

TARTU ÜLIKOOL  
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut  
Teatriteaduse õppetool

Madis Kolk

PÄRAST POSTMODERNISMI: INTERKULTUURILISEST TEATRIST  
INTEGRAALSE TEATRINI

Magistritöö

Juhendaja vanemteadur Luule Epner

TARTU 2010

## SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. POST-POSTMODERNISM.....	6
1.1. Post-postmodernismi mõiste.....	6
1.1.1. Postmodernismi surm ja suur narratiiv.....	6
1.1.2. Reaalsuse renessanss ja realismi rehabiliteerimine.....	8
1.1.3. Performatism ja uus-siirus.....	12
1.2. Probleemaatiline postmodernism.....	24
1.3. Interkultuurilisest teatrist integraalse teatrini.....	32
1.3.1. Integraalne psühholoogia.....	34
1.3.2. Interkultuuriline teater.....	36
1.3.3. Jerzy Grotowski ja <i>Performer</i> .....	41
1.3.4. Stanislavski pärand ja post-postmodernism.....	47
2. BOREAALNE VAHEFILTER.....	54
2.1. Teatriuendusest postmodernismini.....	54
2.2. Etnofuturism ja külm teater.....	58
3. POST-POSTMODERNISMI ILMINGUD EESTI TEATRIS.....	64
3.1. Manifestist praktikasse. Peeter Jalaka „Unistuste vabariik“.....	64
3.2. Psühholoogiline realism ja uus-siirus. Hendrik Toompere jr, Lembit Peterson, Andres Noormets ja Uku Uusberg.....	69
3.3 Performatistlik lavaruum. Teater NO99.....	78
KOKKUVÕTE.....	92
KASUTATUD ALLIKAD.....	95
SUMMARY.....	107

## SISSEJUHATUS

Jutud postmodernismi surmast või vähemalt väsimusest on üleilmses käibes aktiveerunud viimase kümne aasta jooksul, üheks olulisemaks piiritähiseks 2001. aasta 11. septembri sündmused USAs, kuid vastavasisulisi mõttearendusi ning täheldusi kultuurilistest tendentsidest võis kohata juba 1990. aastate teisel poolel.

Kuigi Eesti kultuuri- ja eriti teatrielu puhul võiks küsida, kas meil postmodernismigi täielikult juurduda jõudis ja defineeritud sai, on meelesolud postmodernismiajastu lõppemisest meilgi endast märku andmas.

Eesti teatraalidest on kõige järjekindlamalt post-postmodernismist kõnelnud Von Krahli Teatri juht Peeter Jalakas. Eriti hoogustusid tema sellesisulised mõtteavaldused 2008. aasta sügisel, mil Von Krahli Akadeemia egiidi all toimus loengusari „Kas on elu pärast kapitalismi?“, mille kunstilisteks kajastusteks olid interkultuurilise teatritrupi *performance*’id kuulnud loengute teemadel ning Peeter Jalaka lavastus „Unistuste vabariik“ 2009. aasta alguses.

Magistritöö sihiks on uurida, millised märgid ühiskonna- ja kultuurielus annavad alust arvata, et seni kõigutamatuks peetud postmodernism võiks hakata kohta loovutama järgmisele epohhile. Samuti püütakse leida vastavate meelesolude kajastusi Eesti teatrielust.

Post-postmodernismi mõiste määratlemiseks koondan kõigepealt mõned kultuuriilmingud, milles on nähtud peegeldust postmodernismi positsiooni murenemisele. Esmalt vaatlen postmodernismi kriitikat kaksiktornide tragöödia järel, mida on analüüsinud Stanley Fish ja Philip Hammond. Kuna üheks postmodernismi ammendumise põhjuseks on peetud väärtuskriteeriumide hajusust ja n-ö reaalsustaju nõrgenemist, väärivad vaatlemist mõningad arvamused, mis püüavad taas au sisse tõsta ühiskondlikke universaalseid väärtusi ja suuri narratiive (Terry Eagleton) või juurutada teadusliku tunnetusmeetodina kriitilist realismi (José López ja Garry Potter). Postmodernismijärgset mentaalset pärandit on nähtud nii pessimistlikus valguses (Alan

Kirby) kui ka püütud sellest otsida alust uueks kultuuriliseks tõusuks (Eric Gans, Mikhail Epstein).

Just antropoloog Eric Gansi vaated on olnud inspiratsiooniallikaks ka ühele terviklikumale post-postmodernistlikule kunstikäsitlusele, Raoul Eshelmani „performatismi“ mõistele. Kuigi Eshelman on konkreetsemalt analüüsinud postmodernistliku ja post-postmodernselt performatistliku kunsti erinevusi kirjanduses ja filmis, rakendatakse tema mudeleid ja tähelepanekuid ka töö järgnevates peatükkides teatrinähtustele, kasutades paralleele ka selliste manifesteerivate liikumistega nagu „Uus-siirus“ ning „Dogma 95“, mis pakuvad post-postmodernismiga seostatavatele kunstiteostele mõningaid praktilisi pidepunkte.

Otsimaks neile teoreetilistele või üldkultuurilistele märksõnadele praktilisi retsepte teatrivaldas, vaadeldakse XX sajandi olulisemate teatrireformaatorite (Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski) pärandit just modernismi – postmodernismi teljel ning uuritakse Stanislavski ja Grotowski õpetuste n-ö igavikulisemat osa, mis võiks olla rakendatav ka postmodernismijärgses teatris.

