

Tartu ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Renate Keerdi füüsiline teater

Magistritöö

Karmel Helena Kokk

Juhendaja professor Anneli Saro

Tartu 2022

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. KEHA ÜMBRITSEVAID MÕISTEID	7
1.1. Etendaja keha	8
1.2. Keha ja liikumine	10
1.3. Keha, tajus ja tähendus	12
1.4. Keha ja sugu	13
1.5. Vaataja keha	15
2. FÜÜSILISE TEATRI ANALÜÜSIMISE TEOREETILISED ALUSED	19
3. LAVASTUSTE ANALÜÜS.....	28
3.1. Renate Keerdist sissejuhatuseks	28
3.2. Lavastuste „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“ analüüs	32
3.2.1. Teatrikeelee morfoloogia	33
3.2.1.1. Lavakujundus.....	34
3.2.1.2. Heli- ja muusikaline kujundus	38
3.2.1.3. Etendaja ehk kostüüm, keha, sugu.....	39
3.2.1.4. Vaataja, ruum, energia.....	44
3.2.2. Fiktionaalsed maailmad ehk semantika ja süntaks	46
3.2.2.1. Ideed.....	47
3.2.2.2. Puänt ja koomika	50
KOKKUVÕTE.....	55
KIRJANDUS	59
SUMMARY	64
LISA 1	66
LITSENTS	68

SISSEJUHATUS

Magistritöö uurib füüsilise teatri analüüsimisvõimalusi lavastaja Renate Keerdi ja tema füüsilise teatri alase loomingu põhjal. Renate Keerd alustas oma loometeekonda tantsuteatri juurest, kuid tema loomingu on aja jooksul fokuseerunud ja täpsustunud füüsiliseks teatriks, kaugenedes selgelt tantsuharidusest ja algusaastate tantsulavastustest. Minu teadvusesse jõudis mõiste „füüsiline teater“ seoses Renate Keerdiga ja ehk ka seetõttu kehastab Keerd minu jaoks seda teatrivormi kõige puhtamal kujul. Keerdi loomingu paremaks mõistmiseks püstitan töös uurimisküsimuse, kuidas uurida füüsilist teatrit.

Küsimusele vastamiseks analüüsin Keerdi lavastusi semiootiliselt ja fenomenoloogiliselt, kaasates ka postdramaatilise teatri teooriat. Kasutan neid meetodeid, kuna need on enim levinud analüüsimismeetodid ning nende heast sümbioosist võib sündida midagi uut, mille abil nüüdisteatrit uurida. Kuigi semiootika ja fenomenoloogia kätkevad endas ka paindlikkust ja tõlgendusvabadust, illustreerivad need meetodid binaarsust. Samas näeme Keerdi näitel, et sellest jääb väheks. Nüüdisteater ei ole binaarne, ent uurimismeetodid on. Seetõttu vajame nende vahelist halli ja ebamäärast ala, et selgitada seda, mida me näeme ja kogeme. „Teatriteadus vajab paindlikkust, et murda välja traditsioonilisest metodoloogiapõhisest lähenemisviisist etendusele“ (Sauter 2011: 183). Siinkohal on rõhk sõnal *traditsiooniline* – töö põhineb küll metodoloogial, ent eesmärk on erinevaid lähenemisi kombineerida. Seda paindlikkust on tunda ka töös, sest erinevaid meetodeid ei ole alati võimalik rangelt lahutada. Ka analüüsitavad teemad kattuvad, on üksteisega seotud, näiteks rääkides etendaja kehast, ei saa selles kontekstis mööda ka vaataja kehast; analüüsides etendaja sugu, tulevad sisse ka lavastuse sisulised ideed, kostüümid jne. Seega on killukesed kõikidest töös käsitletud teemadest põimitud läbivalt töö erinevatesse peatükkidesse.

Samuti puudutab töö soouuringuid, sest kehad on loomult soolised. See tõdemus kehtib nii Keerdi teatri kui ka laiemalt füüsilise teatri puhul, sest keskmes on etendaja isik ja kehalisus, ka vaataja kehakogemus. Etendaja Keerdi teatris võib kehastuda kellekski teiseks, aga need

kehastumised ei kujuta terviklikult realiseeritud tegelasi, vaid kontseptsioone, nii ideelisi (nt naiste-meeste vahelised suhted) kui kunstilisi (nt kostüümide valik). Kontseptsioonide piirid on aga hägused, neid võib mõista mitmeti ja mõnikord jääb nende tegelik tähendus vaatajale üldse saladuseks. Sellest ka vajadus paindliku uurimismeetodi järele, mis aktsepteeriks vaataja subjektiivsust.

Loomulikult on etendaja isik ja kehalisus olulised ka sõnateatris. Räägime ju näitlejaidki analüüsidiski rollilepist ja misantseenist ning sõnalavastuste juurdegi kaasatakse liikumisjuhte. Lähtudes Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri teooriast, on kaasaegsete etenduskunstide, ka füüsilise teatri puhul, oluline asjaolu, et sõna jääb tagaplaanile ja tõusevad esile teised lavastuse väljendusvahendid, näiteks keha, muusika ja kujundus.

Enne töö sisulise osa juurde jõudmist esitan lugejale füüsilise teatri definitsiooni. Füüsiline teater on „lavastusliik, kus füüsiline väljendus domineerib teiste (teatri)kunstiliste vahendite üle, lavastuse loomise algimpulsiks on enamasti idee ja seda antakse edasi eelkõige kehaliselt, kuid loomisprotsessi käigus võidakse kaasata teisi väljendusvahendeid (nt muusika, valgus, sõna vmt) (Füüsiline teater). See tähendab, et füüsilises teatris ei ole sõna välistatud, kuid võrreldes sõnateatriga ei domineeri siin sõna teiste väljendusvahendite üle.

Teater jagatakse traditsiooniliselt kolmeks põhiliigiks: sõna-, muusika- ja tantsuteater. Igas liigis domineerib üks väljendusvahend – sõnateatris sõna, muusikateatris muusika ning tantsuteatris kehaline eneseväljendus. Nüüdistsants nagu ka etenduskunst on hübriidne teatrivorm, kus etendaja käsutuses on võrdselt kõik teatri väljendusvahendid. Hübriiduse suunas on arenenud ka teised teatriliigid. Seega on füüsiline teater teatriliikidest kõige lähemal tantsuteatrile, kuid ta on suguluses ka selliste ajalooliste teatrivormidega nagu panomiim jt.

Füüsilises teatris on loojutustamise peamiseks vahendiks füüsiline väljendus. Kuigi füüsilist väljendust võivad kasutada väga eriilmelised lavastused, on loojutustamise võtmeks etendaja domineeriv füüsilisus või selle füüsilisusega kombineeritud tekstiline osa. Lihtsustatult võib

öelda, et füüsilises teatris etendaja „räägib“ läbi žestide, kehakeele ja liikumise. (Cash 2020) Füüsilise teatri alusepanijate ja arendajate hulgas on olulised nimed Jacques Copeau, Étienne Decroux, Lloyd Newson jt, kelle panus on kujundanud tänapäevase füüsilise teatri. Füüsiline teater on välja kasvanud *commedia dell'arte*-st ja selle teatraalsusest, samuti miimist ja tsirkusest, eesmärgiks kaugenemine realismist. Fookus kadust sellelt, mida tehakse, sellele, kuidas tehakse. Tehniliselt on oluline etendaja keskendumine iseenda kehale ja selle keha väljenduslikkusele, etendajat vaadatakse kui improviseerijat või akrobaati. (Callery 2001)

Kasutan töös füüsilise teatri lavastustes üles astuvate inimeste kohta terminit „etendaja“, sest see mõiste on tegevusvaldkonna suhtes ühest küljest täpsem, kuna toimub selge eristumine näiteks draamalavastuses üles astuvast inimesest, teisest küljest aga ambivalentsem, sest etendaja tegevus laval on varieeruv ja erineb lavastusest lavastusse rohkem kui draamas. Kasutades sõna „näitleja“, viitan töös seega rollinäitlejale, kes astub üles traditsioonilistes teatrivormides, nagu draama, komöödia jne. Kasutan selguse huvides eri allikaid refereerides läbivalt etendaja mõistet ning sõna „näitleja“ vaid seal, kus pean silmas kitsalt draamanäitlejat.

Etendaja on ka tugevamalt seotud etenduskunsti mõistega. Füüsiline teater kuulub etenduskunsti alla koos näiteks tsirkuse, pantomiimi ja teiste kunstliikidega, mis on seotud elava kehaga. Termin „etenduskunst“ võib olla poliitiline, seotud riikliku rahastuse ja auhindade jagamisega (Karulin 2019), võib tähendada „etenduse olemuslikku hübriidsust ja sarnasust totaalse kunstiteosega“ (Saro 2019) või jätta lavastuse žanrilise kuuluvuse täiesti lahtiseks ning eeldada ainult etenduse toimumist (Luuk 2005: 55).

Eestis on füüsilist teatrit olnud võimalik õppida vaid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA) lavakunstikooli magistriastmes. Aastatel 2016–2018 EMTA füüsilise teatri magistriõppekava juhtinud Jüri Nael näeb mõistet katusterminina, mille alla kuulub „süntees kõigest, mis kuulub näitlejatreeningu juurde: töö tekstiga, rollilooje ja ka arusaamine kehast“ (Pullerits 2016). Naela arvates puudub füüsilisel teatril oma esteetika, määratud vorm ja nii ka konkreetsed meetodid, kuidas füüsilise teatri etendajaks treenida. Ta nimetab

füüsilist teatrit terminiga „psühhofüüsiline teater“, kus saavad kokku näitleja keha ja mõistus. (Pullerits 2016)

Keerdi loomingut on käsitlenud Krislin Virkuse magistritöö „Kehade representatsioonid Renate Valme, Taavet Janseni ja Mart Kangro lavastustes“ (2010, juhendajad Kai Valtna ja Luule Epner), Põim Kama bakalaureusetöö „Sugu ja rituaal Renate Keerdi füüsilises teatris“ (2018, juhendaja Madli Pesti), Iiris Viirpalu magistritöö „Kultuurisemiootika rakendusvõimalused tantsuteoorias ja -kriitikas“ (2016, juhendaja Silvi Salupere), Saara Liis Jõeranna bakalaureusetöö „Loomuliku keele funktsioonid postdramaatilises teatris“ (2021, juhendaja Katre Pärn) ning mõned seminaritööd. Eestis on füüsilisest teatrist kirjutanud näiteks Madli Pesti artiklis „Füüsiline teater: mõistest ja kujunemisest VAT Teatri lavastuse „Eine murul“ näitel“ (2017, Philologia Estonica Tallinnensis), välismaal näiteks Dymphna Callery raamatus „Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre“ (2001) ning Simon Murray ja John Keefe raamatus „Physical Theatres. A Critical Introduction“ (2016).

Töö jaguneb kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis tegelen mõistetega nagu keha, liikumine, tähendus jne, mida kasutan hiljem töö analüüsi osas. Teises peatükis tutvustan töö aluseks olevaid teoreetilisi materjale ja metoodikat ning põhjendan valitud meetodite vajalikkust ja puudujääke. Kolmandas peatükis annan ülevaate Keerdi taustast ning analüüsin lavastusi „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“. Valisin need lavastused, sest need esindavad minu jaoks kõige puhtamal kujul Keerdi füüsilise teatri alast loomingut. Kuna teostan lisaks semiootilisele ka fenomenoloogilise analüüsi, mille puhul on oluline saali ja lava vahel tekkiv energia, atmosfäär ja kontakt, oli valikukriteeriumiks ka asjaolu, et lavastused on nähtud teatrisaalis. Töö Lisast on leitav kõikide Keerdi lavastuste loetelu. Peamiste allikatena toetun autoritele nagu Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann jt, samuti kasutan teatrikriitikat ning teatriteaduse erialal kaitstud bakalaureuse- ja magistritöid.

1. KEHA ÜMBRITSEVAID MÕISTEID

Töö teooriaosa jaguneb kaheks: esimeses peatükis käin läbi olulised mõisted ja fenomenid. Need on mõisted, mis käivad hiljem läbi rakenduslikus ehk lavastuste analüüsi osas. Teises peatükis tegelen metodoloogiliste vahenditega ehk semiootika, fenomenoloogia ja postdramaatilise teatri teooriaga, sest nende meetoditega analüüsin Keerdi lavastusi.

Selles peatükis avan üldistavalt teemasid, mis on seotud kehadega, sest keha on füüsilise teatri alustala. Alustan lühidast tantsuajaloost, kus kirjeldan tantsu ehk keha liikumist ja liigutamist kui inimestele ürgomast; annan ülevaate etendaja keha, selle ajaloo, hinge ja traditsioonide käsitlestest. Mõtestan, mida teeb etendaja oma kehaga, et see vaataja tähelepanu tõmbab ehk tegelen keha ja selle liikumisega, eristades liikumist tantsust. Samuti vaatlen keha ja tähendust, kirjeldades, mis või kes annab kehale tähenduse. Lahkan keha ja sugu – kuidas Keerd sugudega tegeleb ja milline on soorollide kriitika tema lavastustes. Sooteemadega tegelemine on oluline, sest kui räägime kehast, ei pääse ka soost – keha on paratamatult kas sooline või soolistest ideedest kantud. Kuna kaasaegsed etenduskunstid tegelevad ka vaatajate aktiivse kaasamisega lavastusse, analüüsin vaataja keha, vaataja kehakogemuse mõjutajaid etendusolukorras ning vaataja naturaalselt aktiivset panust etendusse.

Kuna ka Renate Keerdi esimesed lavastused olid tantsulavastused, pean seose loomiseks loogiliseks alustada tantsust ja selle ürgsetest allikatest, samuti on oluline minna kehade kaudu lugude jutustamise traditsiooni algusesse. Arhailiste kultuuride rituaalseid tantsupraktikaid nimetatakse mõistega *basic dance* ehk algtants. Algtants on inimloomusele omane, sest see on olemas kõikides inimkultuurides läbi ajaloo kuni tänapäevani (Martin 1946: 7), samuti on „mängimiskultuuri traditsioonides alati midagi väga füüsilist“ (Sauter 2011: 177). Inimeses elab impulss tantsida, sest on emotsioone, mida pole võimalik sõnadega väljendada, need tulevad meist välja ebaratsionaalselt erinevate liigutuste näol (Samas: 10) või kasutatakse nende emotsioonide väljendamiseks teadlikult kehakeelt. Kuigi argised

liigutused ei pruugi olla mõistusega selgitatavad või isegi eesmärgipärased, väljendavad need sellegipoolest meie meele- või hingeseisundit (Samas: 9–10). Füüsilises teatris on justnimelt näha kehasid esitamas erinevaid liigutusi ja liikumisi, mis on pealtnäha ebaratsionaalsed või mõjuvad loomulikuna, sest neis puudub range koreograafia, peegeldades algtantsu kui inimloomusele omast ja pealtnäha irratsionaalset viisi edastada sõnumeid sõnadeta. Muidugi on teada, et liikumine on lavastuse piires siiski sätestatud, lavastaja segab justkui ürgse algtantsu põhimõtteid kaasaegse teatrivormiga.

1.1. Etendaja keha

Etendusolukorra kehtestavad näitajad ja vaatajad. Nii nimetab Epner etenduses kolme tüüpi suhteid: 1) näitlejatevahelised suhted laval (nii fiktsionaalsete tegelastena kui partneritena mängus) – seda kontrollivad näitlejad ise, kuna nemad käivitavad etenduse ja kehtestavad ka mängureeglid; 2) näitlejate ja vaatajate vahelised suhted – neid kontrollivad samuti näitlejad, kuna mõjutavad oma tegevusega vaatajate reaktsioone; 3) vaatajatevahelised suhted (individuaalse ja kollektiivse kogemuse põimimine) – näiteks osavõtuteatris vaatajatele ülesandeid jagades suunavad näitlejad ka vaatajate vahel toimuvaid protsesse. (Epner 2015: 58) Selline jaotus on näitajakeskne.

Teine võimalus, kuidas etendaja roll ja funktsioon teatris avalduda võivad, on teiste väljendusvahendite toel (etendaja+kostüüm, etendaja+muusika jne), sest etendaja keha on see, mis „juhhib mängu ning vaid tema liigutuste ja asjade käsitlemise tulemusel luuakse lavale uus maailm“ (Virkus 2010: 5). Samas ei ole etenduses „kehadel, liikumistel, žestidel, helidel, esemetel tähendust iseenesest, nad omandavad selle alles performatiivsete protsesside kontekstis, milles nad kasutust leiavad“ (Erika-Fischer Lichte 2006: 2464), mistõttu peaks lavastuse üksikelementide analüüsis kaasama konkreetsete elementide konteksti ning arvestama, et „detail ja tervik osalevad vastastikusel tähendusloomes“ (Kama 2018: 9).

Üks nendest detailidest ongi etendaja enda keha. Etendaja keha ei ole aga alati olnud teatris vaatamise ja analüüsimise objektiks. Keha ja laiemalt näitlemise eesmärk 18. sajandi teatriteoreetikute silmis oli vahendada teksti. Siis seisnes näitlemise üks peamistest mõtetest avastuses, et läbi näitlemise eriilmelisuse saab puhuda elu sisse tekstilistele materjalidele. Näitleja eesmärk oli niisiis edastada kirjasõnas peituvat mõtet ja poeesiat. Näitleja enda keha oli rolli ja tekstiesituse kõrval teisejärguline. (Fischer-Lichte 2014: 26) Järgnevatel sajanditel hakati sellist suhtumist muidugi ümber hindama. Uute teatrivormide teke soosis uusi käsitlusi ja vanadele vastandumist – nii hakkasid näiteks teatriteoreetik ja lavastaja Adolphe Appia, näitleja, lavastaja ja teatriteoreetik Edward Gordon Craig ning helilooja ja eurütmia looja Emile Jacques Dalcroze ja teised tegelema kehaga kui loomingu tuumaga (Yeşilyurt, Çebi 2018: 45), mis lavastuse keskse detailina loob ka iseeneses lavastuse terviktähendust.

Tähenduste loomise juures on huvitav ka keha ja hinge suhe. Teatriuuriija Colette Conroy, kelle uurimisvaldkondadeks on erisugused kehad, poliitika, filosoofia ja etenduskunstid, toob näiteks, et mitmetes religioonides nähakse keha kui midagi riknevat, lagunevat ja püsimatut, kehalised vajadused aheldavad inimese maise maailma külge, nii et kui ta sureb, siis tema hing justkui vabaneb oma kehalisest puurist (Conroy 2010: 19). Keha ja hinge duaalsus või mitteduaalsus on ka teema, millega teater maadleb, sest keeruline on kujutada laval hinge ilma kehalise vormita, mis näitab, et abstraktsus, näiteks idee või kontseptsioon, vajab teatris füüsilist vormi, et me seda mõistaksime (Samas: 20). Hinge või idee kohta tähenduse loomine keha baasil on aga keeruline, sest peame endale teadvustama, kas näeme tegelast pahana, kui tema füüsiline välimus on näiteks kuidagi moonutatud või kurjakuulutav, ja sellele välimusele omakorda reageerivad teda ümbritsevad tegelased või muud väljendusvahendid, või on moondatud välimus tegelase hinge või lavastaja idee füüsiline manifestatsioon (Samas: 25). Lavastaja võib ka oma ideed manifesteerida vastupidistel eesmärkidel – midagi üle võimendades muutub idee iseenda paroodiaks ja kriitikaks, aga seda teemat käsitlet hiljem. Niisiis loob tähendusi keha ise, olles samal ajal ka hingelise ja ideelise tähenduse vormiks.

