagamist publikuga. Prageri käsitlusest selgub, et intiimsus sõltub vahetust olemusest (*immediacy*), mis on teatrile omane.

1.2.3 Intiimsus ja kogemus

Karen J. Prageri järgi on intiimsed kogemused emotsioonid ja arusaamad, tajumused, mida intiimsed interaktsioonid tekitavad (Prager 1995: 20). See tähendab, et kogemust selgitatakse vastuvõtu ja vastuvõtja seisukohalt ning et kogemust käsitletakse kui seisundilist mõju mingis olukorras. Ka Robert S. Gerstein käsitleb artiklis “Intimacy and Privacy” (1978) intiimset kogemust kui seisundit. Ta analüüsib intiimsuse ja privaatsuse teineteisest sõltumist ning väidab, et intiimse suhte omadus on varjata seda, mis on isiklik (Gerstein 1978: 76). Ta defineerib intiimse kogemuse: “Intiimne kogemus on ennekõike kogemus suhtest, millesse me oleme sügavalt haaratud. See kogemus on

nii intensiivne, et kujundab meie teadvuse ja tegevuse. Me ei mõista end valikuid tegemas. Pigem on kõik, mida me teeme ja näeme, selle kogemuse produkt.” (ibid: 76-77)

Intiimne kogemus on Gersteini sõnutsi seega kõikehõlmav: see kujundab inimese teadlikkuse ja tegevuse ilma inimese enese teadvustamata. Gerstein mõtestab intiimse kogemuse religioosse ekstaasi⁵ kaudu: “Inimene pole järsku pime ega kurt, tema meeled on selles kõikehõlmavuses hõivatud. Samuti ei leia ta end juhuslikult midagi vaatamas või kuulmas, vaid oma tähelepanu millelegi suunamas. Ta ei leia end üldse, vaid kaotab end kogemusse.” (ibid: 77)

Ta väidab ka, et niipea, kui saame endast ja oma tegevusest teadlikuks, kaob see intiimne kõikehõlmavus. Gerstein toob näite palvetamisest: kui palvetaja saab oma palvetamisest teadlikuks, siis kogeb ta seda samamoodi nagu kõrvaltvaataja. Intiimseid kogemusi ei iseloomusta ainult nende intensiivsus, vaid ka selle kogemuse olulisus osaliste jaoks: “Intiimset suhet hindame tema enda pärast.” (ibid: 79) Gerstein defineerib intiimse kogemuse seega kui kogemuse, mis on intensiivne, osaliste jaoks oluline ning sõltub privaatsusest. Gersteini käsitus on ühepoolne ning seega kirjeldab intiimseid kogemusi ainult osaliselt. Intiimsed kogemused kui mõju võivad esineda, ja esinevadki, ka mitme inimese vahel. Intiimne kogemus võib tekkida eneseavamise kaudu kellegi teisega, mida ka Prager rõhutab.

Siinkohal ei võrdsusta ma etenduskuuste ja religioosset ekstaasi, küll aga on mõlemale omane intensiivne mõju. Kui intiimne kogemus välistab pealtvaataja, siis intiimne kogemus teatris on selline olukord, kus vaataja on niivõrd sügavalt etenduse olukorraga seotud, et tema kui väljaspool seisja olemus taandub. Vaataja ei koge end etendust vaatamas, vaid osana lavastusest.

Intiimse kogemusena saab tõlgendada ka tehnoloogia kasutamist. Alessandro Tomasi uurib artiklis “Technology and Intimacy in The Philosophy of Georges Bataille” (2007) tehnoloogiat ja intiimsust Bataille’ filosoofias. Tomasi väidab, et Bataille’ jaoks on inimkond kadunud intiimsuse otsinguil (Tomasi 2007: 411-412). Bataille vastandab intiimsuse ja tehnoloogia, väites, et ühe kogemine välistab teise (ibid: 412). Tomasi oponenteerib Bataille’ väitele, et tehnoloogia ei sobi kokku intiimsuse kogemusega. Bataille’ intiimse maailma märksõnad on vahetu “siin ja praegu” (*immediacy*). Tomasi

⁵ Sellele järeltulele jõuab Gerstein tsiteerides pühak Teresat Avilast (lk 430) Margharita Laski raamatust “Ecstasy: A Study of Some Secular and Religious Experiences” (1961).

toob selle kirjeldamiseks võrdluseks loomad, kes elavad ainult hetkes, kõrvuti inimestega, kes elavad mitmetes hetkedes, kelle jaoks eksisteerib ajaline mõõde.

Bataille' filosoofias on tehnoloogia fenomen, mis eksisteerib maailmas, kus kaugust mõõdetakse, aega jagatakse ja järjestatakse ning kõiki asju kirjeldatakse nende kuuluvuse järgi kindlasse kausaalsesse ahelasse. Langenud inimkond otsib kadunud intiimsust ning tehnoloogia on selle inimkonna pärispatt (ibid: 413-414). Sellises tähenduses taandatakse tehnoloogia tähendus instrumentaalsusele ning jäetakse välja tehnoloogia tähendus inimese jaoks ning uued oskused, mida uue tehnoloogia kasutamine kaasa toob. Tomasi väidab, et intiimsus ja instrumentaalsus on kahtlemata vastandid, kuid tehnoloogias on nad lahutamatult seotud (ibid: 417).

Tomasi kirjeldab organeid kui instrumente, millel on oma ülesanded (ibid: 417). Ta toob välja, et tehnoloogia sobitub sellesse definitsiooni. Tomasi eristab keha ning minu-keha (*mine-body*), mis kasutab kuidagi keskkonda ning liidab objektid osaks kasutajatest: "Haamer saab osaks minu-käest nagu loogika saab osaks minu-mõistusest, kui selgeks õpitud." (ibid: 418) Ta toob välja, et vastupidiselt oma kehale ja organitele, mis on inimesele kõige lähemal, on lihtsam suhestuda välisega, mida saab näha, katsuda, kasutada: "Kui me maailmaga suhestume, siis minu-keha kaob teadvusest esimesena. Me ei saa oma kõhtu kehast välja tuua kui me seda kasutame ning seega ei näe me seda nii lihtsalt kui pastakat, kui tööriista, kui kindla funktsiooniga organit."

Tomasi toetub Andy Clarke'i teooriale "pehmest minast" (*soft self*), mille alusel inimene kogeb end kui kõike, mida ta saab kontrollida (ibid: 422). See tähendab, et piirid selle vahel, mida kogeme iseendana, on udused ja muutuvad. Meie eneseteadvuses "mina," "vaim" ja "maailm" on lahutamatu intiimsusega seotud (ibid: 422). Tomasi toob näite, kuidas pangaautomaat on nähtav lõpp-punkt keerukale pangasüsteemile, kuid seda kasutades on see ka meie "mina-keha" projektsioon juhul, kui see vähendab distantse iha ja rahulduse vahel (ibid: 423). Tehnoloogia võimaluse olla osa intiimsusest määrab selle sobitumine: "Sobitumine on intiimsuse kogemisel tehnoloogiaga võtmetähtsusega. Selle sobitumise tulemusena taastab maailm terviklikkuse, mille leiutamise ja tootmise protsessid lõhkusid. Sobitumise läbikukkumise ja edu määravad erinevad geograafilised, kultuurilised, majanduslikud ja muud tingimused." (ibid: 424) Näiteks ei sobitu kirves tänapäeval puu mahavõtmiseks niivõrd hästi kui mootorsaag ning arvutamiseks ei kasutata arvelauda vaid kalkulaatorit.

Tomasi lisab, et intiimsuseks peab tööriist sobituma ka eetilistesse, esteetilistesse ja religioossetesse dimensioonidesse, mis on samuti osad inimelu kontekstist (ibid: 426). Seega väidab Tomasi, et erinevatest teguritest sõltuvalt, näeme tehnoloogiat osana endast. Kaasaegses Lääne kultuuriruumis on sülearvuti kui võimalus lähedastega kontaktis olla hea näide tehnoloogia ja intiimsuse suhtest: tehnoloogia võimaldab muuta “mina-keha” suuremaks ja kaugemale ulatuvaks, samal ajal kui näiteks haamer selles kontekstis sellist tähendust ei omanda. Sarnane suhe on ka näiteks muusikul oma instrumendiga või kaluril õngega. Tomasi tõlgendus tehnoloogiast ja selle kasutamisest kattub sisuliselt Gersteini intiimse kogemusega, mis on kõikehõlmav, eriti kaasaegse nutiühiskonna kontekstis.

Ent Tomasi väidab, et tõeliselt eduka inimeste ja tööriistade vahelise kohtumise määrab laiem, peamiselt mitteinstrumentaalne kontekst (ibid: 427). Kasutaja kui subjekt ja kasutatav kui objekt kaovad, toimub liitumine, mis muudab ja kohandab mõlemat poolt, et väljavaade uuendatud mina-kehast realiseeruks (ibid: 427). See tähendab, et sobitumine on inimese eneseteadvuses kehaline ning et eneseteadvus laieneb vastavalt oskustele ja teadmistele, mis inimene on omandanud.

Toetudes Pragerile, saab intiimset kogemust teatris tõlgendada kui intiimse interaktsiooni (lavastuse, kogemuse) mõju. Gersteini käsitus viitab kogemuse intensiivsusele ja privaatsusele. Ka teatris võib ette tulla intensiivseid kogemusi, milles vaataja kui kõrvalseisja taandub. Samas võivad intiimised interaktsioonid tekitada intiimseid kogemusi ka sellisel juhul, kui kogeja autonoomsus säilib. Tomasi käsitus mõtestab intiimsete kogemuste võimalikkuse laienenud eneseteadvuses, milles tehnoloogia on paratamatult osa ning seega intiimselt seotud inimese eneseteavusega.

1.2.4 Intiimsus ja ruum

Karen J. Prager käsitleb intiimsust sündmuse ja ruumi kontekstis ning väidab, et situatsioonide iseloom võib intiimseid kogemusi ennetada või blokeerida, näiteks ei ole puudutused juuksuri juures, arstil või spordis intiimised (Prager 1995: 183). Ta kirjeldab psühholoogilises katses osalevaid inimesi, kes tajuvad tugevalt olukorra seatust, skeemi, ning seetõttu ei taju seda intiimselt (ibid: 183-184). See tähendab, et sündmuse funktsioon kujundab atmosfääri ning on oluline tegur selles, kas peame olukordi siiralt intiimseteks või mitte.

Prager väidab, et erinevatel ruumidel on erinev funktsioon ja struktuur, mis mõjutavad seda, kas ja missuguseid intiimseid interaktsioone need esile kutsuvad (ibid: 184). Sellest, kuidas ruum on füüsiliselt seatud, oleneb otseselt mitteverbaalne intiimne käitumine (ibid: 184). Ta toob näiteks kaks katses osalevat teineteise jaoks võõrast inimest, kes on pandud istuma tavalisest lähemale või kaugemale, ning kirjeldab, kuidas osalised vastavalt distantsile oma kehakeelt muudavad, vastavalt eemale tõmbudes, lähemale nõjatudes või tooli lähemale liigutades. Samuti mõjutab intiimsust ruumi funktsioon: füüsilist lähedust tuttavate inimeste vahel avalikus ruumis (näiteks tööl või ühistranspordis) ei peeta intiimseks, sama lähedust privaatses ruumis (näiteks kodus) peetakse (ibid: 184-185). Prager ei ava, mil määral ja kuidas ruum intiimsust mõjutab. Ruumipoeetikat käsitlev prantsuse filosoof Gaston Bachelard toob intiimse ruumina välja kodu. Bachelardi järgi on maja maailmanurk, see on meie “esmauniversum.” (Bachelard 1999: 39) Kodu on asustatud ruum (ibid: 40). Bachelard ütleb:

“Unistuses sulavad meie elu erinevad ulualused üksteisesse ja säilitavad möödunud päevade aardeid. Kui uues majas tulevad meie juurde mälestused vanadest eluasemetest, siis kandume tardunud lapsepõlvemaale — sest kõik mälutagune on tardunud. Me elame läbi hetki, fikseeritud õnnehetki. Me leiame lohutust, elades uuesti läbi kaitsetusetunnet.” (ibid: 41)

Bachelard käsitleb maja kui uneleja kaitsjat ja varjajat (ibid: 42). Ta vastandab maju suurlinnadesse kuhjatud karpidega, millel puuduvad vertikaalsed intiimsed väärtused ja kosmilisus (ibid: 65) ning defineerib maja intiimse kodutunde kaudu: “Me tuleme vanasse majja tagasi nagu siis, kui meie mälestused on unistused, ja sellepärast, et kaotatud majast on saanud kadunud intiimsuse suur kujund.” (ibid: 155) Intiimse kodutunde, kaitstud ja varjatud turvalisusuneluse käivitab pesa (ibid: 158). Bachelardi käsitluses on kodu midagi täielikult intiimset, sest see on turvaline ja privaatne. See tähendab, et intiimsus on seotud kohtadega, mis pakuvad turvatunnet, ja asjadega, mis esindavad kõige privaatsemat osa eneseteadvusest, olgu selleks kodu, keha või mingi tööriist.

Eelnevatest käsitlustest järeldub, et intiimsus tähendab sügavat ja lähedast sidet. Intiimsuse tähendusele lähim väljendus on eneseavamine, verbaalne ja mitteverbaalne. Keha ja isiklik informatsioon on kõige lähedasemad ja sügavamad osad inimese eneseteadvusest ning nende jagamine seetõttu kõige intiimsem. Intiimseks kogemuseks peetakse kõikehõlmavat seisundit sellele omaste tundmuste ja emotsioonidega.

Intiimsusele on omane ning seda soodustab vahetus (*immediacy*). Intiimne suhe on kahepoolne, kuid intiimsust võib kogeda ka ainult ühepoolset, näiteks viha kellegi vastu või kõrgema (Jumala) armastuse ja helduse vastuvõtmine ja samasuguse annetusliku armastuse edasiandmine. Vastuolulisest olemusest, instrumentaalsusest, hoolimata võib intiimselt kogeda ka tehnoloogia kasutamist. Intiimsus sõltub ruumist ja selle funktsioonist.

Nagu eelnevalt mainitud, käsitletakse intiimseid kogemusi kui emotsioone ja tundeid, mida intiimsed interaktsioonid tekitavad (Prager). Kui lähtuda sellest, et teatrietenduse vaatamine või selles osalemine võib olla üks intiimne interaktsioon, mis tekitab emotsioone ja tundeid, siis saab etenduskogemuse intiimsuse määrajaks mõju, mida lavastus vaatajas tekitab. Mida sügavamale ja lähedamale jõuab teos selle vastuvõtjale, seda intiimsem ta on.

Ülal väljatoodud käsitlused aitavad mõista selle mõju tingimusi: füüsiline kontakt ja enese avamine nõuavad usaldust ja turvatunnet, ruum peab seda võimaldama. Mida vahetum on suhtlus, seda intiimsem ta on. Intiimse interaktsiooni või intiimse kogemuse privaatsus saab teatriolukorras aga mõnikord teise tähenduse: privaatsus ei pea ilmingimata tähendama üksi või kahekesi ruumis viibimist, see on pigem sisemine privaatsus, läbielamine, millel ei ole pealtvaatajaid.

Tomasi käsitlus avab tehnoloogia intiimse seotuse inimese eneseteadvusega. Inimene ei koge end ainult kui oma füüsilist keha, vaid kogeb kehaliselt ka oma oskusi ja teadmisi. See tähendab, et eneseteadvuses on keha kaugemale ulatuv just tehnoloogia, õpitud oskuste ja teadmiste tõttu. Teater, mis kasutab lavastuse vahendamisel tehnoloogiat, ei ole vahendatuse tõttu ilmingimata kaugel. Tehnoloogia, mis vaatajaga sobitub, võib toimida kui intiimne vahendaja.

Intiimsuse sõltumisest ruumist järeldeb, et teatriolukorras tekib intiimsus pigem ümberseadistatud teatriruumis või leitud kohtades, sest konventsionaalse teatriruumi seatus tuletab meelde sündmuse funktsiooni ja selle avalikkust. Pidulik teatrikuultuur pigem (kuid mitte ilmingimata) välistab intiimsuse, kuna intiimne kogemus sõltub privaatsusest. Samuti on teatrimajade arhitektuur tihti suur ja avar, mõeldud paljudele küllastajatele, mis rõhutab avalikkust.

2. INTIIMSUSE LOOMINE ETENDUSKUNSTIDES

Intiimsus on etenduskunstidele omane vahetu olemuse (*immediacy*) ja emotsionaalse mõju kaudu. Teisalt on näha kaasaegsete etenduskunste esteetika muutumist intiimsemaks. Erika Fischer-Lichte kirjutab raamatus “The Transformative Power of Performance” (“Ästhetik des Performativen,” 2004) uuest, performatiivsest esteetikast käsitledes etendust kui kunstiobjekti. Ta toob Marina Abramovići teose “Lips of Thomas” (1975) näitel välja, kuidas etenduskunsti teos, kunstisündmus, hägustab elu ja kunsti piire ning muudab vaataja osalejaks. Fischer-Lichte lisab, et teose keskne idee ei olnud sündmust mõista, vaid kogeda ning selle kogemusega hakkama saada (Fischer-Lichte 2008: 17). Vaataja rolli muutumine etendussündmuse kogemisel toob kaasa uue intiimsuse: vaataja muutub etendussündmuse eest vastutavaks, seda muutvaks jõuks, talle avalduvad uued võimalused olla mõjutatav ja mõjutaja ning kuuluda kogukonda.

Performatiivsuse esteetika intiimsem käsitlus ilmneb kunstikäsitlustes laiemaltki: Nicolas Bourriaud analüüsib 1998. aasta essees “Suhestuv esteetika” (“L’esthétique relationnelle”) 1990ndate aastate kunstipraktikaid ning uut, suhestuvat esteetikat. Bourriaud kirjeldab 2002. aasta inglisekeelse trüki eessõnas, kuidas kapitalism on jõudnud inimestevahelistesse suhetesse: “Ei lähe kaua, kui suhete säilitamine väljaspool kauplemispiirkondi muutub võimatuks.” (Bourriaud 2002: 9) Ta käsitleb kaasaegset (90ndad) ühiskonda kui vaatamänguühiskonda (Guy Debord), milles inimestevahelisi suhteid ei kogeta otseselt vaid nende vaatamängulise representatsiooni kaudu (ibid: 9).

Kunsti ja elu piiri hägustumine, millele Fischer-Lichtegi viitab, on kulmineerunud elu kogemisse vahendatuna, mida etenduskunstid rõhutavad just oma vahetu olemusega. Suhestuva esteetika üks peamisi tunnuseid on intersubjektiivsus, subjektidevahelisus. Suhestuv esteetika vaatab kunstiteost inimeste vahelise kohtumispaigana: “kunst on kokkusaamise olukord” (ibid: 18) ning iga kunstiteos on kunstniku kutse elada temaga samas maailmas, astuda vahetusse (ibid: 22). Suhestuv esteetika kõneleb vajadusest kogeda midagi ehtsat ja tõelist vahetult. Selliseid kogemusi võimaldab etenduskunste vahetu olemus, mille olulisusele kaasajas viitab Richard Schechner 1997. aastal ajakirja

The Drama Review eessõnas tuleva sajandi teatrist unistades. Ta väljendab oma intensiivset soovi jagatud emotsioonide järele, mida teater pakub (Schechner 1997: 6). Schechneri arvates peab teater olema intiimne, selle arhitektuur peab võimaldama näitlejate ja vaatajate vahelise üks-ühele kontakti, vaataja peab tundma, et ta on oluline osa sündmusest. Teater peab ja saab olema midagi jagatud ja kuuma, täis kirglikku naeru, naljategmist ja naudingut (ibid: 6).