Töö pealkiri „Pärast postmodernismi: interkultuurilisest teatrist integraalse teatriti“ sisaldab kahte mõistet, mis aitavad nimetatud otsingute otspunkte kaardistada. Interkultuuriline teater on nähtus, mille üks taotlus on olnud lääne teatrit läbi kogu eelmise sajandi justkui tema dualistlikust piiratusest välja aidata. Need katsetused on teeninud ühelt poolt modernismiajastu progressiivseid sihte, tekitades küsimusi, kas tegemist on ikkagi võrdsete osapoolte kultuurivahetusega või lääneliku ekspansiooniga kultuurimaastikul. Kuid üleüldise globaliseerumisprotsessi osana on need otsingud vaieldamatult viljastanud ka postmodernistliku teatri tähendusruumi. Püüdmaks leida ühisosa nende katsetuste viljakamates tulemustes, on siinkohal ühe piltliku lähtepunktina kasutatud „integraalse teatri“ mõistet, mis on magistr töö autori tuletis Ken Wilberi „integraalsest psühholoogiast“ ja uus-igavikulisest filosoofiast. Pealkirja avafraas „pärast postmodernismi“ märgib magistr töö mõttelist jätku autori 1999. aastal kaitstud bakalaureusetööle „Pärast avangardi“, mis käsitles Jerzy Grotowskit.

Jõudmaks töö esimeses peatükis kaardistatavatelt üldmudelilt lähemale Eesti teatri võimalikele post-postmodernistlikele ilmingutele, vaadeldakse esmalt, kuidas kajastus Eestis 1960. aastate teatriavangard ning millises vormis suubus selle pärand postmodernismiajastusse. Lisaks vooluloolistele aspektidele peatutakse ka paaril

märksõnal, mis viitavad meie vastavate teatriprotsesside spetsiifiliselt eestipärastele ilmnemisvormidele (etnofuturism ja Madis Kõivu „Külma teatri manifest“).

Viimases peatükis rakendatakse aga kahe esimese peatükiga koondatud tunnustevõrgustikku konkreetsetele näidetele Eesti nüüdisteatris. Põhjalikumalt puudutatakse Peeter Jalaka, Hendrik Toompere, Lembit Petersoni ja Teater NO99 tegevust. Uku Uusbergi ja Andres Noormetsa lavastuste kaudu otsitakse ka uus-siiruse kajastusi.

## **1. POST-POSTMODERNISM**

Osutusi võimalusele, et „postmodernism tõmbab otsi kokku“ (Kiis 2000) on Eesti kultuurielus võinud viimase kümne aasta jooksul küll korduvalt kuulda, kuid pigem ikkagi n-ö postmodernsest vaatepunktist. Tulenevalt postmodernismi enesegi mõiste laialivalguvusest ja Eesti teatrielu kontekstis ka aeg-ajalt oletatud marginaalsusest, võib igati mõista selliseidki arvamusi, mille kohaselt pole me veel päriselt postmodernismiski päral. Ometi on viimastel aastatel hakatud üha rohkem kõnelema ka post-postmodernismist ning kirjeldatud sellegi epohhi mõttelaadi ja kunstitunnuseid. Käesolevas peatükis antakse ülevaade kõnekamaist, lootuses leida nendega haakumispunkte ka Eesti teatrielus.

### **1. 1. Post-postmodernismi mõiste**

#### **1.1.1. Postmodernismi surm ja suur narratiiv**

Eesti teatraalidest on post-postmodernismi mõistet enim kasutanud Von Krahli Teatri juht Peeter Jalakas (1961). Järjepidevamalt on ta seda teinud alates 2008. aastast, mil teatri põhitrupp otsustas aastaks aja maha võtta ning senise tegevuse suhtes lehekülge pöörata. Vastavasisuliselt mõtteavaldusi võis aga kohata juba aastal 2004, pärast lavastuse „Eesti ballaadid“ suurt edu ja elavat retseptiooni. Lavastus mõjus sündmuslikuna mitmes mõttes, eeskätt muidugi tänu oma muusikalisele ja visuaalsele teostustasemele, kuid kindlasti ka Peeter Jalaka senise loomingu kontseptuaalses kontekstis. Terve kümnendi oli Jalakas olnud Eesti teatriilmas ühe vähese puhtakujulise postmodernisti staatuses, kes postmodernismi ka praktiku kohta harvaesinevalt lausa defineerinud (vt Jalakas 1999).

Veljo Tormise „Eesti ballaadid“ märkis Jalaka loometegevuses teatavat murrangujoont, täpsemini spiraalipööret oma algotsingute kvalitatiivselt uuele ringile. Lavastus meenutas oma ainese, mastaapsuse ja vaatamängulisuse poolest Jalaka 1990-ndate algupoole lavastusi Von Krahli Teatri eelkäija Ruto Killakunna egiidi all (näiteks „Pööre Pirita kloostis“, 1991), koostöös *butó*-tantsija Aki Suzukiga lavastusele lisatud

interkultuuriline mõõde lõi aga seoseid tema 1980-ndate lõpus toimunud õpingutega Eugenio Barba juures. Kui terve vahepealse kümnendi oli kriitika käsitlenud Jalaka loomingut postmodernismile tunnuslike märksõnadega, siis alates „Eesti ballaadidest“ sugenesid retseptioonileksikasse taas „arhetüübid“, „totaalne teater“, „transtsendentsus“, „suured lood“ jms. Kui nimetatud tunnuseid kokku võtnud Erkki Luuk lisas neile ka *new age*'i (Luuk 2004), oli Jalakas viimase suhtes skeptiline, kuid oma loomekeskkonna osas vihjas ajamääratlusena juba postmodernismijärgsusele: „... ka postmodernismijärgne ajastu on võimalik, otsapidi me ju selles oleme“ (Jalakas 2004: 19).