Teatris kehtivad traditsioonid kehade üle, traditsioon otsustab, kes võib keda mängida. Fiktsionaalse alusmaterjali puhul võib tegelasi asendada nukkude, masinate või isegi esemetega (Conroy 2010: 34). Sellegipoolest on teatris pikad traditsioonid, kes millist rolli tavaliselt mängib ja milline keha sobib millise rolli juurde. Seetõttu on traditsioonist raske läbi murda nii tegijatel kui vaatajatel (Samas). Lisaks võib kehalik juhtida publiku tähelepanu kõrvale, kui tehakse rolli jaoks harjumuspärasest ebatavaline valik (Samas: 37). Teisalt areneb publik muutuva ühiskonna ja teatri enda mõjul ning hakkab peagi nõudma teatrit innovaativsust ja ajaga kaasas käimist. Teatrikonventsioonidel on mõju laiemalt ühiskonnas kehtivate arusaamade ja nende kinnitamise üle – nagu meedia ja meelelahutus, nii ka kunst, mida tarbime, sätestab teatud raamid, millega oleme harjunud.

1.2. Keha ja liikumine

„Geograafia, kliima, rass, religioon, sotsiaalne keskkond, füüsis, rõivad, kultuuritraditsioonid, ajalooline taust ja aja kulg mõjutavad viise, kuidas inimesed liiguvad, ja eriti, kuidas nad tõlgendavad liigutusi tantsuks“ (Martin 1946: 12). Võib öelda, et kui liikumise skaala ühes otsas on argised füüsilised tegevused, siis teises otsas on tants ja kusagil nende kahe keskel asetseb füüsiline teater.

Liikumine võib olla vaba, kontrollimata, struktureerimata. See on keha oma naturaalses olekus, sooritamas igapäevaseid ülesandeid nagu kõndimine, köhatamine, sirutamine jne. Igapäevane liikumine toimub suuresti alateadlikult, me ei kontrolli kõiki liigutusi, mida me sooritame. Kuigi tantsus on liikumise eesmärk suuresti tantsu enese pärast, eeldab tants aga teatud korrastatust ja mõtestatust. Tantsus ei ole liigutused enam juhuslikud, vaid eesmärgipärased. Tantsuks treenides harjutatakse liigutusi ja liikumisjadasid, koondnimetusega koreograafiat, korduvalt läbi, et saavutada täpsus, mis omakorda võib olla tähenduslik. Eriti ilmneb see balletis – sammudel on tähendused ja nende teadlik ebatäpne sooritamine võib olla lavastaja viis kommunikeerida ideed, mis vastandub sammu

traditsioonilisele esitusele. Samuti on koreograafia ja tantsijatevahelise kooskõla eesmärgiks harmoonia ja meeldivus. (Sauter 2011: 176) Selle harmoonia lõhkumine kaugendab füüsilist teatrit tantsust.

Kuid siiski kätkeb füüsiline teater endas ideid nii liikumisest kui tantsust, sest ühest küljest on lavastaja kehtestanud kindla liikumisjada, mõnes stseenis isegi koreograafia, ent jätab etendajale siiski vabaduse liigutusjada esitamisel näidata ka oma keha naturaalseid liikumisi ja eirata täpsust. Olulisem on liigutus ja selle esitus, mitte tehniline täpsus. Arvestades, et Keerdi lavastusmeeskonnas on väga eriilmelisi etendajaid, ei olegi võimalik nõuda kõigilt identset esitust. Pikka kasvu Taavi Rei esitab ette antud liigutusi lähtuvalt oma kehast. Rei liigutused erinevad näiteks lühikese Liisa Tetsmanni omadest – nende kehad tingivad liigutuste erinevuse, sest nad on ise erinevad, võrreldes taas balletiga, kus tantsijate kehatüübid on suuresti sarnased.

Kui teatriruum ja teatrimaja on staatilised, need korduvad lavastusest lavastusse, siis mis konkreetse lavastuse sees kutsub vaatajas esile erinevaid reaktsioone? Näiteks see, mida etendajad oma kehaga lavastustes teevad. Nagu ei ole „tants kui nähtus ilma kehata võimalik“ (Virkus 2010: 17), ei ole ka füüsiline teater võimalik ilma tähendusi kandva kehata. „Kohati suhtutakse kehasse väga iseenesestmõistetavalt ning talle pööratakse tähelepanu vaid juhtudel, kui midagi on korrast ära“ (Virkus 2010: 30). Etenduse olukord ongi see „korrast ära“ moment, mis sunnib keha vaatama läbi teistsuguse prisma, kui teeme seda argielus. Teatri kunstiline nihe laeb etendaja keha etenduse ruumis teisiti, kui vaataksime sama keha näiteks tänava peal kõndimas. Teater mudeldab ja avastab inimestevahelisi suhteid ja seega ka kehadevahelisi suhteid (Conroy 2010: 62), niisiis tegeleb teater kehadega ka siis, kui see ei ole lavastaja teadlik valik või lavastuse ideedega otseselt seotud.

Mida etendajad oma kehaga teevad? Kuna füüsilises teatris on loojutustamise peamiseks vahendiks füüsiline väljendus ja loojutustamise võtmeks etendaja domineeriv füüsilisus või selle füüsilisusega kombineeritud sõnaline osa, siis lihtsustatult võib öelda, et etendaja „räägib“ läbi žestide, kehakeele ja liikumise (Cash 2020). Töös käsitletud lavastustes

askeldavad etendajad laval. Nad on liikumises, harva on nende kehad staatilised. Keerdi lavastustes võib see askeldamine olla abstraktne. Vaatajale võib esialgu jääda segaseks, mida etendaja teeb, mis sõnumit tegevus kannab ja mis eesmärgini tahetakse jõuda. Ent siiski viib tegevus äratuntava tulemuseni (Virkus 2010: 32–33). Askeldamise käigus astutakse kontakti ka esemetega ja nii saavad agentse keha ka kujunduselemendid laval, näiteks diivanid, tugitoolid ja lauad, mis esimesel pilgul oma tahtmist mööda lavaruumis liiguvad ja otsuseid langetavad.

1.3. Keha, taju ja tähendus

Millest on etendaja keha laetud, et see tähendusi loob? Näiteks lavastaja ideedest. Keerdi teater on autoriteater, ta ei kasuta koosloomemeetodeid ega improvisatsiooni (Oidsalu 2018). Niisiis on ideed, mida lavastaja soovib laval kujutada, tema poolt loodud, konstrueeritud ja teadlikult fikseeritud. Veel on etendaja keha laetud temast endast. Keha väsib, higistab, hüppab ja hõiskab ning on kõike seda tehes surutud iseenda füüsilistesse raamidesse. Keerdmuidugi aitab oma etendajatel nendest raamidest pääseda, pakkudes erisuguseid kostüüme ja kehade segamise tehnikaid, et etendajad ei oleks kammitsetud iseenda kehalisusest.

Ülevalpool mainitud etendajate askeldamisest tekkinud märgijadade tähenduste otsinguil saab etendust analüüsida semiootiliselt, ent vaataja annab etendusele omapoolse sisendi ja kallutab seega tähenduse teket. Vaadatavat keha on keeruline eraldada kehast, mis teda vaatab. See, kuidas tajume enda keha, mõjutab teiste kehade vastuvõttu. Samamoodi nagu tajume enda keha, tajume nii etendajate kui ka teiste vaatajate kehasid, mis omakorda muudavad meie jaoks etenduse tähendust. Tajudes, kui keskendunud, huvitatud või pinges on teised, kui kõvasti nad naeravad, nihelevad, sosistavad, suunab see ka meie arusaama lavastusest (Fischer-Lichte 2014: 19). Publiku kollektiivne reaktsioon kallutab ka üksikvaataja reaktsiooni, sest mida kõvemini naerab saal, seda julgemalt naerab ka üksikvaataja. Või tekib omaette kogemuslik tasand siis, kui vaatajad etenduse segamise

pärast üksteist korralt kutsuvad, mis omakorda võib etendaja rütmist välja lüüa, mis omakorda jälle mõjutab vaataja etenduse vastuvõttu (Samas).

Tähenduse tekkimisega tuleb eristada, kas tähendust loob etendaja või tegelase keha. „Kui vaataja /.../ taipab, et etendaja kannab maskeeringut, ning ei aja teda segi fiktsionaalse tegelasega, mõistes, et seda tegelast vaid kujutatakse, siis saame rääkida etenduse mängimiskultuurist /.../, mis erineb draama kirjutatud kultuurist.“ (Sauter 2011: 176) Kui draamalavastustes on näitleja kostüüm tegelase füüsiline väljendus, mis manifesteerib rollis olemist, siis postdramaatilises teatris aga esineb etendaja üldiselt iseendana. Keerdi teatris toimub siiski teatud kehastumine – etendajad kasutavad kostüüme ja rollivahetusi, et mitte mängida rolle, vaid lõpuni realiseerimata tegelasi, kes stseenis mõnda konkreetset ideed kehastavad. Stseenides, kus etendaja ei esine iseendana, ei saa vaataja suhestuda etendaja isiku, keha ega sooga, vaid peab nüüd kaasa elama tegelastele, konstrueeritud kehadele ja ideedele.

1.4. Keha ja sugu

Teatris eksisteerivad teatud konventsioonid, kuidas kehasid kujutatakse (Conroy 2010: 4). Teater tegeleb keha uurimise ja nende teadmiste edasi kandmisega vaatajale (Samas: 11), seega on teater teiste meediumite kõrval vastutav meie kultuuriliste arusaamade kujunemises, ka näiteks soostereotüüpide tekkimises ja kehtivuses. Teatritegijad peavad enda jaoks läbi mõtlema, kas nende arusaam etendaja kehast on kuidagi kallutatud, mõtlema, miks see nii on ja kas nad tahavad neid seisukohti kinnitada või ümber lükata. Samamoodi nagu mõtestatakse läbi teised lavastuse elemendid, peaks mõtestama ka keha. (Samas: 13)

Niisiis, jätkates tähendusloomega – etendaja keha on laetud ka tema soost. Inimese soomääratlus jaguneb neljaks (Viik 2015): 1) bioloogiline sugu ehk lähtuvalt inimese sugukromosoomidest ja suguhormoonitasemetest, tema sisemistest ja välimistest

suguorganitest ning muudest anatoomilistest eripäradest jaotatakse inimesed bioloogiliselt naisteks ja meesteks; 2) juriidiline sugu, mis kajastub rahvastikuregistris ja isikut tõendaval dokumendil. Eestis jaotuvad inimesed ka juriidiliselt naisteks ja meesteks; 3) tunnetatud sugu ehk inimese enda määratletud ja tunnetatud sooidentiteet, mille alla kuuluvad terminid „transsooline“, „mittebinaarne“ jne; 4) väljendatav sugu ehk läbi riietuse, kehakeele, soengu, sotsiaalse käitumise, hääle, meikimise vms kaudu sooidentiteedi väljendamine. Kõiki nimetatud soomääratlusi saavad inimesed kas korrigeerida või muuta.

Laval on mehed ja naised, kes mängivad vaheldumisi nii mehi kui naisi, täidavad vaheldumisi nii meeste kui naiste „ülesandeid“, sooritades tõsteid ja trikke. Sooteemadega tegeleb Keerd lavastuse ideelisel tasandil, sest etendajad saavad lavastustes rolle võrdselt, nende rollid ei ole määratud nende sugude järgi. Mõnes mõttes toimub tema lavastustes sooküsimuses just nullefekt, sest sugu on ebaoluline, niisiis muutub see väljapaistvaks. Sellel teemal tuleb pikemalt juttu töö analüüsi osas.

Politoloog ja filosoof Iris Marion Young, kes tegeles sotsiaalse õigluse ja feminismi teemadega, väitis, et naised on oma kehas ja selle tundmises ebakindlamad kui mehed ja seetõttu tunnevad naised, et neil puudub kontroll oma keha üle. Ülesandeid sooritades peab niisiis naine keskenduma ülesandele ja samal ajal ka oma kehale, et ülesannet füüsiliselt sooritada, sest naise keha on alati olnud vaatlusobjekt ning seetõttu peab naine maailmas liikudes arvestama, et tema eksistents on etendus iseeneses. (Young 1980: 39)

Keerdi lavastusi vaadates sellist lahkulöömist meessoost ja naissoost etendajate vahel tunda ei ole. Kuna sugu ja identiteeti ehitatakse ja lammutatakse, kombineeritakse elusat isegi elutuga, siis väheneb soolisuse tajumine etendajate isikutes märkimisväärsel kombel. Laval on inimesed, etendajad, mitte mehed ja naised. On erandeid ja on stseene, kus saavutatakse vastupidine efekt – soolisust justnimelt rõhutatakse. Young kirjeldab ka ruumi hõivamise ja endale ruumi võtmise ideed, kus naised võtavad endale eksisteerimiseks vähem ruumi kui mehed (Young 1980: 32). Keerdi puhul on etendajate rollijaotused enamjaolt võrdsed, trikid

etendajate vahel teadlikult ära jagatud. Võib väita, et Youngi teooria vähemalt Keerdi lavastustustele ei kehti, ent võib rakendada etendajate isikutele argielus.

Filosoof ja feminist Judith Butler väidab, et sugu on alati performatiivne. (Butler 1990: 25) See tähendab, et inimese käitumist ei määra bioloogiline sugu, vaid õpitud käitumismustrid, mis on kaasa saadud perekonnalt, sõprusringilt, ühiskonnalt laiemalt. Viis, kuidas inimesed käituvad, riietuvad jne, on omaette etendus, kuna iga inimene täidab rolli, mille tingimused on talle alateadlikult maailma poolt määratud. See, mida ühiskond näeb soona, on etendatud roll ja mitte inimese tõeline sooline identiteet. Performatiivsuse ja rolli olemasolu eeldab teatrireeglite järgi ka vaatajat, nii et soo etendamist tehakse kellelegi teisele ja mitte iseenda sisemisest motivatsioonist. Soo etendamine on võrreldes teatriga kestav tegevus, Butleri sõnul on sugu tegu (*gender is always a doing*) (1990: 25) – kui teatris etendus algab ja lõpeb, rollid võetakse ja jäätakse siis lavale maha, siis igapäevases elus on keeruline rollist välja astuda, kuna ühiskond ümbritseb inimest kõikjal.

1.5. Vaataja keha

Keerdi teater vastab mitmes mõttes ka eelnevalt mainitud Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri ideele – postdramaatiline teater provotseerib oma vaatajat ning tõmbab ta aktiivselt tegevusse sisse, seega ei oma vaataja enam objektiivseid teadmiseid etenduse kohta, kuna ta on etenduse osaline. Teater muutub niisiis mitte vaatamänguks, vaid sotsiaalseks situatsiooniks, milles osalejad kogevad olukorda kõik isemoodi (Lehmann 2006: 106). See võib vaataja jaoks olla hirmutav, sest järsku hakkab ka vaataja ise tunnetama oma kohalolu ja kehalisust, ka teiste vaatajate kohalolu ja veel edasi saali ja teatrimaja ning saab seega hoopis teistsuguse perspektiivi teatrikogemusele (Samas: 107). Eriti mõjutab vaatajat intensiivsus, mis võib väljenduda näiteks auditiivselt: hääled nagu karjed, naer, oigamised ja halamine läbistavad kuulajat kehaliselt ja nii hakatakse lisaks etendaja keha tajumisele tajuma ka iseenda keha (Fischer-Lichte 2008: 125).

Sarnane efekt toimub ka ooperis. Naisooperilauljad on võimelised võtma väga kõrgeid noote, see aga tähendab, et me ei saa alati enam aru sõnadest, mida lauldakse, sest meie kõrv ei erista nii kõrgetel sagedustel sõnu. See tähendab, et kuulaja kogeb ooperit nendel hetkedel kehaliselt. Ta ei saa sõnadest aru, tema keha läbib vaid helide vibratsioon ja lauljast tulenev tohutu energiasööst. (Fischer-Lichte 2008: 127) Igast vaatajast saab justkui korraka ainuke vaataja (Lehmann 2006: 123), sest ta on tõmmatud situatsiooni sisse ja peab etendusolukorras lisaks laval ja saalis toimuvale hakkama tegelema ka iseenda kehaga. Lisaks on vaataja otseses kontaktis etendajatega, kas puhtalt füüsilise läheduse tõttu või näiteks silmside või puudutuse kaudu (Lehmann 2006: 123), mis taas tuletavad vaatajale meelde tema enda keha ja selle olekut ruumis.

Vaataja keha tähtsus tõusis esile siis, kui teatris hakati tegelema etendaja keha tähtsuse ja tähendusega. Näiteks 21. sajandi teatripraktikates levinud osavõtuteater ja laiemalt teater, mis pakub vaatajale kogemust, mitte sündmust, kaasab vaatajat aktiivselt ja võiks öelda, et isegi nõuab vaatajalt temapoolset panust etendusse. Aktiivne vaatamine ja osalemine võimaldab luua paralleele teatri rituaalse hälliga – rituaalis peab osaleja panustama aktiivselt, ta ei saa jääda passiivselt kõrvalseisjaks, sest sellisel juhul rituaal ei tööta. Samuti saab aktiivset vaatamist seostada ka algtantsu praktikatega, kuna „vaatamisest saadav lõbu ja nauding polnud sugugi vähem tähtsad kui sümbolsete tegelaskujude kehastamine“ (Sauter 2011: 176).

Igasugune teater soovib vaatajalt etendusolukorras midagi vastu saada, näiteks naeru, vaikust, aplausi, et toita etendajate energiat või mõõta, kuidas etendus publikule meeldib. Kuigi vaataja kogeb etendust esialgu meeleliselt ehk läbi kuulmise, nägemise, mõnikord ka haistmise, siis siinkohal huvitab meid just vaataja kehaline kogemus. Vaataja võib etendust vastu võtta täielikult meeleliselt, pakkumata saali omalt poolt mitte midagi materiaalist. Sellistel juhtudel tegeleb vaataja etendusega seesmiselt, reetmata oma tundeid ei etendajatele ega teistele vaatajatele.

Ent teatud olukordades reageerib vaataja siiski ka kehaliselt. Ehmatava stseeni peale võib ta ahhetadada, õudse stseeni peale kananahka tunda, kurvas stseenis pisarat pühkida, pingelises stseenis automaatselt toolis ettepoole nihkuda jne. Need on kehalised reaktsioonid laval toimuvale, reaktsioonid, kus keha reageerib naturaalselt. Aju saadab impulsi iseendast kaugemale. Arvestades inimese kommet end ümbritsevat jäljendada, väidan, et füüsiline teater kutsub vaatajas kergemini esile just füüsilisi reaktsioone, sest lavastuse sõnalise tasandiga ei pea tegelema. Füüsilise teatri keskmes on etendaja oma kehalisusega. Seda peegeldades peaks vaataja reaktsioonide keskmes olema samuti tema enda kehalisus.

Teatud teatrivormide puhul on tehniliselt võimalik ennast laval toimuvast ka välja lülitada: lihtsalt mitte osaledes, vastutuse kellelegi teisele veeretades. Erika Fischer-Lichte väidab, et kui vaataja ei lahku etenduse ajal saalist, on tal vastutus etenduse käekäigu mõjutamises oma roll täita (2014: 22). Willmar Sauter väidab, et „mängimine tähendab muuhulgas, et kõik osalejad aktsepteerivad kindlaid reegleid, mida üksik mängija ei saa muuta“ (2011: 177). Kuid võib-olla ei ole vastutus ja reeglid midagi sellist, milles vaatajat kohustada võiks, vaid pigem midagi, mis toimub vaatajaga naturaalselt. Midagi sellist, mis kutsub esile etendust kehaliselt kogema ja stseenidele iseenesest reageerima. Siiski on selleks tingimusi.