Vaatemänguühiskonnast kujunes ühiskond, kes on osaline selles vaatamängus. Teatriuurija Andy Lavender analüüsib oma raamatus “Performance in the Twenty-First Century” (2016) postmodernismijärgset teatrit ja etenduskunsti. Kesk arutelusid tõejärgse⁶ (*post-truth*) ajajärgu ja ühiskonna saabumisest, väidab Lavender, et maailm on teater (või etendus) mitte ainult metafoorselt, vaid see kajastub ka inimeste suhetes maailmaga (Lavender 2016: 21). Maailma nägemine etendusena on norm (ibid: 22) ning reaalsus ei esine kui reaalsus, vaid etendatuna (näidatuna) ja vastuvõetuna (ibid: 24). See tähendab, et elu ja teatri vahele on aina raskem piiri tõmmata.

Lavender iseloomustab kaasaegset etenduskunsti mõistetega “aktuaalsus,” “autentsus,” “kohtumised” (*encounter*) ja “kaasatus” (*engagement*) — komplekt, mis tundunuks naiivne või kergelt naeruväärne umbes generatsioon tagasi (ibid: 25). Lisaks eelnevale muutub aktuaalseks ka vaataja agentsus (*agency*), vaatajapoolne sündmuse teostamise ja muutmise ulatus (ibid: 29). Lavender väidab, et kaasav teater ei tegele ainult siin ja praegu aset leidva (*here-and-now*) hetke (etendusena) esitamisega, vaid ka etenduse ja kogemuse, etenduse ja tunnistuse (*witness*), etenduse ja kohtumise ning etenduse ja aktuaalsuse sidumisega (ibid: 26).

Kui intiimsus ei pruugi 21. sajandil teoste teemana etenduskunstides kohal olla, siis esteetika muutumine vaatajale intiimsemaks, lähemale, on toimunud lavastuse erinevate komponentide kaudu. Näiteks on kaasaegsete etenduskunstide teemaks autentsus, mida tihti väljendatakse keha ja kehalisuse kaudu. Etenduskunstid otsivad tõe tihti intiimsuse kaudu: autobiograafilised lavastused jagavad päriselt toimunut, konventsionaalne ruum lõhutakse vaatajale lähemale jõudmiseks, sündmuste näitamise asemel luuakse kogemusi nende läbielamiseks. Järgnevalt analüüsin etenduskunstidele omast kehalisust, lavastuse struktuuri (lugu, tegevuslikkust ja selle transformeerumist

⁶Mõiste iseloomustab olusid, milles objektiivsed faktid mõjutavad avalikku arvamust vähem kui rõhumine emotsioonidele ja isiklikele veendumustele.

kogemuslikkuseks) ning ruumi ja atmosfääri. Käesolevas peatükis uurin ja selgitan, kuidas on etenduskunstid nimetatud aspektides muutunud intiimsemaks.

2.1 Kehalisus

Kõige erinevamaid lähtepunkte intiimsuse analüüsimisel psühholoogias ja etenduskunstides näeme kehalisuse mõtestamisel. Kui füüsiline intiimsus on intiimsuse kogemisel üks kesksemaid näiteid, siis konventsionaalsele teatrile ei ole füüsiline lähedus omane. Traditsiooniliselt on lava ja publik eraldatud, seega etendaja ja vaataja vahelisest füüsilisest intiimsusest üldiselt palju kõnelda ei saa. Oluline on ka teatri kuuluvus avalikku sfääri. Intiimsuse sõltumine ruumist tähendab, et mõned ruumid ennetavad füüsilist intiimsust. Tänapäeval on aga füüsiline lähedus omal kohal ka etenduskunstides. Kehalisuse kirjeldamine toimub esiteks kaudsemalt kui psühholoogias ning teiseks etenduskunstide eripära ja muutusi silmas pidades. Järgnevalt annangi ülevaate, kuidas on muutunud arusaamine kehast kui vaatajat mõjutavast vahendist.

Erika Fischer-Lichte alustab kehalisuse analüüsimist puudutuse analüüsimisega. Ta väidab, et teatrile fundamentaalselt omane opositsioon nägemise ja puudutamise vahel on seotud teiste vastanduvate paaridega, näiteks avalik ja privaatne, distants ja lähedus, fiktsioon ja reaalsus (Fischer-Lichte 2008b: 62). Need näiliselt ületamatud fikseeritud vastandused baseeruvad nägemise⁷ ja puudutamise opositsioonil (ibid: 62). Puudutamine on privaatne, lähedane ja reaalne. Vaatamine on selles opositsioonis avalik, kauge ja fiktiivne. Fischer-Lichte väidab Maurice Merleau-Pontyle toetudes, et pilk kahe inimese vahel võib luua samasugust lähedust ja intiimsust nagu füüsiline kontakt, sest nägemine stimuleerib soovi puudutada (ibid: 62), rääkimata sellest, et kaasaegsete etenduskunstide puhul puudutatakse vaatajat ka realselt. See tähendab, et kui need opositsioonid hägustuvad, muutub ka füüsiline kontakt etenduskunstide kontekstis aktuaalseks.

Fischer-Lichte käsitleb ka koha peal sündiva-vahendatu dihhotoomiat, millega tänapäeva etenduskunst samuti manipuleerib, just keha kaudu:

⁷ *Theatron* tuleneb kreekakeelsest sõnast *theasthai* = nägema; *thea* = vaade. Sellest ka vaatamise-puudutamise vastandus.

”Kahtlemata reageeris 1960ndate ja 1970ndate etenduskunst, näiteks Schechneri Performance Group, Nitschi ja Beuyssi tegevussündmused ja Abramovići *performance*’id lääne kultuuri järjest süvenevale vahendatusele. Lahingus vahendatuse (*mediatization*) vastu olid relvadeks “vahetus” (*immediacy*) ja “autentsus.”” (ibid: 68)

Fischer-Lichte väidab, et publik vajab elus etendajate kohalolu: vaataja soov peegeldab tema soovi vastastikuseks vahetuseks, mis kehtestaks tagasiside ringi ning viiks seekaudu etendussündmuse liikumisse (ibid: 73).

Fischer-Lichte toob välja neli kehalisusega seotud strateegiat, mida etenduskunstid kasutavad tähenduse kandmiseks ning vaataja mõjutamiseks: etendaja ning tema rolli suhete vahetamine, individuaalse etendaja (keha) rõhutamine ja eksponeerimine, keha õrnuse, haavatavuse ja puuduste rõhutamine ning sooliselt pööratud osajaotus (*cross-casting*) (ibid: 82). Intiimse mõju seisukohalt on oluline aspekt kehalisuse juures kinesteetiline empaatia, millele Fischer-Lichte viitab raamatu alguses:

“Kui Abramović oma naha sisse tähe lõikas, siis ei tundunud vaatajad iiveldust mitte sellepärast, et nad oleksid interpreteerinud seda kui institutsionaliseeritud vägivalla kehasse raiumist, vaid sellepärast, et nägid verd voolamas ja kujutasid seda valu ette oma kehal. See, mida vaatajad nägid, mõjutas neid vahetult ja füüsiliselt. Abramovići tegude materiaalsus domineeris nende semiootiliste omaduste üle.” (ibid: 18)

See tähendab, et eriti just kolmas nimetatud strateegia mõjutab vaatajat väga vahetult ja füüsiliselt. Matthew Reasoni ja Dee Reynoldsi artiklis “Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance” käsitletakse kinesteetilist empaatiat võimalusena tantsuga suhestumiseks. Reason ja Reynolds vaatlevad kinesteetilist empaatiat kui afekti (Reason ja Reynolds 2010: 72). Kinesteetiline empaatia on seega vaatajas tekkinud mõju, liikumise või teise keha kehaline äratundmine peegelneuronite kaudu. Peegelneuronid on inimeste ajudes jäljendamisvõime aluseks. Kinesteetiline tõlgendus toimub vaatamisega samaaegselt ning muudab vaatamise kogemuseks, millel on kehaline mõju vaatajale. Reason ja Reynolds väidavad, et peegelneuronid võimaldavad vaataja sisemist mimikrit (John Martin): vaataja kogeb tantsust osa võtmist ja sellega seotud emotsioone, ta kujutab ette, et on ise tantsija (ibid: 60). Samas tuuakse artiklis välja ka see, et vastuvõttuprotsessi ei saa taandada ainult kehalisele kogemusele ja emotsioonidele, see on seotud ka individuaalsete tõlgendamisstrateegiatega, millega vaataja tõlgendusprotsessis osaleb (ibid: 68).

Niimoodi võivad (etendus)kunstid juba vaataja kehasse tungida. Kaasaegsetele etenduskunstidele on omane seda võimet uurida, sellega katsetada ja manipuleerida. Etendaja keha ei ole ainult fiktiivsele tegelasele kuuluv ning temaga toimuv, vaid see on etendaja vahend vaatajat ja tema kehakogemust mõjutada. Keha laval ei ole kõigest funktsionaalne ja semiootiline, ta on ennekõike reaalne, materiaalne ja afektiivne. Vaataja tajub selle keha reaalsust ja autentsust kehalise samastumise kaudu.

Andy Lavender kirjutab autentsusest kogemuse ja kehalisuse kontekstis. Ühest küljest on autentsus seotud vaataja kaasamisega, talle kogemuse pakkumisega, mida saab, võrreldes etenduse vaatamisega, iseloomustada autentsusega (sündmuste kogemine vs sündmuste vaatamine). Samas on autentsus midagi, mida kaasaegsed etenduskunstid edastavad kehaga ning mis võetakse kehaliselt vastu (Lavender 2016: 30). Samuti viitab Lavender kehalisuse ja kohalolu olulisusele dokumentaalteatri etenduste puhul (ibid: 36).

Kaasaegsed etenduskunstid ei mõjuta vaatajat ainult inimkehadega lavastuses. Lavender käsitleb kehalisust ka näitleja muundumisega *persona*'ks etenduskunstides. See väljendub näiteks objektide (kehade) isikustamises. Ta väidab, et *persona* on ülevõetav ja esitav (ibid: 108). Kui *persona* tähendab midagi tegelikumat (*actual*) kui tegelane, siis tähendab, et *persona* on ka midagi muud selle esitaja tavalisest olekust (ibid: 108). *Persona* ja tegelane pole lõpuni eristatavad, mõned tegelase omadused nagu välimus, erinevus ja isiksuse tüüp säilivad (ibid: 108-109). See esiti intiimsusele vastuoluline näiv edasimineku on selgitatav asjadele ja objektidele omase siirusega, mis tingib vaataja kaastunde. Lavender väidab, et objektide väljendamatu siirus (nende kohalolu, vastuvõtlikkus ja võimetus mängida) võimaldab ka individualiseerimise (ibid: 111-112). Objektid ei oma tundeid, aga nad on võimelised tundeid tekitama (ibid: 113). Nad ei esine *persona*'na, vaid millenagi, millel on inimlikud omadused. Need omadused esinevad ainult konteksti ja konstrueerimise kaudu (ibid: 113).

Ühelt poolt on *persona* vähem usutatavam, kui tegelane, sest tal ei ole tegelase psühholoogilist ja inimlikku järjepidevust. Teisalt räägib *persona* autentsuse kasuks teadlikkus esitamisest. *Persona* ei kehasta kedagi ega midagi muud, ta pelgalt esitab teatud jooni. *Persona* on inimesele iseloomuliku erilisuse ja konstrueeritud tegelase vahepealne vorm (ibid: 118). Lavender väidab, et see vahepealsus väljendab siiruse esilekerkimist ning korreleerub ka digitaalkultuuris valitseva eneseesitusega (ibid: 118).

Digitaalkultuur, eriti YouTube, võimaldab kehade jagamist mitmekesisemalt kui kunagi varem (ibid: 123). Lavender toob välja 1) keha etenduses, digitaalselt arhiveeritud, 2) keha etenduses, digitaalselt edastatud ja 3) keha etendamas iseend. Etendus, mida kunagi defineeris tema enda hetkelisus, on nüüd alati olemas internetiarhiivis (ibid: 124). Digitaalselt edastatud keha etenduses võib olla kogenud, võhiklik, innovatiivne, populistlik, keha protestimas — vahel kõik korraga (ibid: 125). Lavender väidab, et YouTube'i ulatus on fenomenaalne. Kehad esitamas iseend, videod inimestest, kes oma kodudes lauavad või tantsivad väljendavad võimalust olla looja, esitaja, levitaja, vastuvõtja ja tarbija sama platvormi kaudu (ibid: 131). Paljud nendest videotest on filmitud elu- või magamistubades. Lavender väidab, et need videod on intiimsuse aktid, privaatsed ja isiklikud ning samal ajal igapäevased ja üldlevinud (ibid: 131). Keha ja “mina” (*self*) on tugevalt vahendatud, esitatud (ibid: 131).

See tähendab, et digitaalkultuur esindab seda osa kultuuriruumist, mis enam ei vaja füüsilist kohalolu. Samas on selles teatraalses esitamises säilinud intiimsuse nõue: mida füüsiline keha ja kohalolu on väljendanud vahetus etendamises, seda digitaalkultuuris väljendab eneseesituse vorm, haavatavus oma magamistoas.

Kehalisus, kehaline esitamine etenduskunstides, on seega kinesteetilise empaatia tõttu alati intiiimne. Kinesteetiline empaatia lubab vaatajal suhestuda iga (inim)kehaga laval, ta võimaldab kehaga toimuva ja kehale tehtava läbi kogeda. See tähendab, et etenduskunstide tähelepanuga kehal, tuleb ka vaatajal üha rohkem läbi elada. Selle teadmise juures on keha laval alati teatud määral intiiimne ning intiimsuse ulatus sõltub sellest, mida kehaga või kehale tehakse. Näiteks tunneksime tugevalt ära valu ja mõnu, kui sellele tähelepanu pööratakse. Vaatajat mõjutatakse ka elutute objektidega laval, mille isikustamise tingib vaataja empaatiavõime. Kunstnike loodud võimalused objekte isikustada väljendavad huvi autentsuse ja siiruse vastu. Erinevad kaasaegsed meediumid võivad kaasa tuua konkreetse teose või vormi muutumise vahendatumaks. Seal, kus vahendatud vorm intiimsust piirab (digitaalkultuuris), on näha soovi jagada privaatset ja isiklikku.

2.2 Lavastuse struktuur

Arvestades esteetilisi muutusi, mille etenduskunstid on läbinud, pean paslikuks etenduskunstide tegevuslikkust ja kogemuslikkust analüüsida lavastuse struktuurina.

Evelyn Raudsepp kirjutab magistritöös “Installatiivsus teatrilavastuses” (2017), et vältimaks mõiste “dramaturgia” taandamist vaid dramaatilise teksti analüüsile ning rõhutamaks fundamentaalseid muutusi dramaturgilisel maastikul, on kasutusele võetud mõiste laiendused, näiteks uus, avatud (*open*), laiendatud (*expanded*), kaasaegne (*contemporary*), aeglane (*slow*), poorne (*porous*) või postdramaatiline (*postdramatic*) dramaturgia (Raudsepp 2017: 28). Kui dramaatilise teatri rõhuasetus on sõnal, siis postdramaatiline teater hülgab teksti ülemvõimu, mille tõttu tähendused antakse edasi lavastuse erinevate osade kaudu mittehierarhiliselt (Lehmann 2006: 85). See tähendab, et dramaturgiline loogika ei ole enam ainult teksti- ja lookeskne, vaid ka tähendusekeskne. Selles alapeatükis väidan, et kaasaegne teater mitte ainult ei keskendu vaataja kogemusele, vaid kasutab kogemust kui üht peamist tähenduse kandjat.

Intiimse kogemuse teatris sõnastasin eelnevalt kui olukorra, milles vaataja ei koge end kõrvalseisja või pealtvaatajana, vaid osana lavastusest. Lavastusel võib olla intensiivne mõju või kaasav struktuur, mis intiimset kogemust tekitab. Järgnevalt annan ülevaate, kuidas teatrikunsti rõhuasetus on liikunud esiteks sõnaliselt ja narratiivselt tegevuslikkusele ning teiseks tegevuslikult kogemuslikkusele. Selline muutus tähendab vaatajale teistsugust kaasatust kui dramaatilise lavastuse narratiivi järgimist. Erika Fischer-Lichte selgitab keha ja ruumi jagamist, kehalist kaasviibimist näitlejate ja vaatajate vahel:

“Sellisteks katsetusteks arendatud lavastamisstrateegiad või mängujuhised mängivad järjepidevalt kolme lähedalt seotud protsessiga: esiteks näitlejate ja vaatajate omavaheline rollivahetus, teiseks kogukonna loomine nende vahel ja kolmandaks erinevate vastastikuse füüsilise kontakti loomise võimaluste tekitamine. Need võimalused aitavad uurida vastandite, läheduse-kauguse, avaliku-privaatse või visuaalse-taktilise, vastasmõju.” (Fischer-Lichte 2008: 40)

Rollide vahetamine, kogukonna loomine ning füüsilise kontaktiga katsetamine muudavad vaataja osalejaks, kes etendussündmusi kogeb. See tähendab, et etendussündmusest ei ole vaja ratsionaalselt aru saada, selle eesmärgiks on vastastikune mõjutamine. Autopoietilise tagasisidering (*autopoietic feedback loop*) ehk vastastikuse mõjutamise suhe seab performatiivsuse esteetika fundamentaalseks kategooriaks transformatiivsuse (ibid: 50). See vastastikuse mõjutamise suhe ei toimu ainult korraks või teatud hetkedel, vaid on pidev ja ringlev. Fischer-Lichte väidab, et: “Rollide vahetamine võimaldab näitlejatele ja vaatajatele kogemuse, mis on sama palju esteetiline kui poliitiline.” (ibid: 44) Poliitilisuse all ei peeta siin silmas ainult poliitilisi

probleeme ja motiive, vaid etenduskunstide poliitilist olemust⁸. Üheks selleks poliitilisuse tunnuseks on teatri võime luua kogukondi. Kogukonna loomine tegutsejatest ja vaatajatest on tagasisideringi loomisel võtmetähtsusega (ibid: 51). Kogukonna all peab Fischer-Lichte silmas mitte massi-, vaid väikekogukonda, mis on ajutine ja vabatahtlik (ibid: 53). Sellised kogukonnad iseloomustavad samuti performatiivsust: esiteks rõhutavad nad esteetilise ja sotsio-poliitilise opositsiooni hägustumist ning teiseks väidab Fischer-Lichte, et kogukonna loomine ei ole kaval lavastamisstrateegia, vaid nende loomise võimaldab autopoieetiline tagasisidering. Rollide vahetamine annab võimaluse kollektiivseks tegevuseks (ibid: 55).