Sealt alates on Jalakas seda mõistet juba järjekindlamalt juurutanud ja määratlenud. Seoses 2008. aastal ettevõetud projektiga „Kas on elu pärast kapitalismi?“ kirjeldas ta post-postmodernistliku kunstniku vastustusmäära järgmiselt: „Vaadates kas kosmoloogiat, füüsikat, kultuuri või keskkonda, on näha, et mingi muutus on siin vältimatu. Tundub lihtsalt, et postmodernism, kus Jumalaks oli indiviid oma paljude õiguste ja väheste kohustustega, hakkab hääbuma. Oluliseks hakkavad taas muutuma küsimused keskkonna ja ühiskonnateadlikkuse kohta, pole enam irooniline küsida „mis on elu mõte“ või „kuhu me läheme“ (Kübar 2008). Samuti on ta täheldanud vajadust suure ja inimesi ühteliitva narratiivi järele: „On väga raske ette kujutada, et see tuleks religioonist, ka filosoofiast ei paista mingit uut terviklikku teooriat tulevat. Aga ehk on see hoopis mingi uus ühine välisvaenlane – kas või globaalne soojenemine, kliimakatastroof, mis paneb meid veidi teistmoodi maailmale vaatama? Paljud räägivad lausa uue valgustusajastu tulekust. Ehk muudab meid ühine mure?“ (Tigasson 2009). Tasub meenutada, et vahepeal, aastal 2006, oli sedalaadi meeolude kunstiliseks väljenduseks olnud Von Krahli Teatris Mozarti „Võlflöödi“ lavastus, samal aastal töid aga ka Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper Teatris NO99 välja lavastuse „Nafta!“. Mõlemad tööd olid hoiatuslavastused ökokatastroofi teemal.

Lisaks välistele ja maailmavaatelistele murrangutele haakusid aga nende muutustega ka Von Krahli Teatri enda sisemised arengud ja kohaliku kunstielu protsessid. Kui trupi algusaastate püüdusi saatis „materjali käsitlemine autoripositsioonilt ning möödunud kümnendi postmodernistlik püüd miksida traditsioone, kunstiliike ja stile“, siis „elu me ümber on muutunud, samuti kogu Eesti ja Euroopa teatrisituatsioon. [---] Palju sellest, mis Krahlis sündis läbi higi, vere ja

pisarate, on saanud tänaseks eesti teatripildi loomulikuks osaks. Rokist on saanud pop ja postmodernism on lõppemas“ (Visnap 2008).

Täpsemalt ja lavaspetsiifilisemalt on seda üleminekut kirjeldanud Von Krahli Teatri näitleja Juhan Ulfsak seoses Saša Pepeljajevi 2006. aastal lavale toodud „Hamletitega“, mis oli Ulfsaki monolavastus: „Minul on küll soov vältida igasuguseid postmodernistliku teatri klišeesisid, vähemalt mõningaid, mille ellusünnitajateks ka meie oleme siin olnud. Püüaks mitte kaugeneda objektist, mitte olla irooniline, mitte suhelda publikuga, mitte lõhkuda. Püüaks tegeleda põhiküsimusega. [...] Kõige hullem kliše ja tüütus oleks mängida seda kuidagi distantilt. Aitab küll. Postmodernism on surnud, lõpetame nekrofiilia“ (Kask 2006). Samas möönab ta, et see ei pruugi tähendada suuri muutusi lavakeeles, pigem suhtumises ja mõtteviisis, mille mõjul süveneb teatris ilmselt püüd rohkem lugusid jutustada ning vähem lõhkuda kohalolu ja teatrimaagiat. „Eesti ballaadide“ menukusele tuginedes ennustab ta aga rituaalsuse tagasitulekut teatrilavale (Laks 2006).

Lausa manifestini jõudis Peeter Jalakas aga Eesti Teatri Festivali „Draama 2009“ raames toimunud konverentsil „Satiir või propaganda?“, kus ta kõneles vajadusest pärast postmodernismi hääbumist ja ka poliitilise teatri surma ehitada üles „postnaftalik, postindustriaalne või postkapitalistlik ühiskond“ ja „tahtlikult tugevdada oma vaimsust, et luua uusi kooskõlasid ja taasavastada põhilisi. Olla valmis uueks tajutasandiks, mis on juba tekkimas“. Ta tõdes, et selles pole kohta „ironia, dekonstruktsiooni ega satiiri jaoks. Ega niinimetatud poliitilise teatri jaoks. Uueks avangardiks on kooskõla.“ (Jalakas 2009)

Suure narratiivi otsingut konkreetsemalt Von Krahli Teatri tegevuse kaudu vaadeldakse lähemalt kolmandas peatükis.

### **1.1.2. Reaalsuse renessanss ja realismi rehabiliteerimine**

Kui alustada uue suure narratiivi otsingut tõepoolest „ühise vaenlase“ kaudu, siis tuleb üheks oluliseks piiritähiseks postmodernismi perioodi mõttelise lõpu märkimisel pidada 2001. aasta 11. septembri sündmusi USA-s, milles mõnede ringkondade arvates nähti tõestust sellele, et postmodernism on kas eksitus või koguni terrorirünnakute eest vastutav, kui ka mitte otseselt, siis vähemalt kaudselt, enda tekitatud ambivalentse tähendus- ja väärtuskeskkonna tõttu. Nimetatud meeleolusid on lähemalt uurinud USA