Näiteks võib väita, et teatud tüüpi lavastustesse on vaataja reageerimine juba sisse kirjutatud (Yeşilyurt, Çebi 2018: 46). Keerdi stseenidramaturgias ilmnevad puändid, tahtmatult itsitama ajavad pöörded tegevuses, mille ootamatus peaks vaatajas esile kutsuma reaktsiooni ja teebki seda. Need on teadlikult konstrueeritud pildid või sündmused, mille absurdsus ja ootamatus raputavad vaataja sooja teatritooli unelusest (sellest pikemalt juttu töö viimases osas). Vaatajal on keeruline jääda erapooletuks. Nii täidab vaataja oma rolli mitte seetõttu, et muidu peaks ta lahkuma, vaid seetõttu, et teos ise suudab reaktsiooni esile kutsuda. Fischer-Lichte väide asetab vastutuse vaatajale, kuid vastutus kui kohustus tagada millegi ladus toimimine, kellegi hea käekäik, õige käitumine (EKI), on tegelikult ikkagi lavastajal-etendajatel, sest nemad loovad tingimused ja aluse, milliseid reaktsioone vaataja potentsiaalselt kogeda võiks. Füüsilise teatri puhul on need tavapärasest füüsilisemad reaktsioonid. Kas vaataja võtab

lavastaja-lavastuse pakutu vastu, on omaette küsimus, ent lavastuse lähtepunkti määravad need, kes lavastuse teevad. Vaataja reageerib või ei reageeri pakutule.

Peatükist selgus, et keha on füüsilise teatri alustala ning liikumine ja tantsimine on olemas kõikides inimkultuurides läbi ajaloo kuni tänapäevani. Füüsilises teatris puudub pealtnäha selge koreograafia, ent liikumine on lavastuse piires siiski sätestatud. See teadmine asetab füüsilise teatri liikumise ja tantsimise vahepeale. Füüsilise teatri etendaja tegelik roll ja funktsioon avalduvad teatris teiste väljendusvahendite toel ning tekkinud tähendus avaldub omakorda üksikelementide seoses teistega, samuti lavastuse kontekstiga. Siinkohal tuleb ka arvestada, et etendajate kehaline erinevus tingib ka liikumise erinevuse lavastuses. Etendajad Keerdi teatris mängivad lõpuni realiseerimata tegelasi, kes kehastavad ideid ja kontseptsioone. Üheks kontseptsiooniks on sugu – sugu ja identiteeti ehitatakse ja lammutatakse, kombineeritakse elusat elutuga ja nii väheneb soolisuse tajumine etendajate isikutes märkimisväärsel kombel. Lisaks etendaja kehale on etenduse vastuvõtul oluline ka vaataja keha, mille tähtsus tõusis esile koos etendaja keha uurimise tähtsusega. Võiks eeldada, et vaataja reageerib füüsilist teatrit vaadates füüsilisemalt kui tavaliselt, justkui peegeldades etendajaid ja elades neile kaasa läbi oma kehatunnetuse.

2. FÜÜSILISE TEATRI ANALÜÜSIMISE TEOREETILISED ALUSED

Füüsilise teatri analüüsimiseks ei ole konkreetset füüsilise teatri spetsiifilist lähtekohta. Selle lähtekoha võib leida, liites semiootika, fenomenoloogia ja postdramaatilise teatri teooria. Nagu sissejuhatuseski mainitud, kasutan neid meetodeid, kuna need on enim levinud analüüsimismeetodid ning nende meetodite heast sümbioosist võib sündida midagi uut, mille abil nüüdisteatrit uurida. Niisiis on peatüki eesmärk avada semiootika, fenomenoloogia ja postdramaatilise teatri teooria aluseid. Põhjendan, miks on oluline neid meetodeid etenduse analüüsimisel omavahel segada ja mis võivad olla semiootika puudujäägid just füüsilise teatri lavastuste analüüsimisel. Kuna kasutan nimetatud kolme ka hiljem töö rakenduslikus osas, siis siin peatükis selgitan täpsemalt, miks.

Semiootika on teadus, mille uurimisobjektiks on märgid, märgisüsteemid ja nende kasutamine. Märk tähistab midagi, mida ta ise ei ole, luues kommunikatsiooniakti tähistaja, tähistatava ja tähenduse vahel. (SemiootikaSemiotics) Semiootika on muuhulgas strukturalistlik lähenemine, mille aluseks „tegelemine märkide, märgisüsteemide ning etenduses loodud struktuuride ja tähendustega.“ (Oruaas 2019)

Semiootilist analüüsi võib teostada kahte moodi: esimene võimalus on toetumine Erika Fischer-Lichte semiootiliste märkide tabelile, kus märgid on erinevate kriteeriumite järgi kategoriseeritud, näiteks auditiivsed märgid, ruumiga seotud märgid, ajutised märgid. Need kategooriad jaotuvad omakorda väiksemateks üksusteks, nagu näiteks helikujundus, lavakujundus, miimika jne. (Fischer-Lichte 1992: 15) Kõik need väikesed osakesed kajastavad lavastuse olulisimaid komponente. Teostades semiootilist analüüsi, saab lahutada lavastuse muidu liiga massiivsena mõjuvad osad väiksemateks ja hoomatavamateks tükikesteks ning analüüsida neid tükke nii eraldiseisvalt kui seoses või vastanduses teiste märkidega. Teine võimalus on toetuda semiootikale üldisemalt, mitte niivõrd struktureeritult, ja teadvustades, et lavastuse elemendid tähistavad midagi, mida nad ei pruugi olla, kuid mitte toetudes konkreetsele semiootika teooriale.

„Kui „semiootiline silm“ mõtestab teatrit kui keelt, siis „fenomenoloogiline silm“ on eelkõige kogemuslik ja tervikule orienteeritud.“ (Oruaas 2019) Nii jõuamegi semiootikast fenomenoloogiani. Fenomenoloogia tegeleb tajukogemusega, „vastandina asjade analüütilisele lahtiharutamisele“ (Pesti 2019). Fenomenoloogiline käsitlusviis vastandub mitmes mõttes semiootilisele, selline käsitlus on holistlikum ja terviklikum, tähtsustatakse „tajuprotsesse, asjade ilmumist nende meelelisuses“ (Pesti 2019). Teatrifenomenoloog Bert O. States leiab, et „fenomenoloogia ja semiootika binaarne suhe on kitsendav“ (Samas), nagu mainisin ka töö sissejuhatuses.

Fenomenoloogilise analüüsi teostamiseks toetutakse üldistavalt sellele, mille semiootika välja jätab, ehk kohalolule, energiale ja atmosfäärile, vaataja tajule jne (Fischer-Lichte 1992: 15). Siin peaks märkama meeleolumuutuseid, mida on semiootiliselt raske käsitleda (Vallikivi 2006: 103). Analüüsija küsib endalt, milliseid tundeid see lavastus minus tekitab ja milliseid aistinguid käivitas. Milline oli lavastuse atmosfäär? Millise energiaga oli laetud nii etendajad kui vaatajad? Fenomenoloogias keskendutakse oluliste fenomenide analüüsile. Juta Vallikivi järgi on fenomen infokogum, mis tekib erinevate kanalite kaudu, areneb ja põimub vaatajas. Fenomenidel on küll kindlad omadused, kuid need arenevad etenduse jooksul erinevate stiimulite mõjul, nii et fenomeni esmane tähendus ei pruugi jääda lõplikuks. (Vallikivi 2006: 101) Kuna fenomenoloogia rehabiliteerib „keha rolli kunsti tajumisel ja vastuvõtul, võrreldes vaimu positsiooniga, mis seni on tugevalt domineerinud“ (Vallikivi 2006: 96), saame siin käsitleda ka kohalolu mõistet, mis on oluline just postdramaatilise teatri teoorias.

Postdramaatilises teatris on keskne kohalolu, mitte jäljendus; jagatud kogemus, mitte edastatud kogemus; protsess, mitte produkt; energia, mitte informatsioon (Lehmann 2006: 85). Vaataja kohalolu on seotud afektiga ning Epner väidab, et „publiku vastuvõtt peaks kulgema pigem tajude tasandil ja olema enam afektiivne kui diskursiivne“ (Epner 2015: 72). Etendust võiks kõigepealt nautida ja alles hiljem lahata, ent see ei pruugi olla seotud kohalolu tekkega.

Kohalolu all mõistan teadlikkust endast ja end ümbritsevast. Kohalolu tähendab hetkes olemist ja seda hetke tajuvad nii etendaja kui vaataja nii eraldi kui ühiselt. Etendaja kohalolu võib mõista kui etendaja tõelist vaimset pingutust ja etendusolukorda hingeliselt sisse elamist. Etendaja on teadlik oma kehast, sellest, kuidas tema keha ruumis liigub ning tunnetab ka vaatajaid end jälgimas, mis suurendab etendaja teadlikkust oma kehast (Pavis 2016: 28). Vaataja kohalolule kehtivad samad nõuded, ent vaataja kohalolu on etendaja tegutsemisest rohkem mõjutatud kui vastupidi. Teatris, mille keskmes on füüsilisus, mõjutab vaataja kohalolu etendaja pühenduvusaste (Pavis 2016: 28), keskendumine ning ebaharilik ja/või kummaline tegevus, mis täidab lavastuses märgi rolli, kuna sõnalist osa ei ole. Või vastupidiselt võivad tegevused olla täiesti tavalised ja võimenduda etenduse kontekstis. (Epner: 2015: 75) Niisiis on oluline balanss intensiivse ja argise või Beckermanni sõnade järgi keskendumise ja lõõgastumise vahel (Beckerman 1979: 150), et soosida vaatajas kohalolu teket.

Seda balanssi võib mõista kui etenduse rütmi, kiiremate ja aeglasemate stseenide vaheldumist, mis lasevad publikul tajuda etendust kui läbimõtestatud ja korrastatud tervikut. Või võib seda mõista kui kunstilist nihestatust – laval esitletakse pealtnäha argiseid toimetusi, kuid nende toimetuste intensiivistamine annab mõista, et tegemist on argiolukorra teatraliseerimisega. Selleks võib kasutada näiteks kordust (tegevuse sooritamine argisest ebatavaline arv kordi), võimendamist (tegevuse sooritamine suuremalt, dramaatilisemalt kui argiselt), ümberpöörämist (tegevust sooritatakse üllatluslikult teistmoodi või ootamatu etendaja poolt) vms. Kunstiline nihe laseb vaatajal teadvustada, et etenduse olukorra vastuvõtt peab olema kontsentreeritud ning nõuab teravamalt pilku kui väljaspool teatrisaali (Pavis 2016: 28). Etendust võib kogeda kas läbi kohalolu või läbi lahtimuukimise, läbi afekti või diskursuse, aga kui kumbagi ei toimu, võib vaataja tüdineda ja loobuda. (Epner 2015: 74) Seetõttu on kohalolu üks olulisemaid etenduse afektiivse tajumise ja teatrielamuse kogemise elemente.

Sõnateatris saame lavastuse tuuma kätte läbi sõna, läbi loo, mida jutustatakse. Näiteks lavakujundus ja kostüümid toetavad lugu, aga enamasti ei vaadata draamat ajastutruude

kostüümide, vaid ikkagi jutustatava loo pärast. Siit tulebki erinevus sõna- ja füüsilise teatri vahel – füüsilises teatris muutuvad teatrikogemuse olulisimateks osadeks etendaja füüsiline eneseväljendus, ka atmosfäär, mille moodustavad vaatajate reaktsioonid ja laval loodav meeleolu, samuti vaataja taju ja kehalisus. Kuigi sõna ja lugu ei ole välistatud, täidavad nende rolli näiteks valgus ja muusika, sest need loovad ja muudavad energiat – kas ruumis on kõle või soe ja meeldiv, kas on nii lärmakas, et vaatajal on ebamugav, või on nii vaikne, et vaataja unustab end pehme tooli sisse.

Atmosfääri, vaataja taju ja ruumi energiat mõjutab füüsilise teatri tuumaks olev etendaja oma keha ja kehalisusega, oma kohalolu ja vaatajaga kontakti loomisega. Oluline on, kuidas etendaja ruumis oma kehaga käitub. Kas meile näidatakse keha kui midagi hella ja siirast, näiteks kaks etendajat suures kallistuses või suudlemas, või kui midagi vastikut ja eemaletõukavat, näiteks üksteist pekstes või kiusates. Need valikud mõjutavad ka publikut, sest vaataja taju määrab see, mida kehaga laval tehakse. Näiteks saab etenduse vastuvõtt olema väga erinev, kui etendajad laval suudlevad või pekslevad.

Vaataja võib tajuda etendust kas afektiivselt või diskursiivselt (Epner 2015: 72) ehk emotsionaalselt või analüütiliselt. Afektiivse etenduse vastuvõtu puhul tajub vaataja etendust suuresti alateadlikult, kaotades kontrolliva positsiooni kunstiteose üle (Samas), kontrollimata oma kehalisi reaktsioone lavasündmustele, näiteks hakkab ta naerma, tuleb kananahk ihule, kisub pisara silma jne. On keeruline vastata, mis täpselt reaktsiooni esile kutsus, kuid enamasti on tegemist kombinatsiooniga erinevatest lavastuse elementidest, näiteks etendajate pingestatuse, kooskõla ja rütmi tulemusel võib vaatajal tekkida kananahk. Kuid neid elemente semiootiliselt analüüsid selgub, et nimetatud elemendid kuuluvad kõik eraldiseisvatesse semiootiliste märkide lahtritesse: miimika, muusika, prokseeemika. Kohalolust ei saa rääkida, kuna see mõiste ei kuulu semiootiliste märkide hulka. Kohalolust võib mõelda kui liitmärgist, mis eraldiseisvana tähendust ei oma, kuid mida saab analüüsida kombineerides erinevaid märgikategooriaid. Kuna etenduse esmane vastuvõtt ei toimu reeglina diskursiivselt, vaid afektiivselt, ei saa emotsioone ja nende tekkepõhjuseid üksteisest

eraldada. Lahterdamise asemel on vaja voolavust ja märkide omavahelist suhestumist, mille vahel ei pruugi olla selgeid piire ega alati ka ranget loogikat.

Semiootikale panid aluse lingvistid Ferdinand de Saussure ja Charles Sanders Peirce ning semiootika strukturalistlikkus tulenebki keeleteadusest. Aastal 1980 väitis kirjandusteadlane ja teatriuurija Keir Elam, et ei ole võimalik luua teatrisemiootikat, kui sellest puuduvad teatrispetsiifilised mõisted. Kui süsteemist on puudu teatri kesksed printsiibid, ei saa semiootikat teatri analüüsimiseks kasutada. (Elam 2002: 192) Kuigi selle probleemi lahendasid Elaine Aston ja George Savona („Theatre as a Sign-System“, 1991) ning Erika Fischer-Lichte („The Semiotics of Theatre“, 1992), võiks siiski küsida, kas füüsilises teatris, mille lavastustes ei kõla sõna, võib keeleteooria kasutamine mõjuda kohatuna. Mida saab keeleanalüüsist arendatud meetod öelda lavastuse kohta, kus keelt ei kasutata?

Lisaks on semiootiliste märkide kategooriad üles ehitatud opositsioonidele (nt akustiline/visuaalne, mööduv/püsiv, näitlejaga seotud/ruumiga seotud) (Fischer-Lichte 1992: 15), kuid teatrimärgid ei vastandu alati üksteisele, vaid töötavad koos. Kananaha toob ihule kombinatsioon näiteks võimsast orkestrist, muljetavaldavast lavakujundusest ja kirglikust näitlejatööst. Eraldiseisvatena neid kogedes ei pruugi vaataja sarnast tunnet saavutada. Niisiis töötavad teatrimärgid koos ühiste eesmärkide nimel, mitte ei esinda eraldiseisvana oma märgikategooriat. Seetõttu kasutatakse kaasaegsete etenduskunstide uurimiseks fenomenoloogiat, mis võtab arvesse nii vaataja enda kui ka vaadatava subjektiivsust.

Mainitud Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri teooria sobitub mitmes mõttes Keerdi füüsilise teatri kirjeldamiseks, kuid mitte täielikult – nagu postdramaatiline teater ise, ei ole ka Keerd siiski 100% dramaatilise teatri võttestikust loobunud. Sellegipoolest aitavad postdramaatilise teatri ideed kirjeldada, mis Keerdi lavastustes toimub. Olulisteks märksõnadeks on sõnahierarhia kukutamine, muusika olulisus, teatrimärkide samaaegsus, aktiivne etenduse vaatamine jne. Järgnevalt refereerin pikemalt Lehmanni raamatut „Postdramatic Theatre“ (1999), kuna teoses on rohkelt informatsiooni, mis on käesoleva töö kontekstis relevantne.

Kõige olulisem postdramaatilise teatri idee on teatrivahendite hierarhia kummutamine. Traditsiooniliselt on teatrivahendite hierarhia tipus keel, diktsioon ja žest. (Lehmann 2006: 86) Ja seetõttu erineb Euroopa teatrikultuur teiste maade teatrist põhiliselt sõnakesksuse tõttu. Euroopas on kombeks, et sõna domineerib ja kõik muud lavastuse osad on seal selleks, et sõna toetada. (Fischer-Lichte 2008: 121)

Postdramaatiline teater on oleviku teater, mida tuleb vaadata kui protsessi või tegu. (Lehmann 2006: 143) Postdramaatilise teatri stiili juurde kuulub näiteks märkide samaaegsus, märkide tihedusega mängimine, muusika, visuaalsus, füüsilisus. (Lehmann 2006: 86) See on seisunditeater, milles on draamale omase narratiivi tekkimine raskendatud. (Lehmann 2006: 68) Loobutakse ja vabastatakse end draama ahelatest (ka näiteks draama religioossetest juurtest; kuigi nagu eespool mainitud, siis ka Keerdi puhul võib mõnel määral rääkida rituaalsusest) ning eksisteerib iseenda pärast ja omab tugevat esteetilist kvaliteeti. (Lehmann 2006: 69) See väljendub peamiselt just välimises ilus. Ilu eesmärk on meeldida ning teatri kontekstis tahetakse meeldida justnimelt vaatajale. (Sauter 2011: 176)

Dramaatilist teatrit defineerivad lugu ja tegelased. Dramaatilises teatris on näitleja eesmärk tegelase sisse justkui ära kaduda, kaotada selle käigus oma eripära ja sulanduda täielikult kokku tegelase omaga. Kuna postdramaatilises teatris võivad lugu ja tegelased aga olemata olla ning „lavalisi väljendusvahendeid kasutatakse mittehierarhiliselt, muutub näitleja positsioon aga ebakindlamaks“ (Epner 2015: 56). Näitleja rolli mõistetakse postdramaatilises teatris hoopis keha kaudu (Lehmann 1999: 161, viidatud Epner 2015: 56 kaudu). Näitleja kehatehnikat mõjutab lisaks muule ka valitud lavastamis- ja etendamispraktika. Näiteks rühmatöö/trupitöö, koosloomemethod või autoriteater asetavad näitleja olukorda, kus ta ei pea ega saa tõlgendada olemasolevat tegelast. (Epner 2015: 57) Epner väidab, et postdramaatilist teatrit võib nimetada „näitlejaspetsiifiliseks mängimiseks, mille aluskihiks on performatiivne enese-esitus“ (2015: 80), kus „autentsus ja fiktsionaalsus ei ole /.../ jäigalt vastandatud“ (Samas). Ka see kihistus ilmestab, et keeruline on liitmärkide tähendusi eraldiseisvatena analüüsida, sest kõik laval esitatu (nt näitleja keha) ei pruugi semiotiseeruda.

Kui traditsioonilises draamas varjab näitleja oma inimlikku nõrkust, asendades selle tegelase nõrkusega, siis postdramaatilises teatris on oluline näidata nii laval olevate esemete kui ka etendajate haavatavust ja kulumist. Niisiis, kui draama üks peamisi tegevusi ehk dialoog toimub tegelaste vahel, siis postdramaatilises teatris võib see võrdvääriliselt toimuda inimeste ja objektide vahel (Lehmann 2006: 73). Samas võib sellesse suhtesse astuda ka ruum ise ja nii saab inimestevahelisest alast samamoodi üks lavastuse tegelastest (Lehmann 2006: 76).