Ka Bourriaud käsitleb kunsti ja kogukonna suhet. Ta väidab, et kunst (näitusel näidatavad vormid nagu maal ja skulptuur) tihendab suhete ruumi, vastupidiselt televisioonile ja kirjandusele, mis on omaette tarbimiseks, ning vastupidiselt (konventsionaalsele) teatrile ja kinole, mis toovad kokku väikse hulga inimesi, kuid vaatajatevaheline jagamine toimub pärast vaatamist. Näitusel toimib vahetu arutelu (Bourriaud 2002: 15-16). Teisalt võib teatrietenduse ajal toimuda mitteverbaalne jagamine publiku vahel, nagu näiteks naer. Bourriaud toob näite kunstniku Jens Haanangi teosest “Turkish Jokes” (1995) ühel Kopenhaageni väljakul, kus kunstnik rääkis türki keeles läbi valjuhääldi türki nalju. Sellega loob Haaning mikrokogukonna—immigrandid, kes naeravad. Bourriaud väidab, et näitus on selline koht, kus mikrokogukonnad tekivad: “näitus tekitab spetsiifilise “vahetusareeni””(ibid: 17-18). Bourriaud’ nimetatud vahetuse areeni, Jens Haanangi teost, võib käsitleda nii etendussündmuse kui näitusena. See tähendab, et suhete ruumi tihendamine ei ole omane vaid visuaalkunstile ja näitusevormidele. Õigupoolest viitab Bourriaud oma essee “1990ndate kunst” alapeatükis “Kuidas hõivata galeriid” (“How to occupy a gallery”) teostele, milles kunstnikud on kunstigalerii mingil viisil “okupeerinud” ning ühtlasi sellele, et kunsti erinevate vormide vahel toimub vahetus. Näitus saab tegevuskunsti paigaks, vaatajast saab osaleja või etendaja: visuaalkunstniku Félix González-Torrese teosed koosnevad paberi- või maiustustehunnikutest, millest publik võib tüki (paberitüki või maiustuse) kaasa võtta, kuid see on samm teose hävimise poole. Sellega pöörab kunstnik vaataja tähelepanu vastutusele (ibid: 39), kuid selle teose kontekstis võib vaatajat käsitleda ka etendajana ning hunnikut etendusena. See

⁸ vt ka Jacques Rancière “Esteetika kui poliitika.”

tähendab, et tegevuslikkus pole omane vaid etenduskunstidele, vaid ka näitusevormidele ning et vaatajal on võimalus osaleda.

Bourriaud nõustub, et vaataja osalemine on kunstipraktikate pidev funktsioon (ibid: 25) ning et suhestuv iseloom, viited inimsuhete sfäärile, on jõustunud kunstiliste vormidena (ibid: 28). Kõikvõimalikud kohtumised ja suhestuvad leiutised (koosolekud, kohtumised, sündmused, erinevad tüüpi inimestevahelised koostööd, mängud, festivalid ja meelelahutuskohad) esinevad esteetiliste objektidena, mida sellena ka vaadeldakse. Ka interneti ja multimeediasüsteemide esiletõus viitab Bourriaud' sõnul kollektiivsele vajadusele luua uusi koos olemise kohtasid ja uut tüüpi ülekandeid kultuurilistele objektidele (ibid: 27). Seega kirjeldab ka Bourriaud esiteks kunsti võimet luua kogukondi, ning teiseks tendentsi liikuda staatiliselt tegevuslikule, ka kujutavas kunstis. Andy Lavender nimetab postmodernismijärgset teatrit ja etenduskunsti kaasavaks teatriks (*theatres of engagement*). Ta mõtestab lahti ka termini "engagement" ning selle kasutamise: kaasav teater on sotsiaalselt pühendunud, kuid teisalt tähistab kaasamine vaataja osalemist (Lavender 2016: 26).

"Kaasav teater seguneb maailmaga. See võtab osa sotsiaalsetest protsessidest. See vaatab pigem välja kui sisse, kuigi võib hõlmata kõige intiimsemat isiklikumat jagamist või paljastust. Kaasav teater nõuab pühendumist ning mõnikord osalistelt ja vaatajatelt ja ohverdust. See toodab tundeid ja kogemust ning sõltub neist. Mõnikord kasutab kaasav teater erinevate komponentide ja meedia kõrgtehnoloogilist kalibreerimist." (ibid: 27)

Lavender selgitab mängude (*games*) mõju teatrikunstile agentsuse, vaataja-osaleja kaasatuse, mis realiseerib või muudab sündmust teatud määral, kaudu. Vaataja-osaleja saab suunata tegevuste käiku osalisena või mängijana otsustades ning selline osalus on kogemuslik (ibid: 29). Lavender kasutab osaleja märkimiseks ka sõnu "immersant" ehk kumblemaja või sukelduja ning "interactant" ehk mõjutaja, mis märgivad osaluse ulatust võrreldes istumisega teatrisaalis. Ta väidab, et osalejad kaasavas teatris teevad palju erinevaid otsuseid, sooritavad tegevusi ning nende meeli haaratakse paljudel erinevatel viisidel (ibid: 29). Lavender kirjutab, et osalejate kehad mängivad ja osalejad ise on oma agentsusest teadlikud ning selline eneserefleksiivsus on osa kaasaegsete etenduskunstide kohtumiste kajakambrist (ibid: 29).

Lavender käsitleb lavale seatud stseenide (misanstseenide) asemel seatud sündmusi (*mise en événement*), vaatamise protsessi kõrval ka kogemuslikkust. *Mise en événement*'i üheks tunnuseks on vaataja põimimine osalejana, tema positioneerimine mängijana (ibid: 95). Teisena toob Lavender välja dramaatilise narratiivi teisiti

esinemise. See on osaliselt vaatajale ette mängitud, kuid osaliselt kehastatud vaatajates kui mängijates (ibid: 96). Lavastus on seekaudu üles ehitatud mitmele perspektiivile ning selle kogemine juhuslik: see sõltub subjektiivsest positsioonist, vaatamise kohast ja emotsionaalsetest hetkedest, mis võivad vaatajate seas erineda (ibid: 96-97). Neljandaks nimetab Lavender vaataja ja sündmuse vahelise ritualiseerituse kui tendentsi, aga mitte reegli (ibid: 97). Ta avab vaataja kohtumist sündmusega: “Sündmust ainult ei vaadata või ei võeta vastu. Kohtumine on kehaline kaasamine. Iga eelnevalt kirjeldatud vahendi kaudu loob lavastus tundeid, tegevust ja kogemust.” (ibid: 97)

Lavenderi sõnul liigume *mise en événement*’ilt kui sündmuste seadmiselt *mise en sensibilité*, kogemuse seadmise poole. Kogemuslavastus (*production of experience*) on Lavenderi sõnul kaasaegsele etenduskunstkultuurile väga iseloomulik (ibid: 97). Kogemuslavastusest kõneldes on peamiseks küsimuseks mõju (*affect*), mis on osa teatri hetkelisusest ja selle tundemehhanismist ning teatris toimuvale vahetusele fundamentaalselt omane (ibid: 163). Lavender ei paku seejuures välja kogemuslavastuse näiteid või selle omadusi, vaid mõtestab lahti terminit *sensibilité* ehk tundlikkus. Ta väidab, et uue teatri esteetikas domineerib *mise en sensibilité*, mis tähendab sündmuse toimumist vaatajatega selle sees (ibid: 100). Sellele omane mõju seadmine pole pelgalt esteetiline organiseerimine, vaid kaasab teatri ainet: millest teater kõneleb, millega tegeleb, mida dramatiseerib, selle edastuse (*mediation*) kaudu (ibid: 100).

Uue vormina võib etenduskunstides näha meelteteatrit (*immersive theatre*), mida defineeritakse kui lavastust, kus vaataja on etenduse kulgemisse kaasatud oma keha ja meeltega. Meelteteatri peamiseks eripäraks on etendaja ja publiku vahetu suhe, mille aluseks on vaataja kui kogeja kohalolu ruumis ja etenduse aistiline tajumine⁹. Meelteteatrit on uurinud ja sellest kirjutanud Josephine Machon. Ta väidab, et meeleline mäng, inimkeha tervikliku tundlikkuse äratamine, võimaldab vahetu ja intiimse suhtlemise teatrisündmuse sees (Machon 2013: 82-83). Üks Labürintteatriühenduse G9 liikmetest, Henry Griin, kirjutab oma veebipäevikus immersiiivsusest (sukeldumine, kümblemine): “Immersioon, see on endassetõmbavus, miski hõlmab midagi täielikult, miski on millestki üleni haaratud, sisse võetud, ümbritsetud.” (Griin 2018). Vormiliselt võib meelteteatrit nimetada nii *mise en événement*’iks kui ka kogemuslavastuseks, sisuliselt eristab meelteteatrit selle orienteeritus vaataja meelelisele kogemusele.

⁹ Mõiste ja definitsiooni on välja töötanud riikliku programmi "Eestikeelse terminoloogia programm 2013-2017" raames teatriterminoloogia töörühm, mis tegutseb Eesti Teatri Agentuuri juures.

Kui psühholoogiliselt on emotsionaalne panustamine ja enese avamine tegevused, mis intiimsuse tähendusele kõige lähemal on, siis ülalkirjutatust järeldeb, et see on suund, mille poole etenduskunstid on liikunud ja liiguvad. Kui *mise en scène*, stseeni seadmine laval, tähendab lava ja liikumise seadmist selle vaatamiseks, siis *mise en événement*, sündmuseks seadmine, kutsub esile osaluse, emotsionaalse panustamise ja eneseavamise. Vaataja agentsus annab talle võimaluse olla väga lähedal lavastuse loomisele või seda ise luua. Etendust luues panustavad nii kunstnikud kui osalejad vastastikku. Osaluslavastused võivad seega intiimseid kogemusi esile kutsuda. Kogemuslavastus on ehk intiimsusele lähim vorm, milleni etenduskunstid jõuavad.

Kogemuslavastuse puhul ei näidata vaatajale tähendusi, vaid need tekivad tema sees kogemuse tõlgendamise kaudu. Seega mida suurem on vaataja osalus, seda intiiemsem on kogemus. Prager väidab, et intiimne kogemus on mõju või seisund, mida intiimised interaktsioonid tekitavad. Ka kunstiteostele on omane mõju tekitada. Gerstein täpsustab intiimset kogemust ja viitab selle kõikehõlmavusele ja intensiivsusele üsna sarnaselt kogemuslavastustele. Meelteteater, kaasav teater, kogemuslavastus ja *mise en sensibilité* võimaldavad kõik teatud määral intiimseid kogemusi.

Seega väidan esiteks, et etenduskunstide rõhuasetus on liikunud vaatajakogemuse keskseks, samamoodi, nagu kogu kultuur on muutunud kogemuskeskseks. Etenduskunstide omadused kanduvad ülejäänud kultuurile üle seetõttu, et maailma nähakse etendusena. Kogemus kui lähim reaalsus on kunstnike vahend ja vorm. Teisalt on kogemus vaataja/osaleja jaoks võimalus kuuluda kogukonda ja olla osa teose loomisest. Intiimne kogemus on selline, mis on intensiivne ja kaasahaarav. Seega vastkirjeldatud muutused etenduskunstides kutsuvad esile intiimseid kogemusi.

See ei tähenda, et konventsionaalsemad teatrikunsti teosed ei saa olla intiimised, nende dramaturgiline vahend on intiimne lugu. Teiseks väidan, et eneseavamine on tegevus, mis kutsub esile emotsionaalse panustamise nii vaatajas kui ka kunstnikus. Seega tekitab ka jagatud lugu lähedust, sõltuvalt Prageri eelpool välja toodud tingimustest: teema, emotsionaalsus ja vahendamatus (vt lk 12-13). Etenduskunstides saab seega intiimsus tekkida esiteks eneseavamise ning teiseks intiimse kogemuse kaudu. Tomasi analüüsitud intiimsuse ja tehnoloogia suhtest järeldeb, et ka interaktiivne ja intermeedialine teater võib olla esiteks kaasav, ning teiseks intiimne.

2.3 Ruum/atmosfäär

Sõna “intiimne” kasutatakse ka kõnekeeles ruumi ja atmosfääri iseloomustamiseks. Kui konventsionaalne teater on etendajate ja vaatajate ruumijaotuselt suhteliselt range, siis kaasaegsetes etenduskunstides võib näha traditsioonide lõdvenemist. Näiteks juba “neljanda seina” kadumine viitab etendaja ja vaataja ühisele ruumile, rääkimata rännaklavastuse vormist või leitud kohtadest.

Erika Fischer-Lichte nimetab kolme strateegiat, millega ruumi performatiivsust rõhutatakse: esiteks (peaaegu) tühi ruum või ruum, mis lubab näitlejatele ja vaatajatele erinevaid liikumisvõimalusi; teiseks ruumikasutus, mis võimaldab näitlejate ja vaatajate või liikumise ja tajumise vaheliste suhete siiani uurimata võimalusi; ning kolmandaks kindlate (teistsuguste) eesmärkidega ruumidega katsetamine (Fischer-Lichte 2008: 110). Ta lisab, et uute kogemuste loomisel võimaldab teadlik ruumikasutus mingeid kogemusi soodustada ja teisi välistada (ibid: 111).

Esimeseks näiteks kaasaegse teatri uuenduslikkusest ruumikasutuses on kohaspetsiifilised lavastused. Kõige laiemalt allub kohaspetsiifiline lavastus tingimusele, et toimub väljaspool teatriasutust, leitud kohas. Nick Kaye definitsiooni järgi artikuleerib kohaspetsiifiline kunst vahetusi teose ja koha, mis määratleb teose tähendused, vahel (Kaye, 2000; Pearson, 2010: 7 kaudu). See tähendab, et koht defineerib kunstiteose tähenduse. Pearson tõdeb, et alates esmasest defineerimisest ja kasutusest, on aga kohaspetsiifika uurimisega seotud palju uusi märksõnu ja skaalasid (Pearson, 2010: 8). Etenduse liikumine teatrihoonest välja tähendab palju rohkem kogemusvõimalusi vaatajale. Etendusi antakse kodudes, kitsastes ukseavades või taluküünides. Ruumiga manipuleerimine viitab samuti vaataja kogemuse tähtsusele. Seega jõuab kaugel lähedale, varasemalt eraldatud publik saab etendajatega kokku, vaatajatele mitte ei näidata ruumi tähistajate kaudu, vaid lubatakse ruum kujundada või kutsutakse sellesse.

Teiseks avan atmosfääri kui uue esteetika fundamentaalset kontseptsiooni Gernot Böhme käsitluses. Böhme väidab loengus “Atmosphere as the Fundamental Conception of New Aesthetics” (1991), et uue esteetika teemaks on esteetilise töö täielik ulatus ning defineerib selle kui atmosfääride produktsiooni (*production of atmospheres*) (Böhme 1993: 116). Ta lisab, et kõnealune uus esteetika kaugeneb kosmeetikast, reklaamist, sisekujundusest ja lavakujundusest lähemale kunstile selle kitsamas tähenduses (ibid: 116). Böhme käsitleb atmosfääri vastuvõtja tajukogemusena, milles tajutavana

mõistetakse kohal olevaid inimesi, objekte ja keskkondasid (ibid: 116). Atmosfäär on tajuja ja tajutava ühine reaalsus (ibid: 122). Böhme sõnul tuleb esiteks mõista keha ruumiliselt, kehalist eneseteadvust tuleb mõista ümbritsetuna mingist keskkonnast, ning teiseks tuleb asju, mis kujundavad atmosfääri, mõista asjale kõikide iseloomulike omadustega (näiteks vorm, värv, lõhn) (ibid: 120). Neid omadusi nimetab Böhme asja ekstaasideks, millel on mõju keskkonnale ja vastuvõtjale. Selle mõju teadvustamine ja sellega arvestamine võimaldab atmosfääride esteetilise mitmekülgsuse, mida kaasaegsed etenduskunstid kasutavad.

Erika Fischer-Lichte väidab, et etendaja ja vaataja jagatud ruum, etendussündmuse atmosfäär, on vaataja jaoks läbistav:

“Atmosfääri kaudu kogeb sellesse sisenev subjekt ruumi ja asju empaatiliselt kohalolevana. Ruum ja seal olevad asjad ei ilmne ainult oma emastes ja teisestest omadustes, vaid tungivad tajuja kehasse, läbistavad seda ja ümbritsevad atmosfääriliselt. Vaatajad ei ole asetatud atmosfääriga vastastikku või sellest välja, nad on sellest ümbritsetud ja selles läbi immutatud.” (Fischer-Lichte 2008: 116)

Lõhna peab Fisher-Lichte üheks atmosfääri tugevaimaks komponendiks: kui see on vallandunud, ei saa seda tagasi võtta (ibid: 118). Samuti on helid, mürad ja muusika atmosfääris olulisel kohal ning, lõhnadega sarnaselt, ümbritsevad ja läbistavad ka helid tajuja keha (ibid: 110). Performatiivsuse esteetikast lähtudes rõhutab teatriuuriija kolme aspekti. Esiteks, kaduva ja ajutise loomuse tõttu tuleb ruumilisus vastavusse viia pigem sündmusele iseloomu kui kunstiteosega. Teiseks saavad vaatajad oma materiaalsusest teadlikuks atmosfäärilises ruumis. Nad kogevad iseend kui elavaid organisme, mis on keskkonnaga vahetuses. Atmosfäär siseneb vaataja kehasse ja lõhub keha piirid. Seega kolmas protsess märgib performatiivset ruumi kui transformatsiooni vaheala (ibid: 120). Kui Prager väidab, et mõned ruumid soodustavad ja teised ennetavad intiimseid interaktsioone, siis on selge, et iga lavastus ei saa intiimselt mõjuda. Teater kui üldiselt avalikku sfääri kuuluv ruum ei tingi intiimseid hetki. Küll aga on teatrikunsti võimuses luua atmosfääre, mis ei allu klassikalistele tingimustele: võib kasutada leitud ruume, mis ei rõhuta publiku ja etendajate vahet, vaid hoopis vähendavad seda, võib luua hubaseid, koduseid atmosfääre ning võib luua ambivalentseid atmosfääre¹⁰, mille puhul ei pruugi etendussündmus mõjuda teatraalselt, vaid pigem uue esteetilise kogemusena.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte analüüsib liminaalset esteetikat ruumi ambivalenttsuse kaudu artiklis “Reality and Fiction in Contemporary Theatre” (2008).

Seega väidan esiteks, et intiimsus on etenduskunstidele omane ning et etenduskunstid on muutunud ja muutuvad üha intiiimsemaks. Kui traditsiooniliselt on teatri mõju vaatajale kehtestatud teksti kaudu, siis kaasaegsed etenduskunstid kasutavad selleks ka teisi vahendeid. Kehalisus ei tähenda ainult keha laval, vaid sellele pööratakse tähelepanu just siiruse ja autentsuse vaatepunktist. Kaasaegsed etenduskunstnikud ei pelga füüsilist kontakti ega vaataja kehalise äratundmise kasutamist. Etenduskunstide selge liikumine esitamisest tegemiseni ning sealt kogemuseni näitab taaskord intiiimsemat lähenemist esteetilisele kogemusele. Ka ruumi ja atmosfääriga kujundavad kaasaegsed etenduskunstid üha intiiimsemaid kogemusi vaatajale: etendused toimuvad erinevates kohtades ning ruumi atmosfääri kujundatakse vastavalt esteetilisele kogemusele, mida vaatajale pakutakse.

Ülalkäsitletud teooriatele tuginedes väidan, et intiiimset kogemust etendussündmuses loovad:

- vahetus (*immediacy*)
- kehalisuse rõhutamine ning vaataja kehakogemusega manipuleerimine kinesteetilise empaatia kaudu,
- eneseavamine, intiiimne lugu
- intiiimne kogemus ja mõju ning
- konventsionaalse teatriruumi mitte tavapärasel viisil kasutamine või kohaspetsiifilise lavastuse loomine.

Kõik need iseloomumadused võivad esineda ühes lavastuses korraga ning enamasti teatud määral kattuvadki. Intiiimse teatri näited võivad olla näited meelteteatrist, kaasavast teatrist, osalusteatrist, interaktiivsest teatrist, *performance*'i-kunstist, aga ka konventsionaalsematest või veel avangardsematest vormidest. Järgnevalt analüüsin valitud etenduskunsti teoseid näidetena intiiimsetest lavastustest.