kirjandusteadlane Stanley Fish, tuues välja näiteks New Yorgi tollase linnaapea Rudolph Giuliani ÜRO esinemise, kus viimane taunis „kultuurilist relativismi“; ajakirjanik Roger Rosenblatti tõdemuse, et irooniaajastu on lõppenud ja ameerika intellektuaalid peavad tunnistama, et reaalsus ongi reaalne; filosoofiaõppejõu Leonard Peikoffi süüdistuse reaalsuse mõistet eitavate multikulturalistide aadressil jpt (Fish 2002: 27-28). Briti meediaõppejõud Philip Hammond, kes on analüüsinud terrorirünnakuile järgnenud „postmodernset sõda“, täheldab, et kuigi rünnakutes nähti väljakutset postmodernistidele ning nõuet üldkehtiva eetilise perspektiivi järele, jätkus nn irooniaajastu ometi: näiteks kurtis *US News and World Report*'i toimetaja John Leo, et USA ülikoolilinnakutes iseloomustas reaktsioone terrorirünnakutele „radikaalne kultuuriline relativism, hinnanguvõimetus ja postmodernistlik veendumus, et ei ole olemas kaitset väärivaid moraalinorme ega tõdesid – kogu teadmine ja moraal on võimukonstruksioon“ (Hammond 2004). Ometi ei saa eitada 11. septembri järel maad võtnud fundamentalistlikumaid ideoloogiasuundi ega vaidlustada näiteks Oxfordi kirjandusteadlase Alan Kirby arvamust, kes postmodernismile järgnenud epohhi „pseudomodernismiks“ (hiljem ka „digimodernismiks“) nimetades on näinud selle intellektuaalsete põhiseisunditena „teadmatust, fanatismi ja ärevust“ ning lisanud, et „Pseudomodernism küll ei sündinud 11. septembril 2001, aga selle rusudesse maeti postmodernism“ (Kirby 2010: 73).

Kuigi 11. september on vaid üks võimalikke post-postmodernismi sünnidaatumeid, väärrib sellega seoses siiski meenutamist ka üks sündmus Eesti teatrielus. Nimelt toodi juba kaks nädalat pärast katastroofi Tartu Teatrilaboris Andrus Laansalu eestvõttel lavale ainulaadne aktsioon „Ameerika“, milles analüüsiti toimunut multimeediumliku teatri vahenditega. Paralleel on oluline selleski mõttes, et just sel perioodil oli Eesti kultuuriajakirjanduses toimumas elav mõttevahetus meie teatri- ja kriitikakeele uuenemisvajaduse teemadel, mille üks võtmefiguure oli just nimelt Andrus Laansalu. Tema seisukohti vaadeldakse põgusalt ka teises peatükis, sest neis on elemente nii postmodernistlikust elutunnetusest, modernisminostalgilisest avangardimeelsusest kui ka mõttelaadist, mis mõjub tagantjärele tarkuse valgel koguni post-postmodernistliku suunaviidana. Siiski on „Ameerika“ aktsioonis ilmselt veel raske sellelaadset prohvetlikkust näha. Kriitikas on sellest välja loetud koguni sõnumit, „et Ameerikat pole tegelikult olemas, see on väljamõeldis, ja et 11. septembril toimunu on

tõlgendatav kui geniaalne kunst“ (Urmet 2001). Ilmselt ei olnud kriitiku hinnang siiski lavastuse hoiakut defineeriv, pigem pani küsimärgi alla ettevõtmise kaalukuse. Kuigi aktsioon pälvis ka positiivset kaasamõtlemist (vt Vaher 2001), on selles siiski raske tajuda resonantsi postmodernismi matusemeeleoludega. Pigem ikkagi Teatrilabori loomingulist püüdu tuua kunst lähemasse kokkupuutesse aktuaalsete teemadega: „Teater tegeleb tavaliselt suurejooneliste üldiste asjadega, kuid see, mis mõjutab meid intensiivselt otse, jääb puutumata“. Kajastuse sõnumi ja hinnangu osas taotlenud tegijad aga objektiivset „haiguslugu“ (Karulin 2001).

Globaalses kontekstis ei lähtu aga 11. septembri järgne postmodernismikriitika sugugi vaid konservatiivselt või fundamentalistlikult pinnalt. Pigem marksistlikult positsioonilt ning seejuures võrdlemisi Ameerika-vaenulikult on postmodernismi nõrkusi analüüsinud näiteks Briti kirjandusteadlane Terry Eagleton. Tema põhietteheide on see, et kuna postmodernism eitab „tervikuid, universaalseid väärtusi, suuri ajaloolisi narratiive, inimeksistentsi ühtseid aluseid ja objektiivse teadmise võimalikkust“ ning on „skeptiline tõe, ühtsuse ja progressi osas“, kaldudes „kultuurilisse relativismi ning pühitsedes pluralismi, katkestusi ja heterogeensust“, siis on ta loobunud vastamast n-ö suurtele küsimustele (Eagleton 2004: 13). Lõputu tähendusi nihestav kulg tähistajalt tähistajale ning privaatsfääri kultiveerimine on võtnud inimeselt võime näha end osana suuremast tervikust. Ometi tuleks tegelda ka selliste teemadega nagu tõe, moraal, pahe ja voores, ning seda tehes loobuda ironiast. Liberalistliku enesekeskuse asemel tuleks tervikut taasluua vastastikuste suhete kaudu (samas, lk 122).

Vaatamata selgetele nõudmistele ei paku Eagleton siiski konkreetsemaid retsepte. Küll aga teevad seda José López ja Garry Potter, andes mitmekülgse ülevaate kriitilise realismi võimalustest tänases päevas. Nad tunnistavad postmodernismiajastu rikkalikku pärandit, kuid leiavad, et muutunud ühiskonnas jääb see üha enam eemale „tänapäeva elu dünaamilisest keskmest“ ega paku sellele enam adekvaatset intellektuaalset vastust (López, Potter 2001: 4). Kultuuri vallas toonitavad nad realismi osatähtsust keele ja reaalsuse suhte mõtestamisel, rõhutades signifikatsiooniprotsessis materiaalse reaalsuse referentide tähtsust. „Realism ennistab „asja-iseeneses“ tähenduse. Seda tehes muudab ta ka kultuurikriitiku rolli“ (samas, lk 182).