Siiski on konkreetsed ja piiritletud tegelased postdramaatilises teatris haruldased või vähemalt raskesti tajutavad. (Epner 2015: 57) „Tegelase identiteet on tihti hägus, tal võib puududa selge tegevuslik funktsioon või arusaadav psühholoogiline kontuur või mõlemad“ (Sarrazac 2014: 125, viidatud Epner 2015: 58 kaudu). Sõnadeta rolli puhul tõusevad fookusesse etendaja kehakeel ja miimika (Samas: 62), aga ka suhted, mis tekivad näiteks kehakeele ja miimika seoses teiste teatrimärkidega (kehakeel kostüümiga, miimika grimmiga).

Lehmann võrdleb postdramaatilist teatrit performansiteatriga. Performanss otsib keerulisi visuaalseid ja auditivseid vorme, kasutab erinevat tehnoloogiat ja üldiselt vältab lühikest aega (Lehmann 2006: 134), mis on sarnane ka postdramaatilisele teatrile. Nii performansi kui postdramaatilise teatri näitleja ei ole enam rollinäitleja, vaid etendaja, kes toob lavale iseenda ja sellega kaasneva elavuse, energia ja inimlikkuse (Lehmann 2006: 135). Performansis tegeleb etendaja iseenda ning oma sisemise ja välimise transformatsiooniga, erinedes seega rollinäitlejatest, kes peavad iga õhtu oma õpitud osa kordama (Lehmann 2006: 137), aga ei tee sealjuures iga kord põhimõttelist avastust iseenda kohta. Rollinäitleja transformatsioon väljendub järelikult vaimselt, vabatahtlikult ja tõenäoliselt kunagi hiljem tulevikus, aga performansietendaja puhul just kehaliselt, möödapääsmatult ning siin ja praegu. (Lehmann 2006: 138)

Traditsioonilises draamalavastuses esitletakse teatrimärke korraka, kuid erinevatel aegadel erinevaid märke rõhutades, nii et vaataja saab oma tähelepanu nende vahel jagada (Lehmann

2006: 87). Näiteks kui näitlejad omavahel räägivad, keskendub vaataja dialoogile. Kui vestluses on pikem paus, on aega keskenduda taustamuusikale või lavakujundusele. Postdramaatilises teatris aga toimivad märgid korruga nii, et vaataja peab süvenema üksikasjadesse, aga samas tunnetama ka tervikut (Lehmann 2006: 88). See tähendab, et kui etendajad esitavad koreograafiat ja samal ajal mängib näiteks muusika, sulanduvad need kaks märki kokku liitmärgiks, sest vastavalt Lehmanni väitele on postdramaatilise teatri peamine idee väljendusvahendite hierarhia kummutamine (Lehmann 2006: 86), mis tähendab ka vaataja jaoks, et märke tuleb vaadata ja kogeda võrdsetena.

Sellest ka vajadus etendust analüüsides toetuda nii semiootikale kui fenomenoloogiale. Muidugi on oht, et teatrimärkide samaaegsuse tõttu hakkab vaataja nähtut tõlgendama ja tajuma pealiskaudselt ega pööra enam liigselt tähelepanu detailidele, vaid registreerib neid suure visuaalse massina (Lehmann 2006: 89). Teisest küljest annab selline teatrimärkide korruga tajumine võimaluse sukelduda ülepeakaela lavamaailma ja tajuda etenduse tervikut, lasta teatrimärkide omavahelisel koostööl mõjuda vaataja tajudele.

Postdramaatiline teater võtab domineeriva rolli sõnalt ja keelelt ära ja annab selle visuaalsetele ja auditiiivsetele dimensioonidele (Lehmann 2006: 93) ja kuna mitte ükski teatrimärk ei domineeri, siis domineerivad kõik samaaegselt. Nagu öeldud, võib see aga olla publiku jaoks raske, sest sellega kaasneb enamasti ka tegelaste psühholoogiseerituse vähenemine või peaaegu kadumine. Psühholoogilisus aga annab vaatajale võimaluse tegelasega samastuda ja lisaks on vaataja lihtsalt harjunud sellise teatriga. Kui teatrisse tuleb vaataja, kes tahab näha inimese kvintessentsi läbi psühholoogilise draama, tajub ta postdramaatilist lavastust külma ja talumatuna, isegi võõrana (Samas: 95). Selle külmusega kaasneb ka lahedus ja jahedus (*cool*), mis tähendab iroonilist, sarkastilist või parodeerivat mänguviisi, milles puudub sügavam side tegelasega (Samas: 118). Tegelase psühholoogia asemel saab keskseks hoopis etendaja kehalisus (Samas: 95). Kui 18. sajandil tõlgendati näitleja keha osana etenduse tekstist (Fischer-Lichte 2014: 26), siis postdramaatilises teatris on keha midagi, mis mitte ei ütle ega näita, mis ta on, vaid manifesteerib seda oma olemises ja olemasolus (Lehmann 2006: 97), ka suhetes teiste teatrimärkidega.

Peatüki lõpuks oleme mõistnud, et semiootika võib mõjuda liiga rangelt ja lahterdavalt, fenomenoloogia aga ei arvesta piisavalt teatri märgilisusega. Postdramaatilise teatri teooria annab hea lähtekoha, kuidas üldse füüsilist teatrit peaks mõistma ning mil viisidel erineb see sõnateatrist. Keerdi teatrit ei saa siiski 100% postdramaatiliseks nimetada, sest Keerd ei ole loojutustamisest täielikult loobunud. See ei väljendu lavastustervikus, ent stseenipõhiselt jutustab Keerd siiski lugusid. Samuti on tema lavastuste stseenides tajuda jälgitavat lineaarsust ehk vaataja mõistab, mis hetkel üks tegevus ja lugu algavad ning millal liigutakse edasi uue loo juurde. Keerdi analüüsidest võib laenata semiootikalt märgi tähtsust, fenomenoloogialt tajukogemuse olulisust ning postdramaatiliselt teatrilt arusaamasid, et sõna asemel domineerib keha või teised väljendusvahendid ning selgepiiriliste ja psühholoogiliste tegelaste asemel on oluline etendaja kohalolu ja kehalisus. Samamoodi lähenen töö rakenduslikus osas ka lavastustele, analüüsidest märke semiootiliselt, vaataja tajukogemusi fenomenoloogiliselt ja seda kõike postdramaatilise teatri kontekstis.

3. LAVASTUSTE ANALÜÜS

Magistritöö kolmandas peatükis teen esmalt sissejuhatuse Renate Keerdi tausta, töödesse ja kriitikasse ning järgnevalt analüüsin Keerdi lavastusi „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“.

3.1. Renate Keerdist sissejuhatuseks

Annan ülevaate Keerdist kui lavastajast, avades tema tausta ja loomingut ning kajastades lühidalt ka Keerdi töödest kirjutatud kriitikat, koostades lavastajaportree läbi teiste vaatajate silmade. Alapeatüki eesmärk on anda faktipõhine taust Keerdist ning tuua lisaks minu analüüsile, mis avaldub järgnevates alapeatükkides, sisse ka kriitikute perspektiivi.

Renate Keerd (1978) on füüsilise teatri lavastaja, ka tantsija ja koreograaf, kes loob nüüdistantsu ja füüsilise teatri lavastusi, liikumisseadeid, muusikalisi kujundusi ning osaleb ka erinevates lavastustes tantsija ja näitlejana (Keerd, Renate). Renate Keerdi lavastusi kirjeldatakse elujaatavate, mänguliste ja metafüüsilistena, esile tõuseb ühiskondlike nähtuste ja protsesside tundlik ja vaimukas esitlemine Keerdile omases käekirjas (Ruumitud keha(d)). Keerdi on oma töö ja loominguga eest tunnustatud mitmete auhindadega: Eesti Teatriliidu tantsuauhind (2016), Eesti Teatriliidu etenduskunstide ühisauhind (2018) ja Eesti Kultuurkapitali aastapremia (2018) (EE).

Renate Keerd lõpetas 1997. aastal Pärnu Sütevaka Humanitaargümnaasiumi (6. lend) ning asus järgmisel aastal edasi õppima Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiasse koreograafi erialale (ELDL). Keerd lõpetas ülikooli aastal 2002 ning jätkas tööd vabakutselise lavastaja ja koreograafina (Keerd, Renate). 2004 asutas ta Dreek Studio, kus tegeleti füüsilise teatriga ning kus „lähivaks jooneks on erinevate kunstide sümbioos – teater, tants, liikumine, muusika jms“ (Hommik). Studio lõpetas tegevuse aastal 2014 (ELDL). 2012. aastal asutas Keerd füüsilise teatri trupi Kompanii Nii, olles ise ka kunstiliseks juhiks (Keerd, Renate). Trupp tegutseb tänaseni, andes etendusi peamiselt Tartu Uues Teatris. Kompanii Nii esiklavastus

oli Keerdi „Pung“, mis esietendus 14. novembril aastal 2012 Tallinnas Sõltumatu Tantsu Laval (sellel ajal Sõltumatu Tantsu Ühendus).

Kõige rohkem on Keerd toonud lavastusi välja Kanuti Gildi SAALis ja Tartu Uues Teatris (ELDL). Keerd alustas Kanuti Gildi SAALi tiiva all ning annab seal oma Tartus tehtud lavastustega nüüd ka külalisetendusi. Madli Pesti kirjeldab Keerdi SAALis tehtud esimesi töid kui naivistlikku objektiteatrit, samas nentides, et meile praegu teada oleva Keerdi loominguuline käekiri oli siis juba kuju võtmas, ent oma energilist füüsilist liikumist ja huumorit põimiva esteetikani jõudis ta veidi hiljem (Pesti 2016).

Ivar ja Kristiina Põllu käisid 2012–2013 vaatamas Keerdi lavastust „Pung“, olid sellest vaimustuses ning kutsusid Keerdi Uude Teatrisse lavastama (Põllu 2018: 221; Keerd 2018: 345). Oma kogemust Uues Teatris on Keerd kirjeldanud järgnevalt: „Ma pole kõikides Eesti teatrites töötanud ega tea kõigiga võrrelda, aga mulle siin kohe meeldis, see keskkond ja aura sobisid esimesest sekundist, isegi enne seda sekundit. Olen Uue Teatri poolt kogunud väga suurt usaldust ja olen selle eest lõpmata tänulik. Minu jaoks on see armastusetheater, kõige paremas ja puhtamas mõttes“ (Keerd 2018: 346).

Renate Keerd on paljud oma lavastustest välja toonud Kompanii Nii füüsilise teatri trupiga, mille koosseis on lavastuseti pisut varieeruv, ent mille tuumiku moodustavad Liisa Tetsmann, Gerda-Anette Allikas ja Taavi Rei. Sellegipoolest töötab Keerd ka draamanäitlejatega, paar näidet viimastest aastatest: aastal 2021 esietendus Eesti Noorsooteatris „Ült“, kus mängivad Getter Meresmaa, Steffi Pähn, Anti Kobin, Sander Roosimägi (Ült), ning enne seda, aastal 2019 „Valgete vete sina“, mis valmis koostöös EMTA Lavakunstikooli XXIX lennu üliõpilastega (Valgete).

Keerdi viimane lavastus „Lood“ esietendus 30. oktoobril 2021 Tartu Uues Teatris. Enamasti on Keerd ise oma lavastuste kunstnik, tehes lisaks lavastajatööle ka muusikalise, heli- ja valguskujunduse (näiteks Pure mind, Tahe, Lävi; Ült), nii ka seekord. Laval astusid üles draamanäitlejad Elise Metsanurk, Ekke Hekles, Martin Kork, Andreas Adel ja Jan Ehrenberg. (Renate)

Aastal 2019 tegi Keerd koostööd kunstnik Flo Kasearuga Tallinna Kunstihoone ja Sõltumatu Tantsu Lava projekti „Ruumitud keha(d)“ raames. Projekti eesmärk oli katsetada teatraalsete vahenditega ja otsida tantsukunsti ja visuaalkunsti ühisosa. (Ruumitud keha(d)) Väljaspool teatrit on Keerd lavastanud ka Eesti Euroopa Liidu Nõukogu eesistumise alguse piduliku vastuvõtu kontsertetenduse aastal 2017, kus osalesid ansambel Metsatöll, Rahvusooper Estonia poistekoor ja noormeestekoor, Triktivabriku õhuakrobaadid ja Kompanii Nii trupp, kontserti dirigeeris Hirvo Surva. (Sibrits 2017)

Lavastajana eeldab Keerdi oma näitlejatelt-tantsijatelt „väga head füüsilist vormi ja vastupidavust“ (Porovart 2016: 223). Näitleja Janek Joost kommenteeris, et Keerdil on ideed ja pildid: „Näiteks et keegi võiks kuskilt siit ronida ja siit kinni hoida“ ja nii püütaksegi läbi katsetamise midagi kokku panna. See on ilmselgelt raske füüsiliselt, kuid ka vaimset, sest etendaja etenduse osalisena ei taju lavastustervikut ning on „kogu aeg n-ö oma reas kinni“ (Joosti kommentaar käib draamanäitleja perspektiivist lavastusele, millel puudub tekstiline alus). (Samas: 222) Tartu Uue Teatri produtsent Maarja Mänd kirjeldas Keerdi kui ranget ja kompromissitut, samas vahel voolavat ja suvalist (Samas: 227).

Keerd ise nimetab oma loomingut kaasaegseks teatriks, mis ongi oma olemuselt sümbiootiline. Nüüdisteater peakski kasutama väga erinevaid vahendeid, mis tervikuna toovad kaasa paradigma nihke teatrimaastikul, sest uute vormide teke on teatri normaalne areng. Keerdi jaoks on põhiline tema looming ja vaataja kõnetamine viisil, et see vaataja hinge ka kohale jõuaks. Oma lähteaineks peab Keerd inimest. Seda nii üksikindiviidina kui ka suhetes ühiskonna või eluga üldiselt. Oma ideede edastamiseks kasutab ta enda sõnul absurdi ja groteski, ka huumorit, sest eesmärk on öelda midagi inimese olemuse kohta, aga mitte pahatahtlikult, vaid armastusega. (OP 2016)

Kuna töö kolmas peatükk tegeleb põhjalikult Keerdi lavastuste analüüsiga, peatun siinkohal aga teiste kriitikute sõnavõttudel, mis loovad kirjutajate-rääkijate erineva tausta tõttu mitmepilgulise vaate tema töödele. Valitud sõnavõttud iseloomustavad hästi Keerdi loomingut tervikuna, kuna sisse on toodud ka lavastusi, mida töö ise ei käsitle, ent mis

kinnistavad Keerdi kui lavastaja käekirja ja läbivat stiili. Järgnevates sõnavõttudes välja toodud olulised ideed ja teemad kinnistuvad ka töö analüüsi osas.

Andres Maimik toob Keerdi lavastuse „Koon“ juures välja just metafüüsilisust, midagi, mida on raske sõnadesse panna, kuid mis eksisteerib nii meie igapäevases-olmelises maailmas kui ühiskonnas. Ta kirjeldab lavastuse läbivaid ideid kui inimese puntrasse jooksmist, hulluks minemist, tsüklisse kinni jäämist, mida toidavad konkurents, kiirus ja olmeõiendused. Maimik tõi välja, et etendajad teevad lavastuses üleinimlikke pingutusi. Nad küll ähivad ja puhivad, aga on lõpuks rahulikud ja õnnelikud. (OP 2016)

Keerdi „Vaimukuskussi“ puhul toob kriitik Valle-Sten Maiste välja, et tants on raske nii vaatajale kui kriitikule, kuid Keerd on osavalt seganud nii draama kui tantsu ja see inimlikustab tantsukeelt vaataja jaoks ning võimaldab seda paremini mõista. Maiste nimetab Keerdi otsinguliseks, avangardseks ja õõnestavaks, kuid kiidab, et tavapärase transgressiivsuse, mis muidu avangardiga käsikäes käib, on Keerdil välja jäetud. „Vaimukuskuss“ näitas Maiste arvates, et inimene on mõnes mõttes vastuoluline tegelane, sest ühest küljest mattume oma igapäevaste rahmelduste alla, aga teisalt jälle otsime *new age* ilikku selgust ja kindlust maailma toimimise kohta. (OP 2017)

Kristiina Hortensia Port kirjeldab, et Keerd uurib inimeste käitumismustreid ja sotsiaalseid rolle. Ta toob näiteks vendluse, poiste mängud, olelusvõitluse. Tema jaoks näitab Keerd meile igapäevaseid situatsioone kõverpeeglis, tehes seda leidlikult ja mänguliselt. Keerd kompab piire ja loob justkui uusi eluvorme, kombineerides etendajate kehasid ja saades tulemuseks uued inimesed, poisid või isegi algloomad, kes kõik toimetavad Keerdi kujundlikus uues maailmas. (OP 2017)

Meelis Oidsalu toob välja, et Keerdi lavastustes on tegevus ja protsess sama tähtsad kui kujundid. Publikuga trikitamine ja mängimine töötavad siin hoopis teistmoodi, sest Keerd on eemaldunud „teatraalse mängulisuse mõiste tavapärasest tähendusest“ ning näitab mängu „eluliste situatsioonide või /.../ inimese maailmaheidetuse kutsikaliku õppetunni tähenduses“. Keerd väsitab oma näitlejaid ja paneb nad üksteisega võistlema. Need olukorrad

võivad mõjuda jantlikult ja liigargiselt, kuid Keerdi käe läbi muutuvad „mastaapseteks esteetilisteks manifestideks“, kus saavad kokku sõna, kujutav kunst ja tsirkus. (Oidsalu 2018)

Renate Keerd õppis koreograafiks, ent tema füüsilisele teatrile omane lavastajakäekiri sai alguse lavastusega „Pung“ aastal 2012. Edaspidi on tema lavastusi kirjeldatud kui elujaatavaid, füüsiliselt nõudlikke ja sümbiootilisi. Keerdi tööde aineseks on inimene ja ühiskond, ta edastab oma sõnumeid vaatajatele absurdi ja huumoriga. Kriitikud toovad välja, et tema lavastustes on metafüüsilisust, mida tasakaalustab olmelisus. Keerdile on iseloomulik ka mängimine, trikitamine ja kehalisus. Viimase puhul on oluline just etendajate kehade kombineerimine nii elusa kui elutuga.

3.2. Lavastuste „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“ analüüs

Keerdi lavastuste analüüs jaguneb kaheks: teatrikeelega morfoloogia, kus tegelen lavakujunduse (ka materjalide ja nende muutumisega), helikujunduse ja etendajatega (kostüüm, keha, sugu), samuti vaataja, ruumi ning energiaga. See on kõik füüsiliselt tuntav etenduse toimumise ruumis, see, mida vaataja näeb ja kuuleb. Teises osas tegelen fiktsionaalsete maailmadega ehk teatrikeelega semantika ja süntaksiga, kus analüüsin lavastuste pealkirju, ideelist tasandit ning stseenidramaturgiat ehk puänti ja koomikat. See on ideeline ja tajutav tasand, mida vaataja otseselt laval ei näe, kuid mida ta tõlgendab ja millele reageerib alateadlikult. Selline jaotus võimaldab analüüsida teatrikeelega morfoloogiat ehk üksikmärke semiootiliselt, fenomene fenomenoloogiliselt, väiksemaid liitmärke semiootiliselt, suuremaid aga taas fenomenoloogiliselt. Analüüsin seega üksik- ja liitmärke paralleelselt, kuna need erinevad tasandid töötavad ka lavastuses koos ja samaaegselt. Seetõttu peegeldan seda tajukogemust ka töö analüüsis. Ja nagu saalis etendust kogedeski, tõuseb ka analüüsis mõnikord esile üks, teinekord teine tasand, mis kokku annavad tervikliku käsitluse lavastusest.