3. NÄITED INTIIMSETEST ETENDUSKUNSTI TEOSTEST

Vajadusest intiimsema, vahetuma ja intensiivsema teatrikogemuse järele kirjutab XX sajandi teisel poolel näiteks Antonin Artaud oma julmuse teatri esseedes. Artaud kirjutab essees “Teater ja julmus,” et kogu organismile appelleerivale etendusele, millest Artaud unistab, on muuhulgas omane esemete, žestide, märkide intensiivne mobiliseerimine ja kasutamine uues vaimus (Artaud 1975a: 75). Artaud kirjeldab etendust, kus esineb kõigi nende otseselt mõjuvate vahendite totaalne kasutamine ning kus ei kardeta minna nii kaugemale kui võimalik vaataja närvide tundlikkuse uurimisel rütmide, helide, sõnade, resonantside jm suhtes (ibid: 75). Artaud unistab kogemuslavastusest, meelteteatrist (kuigi ta seda mõistet ei kasuta), mille atmosfäär uputab vaataja kogemusse.

Julmuse teatri esimeses manifestis (1932) lubab Artaud kaotada lava ja saali, et publiku kogemus oleks vahetu ja vaataja oleks lavastusse kaasatud (Artaud 1975b: 83). Artaud oli visionäär, kel puudus võimalus oma suurejoonelisi ideid täide viia, kuid tema unistatud teatri mõjutused on kaasaegsetes etenduskunstides selgelt näha.

Jerzy Grotowski tutvustab oma essees “Vaese teatri poole” (1968) oma meetodit: “Kõik keskendub näitleja hingelisele protsessile, seda iseloomustab intiimsuse äärmuslik ja absoluutne paljastamine — mitte egoistlikult oma andeid nautides, vaid vastupidi — nagu andumise aktis.” (Grotowski 2002a: 12). Grotowski tühjendab oma teatri kõigest ebavajalikkust ning jõuab järeldusele, et teater sureb vaid siis, kui kaob näitleja ja vaataja vaheline elus kontakt (ibid: 15). Essees “Paljastatud näitleja” avab Grotowski näitlejatööd vaeses teatris: näitleja peab sooritama paljastamise akti, ohverdama endas intiimseima (Grotowski 2002b: 29). Vastupidiselt Artaud’le jõudis Grotowski oma teatriideid ka realiseerida.

Seega on liikumine vaatajale intiimsema, vahetuma ja kogemuslikuma teatrikunsti poole toimunud juba ligi sajandi vältel. Kaasaegsetes etenduskunstides kulmineeruvad nii mõnedki kriteeriumid, mis Artaud’ jaoks utoopiaks jäid või mille realiseerimisega Grotowski alustas. Järgnevalt analüüsingi viit valitud kaasaegse etendukunsti teost.

Analüüsid ei püüa tuua näiteid iga eelnevalt välja toodud etenduskunstides toimunud muutuse kohta (näiteks digitaalkultuur või kogukondade loomine), kuigi ka need väljendavad vajadust vahetu suhtluse järele.

3.1 “Eluaeg”

Esimesena analüüsin labürintteatriühenduse G9 lavastust “Eluaeg” (esietendus 4.9.2016 Tartu linnaruumis) Ühendus G9 kaasab üle viiekümne erinevate alade kunstniku: visuaalkunsti, visuaaltehnoloogia, teatrikunsti, muusika ja tantsukunsti viljelejaid. “Eluaja” loomingulisse meeskonda kuuluvad Piret Simson, Maarja Mitt, Siim Angerpikk, Liis Viira, Juhan Vihterpal, Kristi Mühling, Maarja Tõnisson, Mari-Riin Villemsoo, Kristel Maamägi, Keili Retter, Inga Vares, Kristo Kruusman, Mari Mägi, Markus Robam, Adele-Thele Kuusk, Andra Aaloe, Henry Griin, Marek Talts, Indrek Palu, Leonora Palu ja Tanel Karja. Järgnev definitsioon labürintteatrist pärineb G9 kodulehelt:

“Labürintteater on interaktiivne, kohapõhine ja kontekstile orienteeritud teatrivorm. Teose kogemisel rakendub puuetundlikkus suuremale osale vaataja kehast kui pelgalt toolile toetuv tagumik. Vaataja muutub ka kuulajaks, nuusutajaks, katsujaks, maitsjaks ja mõtlevaks tegutsejaks. Ta juhitakse läbi ruumi erinevate osade, milles aset leidvad stseenid on kooskõlastatud ruumi omadustega ja kuhu on vajaduse korral lisatud stseeni toetavaid elemente.” (G9)

Seega on lavastuse eesmärk pakkuda vaatajale esteetilist kogemust erinevate aistingute ja tegevuste kaudu. “Eluaeg” on kolme erineva toimumispaigaga liikuv rännak-lavastus, mis allub meelteteatri definitsioonile. Selleks, et mõista mil viisil lavastus on kaasav ja intiimne, kirjeldan esmalt lavastuse käiku üldiselt.

Etendus algab Riia tänava antikvariaadis, kus publik¹¹, keda kokku on umbes 40, peab oma pileti välja vahetama ümbriku vastu. Ümbrikus on juhis liikuda edasi samas majas olevasse korterisse. Igas ümbrikus on ülesanne osalejale, mina pean lilli kastma. Seejärel liigutakse õue, kus publik jaotatakse väiksematesse gruppidesse 5-6 inimest, mis igaüks oma saatjaga mööda linna ringi kõndima hakkab. Minu gruppi saadab tantsija Mari Mägi, teekonna otsustavad grupiliikmed ning jututeemad tõmbavad liikmed loosiga. Saatja vastutab selle eest, et grupp õigeaks ajaks ettenähtud kohta jõuaks. Vestleme erinevatel teemadel, jutustame lugusid inimestest ja kohtadest

¹¹ Lähtuvalt lavastuse eesmärgist ja kontseptsioonist nimetan publikut edaspidi osalejaks või kogejaks, mitte vaatajaks.

minevikus ning vaikime koos kuni jõuame majani Vallikraavi tänaval. Pärast mõningast ootamist koguti publik kägerasse, neil paluti silmad kinni ning üksteise ligi hoida ning nende peale asetati suur kangas. Kanga all oli ülesandeks vormida fooliumist sõrmus ning see endale sõrme panna. Ükshaaval hakati suletud silmadega inimesi sellest mesitarust tuppa juhatama. Edasi kulges etendus kahekordses majas, mille iga tuba, koridor, nurgake olid tegevuspaigad: osaleja sai nuusutada, katsuda, sorteerida, vaadata, kuulata, mängida.

Lavastuse laiem eesmärk on vaataja aktiveerimine, tema muutmine osalejaks. Nende tegevuste ja kogemuste kaudu äratatakse ka osaleja isiklik mälu, see koondatakse aegruumi, mis on ühtaegu reaalne ja fiktiivne, unistatud ja unustatud, mängult ja päris. Lavastusel puudub ajaline lineaarsus: see ei liigu tulevikust minevikku, vaid pendeldab füüsilise oleviku, äratatud mineviku ja unistustest leitud olematu vahel. “Eluaeg” lõhub paradoksaalsel kombel nii elu kui aja, fokuseerib osaleja isiklikud olemise fragmendid esmalt kohtadesse, seejärel tegevustesse ning lõpuks aistingutesse (helid, lõhnad, pildid, taktiline informatsioon jne). Marie Pullerits kirjutab Sirbis:

„Eluaja“ kandvaks dramaturgiliseks liiniks on oma elu vaatlemine mälestuste voona. Ka teemad läbivad eluringi (kadunute meenutamine, lapsepõlve mängumaade mälestused, tudengipõlve nostalgia, vaaremade meenutused, peied, pulmad jne), aga need tulevad esile vihjelisena, mitte liialt otseselt osundatuna. Mälestustega tegelemine võib lavastuses vahelduda konkreetsete mälopiltide juurde suunamisest proustilike Madeleine'i-keeksikeste laadis kogemusmeenutusteni, mis viivad vaataja mitteverbaalsele, aistingulisele mäluarvustele iga vaataja oma mõtte- ja tunderuumis.” (Pullerits 2016)

Lavastus vastab meelteteatri omadustele ning Andy Lavenderi *mise en événement*'i sisule. Vaataja kaasatakse osalejana. Lineaarne dramaatiline narratiiv on teisenenud ning esikohal on dramaturgilise terviku seadmine osaleja kogemuste kaudu. Kolmandaks kehtib “Eluajale” perspektiivide pluraalsus ja juhuslik kogemine: ülesanded korteris olid erinevad ja võimalus oli ka toimuvat pealt vaadata, grupiti erinesid teekonnad majani ning tegevused majas ja nende kestus oli iga osaleja enda otsustada. Sõrmuseid sõrme pannes osalevad kogejad ka rituaalis, mis on *mise en événement*'i neljas omadus.

Selleks, et mõista, mida valitud kohad osaleja mälus tekitasid, mida nad sümboliseerisid ja kuidas sellise kontseptsiooni löid, analüüsin lavastust kohaspetsiifilisena. Teatriuurijad täheldavad kohaspetsiifika seost mälu ja ajaloo: Jen Harvie kohaselt on kohaspetsiifika võimas vahend mäletamiseks ja kogukonna loomiseks (Harvie, 2005; Pearson, 2010: 9 kaudu). Valitud koht saab toimida mnemoonilise päästikuna,

vallandades kindlaid aegu, mis seostuvad selle koha ja etenduse ajaga ning nende aegade tähendusliku potentsiaaliga. Teiseks võib valitud koht meelde tuletada ja moodustada identiteete, mida määratlevad materiaalsus ja ruum, nagu klass, elukutse või sugu (ibid: 9). Koht, kontekst ja dramaturgia on seega üksteisest sõltuvad dimensioonid, mille tähenduslik potentsiaal jõustub vaataja olemasolul teatrisündmuses. Et jõuda vahenditeni, mida lavastus vaataja enda eluaja konstrueerimiseks kasutab, analüüsin nüüd eraldi lavastuse kolme atmosfääri ja osaleja tegevusi. Esimene kogunemiskoht, antikvariaat, asub Riia mnt ääres, üsna kesklinnas. Antikvariaat on väike, akendega tänava poole. Ühtaegu kitsas ja klaustrofoobiline (vähemalt nii paljudele inimestele korraga), teisalt pelgupaik, mis summutab tänavamüra ja varjab sügiskülma eest. Antikvariaat kogub kokku publiku, tolmuste raamatute lõhn ei reeda veel kontseptsiooni, kuid häälestab osaleja teekonnale, narratiivide ja aegruumide pluraalsusele, mida sümboliseerivad põrandast laeni riiulitele ja üksteise otsa kuhjatud raamatud. Antikvariaati ei saaks asendada mõni suur raamatupood, sest see ei koondaks publikut sama tihedalt ning selle atmosfääris domineerib kaubanduslikkus ja tarbijakesksus. Antikvariaat on aga hämar ja tolmune nagu mälu. Samuti ei toimiks logistiliselt sama hästi sobivad kangapood või pitsaputka. Nende kohtade sisekliima ei haaku lavastuse dramaturgilise tervikuga.

Teine tegevuspaik on korter. Kahetoalisel korteril on tavaline kodukorteri hõng: miski pole steriilselt puhas, keegi magab tagatoas, sisearhitektuur ei viita mingile kindlale ajastule, kollaaž erinevast mööblist on üsna kaasaegne, puudub eriline valgustus, põlevad tavalised laelambid, köögis päevavalguslamp töötasapinnal. Koristusvahendid ja kastekannud on vannitoas, prügikast on kraanikausi all. Korter on funktsionaalne linnakodu, etenduseaegne ülerahvastatus ja võõrad inimesed röövivad ehk natuke kodutunnet, ent osaleja tegevus, neile jagatud ülesanded jalanõud korda sättida, nõud pesta või põrand pühkida, kompenseerivad seda. Lavastuse kronoloogilises reas on korter oluline vahepeatus: see on ühes oma tööde ja tegemistega ühtaegu kodune, teisalt võib see igale osalejale meenutada erinevat aegruumi minevikust. Selline korter võib olla kellegi lapsepõlvkodu, kellegi vanaema kodu, kellegi praegune kodu, kus mustad nõud jäid pesemata. Korter sümboliseerib kõige reaalsemat kohta neist kolmest: osaleja võimalikku päris kodu, mitte fiktiivseid narratiive raamatulehtedel või lapsepõlve unistusi ja unelusi, mille poole lavastuslik rännak liigub.

Maja on kolmas koht, mida analüüsin. Kahekorruseline maja on suur, igas toas toimub erinev tegevus ja iga ruum on omamoodi sisustuse ja atmosfääriga. Enam kui teistes paikades, muutub majas oluliseks osaleja haaramine kõigi meeltega paikade, tegevuste ja aistingute kaudu. Üldiselt on kahekordne puumaja sisustatud ajaliselt ambivalentset: mõned toad meenutavad vanaema kodu, mõned on neutraalsed ning kujundatud rohkem tegevuse poolt, mida seal toas saab teha. Maja koloriit on pehme ja värvid pigem vanamoelised kui kaasaegsed, üldine atmosfäär on hubane. Ühes suuremas toas tekitavad erksad värvid natuke teatraalse tunde, tumekollased seinad rõhutavad tumepunaseid uksi ja voodikatet, ühes nurgas buduaarilaud ja ühes seinas kirjutuslaud pisikeste purgikestega. Majas levib kaneelisaia lõhn.

Järgnevalt kirjeldan tegevusi majas, mis samuti atmosfääri ning tähendusi loovad. Majja jõudes juhitakse mind kinnisilmi teise korruse ahiküttega tuppa, mille laes ripuvad kookonikujulised pesad. Osaleja võib seal pesas laskuda bachelard'ilikku turvalisusunelusse. See on soe, pehme, mugav ja turvaline, unelemisel ei ole otsest ajalist limiiti peale uudishimu mujal majas toimuva vastu. Pesa on piisavalt väike, et tunda end kaitstuna, see mitte ainult ei sümboliseeri emaüsa, vaid tinglikult ka meenutab seda. Oluline on ka see, et pesad ei paikne nurkades põrandal, vaid ripuvad laes. Kiikumine meenutab lapse kussutamist ja unele suigutamist, kiikumine on sama palju turvaline kui pesa ise. Teisalt on kiikumine ka mäng vanemas lapseas. Kiikumine on tegevus, mis sümboliseerib lapsepõlve ja kiik on mängu kujund. Teine tegevusvõimalus osalejale on vabadel assotsiatsioonidel põhinev sorteerimine. Näiteks võib osaleja väiksed purgid erinevate lõhnadega paigutada sobivate siltide juurde vastavalt enda assotsiatsioonidele. Sildid "vanaisa", "hommik", "õhtu" jne tähistavad igale osalejale erinevat lõhna, mis meenub minevikust. Üks tuba on sisutatud arhiiviks, milles kaks etendajat mängivad arhiivitöötajaid. Osalejal tuleb oma seosetele vastavalt postkaarte sahtlitesse paigutada. Sahtlitel on sarnased konkreetse tähendusega sildid nagu purkides. Vabad assotsiatsioonid sunnivad osaleja tegelema teatud lõhnade, piltide või kohtadega mälestustes. Lisaks sellele, luuakse osalejast heliportree tema välimuse ja valitud märksõna põhjal. Samuti saab teise korruse väliterrassil saata purgiga puu otsa kirjakesi, kust osalejale tuleb tagasi ka vastus.

Maja oli lavastuse kontseptsioonis seega ühtaegu kodu, kus võis vabalt ringi käia, milles inimesed olid juba rohkem tuttavad ühisel teekonnal, ent samal ajal oli maja ka lapsepõlveunelm. Ka Annemari Parmaksoni arvustus väljendab argireaalsuse järk-

järgulist fantaasiaga läbiimmutamist (Parmakson 2016). Lavastuse intiimsuse loomise vahendiks on esiteks osaleja ulatuslik meeleline kaasamine ning teiseks tema autobiograafilisus, osaleja enda eluaeg, mis luuakse mnemooniliste päästikutega: helid, lõhnad, kohad, lood. Parmakson kirjutab:

“Lisaks sellele, et põhistruktuuri sees on osalejate kogemused varieeruva ülesehitusega, on lavastuse teemagi selline, mis rõhutab väga subjektiivset ja ainulaadset vastuvõtuprotsessi. Lavastuse aineseks näivad olevat mälestused: terved eluperioodid, pikemad lood ja lühemad seigad, ähmased assotsiatiivsed seosed, mineviku udupildid. Ühest küljest satub osaleja niiviisi hulga teiste inimeste mälumaterjali keskele. Teisalt jällegi viivad sealt igalt poolt seosed teda aina sügavamale iseenda meenutustesse.” (ibid)

Siin viitab ka Parmakson kogemuse sügavusele. Mälestused, mida “Eluaeg” tasahaaval tolmu alt välja pühib, on privaatsed, nagu kogemus üldiselt. “Eluaeg” sobitub Gersteinile toetuvale intiimse kogemuse definitsioonile, milles vaataja on oma meeltega nii hõivatud, et ei koge end kõrvalseisjana. G9 kodulehel leiduvas ulatuslikus tagasisides lavastusele on seda korduvalt iseloomustatud kui turvalist ja isiklikku kogemust. Lisaks eelnevale mõjub “Eluaja” puhul intiimselt veel lugude rääkimine, eneseavamine teekonna ajal, mille kaudu luuakse side teiste osalejatega või näiteks füüsiline kontakt etendajaga, kes kinniseotud silmadega osalejat hoolitsevalt tuppa juhatab.

Kokkuvõtteks äratav lavastus “Eluaeg” üles osaleja mälestusi ja unistusi erinevate objektide, tegevuste ja aistingute kaudu. Eelnevalt nimetatud intiimsust esilekutsuvatest tingimustest kasutab lavastus intiimse kogemuse loomist osaleja autobiograafilisuse kaudu. Osalejale pakutakse juba isiklikult laetud tähenduslikke ehituskive: kohtasid, tegevusi, lõhnasid, pilte, helisid, ning aega selle sidumiseks tervikuks. Need ehituskivid kui mälupeeglid on osa vaataja kaasamise strateegiast. Lavastus kulgeb mööda erinevaid atmosfääre, millest mõni, näiteks eelpool mainitud kookonpesa, on kindlasti intiimsed. Samuti mõjuvad intiimsena maja tähendus, lapsepõlveunelm, ja selles mängimine, eneseavamine ning vahetu kontakt etendajate ja teiste osalistega.

3.2 “abandoned architectural events”

Järgnevalt analüüsin kadrinoormetsa performatiivset installatsiooni “abandoned architectural events”. *Performance*-kunstniku kadrinoormetsa teos “abandoned

architectural events¹²” (2017) toimus Tartu Kunstimuuseumi projekti “Muuseumi koreograafia” raames. “Muuseumi koreograafia” kaasas lisaks kadrinoormetsale tantsukunstnikke Eestist ja mujalt: kunstnike Bojana Cvejići, Xenoula Eleftheriadesi, William Forsythe’i, Maria Hassabi, Lennart Laberenzi, Abby Page’i, Karl Saksa, Maarja Tõnissoni ja Zorka Wollny installatsioone, videosid jm võis Tartu Kunstimuuseumis näha 29.09.17-7.01.18.