Ka Alan Kirby nõustub, et postmodernistlik filosoofia, mis „rõhutab tähenduse ja teadmise tabamatust“ ning väljendub kunstis „ironilise eneseteadlikkusena“ ja „representatsiooni teema problematiseerimisena“, on hakanud murenema, kuid veelgi veenvamat kinnitust sellele kui akadeemiliste ringkondade huvitõus kriitilise realismi vastu näeb ta uuemas kirjanduses ja filmikunstis, kus postmodernismi pärand on muutunud jätkusuutmatuks elitaarseks klassikaks ning „Ainus koht, kus postmodernism püsib, on lastemultikad, nagu „Shrek“ ja „Imelised“ – ja seda vanemate meeleheaks, kes on sunnitud neid laste seltsis vaatama” (Kirby 2010: 66-67). Kirby kirjeldatud pseudomodernistliku kultuurielu keskseteks märksõnadeks on Internet ja vaataja osalus: „Postmodernism mõistis kaasaja kultuuri vaatamänguna, mille ees indiviid võimutuna istub ja milles problematiseeritakse reaalsuse teemat. Seetõttu asetab postmodernism rõhu televisioonile ja kinoekraanile. Selle järglane, mida ma nimetaksin *pseudomodernismiks*, teeb indiviidi tegevusest kultuuritoodete tarviliku tingimuse“ (samal, lk 68).

Niisiis on uue ajastu sümboolseks etendusündmuseks tõsielusari, kus vaataja saab toimuvasse hääletades, helistades või seda mõnel muul viisil mõjutades sekkuda. Samas on seegi osalusaktiivsus, kaasloomingulisus ja suhtluse interaktiivsus suuresti illusoorne, sest osalejatel pole otsest kohustust suhelda, kõik sekkumised on väga põgusad ja neist ei tarvitse jääda püsivat jälge. „Kui postmodernism pani kahtluse alla „reaalsuse“, siis pseudomodernism määratleb implitsiitselt reaalsust kui „mina“, mis on parasjagu „interaktsioonis“ tekstidega. Seega annab pseudomodernism mõista, et kõik see, mis ta teeb või loob, on reaalsus; ja pseudomodernistlik tekst võib seda näiliselt reaalselt võidukalt kuulutada lihtsakoelises vormis: näiteks käsikaameratega ülesvõetud tõsielusarjad (mis näidates inimesi, kes teavad, et neid jälgitakse, loovad vaatajas osalemisillusiooni); „Kontor“ ja „Blairi nõia projekt“, interaktiivne pornograafia ja tõsielusarjad; Michael Moore'i ja Morgan Spurlocki esseistlik kinematograafia“ (Kirby 2010: 72).

Vaatamata mitmetele vaieldamatutele kunstisaavutustele eelnenud loetus on pseudomodernistlikule kultuurielule selle tarbija seisukohast Kirby arvates omane pigem mandumine. Kui postmodernismis kadus usk suurtesse lugudesse, siis pseudomodernismi juhib globaliseerunud ja monopolistlik turumajandusideoloogia, kus inimesele on vaatamata tema näilisele kaasloomingulisusele omane siiski

tarbijahoiak, loovus on illusoorne ning sõltub pakutud valikuvariantidest. Sellega kaasneb pseudomodernistliku inimese omalaadne abitus: ta võib meedia vahendusel küll globaalselt suhelda, vajades samas juhatust elementaarsetes asjades. Pseudomodernistlikku kultuuritarvet iseloomustab soov „pöörduda tagasi lapselike mänguajajade juurde“ ning „Tüüpiliseks emotsionaalseks seisundiks, mis on oluliselt kõrvale tõrjunud iroonia hüperteadlikkuse, on siin saanud *transs* – omaenda tegevusse neeldumise tunne. Modernismi neuroosi ja postmodernismi nartsissismi asemel pseudomodernism hoopis *kõrvaldab maailma*, luues uutmoodi hääletu autismi kaalutu kohatuse“ (Kirby 2010: 73). Hoolimata pessimistlikust kirjeldusest rõhutab Kirby siiski vajadust näha ajastu eeldustes väljakutset ja otsida neis võimalust kultuuriliseks tõusuks.

Seesama lihtsus ja reaalsusejanu kätkeb ju endas ka loovat potentsiaali. Sellega haakub Alvar Loogi optimism: „Samas kostab õhtumaa kultuuri postmodernistlikust pohmelusest sõnatut soovi pöörduda tagasi süütusse algusse, kus sõnade/kirjatehede/eneseväljenduslike märkide võime midagi tähistada või iseendast väljapoole osutada veel kuhtuma polnud hakanud“ (Loog 2010: 62). Lisaks tõdeb ta, et kultuuri loovuse taastärkamine saab tulla „vaid mingi uusuniversalimi läbi, mis taaskäivitaks dialektilise arengutsükli. Tuleb absolutiseerida muutus, muuta see normiks“ (samam, lk 65).

### **1.1.3. Performatism ja uus-siirus**

Kuigi ka modernismi surma ja postmodernismi süüdi on sümboliseeritud ühe arhitektuuriansambli õhkimises (Pruitt-Igoe magalakompleks St Louisis, vt Jencks 1991: 9), hakati järgmist epohhivahetust arhitektuurivallas märkama siiski juba tunduvalt enne kaksiktornide tragöödiat. Nii kirjutas Tom Turner juba 1996. aastal, et arhitektuuris ja linnaplaneeringus võib täheldada post-postmodernseid märke, kus ratsionaalne mõistus põimub usuga. Põhiliseks näiteks toob ta Christopher Alexanderi, kes jutlustas n-ö ajatut ehituslaadi, väärtustas selles „elususe“ aspekti ning otsis seda traditsioonide taaselustamise ning nendes ajatute mustrite leidmise kaudu, luues nõnda sildu lausa pre-modernismiga. Tema näitel tõdeb Turner, et modernistlik lineaarne utopism on surnud ning samuti on hääbumas postmodernismi kõigelukavatavuse õhkkond. Üksnes mõistusele toetudes tulevad piirid peagi ette. (Turner 1996: 8-10)

Muudatustest 1990-ndate arhitektuuris, mis enam postmodernismi mõiste alla mahtuda ei taha, on kirjutanud ka näiteks Hans Ibelings, üldistades uut suundumust „supermodernismi“ nime alla (vt Ibelings 2002). Ibelingsi ajastuvaimu kirjeldavatel mõtteavaldustel on kohati kattuvusi Alan Kirby pessimismiga. Järgnevalt püüan aga läheneda mõttesuundadele, mis otsivad uue epohhi eelduses kultuurilist potentsiaali ning lasevad end ka rohkem siduda teatri ja muude performatiivsete valdkondadega.