Keerdi tausta avavas alapeatükis tuli töösse mõiste „absurd“. Kuna peatun mõistel ka analüüsi osas, defineerin siin absurdi mõiste teatri kontekstis. Absurditeater viitab eelmise sajandi keskpaiga autoritele, kes, kannustatuna Albert Camus' ideedest, uskusid, et inimeksistentsil ei ole eesmärki. Näitekirjanduses tähendab absurd pessimistlikku vaadet inimelule, seisukohta, et ühiskond on jäetud üksinda, lootusetult ja närviliselt elu mõtet otsima. Absurd väljendub ka näidendi või tekstilise alusmaterjalita lavastuse struktuuris – selles võib puududa selge loogika, tegelased toimetavad pealtnäha eesmärgipäratult ning puudub linearsus. (Theatre) Need kriteeriumid kehtivad ka Keerdi lavastuste puhul, ent seal puudub pessimism. Lavastused on üldiselt siiski positiivse ja helge noodiga, mõnel määral erandiks lavastus „Lävi“.

3.2.1. Teatrikeeles morfoloogia

Analüüsin Keerdi loomingust kolme lavastust, milleks on „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“. Enne analüüsi esitan lühiülevaated lavastustest, et luua konteksti ja anda algteadmiseid analüüsi paremaks mõistmiseks.

1) „Pure mind“ – autor, lavastaja, kunstnik ja muusikaline kujundaja Renate Keerd, laval: Liisa Tetsmann, Taavi Rei, Maarja Roolaht, Gerda-Anette Allikas, Imre Õunapuu, kostüümid õmblesid Epp Peedumäe ja Salong Manna Couture. Esietendus 27. septembril 2013 Tartu Uues Teatris. Lavastus „Pure mind“ oli esimene füüsilise teatri lavastus Tartu Uues Teatris. Lavastuse kodulehel iseloomustab seda vaid üks lause: „Kõik on võimalik“ (Pure mind). Käsitletakse teemasid nagu noorus, armastus, iha ja kirg ning võistlushimu. Lavastuse läbiv toon on lustlik ja vallatu.

2) „Tahe“ – autor, lavastaja, kunstnik, valgus- ja muusikaline kujundaja Renate Keerd, laval: Kompanii Nii trupp: Liisa Tetsmann, Gerda-Anette Allikas, Taavi Rei, Riho Vahtras. Esietendus 21. oktoobril 2017 Tartu Uues Teatris. Kui lavastus „Pure mind“ leidis aset justkui peosaalides, metsatukkades ja teistes raskesti identifitseeritavates ruumides, siis

„Tahe“ on juba kolinud kodusemate seinte vahele, ümbritsetuna klassikalisest elutoamööblist. Teemaaliselt tegeletakse ikka inimsuhetega, ent juba veidi tõsisemas võtmes.

3) „Lävi“ – autor, lavastaja ja kunstnik Renate Keerd, laval Kompanii Nii trupp: Liisa Tetsmann, Gerda-Anette Allikas, Taavi Rei. Esietendus 19. oktoobril 2019 Tartu Uues Teatris. „Lävi“ on valitud kolmest lavastusest kindlasti kõige melanhoolsem, seda nii muusikavaliku kui ka traagilisena tunduvate lugudega suhetest ja kaotamisest. „Lävi“ leiab aset kirkvalges steriilsena tundavas ruumis, mille reostavad inimesed oma kurbade lugudega.

Lisaks nendele kolmele toon vajadusel näiteid ka teistest Keerdi lavastustest, kuna motiivid ja ideed tema loomingus tihti kattuvad. Valisin aga just nimetatud lavastused, sest need on oma olemuselt sarnased ning esindavad kõige puhtamal kujul Keerdi füüsilise teatri alast loomingut. Välistasin lavastused, milles on suur sõnaline osa ja kus mängivad draamanäitlejad, kuna need võiks liigitada juba draamalavastuste alla. Valitud kolmes lavastuses ei ole etendajatepoolset sõnalist osa.

Oluliseks valikukriteeriumiks oli ka asjaolu, et olen neid kolme lavastust mitu korda just teatris vaatamas käinud. Kuna teostan lisaks semiootilisele ka fenomenoloogilise analüüsi, on tähtis just energia, atmosfäär ja kontakt, mis tekib teatrisaali ja lava vahel. Analüüsi toetamiseks ja mälu värskenduseks vaatasin lavastusi järele ka lindistustest. Kuna mitmekordne isiklik kogemus saalis on olemas, ei sega salvestistele toetumine fenomenoloogilise analüüsi teostamist.

3.2.1.1. Lavakujundus

Keerdi lavastused on tihti minimalistliku lavakujundusega, mille elemendid ehk ehituskivid jõuavad saali alles peale etenduse algust. Need elemendid ei ole üldiselt midagi teatraalset, semiootiliselt vaadates pigem igapäevase elu pehmemad ja kõvemad kaaslased nagu diivanid, tugitoolid, ümarlauad, lillevaasid jne. Mõnikord on raske eristada, kas saali saabus

tugitool üksinda või saadab seda ka etendaja või on etendaja ja mööbel kuidagi sümbioosis kokku sulanud ning neid ei saagi eristada.

„Pure mind” algas tühja lavaga. Lae all rippus suur valge kangapundar, mis tasapisi alla laskudes hargnema hakkas, paljastades ämblikuvõrgutaolise tekstuuri ja vormi. Vaatajana tajusin siin pigem maha jäetud ruumi taaselustamist kui ohtliku kaheksajalgse kodu. Mustad seinad ja valge põrand moodustasid opositsiooni. Sellele mustvalgele, tühjale, aga lavastaja poolt reguleeritud maailmale andsid värvi ja elu etendajate kirevad riided, rekvisiidid, muusika jne.

Lavastuses „Lävi“ oli tunda pisut teistsugust lähenemist, kuna lavale oli loodud mitu valget ja üksteise taga paiknevat paberist seina, mis ühe kaupa maha rebiti ja mille tagant järjekordne samasugune sein ilmus. Etendajad mängisid nii seina ees, taga kui sees, tungides sellest kas tasakesi või täie tormiga läbi. Lavastuse alguses tehti seina tasase krõbina saatel tillukene auk, kuid peagi rebestas õhku tohutu müra – kehad saalitoolides võpatasid – ja sein rebiti vägivaldselt maha. Kui vaataja oli jõudnud ennast mugavalt sisse seada, tasase ja turvalisega harjuda, ehmatati teda järsult. Selline pauguga algus pani ette valmistuma kõigeiks, mis järgneb, ning saatis vaatajale sõnumi, et magama ei saa keegi jääda. Teise maha rebitud seina mässis Gerda-Anette Allikas endale ümber nagu kuningas oma kärbinahkse keebi ning lahkus grandioosse ja pahatahtliku meloodia saatel. Kolmas, palju väiksem sein, ilmus tagalavale. Sinna maaliti Liisa Tetsmanni alakehaga abstraktne maal potitaimest ja tõmmati seejärel samuti maha, nii et lava jäid ümbritsema vaid valged kardinad. Selline pidev ruumi ümberkujundamine ja dimensioonidega mängimine tekitasid ühel tillukesel ruutlaval võimaluse luua neli erineva suurusega ruumi, kus avanesid kümned pisikesed lookesed, mis igaüks vaatajalt omamoodi häälestatust nõudsid ja ruumi atmosfääri pidevalt moonutasid.

Kardinate taha varjumisi tuli ette ka lavastustes „Pure mind“ ja „Tahe“, kuna etendajad käisid seal kostüüme vahetamas või lahkusid sinna lavalt. Lavastuse „Tahe“ lõpustseeni tundra loodi samuti uute seintega – taevast rullusid alla jõupaberikardinad, mis muutsid lavaruumi mustad seinad soojaks ja helgeks, tuhmkollaseks, siis aga kiiresti taas tänu video- ja

muusikalisele kujundusele tundraks. Täendus muutus – soojast karbist sai jääne külmik, kus undas tuul ja püüdsid ellu jääda (inim)loomad. Keerdile on omane lavastuse elementide pea peale keeramine ja ootamatustega publiku üllatamine. Tema puhul on opositsioonid väga iseloomulikud, näiteks tekib kõrbest tundra, vaikusest lärm, mustvalgest kirju, popkultuurist klassika. Ta mängib äärmustega, mis argielu situatsioone kujutades mõjuvad omakorda võimendatult.

Veel oli lavastuses „Lävi“ stseen, kus keset lava oli valge sein ja keset seda seina oli üksik vertikaalne tapeediriba, mis justkui isepäi ümber seina ringlema hakkas, nii et tapeedimustrid järjest vahetusid. Samal ajal tõmblesid spasmiliselt tugitoolis Liisa Tetsmann ja Taavi Rei. Liikuvad tapeedid näitasid aja möödumist, mil meie tegelased kui oravad rattas oma elu elasid. Semiootiliselt kujutab stseen inimelu korduvust, lõppematust, igavikulisust, oma olmelises tsükli kinni olemist. Samas võib siin olla vihjeid ka ületootamisele ja rutiinile, sest mõlemad etendajad olid kontoririietes ja käte-jalgade tõmblemine meenutas arvutiklaviatuuril trükkimist. Fenomenoloogiliselt aga tajusin pinget etendajate vinnastatud kehast, mis pingestasid ka mind teatritoolis. Seda võimendas meeleline arusaam aja möödumisest, sest etendajate kehaline sooritus paistis kestvat terve igaviku.

Mööbel on pea igas Keerdi lavastuses laval. Etendajad väänlevad akrobaatiliselt nende olmeasjade ümber, sees ja küljes. Selline hullunud armunu suhe, pöörane klammerdumine millegi maise ja igapäevase külge läheb etteruttavalt kokku ka Keerdi lavastuste sõnumite ja peamiste ideedega, milleks on heatahtlikult argielu naeruvääristamine ja inimsuhete veidrus, toksilisus, aga ka inimsus. Lavastuste „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“ puhul oli mööbel põhiline ja peamiselt ainuke dekoratsioon või pigem rekvisiit, sest etendajad olid esemetega aktiivses suhtes. Need ei olnud passiivsed ruumitäited, elutud olustikuloojad või ajastutruuduse tõestajad. Pigem olid need päriselt kasutuses, nagu ka inimeste päriseludes ei seisa enamasti laud niisama dekoratsioonina. Laua peal süüakse, õpitakse, tehakse tööd, laua ääres juuakse veini, räägitakse juttu või mängitakse lauamängu. Need mööbliesemed inimeste kodudes ei ole staatilised nurka surutud kaunistused, vaid Keerdi järgi meie kodude hingestatud osa, kellega suheldakse aktiivselt ja kes toetavad ja jälgivad meie igapäevaseid

tegemisi. Keerdi mööblivalik on tihti sarnane, valides esemeid, mis on mahedates-neutraalsetes toonides, pruunikad ja rohekad, pigem kulunud vana pehme mööbel. Vaataja tajudele ei mõju need dekoratiivselt, vaid täidavad atmosfääri soojuse ja hubasusega, inimlikkusega.

Lavastuse „Lävi“ lõpuosas langesid taevast alla mustad kassetilindid, mis nõrga valguse käes sädelesid ja keerlesid. Neid linte tulid uurima ja kokku riisuma valgetes skafandrites etendajad, kes pimedas linte kokku kuhjasid. Semiootiliselt võis neid mõista kui mereuurijaid veekogu põhjas või astronaute võõral planeedil, fenomenoloogiliselt aga sai vaataja pimedust tajuda ka teadmatusest ja seda nii koduplaneedil kui laias universumis. Lindikuhi moondus aga sahvaseks ja karvaseks elukaks, kes mööda lava keerles ja oli kinni aheldatud. Lõpuks andis ta alla ning heitis hinge keset lava. Inimene tahab avastada võõrast ja uut, aimamata, mis kahju see võib tuua. Karvane elukas ohverdas oma elu teadusele, kuid taustaks kõlav melanhoolne ja ebamaine muusika mõjus ohtlikult ja ähvardavalt, andes justkui märku teaduse eetilistest küsimustest ja inimese ego taltsutamata tagajärgedest. Esiõlgseid lindiribad moondusid lavastuse uueks tegelaseks, kes jutustas oma lugu, iseloomustades Keerdi käekirjale omast lavastuse elementide moondumist ja ümberdefineerimist. Lavakujunduselemendist sai niisiis tegelane, kellel oli oma sootu keha ja voolav liikumisstiil.

Eelmises peatükis mainisin, et postdramaatilisel teatril on tugev esteetiline kvaliteet (Lehmann 2006: 69), mis väljendub peamiselt just välimises ilus ja „ilu eesmärk on meeldida“ (Sauter 2011: 176). Keerdil on oma esteetika – tühjad ruumid, mis täidetakse kulunud esemete, rolle vahetavate etendajatega ja kindlatest ajastutest pärit muusikaga. Selline ilu väljendub näiteks argielu poeesias, olmelise esile tõstmises ja romantiseerimises. Ilu elu väikestes asjades. Teisalt võib esteetiliselt ilu kohata ka lavakujunduse elementides, näiteks eelnevalt nimetatud laest langevad ning hämaras sädelevad ja keerlevad kassetilindid, või kirkvalged seinad tühjal laval, mis näitavad traditsioonilisemaid iluotsinguid.

Keerdi lavakujunduses on rohkelt elemente, mida saab edukalt analüüsida semiootiliselt, näiteks kulunud elutoamööbel kui olmeelu peegeldus. Samas käib nende tähendustega alati

kaasas ka fenomenoloogiline tajutasand – nimetatud mööbel loob ruumi soojust ja inimlikkust, mis pakuvad vaatajale tuttavat ja turvalist tunnet.

3.2.1.2. Heli- ja muusikaline kujundus

Heli- ja muusikaline kujundus on Keerdi maailmas võrdselt domineerivad. Ka siin on tunda äärmustega mängimist. Muusikaline kujundus varieerub popmuusikast klassikani. Lavastustes kõlavad retrohitid, disko, aga järgmisel hetkel midagi eelmiste sajandite heliloojate loomingust. Mõne teise lavastaja käe all ehk selline segu tööle ei hakkaks, võõritaks ja oleks liiga juhuslik, aga Keerdi absurd ja mängulisus õigustavad selliseid valikuid ja triksterile omaselt on see ootamatu ja üllatav. Lisaks muusikale täidavad saali ka sahinad, prõmmimised, hingeldused, krabinad ja itsitused. Lavastuse „Pure mind“ alguses roomas sahisedes hiirvaikse saali lavale pehmesse valgesse tülki mässitud kookon, mille sügaval sees peidus etendaja, lavastuse „Tahe“ jõupaberisse mässitud hiiglased matsid terve ruumi konstantse mühisemise alla.

Lavastuses „Lävi“ kõlas aga salvestis kunagise maletaja Iivo Neiga. Viimane on eriline veel seetõttu, et Keerdi lavastustes pole sõna tavaliselt kohal, lavastuses „Lävi“ aga pühendati sellele mitmeminutilisele segmentile, mil publik vaatas maalreid laval korterit remontimas ja kuulis Neid oma malepartiidest rääkimas. Mees kommenteeris naljakaid inimesi, kellega ta mängis, näiteks oli ühel mängijal publikus naine koos kassiga või võttis teine 45 minutit aega ühe käigu tegemiseks, nii et terve ülejäänud mängu pidi ära mängima 15 minutiga. Keerd on ennegi katsetanud sõnaga, näiteks „Vaimukuskussis“ või „Valgete vete sinas“, kus kõnelevad etendajad ise. Lavastuses „Lävi“ aga pole sõna tegelikult kunagi lavaruumis kohal, ta kostub kaugelt, eemalt, möödunud ajast, ta ei ole siin meiega samas ruumis, vaid seda mängitakse staatiliselt ja iga õhtu identselt lindilt.

Muusikas on kuulda kõrge ja madala segamist, millest pikemalt allpool juttu tuleb. Ühest küljest oli lavastuses „Lävi“ klassikaline muusika, mille saatel etendati näiteks stseeni

valitseja õukonnast. Tegelased olid peenutsevad ja dramaatilised, toimusid afäärid ja tuli täita kuninglikke kohustusi, mis mõjusid kui ahelad. Teisalt aga oli lavastuses „Lävi“ ka kaeblik ja kurb versioon krokodill Gena „Sinisest vagunist“, milles siiski tunda ka teatud lootusenooti, kuna pala saatel parandas tegelane teibiga hiiglaslikke rebendeid seinas. Kuigi augud said täidetud, oli sein ikkagi rüvetatud ja kole. Isegi endast parimat andes pole alati võimalik tehtut muuta. Veel oli kuulda Jaak Joala ja Tarmo Pihlapi laulu „Oksad toomepuult“. Selle lisandusega segunesid lavastuses „Lävi“ maailma, eesti ja vene kultuurid, mis semiootiliselt kõneleb inimelu kirjususest ja mitmekesisusest, mida nägime ka lavastuse jooksul, kuna saime piiluda nii kuningakodadesse kui maalrite tööpäeva. Eri vanustes vaatajad loovad kuulnud muusikaga erisuguseid seoseid – vanem publik võis saalis tunda nostalgiat, vahest ka kergest kurbusenooti hinges, noorem vaataja võis ehk „Sinise vaguni“ laulmist põhikooli vene keele tunnis meenutada. Tähendustasandid olid siin publiku jaoks suuresti erinevad, samuti oma kehatunnetus palade kuulmise hetkel saalis.

3.2.1.3. Etendaja ehk kostüüm, keha, sugu

Etendajad Keerdi lavastustes on riietatud peamiselt argiselt. Kantakse teksasid, T-särke, dressipluuse, enamasti ollakse paljajalu. Samas on ka pidulikumaid kostüüme, näiteks lavastuses „Tahe“ kanti viigipükse, pintsakuid ja peokingi, lavastuses „Pure mind“ kleite ning rikkalikke aksessuaare nagu pärlikeesid ja suuri kõrvarõngaid. Lavastuses „Tahe“ sisenes Taavi Rei lavale peaehtega, milleks oli tohutu lillekimp, kattes nägu ja juukseid. Lavastuses „Lävi“ kanti valgeid maalrikostüüme, mille all olid taas peoriided. Kui maalrikostüümide alt peoriided paljastati ja üksteisele oma õige paar kingi ulatati, end ehetega kaunistati, oli näha viidet välimuse olulisusele. Igäihel peab olema just see õige paar kingi, kuna igäüks peab täitma talle ettenähtud rolli, milles ei saa end terviklikuna tunda kõikide oluliste detailideta. Samas kanti ka praktilisi pükskostüüme, milles liikusid maalrid, kes korteris remonti tegid. Kehad kandsid vastavalt kostüümidele erisuguseid semiootilisi

tähendusi, taandades etendaja isiku ja kujutades tajutavaid kontseptsioone, nagu väljapeetus, tõisus, ettearvamatus.

Nagu esimeses peatükis selgitatud, on draamalavastustes näitleja kostüüm tema tegelase füüsiline väljendus, kuid Keerdi puhul on see pisut keerulisem. Etendajad mässivad ennast erisugustesse kostüümidesse ning loovad seega ise tegelasi ja selle kaudu tunneme ära näiteks sotsiaalseid rolle. Lavastuses „Tahe“ kandsid Riho Vahtras ja Liisa Tetsmann vastavalt hundi ja jänese maske ning demonstreerisid semiootiliselt läbi selle mehe ja naise, „tugevama“ ja „nõrgema“ sugupoole võimumänge. Mask on semiootikas ka eraldiseisev märgisüsteem, näidates identiteedi varjamist või muutumist, ning seda sama teevad ka etendajad – nad on teksades-dressipluusides, ent nägu kattev mask lasi neil muunduda loomadeks.