Esmalt defineerin performatiivse installatsiooni. Katia Arfara kirjutab, et aja- ja kohaspetsiifilisena on installatsioonikunst situatsioon, mis virtuaalselt või otseselt kaasab vaatajat aktiivsesse kolmedimensioonilisse ruumi (ja seeläbi ka igapäevaelu) tajumisse (Arfara 2014: 47). Ta pakub Belgia kunstniku Kris Verdoncki teoste kategoriseerimiseks välja termini “performatiivne installatsioon,” mis kirjeldab olukorda, kus sündmuslik aspekt (siin ja praegu) on ühenduses installatsiooni materiaalsusega (tegevus ja kogemus) (ibid: 48). Arfara kirjutab, et aja dialektika üle küsides seab Verdonck oma sündmuse intiimse kogukonna (vaatajad/osalejad) ümber, kes jagavad otsese kogemuse tõttu erinevaid tundeid. Aeg denaturaliseeritakse, et materialiseerida igapäevaelust esilekerkivad tunded (ibid: 53). Performatiivsest installatsioonist kirjutab pikemalt Evelyn Raudsepp magistritöös “Installatiivsus teatrilavastuses”.

Esiteks kirjeldan teost üldiselt, seejärel analüüsin kadrinoormetsa installatsiooni kogemuslavastusena Andy Lavenderile toetudes. Lõpuks analüüsin lavastuse intiimsust. Selleks toetun Deirdre Heddoni, Helen Iballi ja Rachel Zerihani artiklile “Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance” etendustest ühele vaatajale, Erika Fischer-Lichte, Robert S. Gersteini ja Karen J. Prageri käsitlusele intiimsusest.

“abandoned architectural events” toimub Tartu Kunstimuuseumi teise korruse kõige kaugemas ruumis. Võrdlemisi väikese valge toa iga sein ees, umbes poole meetri kaugusel, seisab lisasein, mis on samuti valge. Seinad ei ulatu kokku ega laeni, nad moodustavad ruudukujulise ruumi, mille vahel etendajad saavad liikuda. Iga valge siseseina ees seisab eriilmeline diivan, millel istuvad etendajad, ning ruumi keskele on asetatud valge taburet osalejale istumiseks. Ühe diivani taha seinale nõjatub maal, mid kadrinoormets kasutas ka lavastuses “procedure of beauty”. Uksel on instruksioonid

¹² Osalesin teoses etendajana.

siseneda vaid siis, kui uks on lahti ning see enda järel sulgeda. Täpsemaid juhiseid sellest, mis toimuma hakkab, osalejale ei anta. Etendajaid on olenevalt hetkest ja võimalustest ruumis 1-9, enamasti 4-5. Osaleja ruumi sisenedes istuvad etendajad diivanitel. Etendajad on eri vanusest, soost ja rahvusest, nende riietus on argine ning nende ülesanne on osalejat vaadata. Etendajad vaatavad osalejat neutraalselt, ilma liigse pingeta ning väljendamata midagi ebaloomulikku. Etendajal on lubatud naerda, kui olukord on naljakas, aga mitte vestelda, kui see ei ole tingimata vajalik. Osaleja istub toolil niikaua, kuni soovib, ning kui ta tõuseb lahkumiseks, kaovad etendajad kiiresti seinte taha seisma.

Seega osaleja jaoks on tegemist kogemuslavastusega. Sellel puudub narratiiv ning ka tegevus on minimaalne. Lavanderi tutvustatud *mise en événement* selle teose puhul ei toimi, pigem on näha liikumist mõju või kogemuse seadmise, *mise en sensibilité* poole. kadrinoormets seab vaatajale kogemuse, mis kätkeb vaatamist ja vaadatav olemist, vastutust, kohalolu ja tähelepanu ning kõiki tekkivaid emotsioone, uitmõtteid, mugavusi ja ebamugavusi. Evelin Lagle kirjutab oma osalemiskogemusest Sirbis:

“Juba olemuslikult intrigeerivale ettevõtmisele kohaselt jalutasin otsejoones näituse viimasesse ruumi, kus ootas ees eesti etenduskunstniku kadrinoormetsa teos „abandoned architectural events“ ehk „Hüljatud arhitektuurisündmused“ (2017). Ka selle näituse tarvis loodud teosega püüab autor suunata publiku tähelepanu etendusruumis toimuvale, teravdada tema meeli, süvendada kohalolutunnet ning panna ta oma kogemuse eest vastutama. Just vastutus nii enda kui ka teiste ruumis viibijate kogemuse eest on selle näitusetöö põhisoõnum. Järgides uksele kinnitatud juhtnööre, astusin üksi ruumi ja istusin selle keskel paiknevale valgele toolile. Avastasin, et asun toimuva keskmes, mind jälgivad etendajad, aga üllatuslikult olin ka situatsiooni juhtisik. Tundsime, et mind on pandud etendaja või sellele lähedasse rolli. Taas hämmastas kadrinoormetsa oskus panna külastaja oma kogemust jälgima, seda peegeldama ja (taas)looma. Oli põnev olukorda suunata ja tegeleda küsimustega, millele ka etenduskunstnikud ehk ühel või teisel hetkel on pidanud mõtlemata.” (Lagle 2017)

Seega vahetavad etendaja ning vaataja rollid. Esiteks tingib selle etendajate arvuline ülekaal ühe osaleja suhtes ning teiseks osaleja paigutamine ruumi keskele, kus ta on igast küljest jälgitav. Lagle on tabanud olukorra olemuse: seda kontrollib osaleja, kes ruumi siseneb. Oli osalejaid, kes, nähes taburetti ruumi keskel ning seda ümbritsevaid etendajaid, juba uksele ümber keerasid. Oli osalejaid, kes ebamugavusest anekdoote rääkima hakkasid. Oli osalejaid, kes ei istunud taburetile vaid diivanile, või kes ei sisenenud üksinda vaid kahekesi, eirates juhust uksele. Enamus osalejatest otsustas tõusta 10-15 minuti möödumisel, kõige kauemaks jäädigi ligi 2 tunniks. Mõni osaleja oli

meelestatud rõõmsamalt, mõni istus poolteist tundi pingeliselt ühes asendis ja vaatas otsa ühele etendajale. Mõni osaleja vaatas etendajaid, mõni ruumi. Üsna paljud osalejad väljendasid ootust, et midagi hakkab juhtuma. Üllatavalt paljud osalejad küsisid pärast pikemat ootamist, et kas ta tohib lahkuda. Seega osalejate kogemused olid ilmselt väga erinevad.

Deirdre Heddon, Helen Iball ja Rachel Zerihan täpsustavad artiklis “Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance, et “üks-ühele,” “üks-ühega” ja “üheliikmeline publik” (*audience of one*) tähistavad lavastusi, mis kutsuvad vaataja üksinda lavastust kogema. (Heddon, Iball ja Zerihan 2012: 120) Selliste lavastuste rõhuasetus on üksikul vaatajal (mitte etendajal), kuigi teatriuurijate poolt analüüsitud näidete puhul oli ka etendajaid üks. Teatriuurijad lisavad, et seegi vorm kutsub vaataja muutuma osalejaks (ibid: 120). Kolm teatriuurijat kõrvutavad oma üks-ühele-etenduste kogemused ja analüüsivad kokkuvõtvasse artiklisse. Esiteks käsitletakse üks-ühele-etendusi intiimsetena:

“Kaasaegne huvi intiimsete etenduste (*performances of intimacy*) vastu on kontekstuaalselt seotud laiemate kultuuriliste küsimustega intersubjektiivsuse kohta: kuidas interrassilise ja interetnilise konflikti keskel, üleilmses ebavõrdsuses ja ebaõigluses koos paremini elada. Intiimsed etendused tunduvad juba lavastuslikult nõudvat usaldust, vastastikust vastutust, avatust ja vastuvõtlikkust (ibid: 126)”

kadrinoormets ei jätnud instruktsioone lahkumiseks välja kogemata. Nagu eelpool loetletud, nõuavad üks-ühele-etendused jagatud usaldust, vastutust, avatust ja vastuvõtlikkust. Osaleja peab usaldama kunstnikku ja etendajaid, et ukse sulgudes ei juhtu temaga midagi ohtlikku. Kunstnik ja etendajad peavad usaldama, et osaleja käitub instruktsioonidele vastavalt. Osaleja vastutab selles teoses aga eelkõige oma kogemuse ja oma lahkumisvabaduse eest. Avatust ja vastuvõtlikkust vajab “abandoned architectural events” osalejalt nii, nagu kaasaegne kunst üldiselt. Etendajalt nõuab teos avatust ja vastuvõtlikkust iga osaleja suhtes, olgu ta seisund, kogemus või häälestatus milline iganes.

Heddon, Iball ja Zeridan kirjutavad, et üks-ühele etendused loovad subjektidevahelise ruumi, milles osalejad võivad taastada oma eripära, vastukaaluks massimeedia ühetaolisele subjektiivsuse konstrueerimisele (ibid: 126). Osalejad (nii etendaja kui vaataja) saavad võimaluse ennast ja teist inimest kogeda vahetult, privaatset ja keskendunult. See tähendab, et sellised etendused taasloovad ja väärtustavad individuaalsust. kadrinoormetsa “abandoned architectural events” riietab metafoorselt

osaleja lahti, ta on igast küljest vaadeldav, ning sellest teadlik. Osaleja tähelepanu, nagu Evelin Lagle tõdes, liigub temale endale. Osaleja leiab end etendajana ning vastupidi. Ootamatult vaatlemise subjektiks teiste inimeste poolt olemine käivitab koheselt ka enesevaatluse. See tähendab, et osaleja näeb end kõrvalt, tema tähelepanu on pidevalt jagatud selle vahel, missugused tunded temas tekitab vaadeldav olemine ning mida ta väljendab vaatleja jaoks. Osaleja on samaaegselt ka vaataja. See on autopoieetilise tagasisideringi peegelsituatsioon, milles nii etendaja kui osaleja saavad teadlikuks oma identiteedist teise jaoks. Etendajana kogesin sama: kuigi etendaja istumisasend on mugavam, toimub pidevalt enese kõrvaltvaatlemine. Analüüsin, mida väljendab istumisasend, näoilme, riietus, võrdlen end teiste etendajate ja osalejatega ning vaatlen, milles sarnaneme ja erineme. Kellelgi selles ruumis pole mitte midagi muud teha, kui vaadata ning olla nähtav. Vastupidiselt osalejale, teab etendaja ette, et teda hakatakse vaatama, ta on selleks valmistunud.

Karen J. Prager väidab, et eneseavamine on intiimsuse lähim definitsioon. “abandoned architectural events” asetab osaleja ruumi, milles eneseavamine toimub enesest teadlikuks saamise kaudu. Osaleja, nii etendaja kui vaataja tähelepanu keskmeks on tema ise teise jaoks, nagu eelnevalt mainisin. See situatsioon ei ole intiimne seetõttu, et inimesed jagavad vaikuses ruumi, vaid et nende tähelepanu on suunatud sellele, mida nad endast jagavad ning mida neile jagatakse. Näiteks olin ühel korral pannud jalga väga kulunud saapad ning vaatamise ajal sain sellest teadlikuks ning kogesin kerget piinlikkust, sest need kulunud saapad väljendavad materiaalsel ebakindlust. Osalejate välimused võivad väljendada staatust, elustiili, muusikamaitset jne. Teisalt väljendab pingevaba keha rahulolu iseendaga selles situatsioonis ning ebakindel keha ja käitumine viitavad sellele, et vaadeldav olemine on osaleja jaoks häiriv. Piinlikkus, hirmud ja ebakindlus on väga intiimsed osad eneseteadvusest. Sisemised eripärad, millest osaleja (võib-olla alles vaadeldavana) teadlikuks saab, ei pruugi alati olla see, mida soovitakse jagada. Seetõttu tekib ka ebamugavustunne.

Kui Fischer-Lichte väidab, et etenduse vaataja vajab etendajat, siis muuseumiküllastaja võib mitte vajada. Muuseumiküllastaja, kes ilmselt ootab küllastuselt teose vaatamist, leiab end olukorrast, kus ta ise on kui kunstiteos. Sellega kontseptualiseerib kadrinoormets vaatamise kui etendus kunstidele (siiani) kõige iseloomulikuma meediumi. Osaleja näeb, et ta vaatab ja teda vaadatakse, oma kogemuse ja tundmuste kaudu. Kunstnik juhatab osaleja vaatamisest kaugemale, ta juhatab osalejat mitte ainult

etendust (ja maailma) nägema, vaid seda nähtut mõtestama oma kogemuse kaudu. See on samuti näide vahepealsest seisundist ja keskkonnast, millega kaasaegne kunst manipuleerib. Situatsioon toimub muuseumis, vaadatakse elavaid inimesi, mis on omane pigem teatrile (kui muuseumile) ning sisustuselt ja tegevuselt elutoale viitav ruum loob ka kolmanda kohatasandi. Sedasi tekib ambivalentne seisund, kus osaleja jääb reeglites hätta: etenduselt ei ole viisakas minema kõndida, ent muuseumis on ringi liikumine tavaline. Sellega rõhutab kunstnik oma kogemuse (ja elu) eest vastutuse võtmist.

Seega on tegu kogemuslavastusega, mille peamiseks tähenduse kandjaks on kunstniku seatud mõju (hirm, ebamugavus, kohatus, leppimine jne), vastutus ja vabadus, eneseloomine teise inimese kui peegli kaudu, autentsus ja siirus. Samas ei korreleeru Gersteini käsitletud intiimne kogemus kadrinoormetsa teosega, sest Gerstein välistab pealtvaataja. Esiteks on Gersteini näited ühepoolsed, intiimseid kogemusi võivad aga tekitada ka intiimsed interaktsioonid teiste inimestega. Samuti piirab siin keel, sest kadrinoormetsa seatud vaatlemissituatsioonis ei tähenda vaatamine kellegi teise kõrvalt- või pealtvaatamist. Gersteini intiimsel kogemusel, näiteks religioosel ekstaasil, puudub pealtvaataja, palvetaja ja Jumal on selles kogemuses osalejad. “abandoned architectural events” loob situatsioone, milles puuduvad samuti pealtvaatajad, kõik ruumis istuvad inimesed on selles intiimses kogemuses osalejad. Enesevaatlus võimaldab sündmust kogeda jagamisena, mitte ei lõhu kogemuse intensiivsust.

kadrinoormets loob osalejale intiimse kogemuse vaadata ja olla vaadeldav. Ta ei tähista ruumi üheseltmõistetavalt, vaid jätab selle avatuks. “abandoned architectural events” on arhitektuurne sündmus kui enese taasleidmine autopoieetilise tagasisideringi kaudu. Teos mõjub intensiivselt just vahetu olemuse ja ruumi performatiivsuse rõhutamisega. Teose vahetust (*immediacy*) väljendab etendajate ja osalejate pidev mitteverbaalne suhtlus kogemuse jooksul ning nende füüsiline lähedus, mis lubab märgata väiksemaidki detaile vaadeldava juures. Ruumi tühjus rõhutab olukorra avatust. Et tähendused tekivad osaleja kogemuse kaudu, on intiimsus vältimatu. Etendajad ja osalejad jagavad usaldust, vastutust, avatust ja vastuvõtlikkust, aga ka informatsiooni perekonnaseisust hirmudeni, enda kohta.

3.3 “AK-47”

Reimo Sagori autobiograafiline lavastus “AK-47” (2017) Vanemuises kirjeldab noore mehe kogemust kaitseväes ning mõtisklusi ja vaateid sõjateemal. Kui varasemalt analüüsitud lavastusi “Eluaeg” ja “abandoned architectural events” võib määratleda osalus- või kaasava teatrina, siis “AK-47” puhul on tegemist harjumuspärase etendaja-vaataja dünaamikaga, kus mõlemad säilitavad oma rollid. Lavastuse intiimsuse loob ja vaataja kaasab aga loo dokumentaalsus, etendaja kehalisus ja (esitatud loo kogeja) kohalolu. Esmalt tutvustan autobiograafilise lavastuse konteksti ja lavastust üldiselt, seejärel analüüsin lavastust intiimsena.

Anneli Saro defineerib autobiograafilise teatri mõiste artiklis “Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis” (2010): “Autobiograafilised ehk omaeluloolised lavastused kuuluvad *verbatim* või dokumentaalse teatri alla, sest põhinevad etendaja(te) eluloolistel (tihti dokumenteeritavatel) seikadel ning materjal on enamasti kogutud nn intervjuu-meetodil ehk suulise jutustamise kaudu.” (Saro 2010: 145). Saro toob autobiograafilise lavastuse puhul välja kaks olulist küsimust: 1) Kes räägib? 2) Kas lavastus on autentne?

Reimo Sagor jagab omaenda isiklikku lugu meheks saamisest ajaloo pikimal rahuperioodil Euroopas. Kaja Kann kirjutab Teater. Muusika. Kinos: “Ajalt, mil Euroopa räägib terrorismist, aktivismist, kus kõik on poliitiline ja sügavalt läbi analüüsitud, tuleb Reimo festivalile teemaga, mis räägib meheks saamisest. Just nimelt meheks saamisest sõjaväelise peakatte õigesti pähe asetamise kaudu.” (Kann 2018) Kann justkui viitaks sellele, et sõda on argine ning sellest ei tarvitse enam kunsti kaudu kõnelda. Ülemaailmse majanduskriisi aegsed kirjanikud on sõjakurnatuse juba keskkooli kohustusliku kirjanduse nimekirja neetinud. Ent Sagori lavastusest ei kuma sel rahuperioodil läbi raskus, kurnatus, sõjastatistika (kuigi teatraalse elemendina leidub ka seda), vaid pigem läheneb Sagor pedagoogilisest vaatenurgast. Lavastus käsitleb rohkem mehelikkust ja selle õpetatust ning sõjakultuuri kui selle kujundit. Sagor tõmbab sõja kaudu tähelepanu sellele, kuidas lastele ja õpilastele üht või teistviisi mehelikkust õpetatakse.

Etendus toimub Vanemuise väikese maja proovisaalis. Tegemist on musta saaliga, mida kasutatakse nii tantsimiseks (sest kangaga kaetud peegelseina ees on stange ja nurgas tiibklaver) kui ka sõnalavastuse proovide jaoks. Ruumi tagumise seinaga ette, seljaga ukse poole, on asetatud kaks väiksemat poodiumit. Näitleja tervitab publikut uksele. Etendusel

(8.04.18) on 16 inimest, kellest kaks näivad olevat ema ja militaarhuvidega poeg. Saali valgustab soe töövalgus, peale vaatajatele püstitatud poodiumite ja etendajale eraldatud lavaruumi ei viita miski teatraalsusele. Sagor hoiatab tagumisi ridu taha nõjatumast ning alustab etendusega oma mälestuste jagamisest. Ta kirjeldab oma esimest relvakogemust, illustreerides seda tegevustega ja häältega: ta jookseb ümber poodiumite nagu lapsena vanaema aias ning matkib tulistamisheliseid. Sellised teatraalselt esitatud dokumentaalsed stseenid vahelduvad näitavatega. Sagor näitab ritualiseeritult meheks saamist: ta toob lavale plekkpange, rätiku ja habemevahu ning -raseerija. Ta põlvitab näoga publiku poole ning justkui aeglase pühalikkusega Meka poole kummardades, ajab oma habeme. Seejärel riietab ta end ümber kaitseväevormi. Mees, õigupoolest kangelane, on sündinud. Sellele järgneb stseen kaitseväest, millega mees teenis tuhat kätekõverdust, sada sooritab ta publiku silme all etendusel. Sagor räägib transformatsioonist, tema tegevus illustreerib mehe sünni läbi füüsilise kannatuse, alandava distsipliini kaudu. Sagor toob lavale ka relva enda, kuid pauku sellest püssist ei tule (kui, siis kujundlikult).