Ka kirjanduses ja filmikunstis on juba alates 1990-ndate teisest poolest täheldatud postmodernistliku paradigma taandumist. Üks terviklikumaid postmodernismijärgse kunsti kirjeldusi, mis omal moel ühendab endas nii eelkõneldud lapseliku lihtsuspiüde, tähistamistungi, loovuse taastärkamise, pinnalisust ületavad universalistlikud mudelid kui ka nivelleerivat ajastuvaimu konteksti lõhkuvad ületamisstrateegiad, on Saksa slavisti Raoul Eshelmani performatismikäsitlus. Ingliskeelsetena hakkasid tema selleteemalised artiklid ilmuma kümnekond aastat tagasi võrguajakirjas *Anthropoetics*. 2008. aastal koondas ta need süsteemsemalt raamatusse „Performatism, or the End of Postmodernism“, seejuures varem ilmunud tekste ka ümber ning kokku kirjutades. Alljärgnevas ülevaates on kasutatud mõlemat allikat.

Eshelman märkab, et alates 1990-ndate keskpaigast hakkas postmodernistliku filmikunsti taustal, mille märgi- ja subjektikäsitlust iseloomustasid *différance*, hajutatud identifitseerimisstrateegiad ning metafüüsiline pessimism, endast märku andma uus suund, kus filmid tegelevad usu-, lepituse- ja identiteediteemadega. Nad võimaldavad vaataja samastumist sirgjoonelistel tegelastel ja nende kohati ohverduslike lunastusaktidega, mis kulmineeruvad puänteeritud ning emotsionaalselt liigutavate lahendustega, sageli n-ö positiivsete lõppudega. Eshelman kasutab oma põhinäidetena Lars von Trieri ja Thomas Vinterbergi tollast loomingut „Dogma 95“ egiidi all, samuti Jim Jarmuschi filmi „Kummituskoer: samurai tee“ (1999), Tom Tykweri „Lola jooksu“ (1998), Jean-Pierre Jeunet’ „Amélie’d“ (2001), Aleksandr Rogoškini „Kukulindu“ (2002), Sam Mendesi filmi „American Beauty“ (1999) jpt. Kirjanduse lemmiknäideteks on tal aga Viktor Pelevini ja Ljudmila Ulitskaja looming (Eshelman 2000/2001; Eshelman 2002/2003).

Eshelmani performatismi termin on kauses suguluses suundumustega, mis tähistavad laiemalt „performatiivset pööret“ humanitaaria vallas ja mida võib pidada omamoodi reaktsiooniks varasemale „keelelisele pöördele“ (vt Kaljundi 2008: 628).

Ometi on performatiivsuse mõiste kohati eksitavalt laialivalgub ning kätkeb lausa vastandlikke suundumusi. Selle alla mahub nähtusi alates John Austini performatiivse kõneakti mõistest, mida lausudes sooritatakse reaalne tegu, kuni teatri performatiivse funktsiooni emantsipeerumiseni referentsiaalse suhtes, tulemuseks näiteks tegevuskunst, mis postmodernismi perioodil hakkas peaasjalikult tegelema subjekti konstrueerimise strateegiate läbivalgustamisega. Eshelman distantseerib enda mõistekasutuse neist ilminguist, toonitades, et kui modernistlik performatiivsus rõhutab või kummastab elu ja kunsti piiri ning postmodernistlik *performance* näitab inimkeha või subjekti suhet ümbritseva kontekstiga, siis performatism erineb mõlemast, esitades subjekti sidusa ja holistlikuna ning püüdes lugejale või vaatajale pakkuda samastumisvõimalust (Eshelman 2000/2001). Performatism ei püüa anda postmodernismi paralleelvõimalustest tulvil ambivalentsusele tagasikäiku lihtsalt autoripositsiooni taastamise näol (sest ka postmodernistliku teose olemust juhib autori tahe), vaid mõtestada ümber juba teose suhe teda ümbritseva kontekstiga (Eshelman 2008: 1).

Performatistliku kunstiteose neli põhitunnust on: monism, topeltraamistamine, sidus ja läbipaistmatu subjekt ning teistlik aeg-ruum.

1) Monism. Ületamaks õhtumaa kultuuri igikummitavat dualismiprobleemi, mida postmodernism vaatamata vabastuslubadustele vaid süvendas, on performatistlik märgikäsitlus integreeritud ja monistlik. Eshelmani performatismiteooria on mitmes punktis inspireeritud Eric Gansi „generatiivsest antropoloogiast“, sealt on laenatud ka „ostensiivse“ (lad k *ostendere* – näitama) märgi kontseptsioon. Ostensioon on kõige esmatasandilisem aktiivse tähistamise akt, mis toimub ilma sõnalise suhtluseta ning milles kas jäljendatakse tegevusi või osutatakse objektidele, mille käigus reaalne objekt hakkab ise märgina toimima, tähistades näiteks esemeteklassi, kuhu ta ise kuulub (Eco 1976: 224-225). Gansi generatiivne antropoloogia on omakorda inspireeritud René Girard'i ohvriteooriast, ühisosaks eeldus nn algstseenist (*originary scene*) ja mimeetilisest konfliktsituatsioonist (*mimetic rivalry*), milles osalejad (st ürginimesed) rakendavad artikuleerimata kõnet kasutamata ostensiivset märki, tähistamaks nendevahelist tüliobjekti. Algstseenis lahendatakse konflikt, mis muidu päädiks ühe osapoolte füüsilise enesekehtestamisega, n-ö vägivalda edasi lükkaval viisil, kus üks konflikti osapool teeb reaalse objekti osutamise kaudu märgina tajutavaks, teine aga