Veel mässisid etendajad ennast hiiglaslikesse jõupaberist loodud kostüümidesse, mis meenutasid astronaudi skafandreid, kuna olid täiesti suletud ja näotud. Mõnes mõttes meenutasid nad ka multikategelasi, sest kuigi paberskafandril puudusid peale krobelse pealispinna igasugused soolised või isikulised tunnused, siis ometi olid need konstrueeritud piisavalt üksteisest erinevaks, et fenomenoloogiliselt eristada tegelasi-karaktereid. Osad olid suuremad, osad väiksemad, kes kandilisemad, kes peenemad. Siin ei saanud vaataja suhestuda etendaja isikuga, vaid pidi nüüd kaasa elama anonüümsele tegelasele ja tema kunstlikule, konstrueeritud kehale. Selline kunstlikkus võis vaataja kehas tekitada veidra efekti, sest inimest, keda jäljendada ja peegeldada, selle tundmatu tegelase taga justkui enam ei olnud ja samastumine muutus niisiis keerulisemaks.

Sarnane võte oli ka lavastuse „Lävi“ lõpustseenis, kus heinakuhjas möllava etendaja nägu ega keha tervikuna ei olnud võimalik näha. Vilksamisi nägi küll tema keha, kuid ta oli justkui selle kuhjaga kokku sulanud ehk saanud üheks oma keskkonnaga. Kuhu oli pidevas liikumises, vaataja näeb, et selle sees maadleb keegi, kuid sellisena mõjus see pigem elustatud heinakuhjana kui etendajana kostüümis hullamas. Taas – keeruline moment enda ja etendaja keha vahel seose loomiseks. Siingi lõigati publikul ära võimalus etendaja isikuga

suhestuda, analüüsida tema keha, mis füüsilises teatris muidu nii oluline on. Pidime kaasa elama objektile või ideele kehast, sarnaselt eelmises lõigus kirjeldatud paberastronautidele.

Rääkides anonüümsetest kehadest, jõuame mitteanonüümsete kehadeni. Soolistatud keha küsimus ei ole Keerdile väga oluline, ent kumab siiski tema töödest läbi. Viis, kuidas Keerd mõtestab etendaja keha, ei ole eriliselt seotud etendajate bioloogilise sooga. Keerd tegeleb soorollidega just ideelisel tasandil, valides enamasti seisukohaks soorollide kriitika, kuigi see kriitika ei pruugi üldse olla lavastuse keskseks teemaks. Kriitika väljendub ironias, jõupositsioonide ümberpööramiseks ning soorollide võimendamises, tehes nähtavaks nendes rollides peituvat absurdi (Kama 2018: 14). Loolisel tasandil on sugu Keerdi töödes kõigest üks osa argiõlmelisest elust. Oleme lõksus selles kehas, mis kannab nii bioloogilisi kui sotsiaalseid sootunnuseid. Me ei pääse mingil juhul oma kehast. Kui lavastustes keegi kellessegi armub, keegi kellegagi kurameerib või tülitseb, põrkuvad omavahel lisaks filosoofilis-abstraktsele üldistavale ideele ka füüsilised kehad, nii otseselt etendajate kehad kui saalis istuvad vaatajate kehad, kes neid reaktsioone omakorda läbi elavad.

Sugu ei pea olema lavastuses eksplitsiitselt teemaks, ent see imbub teatris siiski tahtmatult sisse, eriti teatrivormides, kus etendaja keha on lavastuse tuumaks. Lavastuse „Tahe“ alguses nägime stseeni, mille tähendus avaldus vaataja silme ees, kui lavastuse elemendid kokku sulasid ja üha uued infokillud avaldusid – need olid Aadam ja Eeva, sest laval olid mees ja naine ja nende keskel õun. Küljelu asemel sündis Eeva Aadama roosadest lühikestest pükstest. Ja peagi hakati kaklema, kes saab esimese ampsu hea ja kurja tundmise puu viljast. Piiblliloo järgi ahvatles madu Eevat vilja sööma, pakkudes talle tarkuseid, millele Eeva ei suutnud vastu panna. Lavastuses „Tahe“ läksid Aadam ja Eeva kaklema, kes saab esimese ampsu ehk kes saab esimesena targaks. See võiks demonstreerida Aadama nõrkust, kuna Eedeni aiast väljaviskamist on ajalooliselt Eevale ette heidetud ja seetõttu peetud naist ka nõrgemaks sooks, kuna ta ei suutnud mao keelitustele vastu panna. Lavastuses „Tahe“ aga tundus see semiootiliselt näitavat Aadama ja Eeva võrdset kirge ja ambitsiooni olla hea ja tark ja enda eest võidelda. Fenomenoloogiliselt võime aga loo muidugi kõrvale jätta ning nautida kahe võrdselt jõudu täis ja energilise keha ilast võitlust. Sookonventsioonidega

mängimist tuleb veelgi ette. Näiteks lavastuses „Tahe“ hundi ja jänese maskis Riho Vahtras ja Liisa Tetsmann olid alguses kaelani armunud, kuid lõpuks ei pääsenud enam üksteise juurest minema. Hundike ja jänkuke olid kinni jäänud väsitavasse ja ahistavasse suhtesse.

Keerd konstrueerib uusi kehasid, segades kokku mehed ja naised, moodustades uusi vorme ja pannes küsimärgi alla traditsioonilise arusaama mehelikust ja naiselikust kehast. Etendajad ronivad üksteisele sülle ja selga, riiete sisse ning „keevitavad“ kokku uusi kehasid, nii et võimatu on öelda, kust algab üks ja lõppeb teine. Lavastuse „Tahe“ alguses näegime laval istumas tugitoolis meest, kelle nägu kattis suur lillekimp, lavale sisenes naine, kelle nägu kattis samuti tohutu lillekimp. Kui etendajad mõne aja laval juba olnud olid, võis märgata, et riided ei istunud neile päris hästi, näiteks kingad olid neile liiga suured või liiga väikesed, pintsakunööp natuke vales kohas, seelik kahtlaselt pingul. Kui nad peakatted eemaldasid, nägi publik, et soorollid olid vahetuses – tugitoolis mees oli hoopis Gerda-Anette Allikas ja kontoririietes naine Taavi Rei, mis näitab, kui lihtsustatud võib olla vaataja arusaam sugudest ja kui mustvalgelt nendes kategooriates mõeldakse. Ülikond ei võrdu mees ja kongsakingad ei võrdu naine. Kehade pettusega tegeles ka stseen, kus etendajad, tagumik õhus ja inimese nägu imiteerivad maskid kannikatel, publikule emotsionaalset ballaadi esitasid. See paneb samuti mõtlema, kas see, mida me näeme, on päris, kuigi see võib-olla näeb päris välja.

Teisalt aga on Keerdi lavastustes olulisel kohal ka demonstratsioon ehk keha näitamine ja esitlemine, mis väljendub kehaliste võimete proovile panemises. Näiteks lavastuses „Tahes“ hakkasid etendajad ükshaaval üksteisele otsa ronima, võttes neljakäpukil all oleva etendaja seljal kohad sisse. Sedasi aeglaselt, pinget kasvatades sai lõpuks valmis kõrge torn, mis meenutas Bremeni linna moosekantide külakuhja. Teadmine, mis sünnib vaataja peas tänu kultuurikontekstile ja loodud märgi sarnasusele selle kontekstiga. Loomulikult järgnes sellisele jõudemonstratsioonile ja -pingutusele ka aplaus. See võte on üks parimaid näiteid vaataja enda kehatunnetuse tajumisest etenduse jooksul. Atmosfäär oli pingeline, publik oli põnevil ja pingeliselt oodati, mis saab edasi, mida selline akrobaatika värisevate etendajate kehadelt nõuab ja kuidas tajub vaataja selle kõrval iseenda füüsisist.

Keerd tegeleb niisiis küll sugudega ühiskonnas, viskab nalja stereotüüpide üle ja paneb proovile traditsioonilise arusaama mehelikkusest ja naiselikkusest, kuid tema lavastustes on etendajad võrdsed. Keerd jagab etendajatele ülesandeid lähtuvalt ideedest, soorollid on olulised kujutataval tasandil, aga mitte alati etendajate enda sugude suhtes. Need ideed võtavad etenduste jooksul ja lavastuste lõikes mitmeid erinevaid vorme – kehasid luuakse ja lammutatakse, sealjuures ei ole oluline etendajate sugu, pigem lõpptulemuse efektiivsus.

Keha kontekstis kirjutan ka misansteenist ehk stseeni piires paika pandud etendajate liikumisest lavaruumis. Lavaruumi on alati kasutatud maksimaalselt – seinad, põrand, lagi, kõiksugused sissetulekud on lavastuse teenistuses. Kuna lavastuste kodu on Tartu Uues Teatris, siis loob see mõningad piirangud. Enamasti sisenetakse lavale tagakardinast või -seinast, aga lavastuses „Pure mind“ ka tribüüni ehk publiku alt. Ülevalpool kirjeldatud helevalge pehme kookon roomas sisse pealtvaatajate jalgade alt, nii et need, kes istusid eespool, said sahina allikale jälile kiiremini, kui need (kaasa arvatud mina), kes istusid tagapool ja pidid kauem ootama müsteeriumi paljastumist. Sisenemisele eelneb heli – sahinad, nohinad, krabisemine, mida on kuulda enne etendaja nägemist. Midagi oli hakanud kusagil toimuma, mida publik veel ei näinud, ja nüüd oodati huviga, kust ilmub müratekitaja ja kes või mis see täpselt on. Veel tekib selline pingestatud ootamine, kui lavale siseneb mõni mööbliese, mis paistab liikuvat omal tahtel. Etendaja on varjunud eseme sisse ning paljastab ennast alles hiljem. Lavastuses „Tahe“ suutis Keerd publikut eriti üllatada, kui etendaja oli varjunud otse vaatajate silmade alla. Lavanurgas pappkastis paistis olevat suur pundar jõupaberit, mis oma kasutuskorda ootas. Järsku aga ärkas pundar ellu ning tõusis publiku ahhetuste ja ehmatushüüete saatel oma asemelt. Puntra sees oli etendaja, kes oli laval juba enne publiku saabumist ja etenduse algust, luues seega täiesti omamoodi liikumistrajektoori, kuna sisenes lavale nn lava seest, mitte väljaspoolt.

Etendaja keha on kammitsetud nii iseenda keha füüsilistest võimetest kui sotsiaalsetest ning teatrimaailmas kehtivatest konventsioonidest. Keha eesmärgi ja analüüsimise traditsioon on ajas muutunud, samamoodi on ka vaataja omandanud uute teatrivormide tekkimisel uue rolli saalis – temalt oodatakse panust, mille reeglid määravad lavastaja ja etendajad. Vaataja

piidleb etendaja keha etendusolukorras kui mitteargist nähtust ning omistab sellele läbi iseenda kehakogemuse erinevaid tähendusi. Teater tegeleb alati kehadega ja kehadel on alati teatud sooline väljund. Keerd kritiseerib neid väljundeid läbi iroonia ja võimenduse, samuti ehitab ta uusi alternatiivseid kehasid, et etendajate kehalisust varieerida ning vaataja tajudega mängida ja neid eksitada.

Alapeatüki lõpuks saab luua Keerdi kehaloome tüpologia ehk milliste mehhanismidega ta uusi kehasid ehitab. Argikostüümides, näiteks teksades ja pusades, on argised kehad. Uusi kehasid luuakse teiste teatrivahendite abil: mitteargiseid kehad tekivad kostüümide, maskide või materjalidega (jõupaber); kahe keha sulamid tekivad etendajate kehade põimumisel (ühe etendaja ülaosa, teise alaosa); objekti ja subjekti sümbioosid aga elutu ja elusa segunemisel (etendaja tugitooli all). Vaataja tajub selliseid kehasid erinevalt – neid saab vaadelda semiootiliselt, omistades teatud kostüümidele tähendusi, ent kehad füüsiliselt nõudlikes olukordades kutsuvad vaatajas esile füüsilisi reaktsioone, võrreldes etendaja pingutust iseenda füüsisega.

3.2.1.4. Vaataja, ruum, energia

Keerd mängib ruumitajudega. Kuigi esialgu ei pruugi teatriruumile liiga palju tähelepanu pöörata, siis etenduse lõpus märkan alati üllatusega, et ruum ei ole enam see, millesse ma alguses sisenesin. Seda nii füüsilise lavakujunduse mõttes kui ka tunnetuslikult. Peale Keerdi lavastuste vaatamist tunnen koos teiste vaatajatega, et oleme koos midagi läbi teinud, rännakul käinud. Enamasti on need emotsioonid positiivsed või siis on piisavalt kriitiline mass positiivne, nii et see väike rahulolematu osa surutakse lihtsalt maha.

Etenduse alguses on tunda tavapärast ootusärevust nagu teatris ikka. Võib-olla ehk pisut rohkemgi, kuna Tartu Uues Teatris tegeletakse omapäraste teatrivormidega, ja sellepärast on ka vaatajad ennast natuke teistmoodi häälestanud. Publik, kes koguneb etenduse ruumi, teades, et tegemist on Renate Keerdi tööga, nähes lava, mis on tühi, on eestlaslikult

vaoshoitud, kuid millest kumab läbi siiski ärevust ja põnevust eelseisva suhtes. Tühi ruum pakub nii palju võimalusi ja üllatusi. Kui klassikalise draamalavastuse puhul saali sisenedes ootab meid ees näiteks 19. sajandi stiilis mõisahoonde kabinet või elutuba, siis mingid potentsiaalsed olukorrad võib juba mõttes maha kriipsutada.

Lavastuste „Pure mind“ ja „Tahe“ etenduste ajal oli tunda vaatajate kohalolu. Vaataja hingas koos etendajaga, ta ahhetas, kui etendajal oli raske, ja naeris pisarateni seal, kus oli naerukoht, aga ka seal, kus süda ütles, et tuleb naerda. Vähemalt enamusel saalis oli ühine eesmärk ja soov olla just siin ja tegeleda just sellega, mis toimus laval. Nende lavastuste puhul ei jää etenduse ajal just liiga palju aega analüüsimiseks, oluline on leida kontakt etendajate ja teiste vaatajatega, et mitte jääda ilma kogemuse tervikust. Diskursiivse etenduse vastuvõtuga pole Keerdi lavastuste ajal liialt mõtet tegeleda, sest nii läheb tähelepanu analüüsile ja vajalik saali energiasse panustamine jääb olemata. Siin ongi justnimelt oluline eelmises peatükis mainitud afektiivne etenduse vastuvõtt. Teatrisse tullakse argimuresid unustama ja meeli puhkama või vastupidiselt ergutama. Kuigi Keerd pakub tööd ja vaeva diskursiivsetele analüüsijatele, siis paljuski on tegemist mängu ja mängimisega, trikitamise, eksitamise ja publiku kannatuse proovile panemisega. Selleks on oluline olla kohal ja lasta oma kehal tunda ja tajuda seda, mida näidatakse. Triksterite kavatsusi, eesmärke ja sõnumit on raske lahti mõtestada, kui tihti võib triki mõte olla trikk triki pärast. Vaatajal jääb üle vaid nautida.

Pisut teistsugust energiat oli saalis tunda lavastuse „Lävi“ ajal. Kui etenduse alguses oli energia ruumis üleval tänu kõrgetele ootustele, mis juba Keerdi nimega seotud on, siis poole etenduse pealt hakkas see kiiresti langema. Käis ootamine ja tüdimuse suurenemine, kuna oodati teatud taset ja versiooni Keerdist, mis ei paistnud veel algavat. Saal väsis kohal olemast, kui lavalt midagi vastu ei saanud. Kontakti ei tekkinud. Etendajad küll üritasid anda, kuid vaatajate ootused olid mujal, nii et etendajate ponnistused ei suutnud vaatajates kohalolu luua ja seega valdas vaatajaid Epneri nimetatud tüdimus (2015: 74), kuna oodati palju emotsioonirohkemat energiat ja tunti nõrdimust, kui lavalt midagi tagasi ei pörkunud. Saalis niheleti, mõtted paistsid olevat hajeval.

Peale etenduse lõppu oli saalis ja garderoobis vastakas meeleolu. Oli inimesi, kes olid rahul, kiitsid Keerdi püsivat taset, kuid suuresti oli tunda ikkagi seda madalat energiat, kahetsusenooti inimeste hääldes, kui nad mantleid selga ajasid ja sosinal omavahel arutasid, kas piletihind oli ikka külastust väärt. Lavastuse „Lävi“ rütm oli palju aeglasemate intervallidega võrreldes lavastustega „Pure mind“ ja „Tahe“. Selles jäi puudu teravusest ning nii tekkis Keerdile tavapärase rallisõidu asemel pigem staatiline atmosfäär ja aeglane kulgemine. Tervikuna oli lavastuse „Lävi“ loodud maailm melanhoolsem ja tõsisem. Vähem oli naljatamist ja trikitamist, selle eest rohkem süvenemist. Beckermani balanss argise ja intensiivse, lõõgastumise ja keskendumise vahel (1979: 150) oli selgelt paigast ära, kaldudes argise poole. Selline käekirja vaheldumine ja lavastuse loodava atmosfääriga mängimine on huvitav käik Keerdi loomingulises karjääris, sest nii lavastustes „Pure mind“, „Tahe“ kui mitmete teiste puhul on koomika ja rütmilisus olnud määravad elemendid. Lõõgastunud publik ei ole otseselt halb publik, ent tingimusel, et vaataja võiks saalis viibida aktiivselt, panustades oma reaktsioonidega etendajate ja teiste vaatajate tajudesse, loodi siin madal ja loid keskkond, mis ei soosinud kohalolu teket.

Niisiis on lavaruumi muutlikkus etenduse jooksul Keerdile omane võtte ning publik on tema lavastuste puhul üldiselt selleks ka valmis, ent võib olla häiritud, kui selget muudatust ruumis tunda ei ole. Publiku häälestatus ja sellele häälestatusele vastamine mõjutab etenduse vastuvõttu, ka Keerdi puhul. Vaataja kohalolu ja kontakti saavutamine etendajatega võib määrata etenduse vastuvõtu, sest eelistatud on afektiivne vastuvõtt, mis eeldab aktiivset vaatamist.

3.2.2. Fiktsionaalsed maailmad ehk semantika ja süntaks

Analüüsi teises osas tegelen teatrikeelega semantika ja süntaksiga, analüüsides lavastustes käsitletud ideid ja lavastuste pealkirju ning Keerdile omast stseenidramaturgiat läbi mõistete „puänt“ ja „koomika“. See osa tegeleb mõistete ja kontseptsioonidega, mida vaataja otseselt

laval ei näe, kuid mida ta tõlgendab ja millele reageerib alateadlikult. Peatükk jaguneb alaosadeks ideed, mille all käsitletakse ka pealkirju, ning puänt ja koomika.

3.2.2.1. Ideed

Keerdi lavastused on rikkalikud, dramaatilised, mitmekihilised, aga nende ilusate kihtide all peituvad kolenaljaked tähelepanekud inimeste kohta. Ideelisel tasandil joonistuvad lavastustest „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“ välja seisukohad ühiskonna ja inimestevaheliste suhete kohta. Enamasti puudutavad need ideed teemasid nagu sugu (sh meeste- ja naistevahelised suhted) ja võimumängud, töökultuur, popkultuur jne. Ideelisel tasandil tegeleb Keerd sotsio-poliitiliste teemadega, mis puudutavad praeguse aja inimese jaoks aktuaalseid teemasid nagu välimus, kuvand, soorollid jne. Neid teemasid avatakse tihti kriitiliselt, lisades lavastajapoolseid kommentaare ja irooniat, samuti pakkudes ka publikule alternatiivset perspektiivi ning pannes proovile levinud arusaamad näiteks mehelikust või naiselikust kehast.