“AK-47” muudab intiimseks vahetu verbaalne ja mitteverbaalne jagamine: Sagor jagab iseend, oma lugu ja kogemusi. Seega on autobiograafilisus kui isikliku jagamine ka üks intiimsuse loomise vahendeist. Mehelikkus kui väga isiklik teema ning selle emotsionaalne esitus kutsub vaataja osalema. Publik ei suhtle etendajaga küll verbaalselt, ent kaardistab enda sees oma isiklike vaateid käsitletavas teemas. Samuti haakub lavastusega Tomasi käsitus tehnoloogiast kui millestki intiimsest. Sagor loeb ette relva erinevad tähendused meeste jaoks, kes sõjaväes töötavad. Relv tähendab austust, põnevust, kindlust ja teeb meheks. Relv paneb end tundma kui Rambo või Terminaator. See tähendab, et neil inimestel on intiimne suhe oma relvaga, nad näevad relva osana endast ja vastupidi. Tomasi käsitus ei toimi siin kui kaasamise võimalus vaatajale (nagu näiteks interaktiivses teatris), ent relvaomanike kirjeldused annavad hästi edasi relva intiimsust ja mõju selle omaniku jaoks.

Saro esimesele küsimustele vastuseks: räägivad mees, kes kahtleb relva osaluses “meheliku” definitsioonis, ja mitu vastuhäält. “AK-47” puhul on subjektiks noor mees, kes tagasivaatavalt analüüsib oma meheks saamist ning relvakultuuri osa mehelikkuses tänapäeva ühiskonnas. Osa sellest konstrueeritud mehelikkusest on tugevus, mille kohaselt ei ole meestele kombeks vinguda või kaitseväge vajalikkuses tema elus kahelda. Sõjaväekultuuris on marginaliseeritud kahtlemine ja küsimine, kinni peetakse

hierarhiast ja distsipliinist. Intervjuus Keiu Virrole Eesti Päevalehes kirjeldab Sagor samuti oma esimesi kogemusi relvaga ning tõdeb, et laps ei oskagi relva kohta midagi küsida või mõelda (Virro 2017). Järjest enam leidub aga ühiskonnas mehi, kes ei pea oluliseks mehelikkust defineerida kaitseväes teenimise või mitteteenimise kaudu. Järjest enam noormehi proovib kaitseväest kuidagi pääseda, seega on mäss institutsionaliseeritud mehelikkuse ja romantiseeritud vägivalla suhtes üsnagi päevakohane.

Kui enamasti kõnetatakse neid teemasid sõprade ringis, siis Sagor ütleb selle valju häälega ja avalikult välja. Nagu varasemalt välja toodud, on eneseavamine intiimsusele lähim definitsioon. Intiimsus sõltub eneseavamise puhul temast ja selle isiklikkusest, väljenduse emotsionaalsusest ja jagamise vahendamatuses (vt lk 12-13). Mehelikkus on isiklik teema, Sagori vaatenurk sellele on julge ning teeb ta haavatavaks, sest soostereotüüpidest ja nendega seotud tabudest ei ole kaasaegne Eesti ühiskond veel üle saanud. Ta näib nendes stereotüüpides kahtlevat, ning vaatajale jääb mulje, et Sagor ise oma mehelikkust üldlevinud arusaamade kaudu ei defineeri. Endiselt võrdub mehelikkus turvatundega, mida füüsiline tugevus ja materiaalne kindlustatus peaksid pakkuma. Kaitseväes orkestris või köögis ajateenimine on endiselt piinlik ning mehed ei nuta. Need ei ole tarkused, mida inimene omal käel õpib, vaid mis kasvatatakse poistesse relvakultuuri ja sõjamängude kaudu. Sagori eneseväljendus ei ole liiga emotsionaalne, ta lubab vaatajal esitatud lugude, dokumentaalse materjali, lavastuses kõlava muusika ja muude vahendite kaudu ise emotsionaalse reaktsiooni ja oma vaatenurgani jõuda. Proovisaal on väike, etendaja on vaatajale lähedal ning tema kohalolu mõjub väga vahetult, olgugi, et ta vahendab lugusid minevikust ning ka teiste inimeste kogemusi. Sagori eneseavamine mõjub intiimselt.

“AK-47” on temaatiliselt aktuaalne: sõda, relvakultuur ja vabadus on alati valukohad, eriti aga praegusel vastuolulisel ajal. Ühelt poolt elame Euroopa pikimal rahuajal, teisalt on näiteks Ameerika Ühendriikide relvakultuur äratanud üleilmset (pigem negatiivset) tähelepanu. Sagori käsitus viitab suuresti ka vabaduse puudumisele valida, mida keegi peab mehelikuks ja mida mitte. Sagor kõneleb erinevatest olukordadest, milles väikestele poistele on mängurelvad pihku antud, ning enamasti on andjajaks olnud vanemad onud. Mõneti on see laiendatav kogu haridussüsteemi (sh kasvatussüsteemi) kaheldavusele, mis on samuti üks hetkel enam reformitav süsteem. Autobiograafilise

lavastuse vastuvõttu mõjutab subjekti füüsiline kohalolu. Vastuvõttu ja mõju analüüsin lähemalt järgnevalt kehalisuse kontekstis.

Reimo Sagor jagab lisaks isiklikule loole ka oma keha ja kohalolu. Esiteks analüüsin etendaja Reimo Sagori kehalisust lavastuses “AK-47” ja seejärel asetan lavastuses nähtud relva kui keha Andy Lavenderi *persona* konteksti. Erika Fischer-Lichte toob välja neli kehalisuse strateegiat, millest Sagor kasutab esiteks etendaja ja rolli vahelduvat esitamist. Ühel hetkel on Sagor tema ise, pajatab enda või teiste mälestusi, loeb ette statistikat või arutleb romantiseeritud sõjakangelase üle, teisel hetkel on ta kaitsevaelane kindrali kabinetis. Samuti rõhutab ja eksponeerib Sagor etendaja keha. Kui Sagor lavastuse alguses oma igapäevased mustad riided militaarkostüümi vastu vahetab, võtab ta end publiku ees aluspükste ja sokkide väele. Teksade ja särgi alt paljastub kompromissitult vormis keha, selline, mida pole piinlik avalikult näidata. Fischer-Lichte kolmandat strateegiat, keha õrnuse, haavatavuse ja puuduste rõhutamist kasutatakse siin kontekstist lähtuvalt vastupidiselt: vaataja näeb keha, mis on sunnitud olema tugev. See ei ole keskmine või igapäevane keha, Sagor rõhutab oma treenitusega mehelikkuse kriteeriumeid, millesarnaste ettekirjutustega naistele on feministid aastakümneid võidelnud. Kehavabaduse kontekstis tundub iga nähtav lihas osa pealesurutud mehelikkusest samamoodi, nagu karvutus on osa konstrueeritud naiselikkusest. Sagori füüsiline kohaolu mõjutab teema vastuvõtu tõsidust: ühelt poolt on füüsiliselt vormis keha tervislik norm, teisalt ei nõua tervislikkus sadat kätekõverdust. Vaataja näeb selle kehalise võimekuse taga ebavajalikku ja vägivaldset distsipliini, mida jätkuvalt juurutatakse. See üksik keha esindab sadu tuhandeid noori mehi praegu ja tulevikus, ning edastab küsimuse, kas peame ikka veel sõjaks valmis olema. Saro teisele eelpool mainitud artiklis esitatud küsimusele vastab näiteks see treenitud keha.

Lavastuses “esineb” ka teine keha, relv. Sagor toob AK-47 lavale ja asetab selle statiivile. See annab relvale justkui keha, ta muutub inimesepikkuseks. Kontekst ja konstrueerimine loovad relvast *persona*. Esiteks loeb Sagor automatiseeritud ja monotoonsel viisil ette AK-47 statistika: tema kaalu, laskekiiruse, hinna eri piirkondades, aga ka fataalsuse jne. Lisaks sellele projitseerub taustale video relva tööpõhimõttest. Vaataja näeb relva kui objekti, kuid tema omadused loovad ka mingisuguse iseloomu. Relva kuuli kaalu ja kiiruse juures toob Sagor välja, et AK-47 ei ole loodud tapmiseks, vaid vigastamiseks, sest vigastatud vaenlane on parem kui

surnud. Vaataja kannab need omadused üle relvale, kuid relv objektina säilitab oma siiruse. Relv ei manipuleeri, ei mängi midagi muud, ta on kõik ja ainult see, milleks ta on loodud. Inimlike omadustena kanname selles kontekstis AK-47le üle eelkõige jõhkruuse, mida ta on loodud tooma. See jõhkrus kulmineerub järgmises stseenis, kus Sagor kolmejalgse statiivi ühel jalal relva aeglaselt keerutab. Ainus prožektor lava paremas nurgas põrandal valgustab aeglaselt ringi keerlevat relva ning taustaks kõlab osa Antonio Vivaldi "Talvest". Helitaust mõjub kergelt ja ülevalt, visuaalne dissonants tekitab vaatajas hirmu. Viiuli liikumise rütmika muutub kuuli väljumise rütmikaks ning igal ringil justkui lastakse maha nii publik kui ka etendaja. See ülevus ja kaunidus muusikas annab sõja ja surma traagikale samasuguse emotsionaalse mõõtme, millega statistika kõnetab ratsionaalsust. Publiku ettekujutuses sel hetkel ruumis surevad inimesed esindavad miljoneid, keda relv reaalselt tapab ja on tapnud.

Kehalisus väljendub lavastuses tegevusliikkuse kaudu. "AK-47" esindab postdramaatilisele lavastusele omast konteksti- ja tegevuspõhisust. Just kinesteetilise empaatia kaudu mõjub kätekõverduste tegemine või jooksmine tüütu füüsilise kannatusena. Sagori vasakule ja paremale pööramine rivis, valvel ja vabalt võtt ning nende tühistuseni kordamine näitab distsipliini mõttetust. Sel puudub igasugune kõrgem eesmärk peale alluvuse kontrollimise. Tegevusliikkust ilmestab hästi ka stseen, milles Sagor kõneleb Jumalast, samal ajal õrnalt relva puudutades, suudeldes ja lakkudes. Sagor iseloomustab Jumalat, kes on tark ja helde, ohverdab end, võitleb koos sõduritega, ent samas on julm, halastamatu ja ebaõiglane. Tema tegevus illustreerib õrnutsemist armastatuga, mis mõjub ühtaegu intiimselt ja häirivalt. See justkui näitab, kui intiimselt romantiseeritakse sõda ja surma: relvast luuakse Jumal ning seeläbi õigustatakse tapmist, kuigi päästikule vajutab inimene.

Kokkuvõtteks mõjub lavastuses "AK-47" intiimselt eelkõige Sagori autobiograafiline käsitus. Ta ei peida end patsifismi taha, vaid küsib kuidas, ja miks endiselt on seotud mehelikkus, relv ja sõda. Tema füüsiline ja vahetu kohalolu ja lugude dokumentaalsus on kindlasti mõjutegurid lavastuse kogemisel intiimsena. Sagor näitab relva kui midagi, mis ei peaks olema igapäevane või esindama osa kellestki. Relv on tapariist, õigemini vigastamise vahend, sest nii on strateegiliselt kasulik. Ühtaegu poliitiline, teisalt isiklik, kaasab "AK-47" just päevakohase temaatika intiimse käsitlusega.

3.4 “Otsuse anatoomia”

Cabaret Rhizome'i¹³ “Otsuse anatoomia” (2015) on näide interaktiivsest ja intermeedialisest teatrist. “Otsuse anatoomia” töögruppi kuuluvad Ajjar Ausma, Päär Pärenson, Anatoli Tafitšuk, Joonas R. Parve, Liisa Linhein, Mart Manic, Mark Duubas, Karina K. Jensen, härra Eero ja Johannes Veski. “Otsuse anatoomia” on interaktiivne lavastus, milles just publik saab tehnoloogia kaudu peategelase elus valikuid teha. Cabaret Rhizome kirjeldab lavastust järgnevalt: “Tegu ei ole improteatriga, vaid 64-versioonilise näidendiga, millest ühe teatriõhtu vältel näeb publik üht täisversiooni ning saab ka ühe võimaluse “kahetseda” ehk aega pisut tagasi keerata ja minna teist teed.” (Cabaret Rhizome) Selleks, et mõista, kuidas lavastus kaasab, annan esiteks edasi lavastuse üldise käigu.

Erinevate Tubade Klubi publikuala on jagatud laudkondadeks. Iga laudkond istub mugavatel diivanitel-tugitoolidel laes rippuva teleri ees, mille all interaktiivne diivanilaud. Kokku on Tallinnas 12 lauda ja Tartus 10. Saal ei ole pimendatud nagu konventsionaalses teatris, vaid hämardatud nagu elutoas. Lavategevus toimub *green screeni* taustal. Telerist avaneb publikule vaatepilt laval toimuvast, koos *green screenile* lisatud olmelise köögisisustusega. Interaktiivne laud võimaldab publikul lavastuse käigus osaleda: “Otsuse anatoomia” mõtestab lahti otsustamise ning iga peategelase elu puudutava otsuse võtab vastu publik. Kuigi tegemist on üsna klassikalise näidendipõhise lavastusega, kaasatakse publik osalejatena peategelase elu puudutavates küsimustes.

Lavastus algab stseeniga, kus vastarmunud noored Päär Pärenson ja Liisa Linhein köögilaua endale veel teadmata last eostavad. Seda, kas noortele tuleb poisslaps või tütar, ei otsusta keegi, see on juhuslik. Noored vanemad otsustavad pereelu alustada ning esimeseks murekohaks, milles publik peab neid aitama, on lapse nimevalik. Selleks on vajalik publiku konsensus. Edasi tuleb maimukesel aidata kombinesoon selga: etteantud aja sees peab publik lahendama interaktiivse laua kaudu kollektiivse piltmõistatuse. Igal laual on üks nupp, mis juhib teleriekraanil olevat pusletükki ning iga laudkond peab oma pusletüki õigesse kohta juhtima. Kui mõistatud etteantud aja sees lahendatakse, siis saab peategelane kombinesooni ise selga. Kui mitte, siis aitavad teda vanemad. Sellest sõltub, kas Tafitšuki kehastatud tegelasest sirgub mees, kes oma eluga

¹³ Cabaret Rhizome'ist on kirjutanud bakalaureusetöö “Cabaret Rhizome'i enesekehtestamine Eesti teatrimaastikul” (2014) Johanna Klammer.

ise hakkama saab, või vajab ta alalõpmata välist abi. Veel tuleb publikul otsustada, kas tegelane läheb eliit- või erakooli, kas tegelane tarbib peol narkootikume või mitte ning kas peategelane jääb vanemate lahutuse järel isaga Eestisse või läheb ema ja tema uue mehega Rootsi. Selliseid otsuseid pidi jõutakse lõpuni, mida publikul teisel vaatusel uuesti läbi lubatakse korrata. Vastupidiselt elule võivad “Otsuse anatoomias” osalejad teha vigade paranduse.

“Otsuse anatoomia” puhul on kindlasti tegu kaasava teatriga. Esiteks analüüsin lavastust Lavenderi kaasava teatri näitena. Lavender toob välja kaasava teatri omadused: vaataja positsioneerimine mängijana, narratiivi teisitiesinemine, ülesehitus mitmele perspektiivile ning neljandaks tendentsiks, mitte reegliks, rituaalsus (Lavender 2016: 95-97).

“Otsuse anatoomia” seguneb mänguga, kus osalejal on agentsus, võime lavastuse käiku muuta. Seega positsioneeriti osaleja mängijana, teda kaasati interaktiivselt laua ja nupu kaudu. Strateegiliselt kavalalt on publik kaasatud alati väikse konksuga, otsustamine ei ole kunagi nii lihtne, kui näib. Näiteks etteantud aeg on tingimus, mis inimeses tihti võistlusvaimu ja hasarti tekitab. Konsensus seevastu tekitab enamusel publikust soovi üksmeelele jõuda, et etendust edasi vaadata, teisel aga hasarti oma tahtmist peale suruda. Ott Karulin kirjutab Sirbis:

“Võiks ju eeldada, et kõige raskem on saavutada ligi saja vaatajaga konsensus, aga tühjagi, otse vastupidi: piisab ühest veenmisvõimega mängijast, kes juhib oma laudkonna kiirelt üksmeelele ning ülejäänud rühmad joonduvad varem või hiljem selle eeskuju järgi. Kes kannatlik, see võidab, sest massi hirm ülesande täitmisel ebaõnnestuda on alati suurem indiviidi põhimõttekindlusest.” (Karulin 2015)

Karulin toob lavastuses välja nii poliitilise, kui ka sotsiaalse ja inimliku tasandi. Ka siinkirjutaja nähtud etendustest ühel viibis kindlameelne mängija, kellele neljast pakutud nimest sobis vaid üks, Artur, ning kes oli selle nime eest nõus rahulikult saalitäit ebalevat publikut ootama. Samuti tõdeb kultuurikriitik Janar Ala ajalehes Postimees, et inimesed, kellega ta tol õhtul oma teatri-elutoas koos istus, ilmutasid hasarti ning et neile meeldis sekkuda ja osaleda, olla kellegi elu arhitekt (Ala 2015).

Selle hasardi tekitas osaliselt küll sekkumise võimalus, kuid teisalt töögrupi poolt strateegiliselt üles ehitatud otsustamine. Näiteks toimub enne eliit- ja tavakooli küsimusele vastamist hariduslane viktoriin. Laudkonnad saavad otsustamiseks hääli vastavalt oma teadmistele hariduses toimuva kohta. Etteantud ajamahus mõistatuse

lahendamine kombinesooniülesandes tekitab nähtud etendustes ühel ka laudadevahelise arutelu ja suhtluse.

Teiseks toob Lavender välja narratiivi teisitiesinemise. “Otsuse anatoomia” puhul näeb osaleja küll lineaarset lugu, aga ka selle loo allteksti, mis on tema enda vastutus. Tegelaste psühholoogiline järjepidevus on osaliselt teksti kirjutatud ning ette mängitud, teisalt on see publiku endi otsustada ja luua. Seega “Otsuse anatoomia” puhul näeb publik mingis mõttes rohkem: ta on osaline tegelase ja temaga toimivate sündmuste protsessis. Kui Lavender lisab, et narratiivi teisitiesinemisega kaasneb ka juhuslik vaatepunkt (Lavender peab silmas vaatekohta etenduse ajal), siis analüüsitava lavastuse muudab juhuslikuks ülejäänud publik lauas ja saalis. Ühte lauda võib sattuda passiivsete osalejatega, kus võtta tuleb juhiroll, ent on ka võimalus sattuda ühte lauda väga teistsuguste seisukohtadega inimestega, mille puhul kogemus hõlmab endas arutelusid või väitlusi. Perspektiivide paljusus, millele Lavender viitab, esineb “Otsuse anatoomia” puhul iga etenduse ja iga otsuse juures eraldi. Esiteks on lavastusel 64 erinevat lõppu, ning elulood, mida publik näeb, sõltuvad just teistest saalisviibijatest. Teiseks on osaleja pandud olukorda, milles ta peab kaaluma, kas Rootsi kolimine võiks tegelasele hea olla. Seejuures tuleb tal arvestada juba eelnevalt tehtud otsustega, tegelase iseloomu ja keskkonnaga. Selline kaasamine on kehaline, osalejal tuleb liigutada oma käsi ning mõtteid. Veel enam, publik näeb laval/teleris inimest, kelle elu on algusest peale olnud tema kätes. See seab publiku ka lapsevanema rolli.