aktsepteerib seda märki, lükates nii konflikti edasi ja pannes selle leppega aluse ka edasisele kommunikatsioonile. Tänu oma vägivalda edasilükkavale väele omandab ostensiivne märk algstseenis osalejate jaoks ka transtsendentse, religioosse mõõtme (pole oluline, kas ta omab seda ka objektiivselt), märkides piirjoont immanentse ja transtsendentse sfääri vahel. Samuti kätkeb see ostensiivne märk ilu mõistet ja esteetilise vastuvõtu võimalust, kuna loob omalaadse võnkeolukorra, lastes tajuda üheaegselt nii reaalselt objekti kui ka märki, seega kujutleda nii selle omamist kui ka kättesaamatust. (Eshelman 2008: 4-5)

Kuigi Eshelman ei nõustu kõiges Gansi algstseeni tõlgendustega, väidab ta, et postmodernismijärgne ajastu tunneb teatavat tungi ostensiivsete märkide poole ning performatistlik kunst pakub ostensiivsuse manifestatsioone.

2) Topeltraamistamine (*double framing*) on performatistlik vahend, eraldamaks kunstiteost ajutiselt ümbritsevast kontekstist, andmaks talle transtsendentne mõõde ning võimaldamaks lugejal-vaatajal teose aeg-ruumiga samastuda. Ka raami mõiste kasutamiseks on Eshelman saanud inspiratsiooni antropoloogiast, konkreetsemalt Erving Goffmani raamiteooriast (vt Goffman 1974). Performatistliku kunstiteose topeltraamistamine taotleb fikseeritud „lukustust“ teose välisraami ja siseraami vahel. Välisraam on teose enda ülesehituslik raam, siseraam on aga mingi kujund või komponent, mille kaudu taotletakse vaataja samastumist ja sisseelamist ning mis peab toimima nagu ostensiivne märk algstseenis. Välisraam annab toimivale transtsendentse mõõtme ja liidab stseenis osalejad mingi väärtustesüsteemiga, näiteks sõnumiga, mida teos autoripositsioonilt edastab.

See ei tähenda ilmtingimata läbipaistva meediumi taaskehtestamist. Autori tahe võib olla vastuolus ratsionaalse mõistusega ja tekitada skepsist ning vaataja võib sellest ka igati teadlik olla, kuid see poleemilisus loobki kahe raami vahel tsirkulatsiooni, võnkuva tautoloogia, milles nad vastastikku teineteist kinnitavad. Eshelmani lemmiknäide on Sam Mendes'i „American Beauty“ lõpustseen, kus tänaval lendleb valge kilekott ning selleks hetkeks juba naabrimehe käe läbi hukkunud Lester Burnham (Kevin Spacey) kõneleb kaadri taga sellest, kuidas elu on tegelikult ilus ning kuidas pärast surma mõistavad seda ka teised. Niisiis, teose kaudu edastatud väited toimivad tunnetuslikult vaieldavate, kuid vormiliselt vääramatute metafüüsiliste mustritena, mis aga kehtivad vaid konkreetse teose raamis. Sõnum võib olla „elukaugelt“ positiivne

ning sellega on lihtne samastuda, samas on vaatajal võimalus jääda selle suhtes ratsionaalselt skeptiliseks. Vaataja võib lasta ironial välisraami seestpoolt õõnestada ja teose kunstilise ühtsuse lõhkuda või siis hoopis tunnistada, et kujundlik võtmestseen kinnitab välisraami kehtestatud loogikat. Performatistlik teos on edukas siis, kui vaataja meelsus selle mõjul muutub või usk kinnitust saab ning ta suudab saadud elamuse või muutunud veendumused reaalsusse tagasi projitseerida. Performatistlikud teosed ei püüa vaatajat suunata seiklema *différance*'i hoovustes, vaid panevad oma ülesehituse kaudu vaataja valiku ette, kas nõustuda välisraami kaudu kehtestatud lahendusega või argumenteerida vastu. Ironia ja metafüüsiline skeptitsism ei ole teose ja tema retseptsiooni maailmast kuhugi kadunud, kuid need on raami abil n-ö kontrolli alla pandud. (Eshelman 2008: 36-37)

3) Performatistlik subjekt on sidus ja läbipaistmatu. Ilmeka seletuse leiab Eshelman sellele Pelevini novellist „Lapsepõlve ontoloogia“ (1991), kus tõdetakse, et täiskasvanu elu on küllastunud ega „sisalda tühimikke, kuhu võiks mahtuda elamus, mis ei ole ümbritsevaga otseselt seotud“ (Pelevin 2002: 56). Need psühholoogilised või rituaalsed „tühimikud“ loovad ruumi subjekti enesekehtestamiseks ja holistlikuks perspektiiviks, võimaldades tegelastele eneseületuslikku kogemust (nagu Lester Burnhami apoteoos („American Beauty“), Kareni (Bodil Jørgensen) murrang kodanlikus perekonnaelus (Lars von Trieri „Idioodid“ (1998)), Tšapajevi ja Anka nirvaana (Pelevini „Tšapajev ja Pustota“ (1996)) ning see ületamisakt võib olla eneseohverduislik (Eshelman 2000/2001). Subjekti sidusus ja läbipaistmatus võib väljenduda ka tegelaskuju kohtlusena, kuid see pole mitte eesmärk iseeneses, vaid eeldus ja lähtepunkt edasistele arengutele, mille edukuse kriteeriumiks on see, kas ja kuidas subjekt ületab topeltraami. (Eshelman 2008: 37)