Lavastuses „Pure mind“ olid ühes stseenis etendajad modellid, kes väsimatult mööda punasest teibist joonistatud moelava pidid kõndima. Üks etendaja istus teisel kukil, nii et näha olid vaid alumise jalad ja ülemise ülakeha, luues ülipikad inimesed – modellid – ja demonstratiivselt kõndisid nad mööda moelava, lõppu jõudes poseerides. Ikka uuesti ja uuesti, kuni higi hakkas lendama, sisse lipsasid koperdused ja komistamised. Nõrgemad andsid kiiremini alla, vaid üks, kes end hingetuks kõndis, jäi püsti. Moetööstus on karm maailm, millest osa saamine õnnestub vähestel ja paljude ohverduste arvelt. Seda metafoori võib laiendada ka üldisemalt avalikule elule, millega käib kaasas pidev staatuse ja ihaldatuse püüe. Ilu ja välimusega tegeles ka „Lävi“, näiteks stseenis, kus etendajad paljastasid rustikaalsete maalirüüde alt piduriided, luues tugeva kontrasti enne ja pärast vahel, või kus perfektsuse etalonid ehk iluuisutajad oma dramaatilist kukkumist mängisid, samuti olukorra kontrastsust illustreerides. Kuigi Keerdil on oma esteetika, mis väljendub nii talle omases

etendamisstiilis, lavakujunduses ja muusikas, siis ilu ja välimuse teemasid kommenteerib ta läbi lavastuste liitmärgilise tasandi, ideede väljendamiseks jutustab lugusid.

Lavastustes on popkultuuri ja -muusikat kujutatud massehullutavana, mida see ka on. Diskopalavik halvas 70. aastatel maailma, seda kujutati lavastuses „Tahe“ kui värvilist, emotsionaalset ja ekspressiivset, ka rütmikat ja meelelahutuslikku. Etendajad ehtisid end kirevate trikotaažist retrorõivastega, tantsides eelmise sajandi poplaulude taustal. Ehk oli seal fenomenoloogiliselt tunda ka teatud pealiskaudsuse ja mõnituse nooti, kuid pigem teenis see stseen vastupidist eesmärki, sest publik oli lummatud. See illustreerib suurepäraselt meelelahutuskultuuri mõju ühiskonnas. Keerd kasutab kõrvuti popmuusikaga ka klassikalist muusikat ning sedasi toimub kõrge ja madala segamine, mis tekitab mõjusat kontrasti ja tasakaalu ning võimendab popkultuuri käsitlemise mitmekihilisust veelgi enam.

Kaasaegse töökultuuri teemaga tutvume lähemalt lavastuses „Tahe“, kus etendajad olid suurtes ümmargustes elektrilise pumba abil õhku täis püsivates kilekostüümides ning ehtisid üles tundraruumi, kattes lava jõupaberiga. Kõik olid asiselt ülesande juures, kuid lähemalt vaadates võis märgata, et enamus seisis, käed puusas, tarkade nägudega ja vaid üks tegi päriselt tööd, keegi ei läinud talle appi. Üritati teiste mantlisabadel sõites eduni jõuda. Suured ümmargused kostüümid tegid liikumise raskeks ja kohmakaks. Kõik tegelased olid võrdses olukorras, olid oma kostüümides identsed, aga määravaks sai, mida endaga peale hakati, kuidas ennast tõestati ja end proovile pandi. Sarnane võte oli ka lavastuses „Lävi“, kus maalrid korterit remontisid. Ka seal tegi põhilise töö vaid üks, teised tahtsid omavahel nägelda, tööriistade pärast kakelda või ringi vahtida.

Lavastuste pealkirjad. Kõikide analüüsitavaid lavastuste pealkirjad on originaalis trükitähtedega, ent lugemise ja kirjutamise hõlbustamiseks olen töös läbivalt kirjutanud need väikeste tähtedega. Siin aga, kus pealkirju lähemalt analüüsin, kasutan siiski originaalkuju, sest seegi kannab tähendust. Trükitähtedes pealkirjad mõjuvad intensiivselt ja kehtestavana. Samuti on pealkirjad lühidad, kas ühe- või kahesõnalised, mis omakorda lisab pealkirjale tugevust ja konkreetsust. Samuti on Keerdile iseloomulik, et lavastuse pealkiri ei pruugi enne

esietendumist üldse vaatajatele teada olla. Nii oli see ka Keerdi viimase lavastuse puhul, pealkirjaga „LOOD“, mis kuni esietenduse toimumiseni kandis pealkirja „Renate Keerdi uuslavastus“. Lavastaja ei anna publikule vihjeid sisu kohta enne saali tulemist, heal juhul ongi ainuke vihje pealkiri ise.

„**PURE MIND**“. Kas pure mind või *pure mind*? Etenduse lõpus ulatati igale vaatajale väike valgest papist kirjake, millel must tempel PURE END. Või *PURE END*? Kuigi Keerd on kasutanud ka mõnda ingliskeelset pealkirja, näiteks „mobile home“ või „Second Land“, siis enamasti on tema lavastuste pealkirjad siiski eestikeelsed (vt Lisa 1). Ingliskeelsus võib viidata rahvusvahelisusele, käsitletud teemade universaalsusele ja inimlikkusele, sõltumatusel ajast ja kohast. Lavastustes kõlavad lauludki on enamasti ingliskeelsed, näiteks nimetan allpool Chris Isaaki laulu „Wicked Game“, nii et siingi võib olla seos – kui laval kõlab sõna, on see inglise keeles. *Pure* ehk puhas, segamata, muusikas ka häälestatud või selge kõlaga. Versiooni *pure mind* võiks niisiis mõista kui puhast, puhastunud, süütut meelt või mõistust. Pure mind/end on kui kutse – tule pureme, et saada puretud. Puremine tähendab ka lagundamist, läbi närimist või murdmist ning sellega tegelevad etenduse jooksul nii vaatajad kui etendajad.

„**TAHE**“ ehk soov midagi saavutada, eesmärgini jõuda, samas ka kõva, tugev ja jäik. Selle lavastuse pealkirja sai vaataja teada alles peale piletiostu esietendusel – templiga löödud punane TAHE vaatas vastu pileti pöördel. Inimloomad tahavad olla vabad, tahavad pääseda neile määratud konventsioonidest ja stereotüüpidest. Tahavad tantsida, tahavad edukad olla. Midagi tahtes kangastub soov selgelt silme ette ning võib muutuda jäigaks ja paindumatuks sooviks.

„**LÄVI**“. Eesti keeles tähendab lävi lävepakku või eraldavat piiri, mida tuleb ületada, samas ka lävima ehk infot või mõtteid vahetama. Kuna lavastus oli kurvem, isegi poeetilisem kui eelmised kaks, kõneleb pealkiri teatud eneseületusest, lavastuse konteksti arvestades ka kaotustest ja nendest välja tulemisest. Piire ületavad etendajad Keerdi lavastustes pea alati, pannes oma kehad proovile. Samamoodi pidi ka vaataja nüüd ületama lävepaku Keerdi

loometeel, kuna tegu oli atmosfääri mõttes hoopis rahumeelsema ja sisekaemuslikuma lavastusega.

Lavastustes tehakse tähelepanekuid erinevate argielu iseloomustavate teemade kohta, seda kriitiliselt ja ka nalja viskavalt, ent pea alati kumab läbi tõsisem noot ja üldistus, nii et vaataja asetatakse hetkeks võrdlemisi turvalisse meeleseisundisse, et keeruliste teemadega diskursiivselt tegeleda. Keerd kasutab ka võõritamise võtet, rääkides tänapäevastest probleemidest läbi ajaloolise vaate, näiteks kritiseerib ta popkultuuri mitte tänapäevase popkultuuri kontekstis, vaid nüüdseks retroks saanud trendidega.

3.2.2.2. Puänt ja koomika

Mõisted „puänt“ ja „koomika“ on seotud semantilise ja süntaktilise tasandiga, sest need on loojutustamise tehnilised vahendid ning seetõttu käsitlevad neid mõisteid justnimelt siin. Puänt ja koomika annavad Keerdi lavastuste narratiividele eripära ja omanäolisuse. Läbi nende mõistete toimub põimumine lavastuste dramaturgilise ja füüsilise tasandi vahel. Need omadused muudavad lavastused kütkestavaks ja pakuvad just seda eelnevalt nimetatud elujaatamise efekti. Kirjeldan laval juhtuvat ning analüüsin, kuidas on lavastuse elemendid seotud nimetatud dramaturgiliste võtetega.

Puänt ehk ootamatu lõpplahendus on Keerdi lavastustes alati kohal, sest stseenid on üles ehitatud sarnaselt. Pööre stseenis või uue stseeni algus algab järsult, justkui rebestades eelnevad sündmused. Näiteks lavastuses „Lävi“ sõitis tugitool uksest sisse kaklevate armukeste tüli keskel, paisates nad aegluubis oma kohtadelt nagu märulifilmis. Kui aegluup välja jätta, ongi stseenivahetused tihti järsud ja toimuvad märkamatult, nii et ühest stseenist on välja kasvanud teine, ent vaatajana tajun siiski toimunud muutust. Stseenides on ka venivaid ja korduvaid aspekte, kuid isegi kui stseen algab aeglaselt ja venib pikalt, saab see ootamatult energiasüsti, nii et tempo kiireneb ja lõpplahendus on üldiselt midagi üllatuslikku

või pöördelist, võrreldes stseeni algusega. Puänt annab lavastustele ka tsüklilisuse tunnetuse, sest see võib markeerida nii ühe stseeni lõppu kui samaaegselt ka järgmise stseeni algust.

Mõned stseenid on väga aeglased, näiteks lavastuses „Tahe“ kolbast välja venitatav punane nõör, mis tuli ja tuli ega saanudki otsa, lavastuses „Pure mind“ aga nätsu venitamine. Selline rütmi vaheldumine annab võimaluse publikule puhata ja annab hetke, et end järgnevas emotsionaalselt ümber häälestada. Teisalt aga on nendes stseenides tunda ka teatavat publiku võimete proovile panemist, katsetades, kui aeglaseks võib tegevuse viia, kuni publik nihelema hakkab, venitades kontakti ja kohalolu säilimise kriitilise punktini. Selline rütmivaheldus nõuab vaatajalt valmisolekut jooksvalt oma hoiakuid muuta. Keerd ootab seega aktiivseid vaatajaid ja loodab nende panustatud energiale, et etendajad etenduse ära kestaksid ning et publiku pingestatus ka teisi vaatajaid kohal hoiaks.

Puänt on ka see, mis publiku naerma ajab. Näiteks mainitud nõöri kerimine – kolm etendajat venitasid oma kolba seest välja nõöri ning võrdlesid neid omavahel, avastades lõpuks, et ühel oli väga lühike nõör ja teisel väga pikk. Kõige labasemalt ja mustvalgemalt võiks seda tõlgendada kui suguorganite võrdlemist, sest lühima nõöriga oli selgelt häbistatud ja pettunud, seda kinnistas ka publiku naer. See on igivana nali, aga toksiline maskuliinsus, selle tõestamine ja võrdlemine ei ole kahjuks veel maailmast kadunud. Kui esialgu paistsid etendajad lihtsalt mõttelõnga peast välja harutavat, siis järsku oli stseenil hoopis teine tähendus ja selle puändi ära tabamine pani publiku naerma. Nõör kui fenomen kogus stseeni vältel üha uusi infokilde, kuni vaataja peas tekkis selgus ja arusaam, millele järgnes keheline reaktsioon naeru näol. Tegevus, mis muidu oli üsna staatiline, madala rütmi ja aktiivsusega, pöörati ootamatult ümber ja energia rebestas ruumi oma järgu tõusuga.

Sarnaselt oli mitmeid puänte ka lavastuses „Lävi“. Hellalt loopisid Taavi Rei ja Gerda-Anette Allikas rohelist rätikukest, ise joogapallide peal provotseerivalt õõtsudes. Rätikud mässiti aga näo ette, mis moonutasid need groteskseteks ning samal ajal hakkas kostuma Chris Isaaki laul „Wicked Game“ ehk sensuaalne armastuslaul. Groteskse mehe ja naise kirg üksteise vastu aga ei väsinud, nad olid üksteist leidnud. Stseeni alguses olid tegelased noored ja ilusad,

suhe aga tõi neis välja koledamad pooled ja lõpuks hävitati oma koledusest ka teine pool. Teisalt aga võis ka siin olla aeg edasi läinud, paar oli vananenud, tõmmati pähe parukad. Nii hakkasidki mees ja naine üksteisele oma sensuaalsuse allikate ehk joogapallidega otsa jooksuma, nii et paisati teine teise ruumi otsa. Teisest küljest peaks siiski arvesse võtma ka Keerdi laiemaid sotsiaalseid sõnumeid, nii et võib ikkagi eeldada, et publik naerab ka stseeni sisu ehk groteskse vanapaari flirtimise üle, mitte ainult vormi ehk provotseerimise, groteski ja situatsioonikoomika üle, mis tekkis üksteise ringi paiskamisest.

Lavastuses „Lävi“ toodi teravalt välja sooteema spordis. Selleks oli stseen iluuisutajatest. Kui Liisa Tetsmann ja Taavi Rei lavale sisenesid, paistsid nad esialgu kui kõigest üksteist embavad mees ja naine, pidulikes riietes. Nad peatusid puhuri ees ja kombinatsioonis dramaatilise muusika ja liikumisega – liitmärkidest moodustunud fenomeniga – tuli äkiline äratundmine ja ilmnes puänt. Etendajad jäid end õõtsutades paigale seisma. Tänu sätendavatele kostüümidele ja kirglikule muusikale sai vaataja aru, et tegemist on iluuisutajatega, kes liuglevad jää peal. Etendajad ise olid aga kahe jalaga maa peal ja liikusid vaevu ühest ruutmeestrist väljapoole. Stseeni kõrghetk oli ühe uisutaja traagiline kukkumine, mis tähendas uisutajate jaoks läbikukkumist ja nii ongi see ka tippspordis. Ka siin toob Keerd sisse kaotamise ja liiga kõrgete standardite teema, millest kõneles moeetenduse stseen lavastuses „Pure mind“. Tihe konkurents ja ebainimlikud standardid jälitavad inimesi. Keerd kritiseerib perfektsusetaotlust ja selleks ongi väga hea näide nimetatud iluuisutamine, kus iga eksimus võib tähendada kaotamist. Samuti on iluuisutamine hea näide tugevate soostereotüüpidega spordialast, kus sportlased peavad rangelt kinni pidama oma sookategoorias kehtestatud reeglitest, näiteks on naistel keelatud teatud trikke sooritada, mehed peavad alati pükse kandma jne.

Puändid sunnivad Keerdi lavastusi vaatama aktiivselt, pidevalt nii puäntide kui ka teiste lavastuse fenomenide arengu ja info kogumisega kaasa töötades, sest see, mida laval esialgu näidatakse, saab ootamatult hoopis teistsuguse tähenduse (semiootiliselt) või tajutasandi (fenomenoloogiliselt). Keerd panustab puändile kui stseeni edasiviivale jõule – see annab stseenile teatud struktuuri, mida kogunud publik juba oodata oskab.

Koomika. Komöödia vastandub traagikale ja selle eesmärgiks on pakkuda vaatajale meelelahutust ja võimalust naerda. Koomilisus võib väljenduda sõnakoomikana, näiteks ilmneb nali kahe tegelase vahelisest dialoogist; karakterkoomikana, näiteks seisneb nali veidras kõnnakus või kõnepruugis; või situatsioonikoomikana, kus nalja teeb tordiga näkku saamine. See, mis vaataja naerma ajab, on kõrvalekalle tavapärasest, millegi eriline rõhutamine või võimendamine, ka ilmselge selgeks tegemise. Viimase puhul tabab vaatajat ootamatu avastus või tähelepanek ning see äratundmine võib esile kutsuda naeru. Naer on seotud puändiga, aga on oluline osa ka lavastustes üldisemalt.

... ja publik naerab etenduste ajal palju. Siiras naer on motoorne refleks ja nii ka teatris. Naerda võidakse kunstiliste lahenduste, puändi ja füüsilise koomika ehk välise tasandi üle, tihti alguses naeru põhjust kokku viimata ideelise tasandiga. Näiteks lavastuses „Pure mind“ vedas Gerda-Anette Allikas mööda lava aeglaselt, kelmikalt, isegi flirtivald punast teibiruutu, ise samal ajal kohutavalt kihistades ja itsitades, ning publik oli naerukrampides. Stseen ei lõppenud ega lõppenud ära, Allikas võttis aega ja nautis oma tegevust, mis ideeliselt ei paistnud rasket tuuma kandvat, kuid see absurd ja lõppematus tekitasid tunde, et olen kinni ebamaises limbos ja kogu see arusaamatus ajaski pisarateni naerma. Teadvustamata sealjuures, et stseenil oleks olnud sügavam sotsiaalne tähendus.

Tähendus võis olla aga praktiline – punane teip raamis järgneva moeetenduse stseeni lava. See oli mänguline ja heas mõttes publikut kiusav. Stseen katsetas, kui kaua oli võimalik publikut enda haardes hoida, kuidas publiku kohalolu testida ja etenduse rütmi muuta, samuti, millisesse meeleseisundisse absurd vaataja viib. Siinkohal viis see hüsteerilise naeruni, teadmata, mille või kelle üle naerdakse. Nagu on komöödia kirjutamine keeruline ülesanne just naljade loomise ja ajastamise tõttu, on ka naer on keeruline emotsioon, mida esile kutsuda. See sünnib tihti tahtmatult ja seda ei saa ette planeerida, kuid tundub, et Keerd teab, milliseid nuppe vajutada, et vaatajalt emotsioon kätte saada.

Lavastuste ideeline tasand on lavastaja poolt mingil määral kontrollitav ja suunatav, samas ei saa publiku peas ja kehas tekkivaid tähendusi ja reaktsioone siiski ette ennustada ning see

on suuresti ka Keerdi võlu – lavastused on avatud igasugustele tõlgendustele. Puänt aga nõuab juba teadlikumat suhtumist stseeni ülesehitusse, et taotletud efekt saavutada. Naer aga on täielikult publiku oma, seda ei saa keegi neilt välja pressida. See siiras emotsioon peab tekkima loodud atmosfäärist ning teadliku ja tahtmatu koosmõjust.

Keerdi maailmad on rikkalikud ja mitmekihilised, nende kihtide alt aga leiab vaataja pea groteskseid tähelepanekuid inimeste kohta, mis tuuakse lavale kavalalt, publikut pisut narritades, aga mõnes mõttes ka koolitades. Trikitamine ja riskimine on segatud kaalutletud dramaturgiliste võtetega, Keerd kasutab karakterkoomikat ja situatsioonikoomikat, ning seeläbi saavutatakse põimumine lavastuste dramaturgilise ja füüsilise tasandi vahel, kasutades tabavaid ideid, mõjusaid puänte ja nende tulemusel tekkivat siirast naeru.

KOKKUVÕTE

Renate Keerd on auhinnatud füüsilise teatri lavastaja, kes on oma karjääri jooksul toonud välja pea 20 lavastust. Ta töötab vabakutselisena peamiselt Tartu Uue Teatri juures ning on varasemalt teinud tihedat koostööd nii Kanuti Gildi SAALi kui ka oma trupi Kompanii Niiga. Viimastel aastatel on Keerd üha rohkem töötanud ka draamanäitlejatega.