Sellises ulatuses kaasatust võib pidada intiimseks, sest lavastus mõjus pigem paralleelselt kellegi elus osalemisena ja kodus tööpäeva õhtusse saatmisena kui teatrietenduse vaatamisena. Järgnevalt analüüsin “Otsuse anatoomiat” kui intiimset kogemust Tomasi käsitlusele toetudes. Vaataja kaasatakse osalejana tehnoloogia, interaktiivse mängulaua ja nupu, kaudu. Tomasi eristab keha ja minu-keha, mis kasutab tehnoloogiat ning mille intiimsuse määrab sobitumine (vt lk 14-15). “Otsuse anatoomia” publiku jaoks on osa minu-kehast ka laud ja mängunupp. Osaleja saab osaleda ainult selle tehnoloogia kaudu, mis tähendab, et lavastuses kasutatav tehnoloogia sobitub osaleja eneseteadvusesse juhul, kui ta soovib osaleda. Ta tajub end seekaudu peategelase ema või isana, mis tähendab, et lavastus või peategelane jõuab osalejale lähemale. Kui “pehme mina” tähendab muutuvat eneseteadvust vastavalt sellele, mida saame kontrollida, siis ka peategelane ja tema elu muutuvad osaks igapäevast publikus. Publik, kes osaleb, tajub end teise inimese eest vastutavana ainult lavastuses kasutatava

tehnoloogia kaudu, mis on nähtav lõpp-punkt osaleja mina-kogemusele. Mina-kogemus on aga lahutamatu seotud lavastusega, peategelasega ning otsustega. Samuti võib väita, et osalejana mängides, hääle eest viktoriiniküsimustele vastates ja puslet lahendades, ei koge publik end vaatajana saalis, ta kaotab end kõrvalseisjana ning leiab osalejana.

Ent vaatamisest ei saa “Otsuse anatoomia” puhul mööda. Osa lavastusest on ette mängitud. Siingi luuakse ruumi ja atmosfääriga olukord, millel vähem pistmist teatriga ning rohkem koduga. Järgnevalt analüüsin osaleja kogemust intiimses ruumis. Erinevate Tubade Klubis on publik ja lava eraldatud. Publik on koondatud väikestesse hämaralt valgustatud elutubadesse, mitte suurde pimedasse ja anonüümsesse saali. Erinevate Tubade Klubile iseloomulikuks on ka välisjalanõude jätmine riulisse ning susside kandmine. Sellega luuakse kodune ja mugav atmosfäär, mis ei nõua konventsionaalse teatrikultuuriga kaasas käivat pidulikkust. Ruumi performatiivsust väljendab peaaegu tühi lava ning lavaga võrreldes tihedalt ja koduselt sisustatud publikuala.

Erinevate Tubade Klubi ideemeeskond on “teatrisse” alles jätnud baari, ent diivanil telekat vaadates ja veini juues ei koge publik niivõrd lavastusi teatris, kui neljapäevaõhtut kodus. Samuti on oluline publikuala hämaralt väljavalgustamine. Sellega lõhutakse konventsionaalsele teatrile omane anonüümsus, see julgustab publikut omavahel suhtlema. Samas ei tõmba valgus etendatud osadelt liigselt tähelepanu. Kui konventsionaalne teater on avalik ning seekaudu üldiselt välistab intiimsuse, siis Erinevate Tubade Klubi mõjub kodusemalt ja hubasemalt. Publik jõuab etenduse käigus suhelda ja avaneda ning ühel etendusel käinud abielupaar ei tundnud end ebaviisakalt, kui nad teineteise kõrval natukene kodusemalt istusid (st nõjatusid teineteisele). Seda võimaldavad ka diivanid ja suured tugitoolid, mis konventsionaalses teatris puuduvad. Publikuistmete vahelised käetoed jagavad ühise ruumi suhteliselt rangelt. Seega istuvad osalejad teatri kohta ebatavaliselt intiimses ja kodus keskkonnas, mille atmosfäär soodustab omavahelist suhtlust ja isegi kogukonna (näiteks laudkond või mingi otsuse pooldajad/vastuseisjad) loomist.

“Otsuse anatoomia” puhul ei saa mööda vahendatusest, sest esiteks näeb publik lugu telerist. See on aga poolik vahendus, sest tegelaste hääled kanduvad publikusse näitlejatelt lavalt. Publik võib ise otsustada, kas ta jälgib etendajaid laval või teleris. Samuti on osalemine pooleldi vahendatud: osalus, otsustamise täideviimine on vahendatud mängunupu kaudu. Tehnoloogia vahendab publikule lugu ning publik

vahendab tehnoloogia kaudu otsuseid. Osaleja liigutab reaalselt mängunuppu, mis realiseerib muutused fiktiivse loo raamides. Ometi liiguvad näitlejad realselt ja vastavalt publiku reaalsele otsustele. Peategelase elus osalemine on seega samamoodi ühtaegu vahendatud, sest see toimub tehnoloogia kaudu, ent teisalt vahetu, sest peategelane, kelle elukäiku otsused puudutavad, seisab publiku ees. Seega tekib eriline olukord, kus publik ei taju otseselt etendussündmuse vahendatust, kuigi nii osalus kui ka lugu on vahendatud, sest ta on protsessis sees. Ka see on märk intiimsusest, millega “Otsuse anatoomia” publikut kaasab.

Seega võib öelda, et “Otsuse anatoomia” on osaleja jaoks intiimne esiteks kogemuslikkuse ning teiseks ruumikasutuse ja atmosfääri tõttu. Selle intiimsuse, osaluse, võimaldab interktiivsus tehnoloogia kaudu. Tehnoloogia sobitub publiku eneseteadvusesse, sest publik soovib lavastuse käigust ja peategelase elust osa võtta. Kaasaegse tehnoloogia kaudu saab vaatajat lavastusse kaasata privaatsemalt ja ulatuslikumalt, kui varem. Osalus ei tähenda enam, et ainult väljavalitud inimesed publikust saavad sekkuda, see võimaldatakse igale vaatajale. Samuti ei tähenda osalemine etenduses, et kedagi etendajate surve all avalikult laulma pannakse. “Otsuse anatoomias” osalemine on vabatahtlik ning sellega ei käi kaasas hirm kuidagi häbisse jääda, mida inimesed osalusteatri puhul tihti kardavad. “Otsuse anatoomias” on osalemine kogemuslik ning see kogemus on intiimne, publikule jõutakse tehnoloogia kaudu väga lähedale, tema eneseteadvusesse.

3.5 “Mademoiselle X”

28.10.2017 esietendus Kanuti Gildi saalis kaasaegse etenduskunstniku Maria Metsalu sooloprojekt “Mademoiselle X”. Maria Metsalu on lõpetanud SNDO (School for New Dance Development) Amsterdamis ning on trupi Young Boy Dancing Group liige. “Mademoiselle X” on etendunud Tallinnas, Tartus, Helsingis ja Nanterre’is ning lavastuse põhjal valmiv installatsioon on osa Maria Arusoo New Yorgis kureeritud näitusest “Soft Scrub, Hard Body, Liquid Presence”. Lavakujunduse autor on Nikola Knežević, laval asetsev vaip on loodud koostöös Merike Estnaga. Analüüs põhineb 10.05.2018 nähtud etendusel Tartus Kanuti Gildi hooaja lõpufestivalil.

Etendus algab ukse taga ootamisega, kus publikule pakutakse plastmassist joogipurskkaevust roosat vedelikku, milles laimitükid ulbivad. Kanuti Gildi Saali

kunstiline juht Priit Raud hõikab märjukese kõva häälega välja ning lisab, et tegemist on alkoholiga. Kui publik black box'i tüüpi saali lubatakse, vedeleb etendaja paarikümne sentimeetri sügavuses läbipaistvas punase veega täidetud ruudukujulises basseinis lava keskel. Basseini ümber on vaip, basseinist tagapool vasakul põlevad küünlad. Publik palutakse samuti lavale etendaja ümber jääma. Lava kahel vastastikusel seinal ning publikutribüüni tagusel seinal ripuvad suured joonistused, mille autoriks Annina Machaz. Kaks inimesekujulist robotmannekeeni "asetsevad," üks roomavas poosis lava ees vasakul ning teine põlvitamas läbipaistva nelinurkse vaasikujulise anuma ees lava taga paremas nurgas. Lava on punaselt valgustatud ja helitaustana kõlab vee loksumine basseinis ning õrn rütmistatud müra kõlaritest (helikujunduse on loonud Rodrigo Sobarzo de Larraechea). Õhus on pühalikkust ja painet, mõlemat samapalju.

"Mademoiselle X" on lavastus tundmatust Cotardi sündroomiga¹⁴ naisest. Lavastusel puudub lineaarne narratiiv, selle struktuuri ja tähendused loovad etendaja tegevus, keskkond ja vaataja kogemus. Surma ja elu vahepealsus on lavastuse läbiv esteetiline joon, ühemõttelised on ka viited erootikale (poolalasti keha, seinamaalid jm), mis morbiidse hõnguga lavastuses ei mõju kuidagi seksuaalsena. Samuti mõjuvad viited lavastuse kunstlikule või tehiskule esteetikale vastanditena inimlikkusele, mille vahel ka elav surnu oma õudses õdususes kulgeb. Marie Pullerits kirjutab ajalehes Sirp: "Äraspidine uusõudne narratiiv loob autopiloodil toimiva süsteemi, mille enesekohasus annab kunstnikule küll õiguse valida mis tahes mängureeglid, kuid publik pole kutsutud selles mängus osalema." (Pullerits 2017). Siinkirjutaja nõustub selles osas, et Metsalu ei kasuta mingit järjepidevat osalusstrateegiat. Samas on vaataja sellesse kummastavasse maailma kaasatud peidetud vägivaldsusega (nagu ka elusse üldiselt), mida järgnevalt analüüsin.

"Mademoiselle X" ei ole tõesti osaluslavastus selle sisseharjunud tähenduses. Vaatajale ei anta võimalust midagi muuta, teda ei positsioneerita mängijana. Küll aga kaasab "Mademoiselle X" näiteks etendaja kohaloluga (mida väljendas üks publikuliige etendusejärgsel avalikul vestlusel kunstnikuga) ning sündmuse mõjuga vaatajale. See mõju on läbistav: valgus on kohati ere, heli on enamasti vali, etendaja väga lähedal ja ettearvamatu. Metsalu on loonud vaatajale esteetiliste piiridega kogemuskambri, milles üheseltmõistetavus ei ole eesmärk. Näiteks võib Pulleritsu arvustusest lugeda korduvaid

14 Cotardi sündroomi põdevad inimesed usuvad, et nad on surnud, ei ole enam elus või on verest tühjaks voolanud.

viiteid kogemuse erootilisusele, mis siinkirjutajale jäi kogemuses mitmendajärguliseks. Samuti võib lavastuse morbiidsus ja ulmelisus tekitada õudu. Pulleritsu kogemusele vastupidiselt jäi siinkirjutajale läbivaks tähenduseks üksilduses kümblev kurbus, millele etendaja keha ja tegevus viitavad. Õudus ja üksildus on tähendused, mis on vaatajas tekkinud psühhofüüsiliselt lavastuse mõju kaudu. Nad pole teksti sisse kirjutatud, ega esitatud, vaid on publiku sees kogetud. Vägivaldselt pakutakse heas usus publikule enne etendust ka roosat kokteili, mis lavastuse käigus hakkab sümboliseerima sedasama verd, milles etendaja kümbleb ning millest tegelane tühjaks on jooksnud. See vägivaldsus pole aga julm või pahatahtlik, see on viis kujundlikult etendaja ja publik oma kehadega üheks laulatada. Seega võib öelda, et “Mademoiselle X’i” puhul on tegemist kogemuslavastusega, mille peamiseks teguriks on mõju vaatajale.

Lavastus mõjutab vaataja esiteks kehalisuse kaudu. Metsalu on kõhn ja pikkade jäsemetega, tema vaevu kaetud keha näib õrn, koordineerimatu ja haavatav. Etendaja liikumises väljendub raskus ja jõuetus, ta käputab publiku vahel ning toetub vaatajatele, korraks isegi näib üht naist kallistavat. See keha mitte ainult ei tähista haigust, kuigi kõverdunud põlvedega taarumine ja rasked, alla- ja ette vajunud õlad sellele viitavad, vaid ennekõike mõjub haiglaselt. Metsalu taotluslikult ebaõnnestunud hundirattad lõpevad valusa prantsatusega küünaldesse. Olles osa sellest kehast, vaataja mitte ainult ei näe pealt, vaid elab sellele haigele kehale oma keha kaudu füüsiliselt kaasa. Marie Pullerits väidab, et Metsalu ületab lavastuses hingelise masinastumise ja zombistumise kehalisuse (ibid). Enda nähtud etenduse põhjal väidan, et zombistunud kehalisus toimus lavastuses hingelise masinastumise metafoorina. Hingeline masinastumine on kujundlikult samasugune (pool)surm nagu verest tühjaks voolanud keha. Etendaja keha mõjub vaatajale nii afektiivselt kui ka metafoorselt.

Etendaja ilmub vaatajate ette poolalasti, seljas vaid hele õlapaeltega minikleit, mis Metsalu rinnad katmata jätab. Etendaja lubab publiku veel lähemale: ta kisub oma suguteedest välja keti ja seob oma keha ümber ning istutab endasse ka põleva küünla. Marie Pullerits kirjutab, et keha üleeksponeerimine lavastuses viib selle tehislikkuseni ja surnud robotlikkuseni, mille tulemusena on omailmas tegutsev *mademoiselle X* kui perversne küborg (ibid). Pullerits viitab korduvalt ka erootilisusele, ent erootika on lavastuses esindatud vaid sünni ja surma ühise kujundina. Tehislikkus, robotlikkus ja morbiidsus välistavad seksuaalsed konnotatsioonid. Pigem viitab keha üleeksponeerimine sellele samale hingelisele masinastumisele. Etendusejärgsel avalikul

vestlusel ütles Metsalu, et tal puudub emotsionaalne kontakt oma keha. Samuti ütles Metsalu, et kasutas tegelase loomiseks reptiilikujundit.

Ka kaks inimesekujulist robotkeha mõjuvad poolelavana. Skulptuurid mõjuvad tundmatu naise kivistunud kujunditena. Nende objektsus viitab surnud olemisele, kuid inimesesarnane (isegi Metsalule sarnane) välimus ja sisseehitatud “tegevus,” ühel tossu puhumine ning teisel rütmiseeritult vaasi “oksendamine,” viitavad elus olemisele. Andy Lavenderi *persona* on tegelase ja selle esitaja vahepealne vorm (Lavender 2016: 108). Need tehnilikud skulptuurid mõjusid tegelase *persona*’dena: nende kehakuju ja pikad blondid juuksed meenutasid Metsalu omi. Vaataja tunneb neile kehadele isikustami se tõttu kaasa. Etendusejärgsel arutelul küsis üks publikuliige Metsalult, kas ta ei tundnud end halvasti seepärast, et pani skulptuurid oksendama. See tähendab, et vaataja tajub isikustatud objekti suhtes kaastunnet, mille tingib tehniliku objekti siirus, tema võimetus end ja oma tegevust reguleerida ja muuta.

Lavastuse intensiivse mõju üks teguritest on kindlasti ka atmosfäär. Maria Metsalu loob küünaldega rituaali pühalikkust, punase valguse ja verebasseiniga tühjaksvalgumise õdvastust, lavastuse helitaust on kollaaž toorest elektroonikast, meloodilisest müra, pihtimuslikest vestlustest ning rütmilisest veevulinast, mis tihti oma vägivaldsuses läbistavalt kõlavad. Inimesekujulised “oksendavad” skulptuurid, kivistunud tehisingellektid nullindate utoopilises stилиstikas, asetavad vaataja kahe maailma, romantilise mineviku ning külma instrumentaliseeritud ja tehniliku tuleviku vahel. Ka Marie Pullerits kirjeldab lavastuse atmosfääri: “Lavastuses mängitakse palju publiku füüsiliste aistingutega: juba etenduse eel valitseb ruumis punakas hämarus, eesruumis ja saalis heljub kabeli vahaküünalde mesiselt raske lõhn.” (Pullerits 2017)

Vaataja kaasatakse sellesse kogemusse ka vahepealse esteetika kaudu, milles etendaja tegutseb. Ühest küljest võib lavastust tõlgendada kui sünni- või surmarituaali: rituaalsusele viitavad küünlad, basseiniist välja tulemine ja etendaja tegevuse kordamine. Sellisel juhul sobib ka publiku vaatajapositsioon: ka ristimisel ja matustel on pealtvaatajad, kes ei osale füüsiliselt, vaid vaimselt ja emotsionaalselt. Kuid etendaja ja vaataja suhe jääb taotluslikult küsitavaks, mis paneb vaataja ebamäärasesse olukorda. Etendaja kallistab inimesi ruumis, surub end nende vastu, viskleb neist läbi ja palub lava keskele pildistamiseks. Õrna füüsilist kontakti, mida etendaja publikuga nende vahel roomates võtab, võib kirjeldada kui kiindumuslikke puudutusi. Vaatajale ei anta juhiseid või mängureegleid, nagu ka Pullerits arvustuses nendib. Arvan, et see on taotluslik

esteetika, millele looja rõhub. Metsalu ei püüa oma tegevusega edasi anda üheselt mõistetavat tähendust. Tema tegevus on tähenduslik üksikelementidena, näiteks võib põleva küünla suguelundisse püstitamist tõlgendada elu ja surma intiimse lähedusena. Samas on tegevused ilma omavahelise kausaalse seoseta. Vaataja taotluslik vahealasse jätmine toimub etendaja-vaataja suhte ja etendaja tegevuse kaudu. See omakorda viitab lavastuse kogemuslikkusele.

Maria Metsalu on loonud kogemuslavastuse, mis on semiootilist tõlgendusmaterjali pilgeni täis, ent mille tähendust kannab vaataja kogemus. “Mademoiselle X” ei ole intiimne kogemus nagu Gerstein seda mõtestab, vaataja jääb oma kõrvalseisja positsioonile. Ent samas on ta osaline sellest vahealast, milles etendaja ringi kakerdab. Lavastus mõjub intiimselt, ta tungib vaatajasse kehaliselt ja atmosfääriliselt. Ebamäärane vaheala, nagu reptiilil maa ja vee vahel või Cotardi sündroomiga inimesel elu ja surma vahel, on vaatajakogemus, mis antakse edasi intiimse vahetu koosviibimise ja julma kehasse tungimise (nii kokteili, küünalde kui ka helide näol) kaudu.

KOKKUVÕTE

Käesolev magistritöö on analüütiline uurimus intiimsusest vaatajaga kaasaegsetes etenduskunstides. Uurimustöö on vaatajakeskne ning tõukub siinkirjutaja tähelepanekutest ja huvist mõtestada kaasaegseid tendentse etenduskunstides. Uurimustöös otsisin vastust küsimusele, missuguseid lavastuslikke ja dramaturgilisi viise kasutavad etenduskunstnikud intiimsuse loomiseks vaatajaga. Etenduskunsti all pidasin silmas katusmõistet erinevatele vormidele, mida etenduseks võib pidada. Et töö üheks olulisimaks küsimuseks sai mõju vaatajale, toetun palju fenomenoloogilistele käsitlustele.

Töö esimeses peatükis uurisin esmalt intiimsuse tähendust filosoofilises kontekstis. Lähtusin intiimsusest kui armastuse iseloomustajast ning analüüsisin intiimsuse tähendust kolme armastuse vormi, *eros*, *philia* ja *agape* käsitlustes. Platoni, Aristotelese ja Risto Saarineni käsitlustest selgus, et intiimsuse tähendus on aja jooksul jäänud samaks: intiimsus viitab lähedusele ja sügavusele nii distantis kui emotsioonides. Intiimsus ei pea esinema vaid kahe inimese vahel, näiteks peetakse ka kellegi vihkamist intiimseks.

Seejärel uurisin intiimsust neljast perspektiivist (kehalisus, tegevuslikkus, kogemuslikkus ja ruum), mille kaudu ka etenduskunste uuritakse. Leidsin, et intiimsust ja etenduskunste käsitletakse kõige erinevamalt just kehalisuse aspektist. Psühholoogilised käsitlused kirjeldavad füüsilist intiimsust etenduskunsti kontekstis ebavajaliku täpsusega. Küll aga mainib USA psühholoog Karen J. Prager, kelle psühholoogilisele käsitlusele toetun, kolme tüüpi puudutusi, millest kiindumuslikke võib etenduskunstides kohata.

Prageri järgi on eneseavamine tegevus, mis võib olla intiimsuse lähim definitsioon. Käsitlusest selgub, et intiimsus sõltub vahendamatuses (*immediacy*), mis on etenduskunstile omane. Ka intiimsele kogemusele vastust otsides kohtasin erinevaid käsitlusi. Prageri järgi mõistetakse intiimse kogemusena tundmusi, emotsioone ja arusaamu, st mõju, mida intiimsed interaktsioonid tekitavad. Robert S. Gersteinile

toetudes võib intiimse kogemuse teatris sõnastada kui olukorra, kus vaataja on niivõrd sügavalt etenduse olukorraga seotud, et tema kui väljaspool seisja olemus taandub. Vaataja ei koge end etendust vaatamas, vaid osana lavastusest. Alessandro Tomasile toetudes võib väita, et ka tehnoloogia kasutamine võib olla intiimne kogemus, kuna tehnoloogia on inimese eneseteadvusega mõnikord lahutamatult seotud. Leidsin, et intiimsus sõltub ka ruumist: see peab võimaldama turvatunnet ja privaatsust.

Töö teine osa keskendub etenduskunstides toimunud muutustele, mis võimaldavad suuremal määral intiimsust, st intensiivsemat mõju vaatajale. Esiteks analüüsisin kehalisust. Selleks toetusin Erika Fischer-Lichte, Matthew Reasonile ja Dee Reynoldsile ning Andy Lavenderile. Leidsin, et kaasaegsed etenduskunstid tegelevad palju vaataja kehakogemuse mõjutamisega kinesteetilise empaatia kaudu. Teisalt mõjutatakse vaatajat ka objektidega laval, millele omistatakse inimlikke omadusi ning mida vaataja seetõttu isikustab. Leidsin ka, et digitaalkultuuris, kus vahendatud vorm intiimsust piirab, on näha soovi jagada privaatset ja isiklikku.

Etenduskunste tegevuslikkust ja kogemuslikkust analüüsisin lavastuse struktuurina. Et kaasaegne dramaturgiline loogika on nii teksti-, kui ka tähendusekeskne, siis analüüsisin etenduskunste muutumist vaatajale intiimsemaks tähenduse liikumise kaudu. Erika Fischer-Lichte, Nicolas Bourriaud'le ja Andy Lavenderile toetudes leidsin, et etenduskunste rõhuasetus on liikunud sõnalt tegevusele ning tegevuselt kogemusele. Alapeatükis tõin välja ka uued vormid etenduskunstides, Andy Lavenderi konstrueeritud *mise en sensibilité* ehk kogemuslavastuse ning meelteteatri.

Seejärel uurisin ruumi ja atmosfääri kaasaegsetes etenduskunstides. Selleks toetusin Erika Fischer-Lichte ja kohaspetsiifiliste lavastuste puhul toetusin Mike Pearsonile. Atmosfääri uurimisel toetusin ka Gernot Böhmele. Teise peatüki võtsin kokku järgmiste omadustega, mis etendussündmuse kogemist intiimsena mõjutavad: vahetus (*immediacy*), kehalisuse rõhutamine ning vaataja kehakogemusega manipuleerimine kinesteetilise empaatia kaudu, eneseavamine intiimse loo kaudu, intiimne kogemus ja mõju ning konventsionaalse teatriruumi teisitikasutamine või kohaspetsiifilise lavastuse loomine.

Magistritöö kolmas peatükk koosneb viie valitud etendussündmuse analüüsist. Osa valitud lavastustest kaasas vaatajat, seega viitasin tihti pigem osalejale või kogejale kui vaatajale. Esiteks analüüsin Labürintteatriühenduse G9 lavastust "Eluaeg," mis mahub meelteteatri definitsiooni alla. Leidsin, et "Eluaja" dramaturgiliseks vahendiks on

osaleja autobiograafilisus, intiimse kogemuse tekitavad veel eneseavamine, vahetu kontakt etendajatega ja turvalised atmosfäärid, mille lavastus loob. Teisena analüüsisin *performance*-kunstniku kadrinoormetsa teost “abandoned architectural events,” milles osalesin etendajana. Leidsin, et “abandoned architectural events” kasutab peamise tähenduse kandjana osaleja kogemust ning intiimse kogemuse loovad füüsiline lähedus osaleja ja etendajate vahel ning eneseavamine. Kolmas lavastus, Reimo Sagori “AK-47” kaasab vaatajat intiimse loo päevakohase käsitlemisega. Cabaret Rhizome’i “Otsuse anatoomia” mõjub interaktiivse lavastusena intiimselt samuti oma kogemuslikkuse, kuid ka intiimse ruumikasutuse ja atmosfääriga. Maria Metsalu soololavastust “Mademoiselle X” käsitlen samuti kui kogemuslavastust, milles intiimsuse loovad vahetu kontakt etendajaga, vaataja kehakogemusega manipuleerimine ning atmosfääri läbistav intensiivsus.

Uurimustööst võib järeldada, et etenduskunstid on muutunud ja muutumas intiimsemaks. Nõudlus vahetu kogemuse järele ei ole kuhugi kadunud, vaid näib aina suuremal määral vahendatud maailmakogemuses nõudmisena kunstile. Etenduskunstide lavastuslikud ja dramaturgilised vahendid intiimsuse loomiseks vaatajaga on (osaleja või etendaja) autobiograafilisus, kogemuslikkus ja intensiivne mõju. Kogemuslikkus saavutatakse vaataja kaasamisega osalejana. Seda võimaldavad näiteks rännaklavastused ja interaktiivne teater. Intensiivset mõju tekitavad lavastuses eelpool nimetatud omadused.

Näited erinevatelt väljadelt annavad mõista, et intiimsema kunsti loomise ja kogemise vajadus on žanri- ja vormimääratluste ülene. Muusikud ja melomaanid kohtuvad intiimselt kodukontsertidel, kirjandushuvilised luule kodu-salongidel ja maalinäitusi korraldatakse kodugaleriides. See viitab intiimse kogemuse vajalikkuse universaalsusele kaasaegses ühiskonnas. Sellised intiimsemad kogemused esinevad vastunähtusena informatsiooni üleküllusele, näiteks reklaamiga koormamisele, mis põhjustab vajadust ümbritsev informatsioon kitsendada ja fokuseerida. Samuti ilmestavad need jätkuvat vajadust intiimsete ja vahetute kohtumiste järele. Tõejärgsel ajastul näib intiimne kogemus kui midagi tõelist ja reaalselt ajatu väärtusega.

KASUTATUD KIRJANDUS

Ala, Janar 2015. *Teater kui pehme kommunikatsioon.* <https://kultuur.postimees.ee/3153883/teater-kui-pehme-kommunikatsioon>. Kasutatud 15.05.2018.

Arfara, Katia 2014. *Denaturalizing Time: On Kris Verdonck's Performative Installation* End. Theatre Research International. Volume 39, No1. Lk 47 - 56.

Aristoteles 2007. *Nikomachose eetika.* Tartu: Ilmamaa.

Artaud, Antonin 1975a. *Teater ja julmus. Rmt: Esseid ja kirju.* Tallinn: Perioodika. Lk 73–76.

Artaud, Antonin 1975b. *Julmuse teater. Esimene manifest. Rmt: Esseid ja kirju.* Tallinn: Perioodika. Lk 77–87.

Bachelard, Gaston 1999. *Ruumipoeetika.* Tallinn: Vagabund.

Bourriaud, Nicolas 2002. *Relational Aesthetics.* Dijon: Les Presses Du Reel.

Cabaret Rhizome. <http://www.cabaretrhizome.ee/otsuse-anatoomia/>. Kasutatud 15.05.2018.

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

Gerstein, Robert S. 1978. *Intimacy and Privacy.* Ethics. Vol 89, No 1. Lk 76-81

Griin, Henry 2017. <https://isotamm.wordpress.com/2017/05/02/akadeemia-g9-sissejuhatus-osalusteater-interaktiivne-teater-immersiivne-teater/>. Kasutatud 15.05.2018.

Grotowski, Jerzy 2002a. *Vaese teatri poole. Rmt: Tekstid aastatest 1965-1969.* Tallinn: Eesti Teatriliit. Lk. 9-24.

Grotowski, Jerzy 2002a. *Paljastatud näitleja. Rmt: Tekstid aastatest 1965-1969.* Tallinn: Eesti Teatriliit. Lk 25-36.

G9. <https://labyrintg9.wordpress.com/tag/laburintteatriuhendus-g9/>. Kasutatud 15.05.2018.

Heddon, Deirdre; Iball, Helen; Zerihan Rachel 2012. *Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performance.* Contemporary Theatre Review, Vol. 22, No. 1. Lk 120 – 133.

Kann, Kaja 2018. *Miks peegel kella ei näita?* <http://www.temuki.ee/archives/1768>. Kasutatud 15.05.2018.

Karulin, Ott 2015. Rosimanluse katsepolügoon valijatele. <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/rosimanluse-katsepolugoon-valijatele/>. Kasutatud 15.05.2018.

Lagle, Evelin 2018. *Armasta oma keha ja avasta ruum.* <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/armasta-oma-keha-ja-avasta-ruum/>. Kasutatud 15.05.2018.

Lavender, Andy 2016. *Performance in the Twenty-First Century.* London, New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic theatre.* London, New York: Routledge.

Machon, Josephine 2013. *Immersive Theatres.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Miller, Rowland S.; Perlman, Daniel 2008. *Intimate relationships.* New York: McGraw-Hill Companies, Incorporated.

Parmakson, Annemari 2016. *Arvustus. "Eluaeg": ei saa korraga näha postkasti kõiki külgi.* <https://kultuur.err.ee/313590/arvustus-eluaeg-ei-saa-korraga-naha-postkasti-koiki-kulgi>. Kasutatud 16.05.2018.

Plato, 2001. *Plato : in twelve volumes. 3, Lysis. Symposium. Gorgias.* Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press. Lk 7-71.

Prager, Karen J. 1995. *Psychology of Intimacy.* London, New York: The Guilford Press.

Pullerits, Marie 2016. *Kutse käänuhistele mäluradadele.* <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kutse-kaanulistele-maluradadele/>. Kasutatud 16.05.2018.

Pullerits, Marie 2017. *Tehismeelte nekrofiilne erootika.* <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/tehismeelte-nekrofiilne-erootika/>. Kasutatud 15.05.2018.

Raudsepp, Evelyn 2017. *Installatiivsus teatrilavastuses.* Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia. Magistritöö.

Saarinen, Risto 2012. *Love from Afar: Distance, Intimacy and the Theology of Love.* International Journal of Systematic Theology. Vol 14, No 2. Lk 131-147.

Saro, Anneli 2010. *Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis.* Methis. Vol 4, No 5-6. Lk 143-158.

Sternberg, Robert 1986. *A Triangular Theory of Love.* Psychological Review. Vol 93, No 2. Lk 119-135.

Tomasi, Alessandro 2007. *Technology and Intimacy in the Philosophy of Georges Bataille.* Human Studies. Vol 30, No 4. Lk 411–428.

Virro, Keiu 2017. *AK-47 küsib, millal me sõjast üle saame.* <http://epl.delfi.ee/news/kultuur/ak-47-kusib-millal-me-sojast-ule-saame?id=79429992>. Kasutatud 15.05.2018.

RESUME

This is a study of intimacy in theatre called 'Intimacy In Performing Arts'. Intimacy is not a recently emerged phenomenon in theatre. Due to its immediate and emotional qualities, theatre has always been intimate to some extent. This masters thesis is a research about the intimacy of the spectator in the contemporary performing arts.

The aim of this research is not to map out the history of intimacy in theatre, but to analyse its intimate qualities and the means with which contemporary performing arts create intimacy with the spectator. The research question of this paper is, which dramaturgical and performative means are used to create intimacy in contemporary performing arts. I use the term 'Performing arts' as a generalization of all sorts of theatre and performing arts.

I claim that performing arts have been emphasizing the experience of the production and its affect to the spectator which has resulted in new forms and therefore new intimacy with the spectator. However, intimate performances are not the only tendency in contemporary performing arts. The same changes have also made theatre more political, for instance.

In the first chapter, I examine the meaning of intimacy in philosophy and psychology. Firstly, I introduce intimacy as a part of love in philosophical context. Intimacy describes all three kinds of love: *eros*, *philia* and *agape*. Since erotic love refers to sexual intimacy, it is disclosed the least. I analyse Platos 'Lysis,' Aristotles 'Nichomachean Ethics' and Risto Saarinen's article 'Love from Afar: Distance, Intimacy and the Theology of Love' to find, that the meaning of intimacy has stayed the same. Intimacy refers to closeness, depth and intensity. I also found out, that while intimacy in love is reciprocal, intimacy in hatred does not necessarily need the other party to reciprocate. Moreover, intimacy can also occur in a relationship to God.

Then, I open the phenomenon of intimacy according to Karen J. Pragers 'Psychology of Intimacy'. Intimacy can be described as a natural category, but also as a superordinate

concept. This means, that intimacy could be described as an emotion, intimacy can involve sharing private information, intimacy describes a certain kind of interaction etc. In order to find common denominators with performing arts, I opened the concept of intimacy from four perspectives: corporeality, activity, experience and space/atmosphere. Since intimacy in theatre is strongly affective, I also relied on a few phenomenologists.

I found out that the descriptions of intimacy and performance art differ the most on the subject of body. Psychological approaches describe physical intimacy in detail that is not necessary for performing arts. According to Prager, self-disclosure is an activity that might be the closest definition to intimacy. Intimacy depends on the topic of self-disclosure, emotional expressiveness of the disclosure and on the immediacy of an interaction. This means that the emotional and immediate characteristics of performing arts promote intimate interactions.

Prager describes intimate experiences as emotions that intimate interactions create. This means that an intimate experience is an affect. According to Robert S. Gerstein intimate experience can be described as a private and intensive. Based on these two conceptions I drew a conclusion, that an intimate experience in theatre, is one in which the spectator is so engaged in the performance, that he loses the sense of spectating and becomes a part of the performance. The intensive affect of the situation makes the spectator experience himself as a part of the performance. I also examined the relationship between intimacy and technology. In his article 'Technology and Intimacy in The Philosophy of Georges Bataille,' Alessandro Tomasi argues that technology is intimately connected to our sense of self and that adopting new technologies does not entail the instrumentalization of life world. The use of technology is intimate as long as it reduces the distance between desire and satisfaction and its fitting in.

Intimacy also depends on the function, structure and the atmosphere of the room. Intimacy seems to need privacy. According to French philosopher Gaston Bachelard, intimacy also needs security.

In conclusion of the first part, I found out that intimacy means a close and deep connection to someone or something. The deeper the performance reaches in the spectator, the stronger the intimacy. Intimate experience can also be seen as a situation in which the spectator is so engaged in the performance that he loses the sense of spectating and becomes a part of the performance. Intimacy as an affect depends on

physical proximity and self-disclosure, which require trust and safety. The room and the atmosphere have to provide that. The more immediate the interaction, the intimate it is. The second part of the thesis focuses on the changes in performing art from the perspective of body, the structure of the performance and space/atmosphere. These changes provide stronger intimacy, more intensive affect on the spectator. First, I analysed body and corporeality in contemporary performing arts. Relying on Erika Fischer-Lichte, Matthew Reason, Dee Reynolds and Andy Lavender I concluded, that contemporary performing arts manipulate with the bodily experience of the spectator. The body is not only functional and semiotic, it is also material and affective. Objects on the stage also affect the spectator through personification.

Due to the changes in dramaturgy, which is not only a text-based term any more, I addressed the narrative, the activity and the experience under the term 'structure'. Contemporary dramaturgical logic can be derived from text and narrative as well as the meaning. The meaning has moved from the narrative to the experience, which is closer to the spectator. It is not only shown or presented to him, but the spectator can also experience it. According to Erika Fischer-Lichte, Nicolas Bourriaud and Andy Lavender, the focus of contemporary performing arts has moved from text to activity and from activity to experience. New strategies for engaging the spectator allow him to become a participant in the performance. I also describe new forms related to these changes, for instance Andy Lavender's *mise en sensibilité* or a production of experience and immersive theatre. In a text-based performance, however, autobiography is a tool for creating intimacy with the spectator. In this case, the intimacy depends on the same conditions mentioned above: the topic of self-disclosure, the emotionality of expression and immediacy.

As a third component, I studied how the changes in room and atmosphere have created the possibility of intimacy in performing arts. Since theatre conventionally belongs to the public sphere, it does not provoke intimacy. Also, the distance between the stage and the audience and its separateness does not necessarily feel intimate to the spectator, although the concept of intimate experience does not exclude that. Relying on Erika Fischer-Lichte, I found out that contemporary performing arts use the room in a way, that allows spectator closer to the performer. I also addressed site-specific performances which can allow intimacy: performances take place in homes, small doorways, barns etc. What used to be distant becomes closer and the spectator is not only shown the

room, but he is invited into it. I then analysed how the concept of atmosphere has changed, relying on Gernot Böhme and Erika Fischer-Lichte.

At the end of the second chapter I concluded the attributes that affect the intimate experience in a performance: immediacy; emphasizing the body and its materiality which manipulates spectators bodily experience; self-disclosure through an intimate story; an intimate experience and affect; and different uses of the room and atmosphere. I explain how these changes in the use of body, dramaturgy and room have contributed to the intimacy of the spectators experience.

The third chapter analyses five performances. Quite a few of the performances engaged the spectator to an extent that made the term spectator incompetent, so instead I used 'participant' or 'experiencer'. The first example was Labyrinth Theatre Group G9s performance 'Lifetime', which can be described as an example of immersive theatre. The second subject of analysis was a performative installation abandoned architectural events by a performance artist kadrinoormets in which I participated as a performer. Third performance by Reimo Sagor in Vanemuine Theatre, 'AK-47' engages the spectator with an intimate autobiographical story. Cabaret Rhizome's 'Anatomy of Decision' is an example of an interactive performance. The last subject of analysis is Maria Metsalu's solo performance 'Mademoiselle X'. This is also an example of a production of experience, in which the intimacy is established by immediate contact with the performer, manipulation with spectators bodily experience and the intensity of the atmosphere.

To conclude, performing arts have become and keep becoming more intimate. The demand for an immediate interaction has not disappeared, but seems to gain more prominence as the world becomes more mediated. The means with which the performing arts create intimacy are autobiography, the spectators engagement in the performance and intensive affect of the performance. The engagement can be created by enabling the spectator to become a participant. Interactive theatre, for instance, enables the engagement of the spectator. The intensive affect can be established via means mentioned above.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, **Eline Selgis**

(sünnikuupäev: 22.11.1990)

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

“Intiimsus kaasaegsetes etenduskunstides,”

mille juhendaja on **Riina Oruaas,**

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.

Tartus, 21.05.2018