Keerdi lavastusprotsess on osalejate sõnul ideeline ja pildiline, katsetuslik ja otsinguline, mis nõuab füüsilist valmisolekut. Lavastajana on teda iseloomustatud kui ranget ja kompromissitut. Teemaatilisel liigitab Keerd ise oma loominguga kaasaegseks teatriks, mille võtmesõna on sümbioos erinevate teatrivahendite vahel. Keerdi lähteaineks on inimene ja suhted, tema lavastustes kohtab absurdi, ühiskonnakriitikat ja huumorit. Seda kõike metafüüsilises, olmelises, kehalises maailmas. Keerd paneb oma etendajad füüsiliselt proovile ja pidevalt muutuva energia ja atmosfääriga hoiab saalis istuvat publikut tegevusega kaasas. Nii saavad tema loomingus kokku sõna, kujutav kunst ja akrobaatika.

Füüsiline teater on mitmes mõttes keeruliselt defineeritav mõiste, ent peamine kriteerium on, et lavastuse sisu ja sõnumit kantakse ette peamiselt kehaliselt. Sarnaselt postdramaatilisele teatrile on ka füüsilises teatris sõnahierarhia kukutatud ning lavastuse elemendid töötavad võrdselt koos, et vaatajale lavastuse sisu edastada.

Esimeses peatükis avasin olulisi mõisteid ja fenomene, mida analüüsisin töö kolmandas ehk lavastuste analüüsi peatükis. Esimeses peatükis selgus, et etendaja roll ja funktsioon avalduvad teatris teiste väljendusvahendite toel, nii et lavastuse üksikelemente tuleks analüüsida teiste elementide kontekstis. Etendaja keha muutus vaatamisväärsuseks alles siis, kui see ise muutus uute teatrivormide tekkega loominguga tuumaks. Abstraktsed ideed vajavad teatris füüsilist vormi, et vaataja neid mõistaks, seda teeb ka Keerdi teater. Inimeste igapäevane liikumine toimub enamasti alateadlikult, kuid teatris vajab liikumine korrastatust ja eesmärgipärasust. Keerdi teatris eksisteerivad paika pandud liikumisjadad, mõnes stseenis isegi koreograafia, kuid etendajatel on märkiväärne vabadus näidata oma keha naturaalseid

liikumisi ja ebatäpsuseid. Keerdi lavastuste lavalised tegevused võivad esialgu tunduda eesmärgitutena, ent selle tegevuse käigus, kui vaatajatele on antud piisavalt informatsiooni, on võimalik ära tunda tähendusi. Samas saab Keerdi lavastusi nautida ka ilma semiootilise tähendustasandita, toetudes vaid fenomenoloogilisele tajutasandile, kuna ruumis luuakse omanäoline energia ja atmosfäär. Vaataja saab etendajatele kaasa elada ka siis, kui lavastuse või stseeni täpne sisu jääb selgusetuks.

Vaatajal on vaadatavat keha keeruline eraldada iseenda kehast, sest see, kuidas tajume enda keha, mõjutab teiste kehade vastuvõttu. Samuti tunnetab vaataja teiste vaatajate reaktsioone ning sellest lähtuvalt kujuneb ka tema arusaam või tunne lavastusest. Etendaja keha tähtsuse tõusuga hakati tähtsustama ka vaataja keha. Füüsilises teatris reageerib vaataja mitmes mõttes etendusele kehaliselt, sest teiste kehasid vaadeldes tekib jäljendamise efekt. Ehmatava stseeni peale võib vaataja ahhetadada, õudse stseeni peale kananahka tunda, kurvas stseenis pisarat pühkida, pingelises stseenis automaatselt toolis ettepoole nihkuda jne. Need on kehalised reaktsioonid laval toimuvale. Kuna füüsilise teatri keskmes on etendaja oma kehalisusega, siis seda peegeldades ja jäljendades peaks vaataja reaktsioonide keskmes olema samuti tema enda kehalisus. Kuna vaataja ei pea etenduse sõnalise ehk meelelise tasandiga tegelema, sest etendajad ei räägi laval, suunab ta selle energia oma kehakogemusse.

Keerdi etendajad mängivad lõpuni realiseerimata tegelasi, kes kehastavad mõnda konkreetset ideed. Keerd tegeleb ka sootemadega – mitte liiga eksplitsiitselt, kuid siiski mingil määral lavastuse ideelisel tasandil. Etendajate rollid on jagunenud võrdselt: laval on mehed ja naised, kes mängivad vaheldumisi nii mehi kui naisi, täidavad vaheldumisi nii meeste kui naiste „ülesandeid“, nii et sugu ei ole näiteks trikkide sooritamisel oluline. Kuna sugu ja identiteeti ehitatakse ja lammutatakse, kombineeritakse elusat isegi elutuga, siis väheneb soolisuse tajumine etendajate isikutes märkimisväärsel kombel.

Teises peatükis selgus, et kuna füüsilise teatri analüüsimiseks ei ole konkreetset füüsilise teatri spetsiifilist lähtekohta, tuleb töös kasutada segu semiootikast ja fenomenoloogiast, toetudes seda tehes ka postdramaatilise teatri teooriale. Teostades semiootilist analüüsi, saab lahutada

lavastuse muidu liiga massiivsena mõjuvad osad väiksemateks ja hoomatavamateks tükikesteks ning analüüsida neid tükke nii eraldiseisvalt kui seoses või vastanduses teiste märkidega. Fenomenoloogia aga keskendub kogemuslikkusele, tajudele ja lavastuse holistlikkusele, kaasates analüüsi mõisteid, mis semiootikast muidu välja jäävad, nagu kohalolu, energia ja atmosfäär. Kohalolu mõiste on oluline ka postdramaatilise teatri teoorias, samuti ka nähtused nagu lavastus kui protsess, mitte lõpptulemus, tegelaste hägustumine, tegevuse toimumine laval olevate esemete ja etendajate vahel jne. Oluline on, et postdramaatilise teatri näitleja ei ole enam rollinäitleja, vaid etendaja, kes toob lavale iseenda ja sellega kaasneva elavuse, energia ja inimlikkuse.

Kolmas ehk analüüsi peatükk jagunes kaheks. Esimeses osas tegelesin kõige füüsiliselt tajutavaga etenduse toimumise ruumis ehk sellega, mida vaataja näeb ja kuuleb, ning teises osas etenduse elementidega, mida mida vaataja otseselt laval ei näe, kuid mida ta tajub ja millele reageerib alateadlikult. Kolmandas peatükis analüüsisin Renate Keerdi lavastusi „Pure mind“, „Tahe“ ja „Lävi“, mis esietendusid Tartu Uues Teatris.

Kolmandas peatükis selgus, et töös analüüsitud Keerdi lavastustes on rohkelt elemente, mida saab edukalt analüüsida semiootiliselt, kuid nende tähendustega käib alati kaasas ka fenomenoloogiline tajutasand. Oli võimalik luua Keerdi kehaloome tüpologia: argikostüümides on argised kehad, uued kehad tekivad kas teiste teatrivahendite abil (kostüümid, maskid, materjalid), teiste etendajatega põimumisel (ühe etendaja üla-, teise alaosa) või objektide ja subjektide sümbioosis (elutu ja elusa segunemine). Vaataja saab erisuguseid kehasid vaadelda semiootiliselt, omistades näiteks teatud kostüümidele tähendusi, ent kehad füüsiliselt nõudlikes olukordades kutsuvad vaatajas esile füüsilisi reaktsioone, võrreldes etendaja kehalist pingutust iseenda kehaga.

Keerdi lavastuste energiat analüüsisides võib tööst järeldada, et vaataja kohalolu ja kontakti saavutamine etendajatega võib määrata etenduse vastuvõtu. Eelistatud on afektiivne vastuvõtt, mis eeldab ka aktiivset vaatamist.

Analüüsi teises osas, kus tegelesin ideede, puändi ja koomikaga, ilmnes, et Keerd tegeleb sotsio-poliitiliste teemadega, mis puudutavad praeguse aja inimese jaoks aktuaalseid teemasid nagu välimus, kuvand, soorollid jne, esitades oma ideid tihti kriitilisest või koomilisest perspektiivist. Keerdi stseenid on üles ehitatud puändile – stseeni jooksul saab vaataja informatsiooni koguda, et stseeni lõpuks kogutud info kokku pannes ilmneks puänt. Selleks võib olla kas ootamatu tähenduse teke või sündmus stseenis, nii et see, mida laval esialgu näidatakse, saab hoopis teistsuguse tähenduse (semiootiliselt) või tajutasandi (fenomenoloogiliselt). Puänt mõjub stseeni edasiviiva jõuna, andes stseenile struktuuri.

Lisaks puändile on Keerdile omane ka koomika. Naerda võidakse kunstiliste lahenduste, puändi ja füüsilise koomika ehk välise tasandi üle, tihti alguses naeru põhjust kokku viimata ideelise tasandiga. Analüüsitud lavastuses kasutab Keerd karakterkoomikat ja situatsioonikoomikat. Põimides lavastuste dramaturgilist ja füüsilist tasandit, saavutatakse mõjusad puändid ja publiku siiras naer.

Töö eesmärk oli vastata küsimusele, kuidas uurida füüsilist teatrit. Küsimusele vastamiseks kasutasin semiootilist ja fenomenoloogilist etenduse analüüsi meetodit, kombineerides seda postdramaatilise teatri teooriaga. Töö käigus selgus, et füüsilise teatri uurimiseks ei piisa vaid ühest metodoloogilisest vahendist, vaid neid tuleb omavahel kombineerida, kuna Keerdi teater on äärmiselt mitmetasandiline ja keeruline nähtus, mis hõlmab kaasaegseid teatrivorme ja printsiipe. Analüüs tõestas, et mitmeid stseene on võimalik mõista nii tähendust dekodeerides kui ka meeleliselt ja intuiivselt ning see teadmine eeldabki mitmepalgelist uurimismeetodit. Kuna uurimismeetodid ise on binaarsed, aga teater seda ei ole, tuleb leida vajalik paindlikkus.

KIRJANDUS

6. lend, PSHG koduleht, <https://sytevaka.ee/6-lend/> (30.02.21).

Beckerman, Bernard 1979. *Dynamics of Drama*. New York: Drama Book Specialists.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Callery, Dymphna 2001. *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. Routledge: New York.

Cash, Justin 2020. *Physical Theatre*, <https://theatrelinks.com/physical-theatre/> (01.12.21).

Conroy, Colette 2010. *Theatre and the body*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

EE = *Eesti Entsüklopeedia* – Keerd, Renate,
http://entsyklopeedia.ee/artikkel/valme_renate1 (22.10.21).

EKSS 2009 = *Eesti keele seletav sõnaraamat*,
<https://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=vastutus&F=M> (21.10.2021).

Elam, Keir 2002 (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Oxon: Routledge.

ELDL = Eesti Lavastajate ja Dramaturgide Liidu koduleht, <https://eldliit.ee/ell-nimekiri/liige/renate-keerd/> (21.03.21).

Epner, Luule 2015. Näitleja postdramaatilises teatris. *Teatrielu 2014*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, Erika 2006. Performatiivse esteetika poolt. *Akadeemia*, nr 11 (212).

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance*. Abington: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.

Füüsiline teater, Eesti Teatri Agentuuri koduleht, https://teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/aid-7858/F%C3%BC%C3%BCsiline-teater (27.01.21).

Hommik = HOMMIK festival: Nii valge süda, Eesti Teatri Agentuuri koduleht, https://teater.ee/teater_eestis/lavastused/newwin-print/play_id-3517 (28.03.21).

Kama, Põim 2018. *Sugu ja rituaal Renate Keerdi füüsilises teatris*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/handle/10062/60202> (10.08.21).

Karulin, Ott 2019. Ütle, kas tantsib. *Sirp*, 08.03.

Keerd, Renate 2013. Pure mind. Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate 2017. Tahe. Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate 2018. Intervjuu: Renate Keerd. *TUT10. Unistused, prügi ja ajalugu*. Koost. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome, Maarja Mänd, Ivar Põllu. Tartu: Tartu Uus Teater.

Keerd, Renate 2019. Lävi. Tartu: Tartu Uus Teater. Videosalvestis.

Keerd, Renate, Eesti Teatriliidu koduleht, http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/valme_renate1 (21.03.21).

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre*. Abington: Routledge.

Luuk, Erkki 2005. Tants tänapäeva kultuurikontekstis. *Teater. Muusika. Kino*, nr 8-9.

Lävi, Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/lavastused/lavi> (28.03.21).

- Martin, John 1946. *The Dance: the story of the dance told in pictures and text*. New York: Tudor Publishing Company.
- Oidsalu, Meelis 2018. Kes kardab Renate Keerdi? *Teater. Muusika. Kino*, veebruar.
- OP 2016. Rež. Antti Häkli. Osa 561. ERR arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/vaata/op-561> (25.03.21).
- OP 2017. Rež. Antti Häkli. Osa 584. ERR arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/vaata/op-584> (25.03.21).
- Oruaas, Riina 2019. Etendusanalüüs. *Teatriteaduse õpik*. Käsikiri. Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool.
- Pavis, Patrice 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Oxon: Routledge.
- Pesti, Madli 2016. Mitmekesisuse kants. Kanuti gildi saal 15. *Teater. Muusika. Kino*, nr 7–8.
- Pesti, Madli 2019. Teatrifenomenoloogia. *Teatriteaduse õpik*. Käsikiri. Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool.
- Porovart, Laura 2016. Lubage, ma koon mõned mustrid. *TUT10 2018. Unistused, prügi ja ajalugu*. Koost. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome, Maarja Mänd, Ivar Põllu. Tartu: Tartu Uus Teater.
- Pullerits, Marie 2016. Iga artist peab leiutama oma jalgratta. *Sirp*, 06.05.
- Pure mind*, Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/lavastused/pure-mind> (28.03.21).
- Põllu, Ivar 2018. Koon. *TUT10. Unistused, prügi ja ajalugu*. Koost. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome, Maarja Mänd, Ivar Põllu. Tartu: Tartu Uus Teater.

Renate = Renate Keerdi uuslavastus, Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/lavastused/renate-uus> (21.10.2021).

Ruumitud keha(d) = Ruumitud keha(d): Flo Kasearu ja Renate Keerd, Sõltumatu Tantsu Lava koduleht, <https://stl.ee/lavastus/ruumitud-kehad-flo-kasearu-ja-renate-keerd/> (30.03.21).

Saro, Anneli 2019. Terminiloome kui strateegia ja poliitika. *Sirp*, 26.04.

Sauter, Willmar 2011 (2004). Teatrisündmus – mis see on? *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner, toim. Elle Vatsar, Külli Seppa, Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

SemiootikaSemiotics, Eesti Semiootika Seltsi koduleht, <https://semiootika.ee/semiootika/> (21.10.21).

Sibrits, Heili 2017. Kinnine pidu, mida näevad kõik. *Postimees*, 28.06.

Tahe, Tartu Uue Teatri koduleht, <https://www.uusteater.ee/lavastused/renate-keerdi-uuslavastus-tahe> (28.03.21).

Theatre = Theatre of the Absurd, Britannica, <https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd> (03.12.21).

TUT10 2018. Unistused, prügi ja ajalugu. Koost. Anne-Ly Sova, Hedi-Liis Toome, Maarja Mänd, Ivar Põllu. Tartu: Tartu Uus Teater.

Valgete = Valgete vete sina, Eesti Teatri Agentuuri koduleht, https://teater.ee/teater_eestis/lavastused/VALGETE_VETE_SINA.play_id-6616 (21.10.21).

Vallikivi, Juta 2006. Kehalisus ja mõistmine teatris. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Toim. Luule Epner, Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Viik, Kadi 2015. Mis on sugu? 2. osa. *Feministeerium*, 04.02.

Virkus, Krislin 2010. *Kehade representatsioonid Renate Valme, Taavet Janseni ja Mart Kangro lavastuses*. Magistritöö, käsikiri. Tartu Ülikool, teatriteaduse õppetool.

Ült, Noorsooteatri koduleht, <https://www.eestinoorsooteater.ee/et/%C3%BClt> (28.03.21).

Yeşilyurt, Kübra, Çebi, Pelin Dursun 2018. Body and Space Interactions in the Art of Theatre. Proceedings of Arts & Humanities Conferences, International Institute of Social and Economic Sciences.

Young, Iris Marion 1980. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press.

SUMMARY

Renate Keerd is an awarded physical theatre director, who has staged over 20 productions. She started her career at the Kanuti Gildi SAAL and now works as a freelance director, mostly at the Tartu Uus Teater. In recent years Keerd has also worked with drama actors.

As a director, Keerd has been described as demanding, searching and always expects a high level of physical capability from the performers she works with. Keerd herself categorizes her work as contemporary theatre, with emphasis on combining different theatre techniques. Thematically, her performances deal with people and relationships and all that through absurd and humour, sometimes falling into the metaphysical, and other times into the mundane. She plays with the energy and atmosphere in the theatre space and keeps her audiences captivated. Her works overall are a mix of spoken word, visual art, and acrobatics.

Physical theatre is a complicated topic, but the most important thing for categorizing it, is that the message and form of the performance is delivered by the body, physically. As well as in postdramatic theatre, physical theatre aims to let go of linguistic hierarchy and make elements of the performance work together in order to convey ideas to the viewer.

The first chapter of this thesis is about the central concepts necessary for the analysis part of the thesis. These concepts are the performers body, the body and movement, the body and meaning, the body and gender, the viewers body. The second chapter provides an overview of the used theoretical tools, such as semiotics, phenomenology, and the theory of postdramatic theatre. The third chapter analyses Renate Keerd's performances *Pure mind*, *Tahe* and *Lävi*. The third chapter proved that physical theatre can be successfully analysed by combining existing theatre analysis methods by finding a symbiosis between them.

The aim of this theses was to answer the question: how to analyse physical theatre? The thesis proved that since Keerd's work is complex and multifaceted, combining contemporary theatre with more traditionally viewable signs, then an adequate solution is using multiple

existing theoretical tools. Analysing Keerd's works, the reader can see that there are many scenes in the performances, where the meaning can be decoded both intuitively and discursively.

LISA 1

Renate Keerdi lavastused:

„Salapärased kõlad nii norskavas öös” – Viljandi Kultuuriakadeemia ja Kanuti Gildi SAAL, 2001–2002

„Taevaatlas” (Peeter Lauritsa fotonäitusele) – Pärnu Linnagalerii, 2003

„mobile home” – Kanuti Gildi SAAL, 2003

„Mesta” – Kanuti Gildi SAAL, 2005

„Idula” – Kanuti Gildi SAAL, 2007

„Second Land” – Kanuti Gildi SAAL, 2008

„Valss neljale” – Kanuti Gildi SAAL, 2009

„Sümfoonia kolmele dirigendile. Laval üks viiul.” (koos Jaanika Juhansoniga, Aleksander Eelmaa ja Martin Sookaeliga) – Kanuti Gildi SAAL, 2009

„Nii valge süda” – STÜ ja Dreek Stuudio, 2011

„Pung” – STÜ ja Tartu Uus Teater, 2012

„Pure mind” – Tartu Uus Teater, 2013

„Pink Flamingos, Crazy Horses” – Kanuti Gildi SAAL, 2014

„Põletatud väljade hurmaa” – Tartu Uus Teater, 2015

„Koon” – Tartu Uus Teater, 2016

„Vaimukuskuss” – Von Krahli Teater, 2017

Eesti EL eesistumise avalavastus Kultuurikatlas, 2017

„Tahe” – Tartu Uus Teater, 2017

„Valgete vete sina” – XXIX lennu diplomilavastus Sakala 3 teatrimajas, 2019

„Lävi” – Tartu Uus Teater, 2019

„Ült” – Eesti Noorsooteater, 2021

„Hane-ema“ – Rahvusooper Estonia, 2021

„Lood” – Tartu Uus Teater, 2021

LITSENTS

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Karmel Helena Kokk,

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

Renate Keerdi füüsiline teater,

mille juhendaja on Anneli Saro,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Karmel Helena Kokk

24.01.2022