4. Teistlik aeg-ruum võtab eelmised punktid omal moel kokku. Teos on raamitud nõnda, et subjektil on reaalne võimalus nende raamidega suhestuda ja neid ületada. See võib väljenduda näiteks süžee tasandil. Tänu sellele saame tajuda varjatud autori kehtestavat tahet, nii et teose põhikonflikt toimubki välisraami kehtestatud tingimuste ja tegelase vahel, kes võitleb, et seda ületada. Raami kaudu eeldame varjatud autori olemasolu, kes kehtestab oma tahet teatava paradoksi kaudu, mille tõeline tähendus ilmneb selles konfliktis. Seda tänu sellele, et performatismis on rõhk toimuvast üle



ulatuval raamil, mitte hajusatel ja pidevas muutumises olevatel piiridel, nagu on omane postmodernismile. (Eshelman 2008: 38)

Seetõttu on Eshelmani väitel mõttetu läheneda performatistlikule teosele poststrukturealistlike meetoditega (näiteks Deleuze'i filmiteooriaga), mis teoloogilises terminoloogias vastaksid deistlikule metafüüsikale, samas kui performatism tähistab üleminekut deismilt teismile. Niisiis, teistlikust teoloogiast kantud süžee on isikulise Jumala seatud raam, millesse ta heidab omaenese näo järgi loodud olendid; nende ülesanne on püüda see raam ületada ning ühineda Loojaga, tema täiust mingil viisil jäljendades, seda etendades. Deism (ratsionaalne ja institutsioonide suhtes eitav, uskudes, et Jumal on küll maailma loonud, kuid ei sekku selle toimimisse) lähtub seevastu eeldusest, et ühtses alges oli mingi kõrvalekalle, mis genereerib märke, mille jälgi peavad inimesed vormitus keskkonnas lõputult jälitama. Isikulise Jumala ja transtsendentse raami asemel on deistliku teose huvikeskmes osade ja terviku suhte pidev muutumine. Monistlik esteetika taaselustab ja töötleb teistlikke müüte tänapäevasteks süžeedeks. Eeskätt on ta esteetiline reaktsioon postmodernismi üheplaani deismile ning selle esmaeesmärk on kehtestada performatistlike struktuuride kaudu teose autorisõnum, mitte niivõrd rõhutada nende mudelite allikdogmasid. (Eshelman 2008: 13)

Eshelman toob välja viis peamist teistlikku süžeeskeemi: Jumala mängimine („Amélie“, „Idioodid“); raamist põgenemine (David Fincheri film „Paanikatuba“ (2002)), isa juurde tagasi pöördumine („American Beauty“, Vinterbergi „Pidusöök“ (1998)), ületamine eneseohverduse kaudu (Trier ja tema peategelased) ja enese täiusele viimine (Pelevini „Tšapajev ja Pustota“, Jarmuschi „Kummituskoer“) (Eshelman 2008: 13).

Neljandas vormis, ületuses eneseohverduse kaudu, on taas võimalik näha paralleele Eric Gansiga, kes on samuti mõtestanud postmodernismi lõppu ning nimetanud uut epohhi „postmillennialismiks“ (*post-millennialism*) (Gans 2001a). Tema tõlgenduses iseloomustas postmodernismi perioodi ohvrimõttemiis (*victimary thinking*), mille aluseks on vaenajate ja ohvrite vastasseis, kus esimesed paiknevad tsentris (modernistlike utopiate ja totalitaarsuse kandjatena), teised aga perifeerias, pakkudes endaga samastumisvõimalust. Gansi arvates võimendus see mõttemiis Teise maailmasõja ning holokaustiga, millest alates on hakatud igasugust tsentreeritud

eristust (rahvuse, rassi vms alusel) käsitlema anakronismina. Postmodernism küll vaidlustas suured narratiivid jm hierarhiad, kuid jättis kangelasestaatusse nende kesete vaidlustaja enda. Postmillennialismi väljakutse oleks aga vaenu vähendamine maailmas. Kuigi postmodernistliku ohvrimõtlemise lähtepunkt peitub sõjajärgses reaktsioonis holokaustile, on sel ometi ajalooline taust ja tähendus, kuna holokaust oli sajanditepikkuse antisemitismi kulminatsioon, n-ö vihaprojekti lõppvaatus, mille rumalus seisneski vaenu muutmises projektiks. Omades kokkupuutepunkti René Girard'i patuoina-teooriaga, peitub selles paraku ka ajalooline inspiratsioon postmodernistlikule ohvrimõtlemisele. (Gans 2001a, Gans 2001b, Gans 2006)

Ka Eshelmani järgi on postmodernistlik ohver alati hegemoonilise, rõhuva tsentri suhtes abitu sihtmärk, omades seeläbi moraalset üleolekut. Performatismis on ohvid taas keskmes, st nad ei märgi lõputut muutlikkust, ümbervormumist ja eestlibisemist, vaid neile saab keskenduda kui positiivse samastumise objektidele. Ohverdusliku tsentreerimise näiteid võibki leida von Trieri ja Vinterbergi loomingust. Performatism ei ole võimu kuritarvituste suhtes postmodernismist vähem kriitiline, kuid ta väärtustab samastumist ohverdusliku tsentriga, mis on aga võõras postmodernismile, kus saab kujutleda moraalsete hoiakute kehtestamist vaid pidevas fikseerimatus protsessis ja sotsiaalse korra perifeerias. Performatism seevastu väärtustab tsentreerimist, mis toob ohvid ja vaenajad lähemale, võimaldades ka viimastega samastuda. (Eshelman 2008: 18)

Sellega seoses väärrib mainimist Detroit Mercy ülikooli filmi- ja kirjandusdotsendi Nicholas Rombes'i tähelepanek, kes on nimetanud Quentin Tarantino „Väärituid tõpraid“ (2009) USA esimeseks laiale auditooriumile suunatud post-postmodernistlikuks filmiks, just nimelt tänu sellele, et film ei pane rõhku oma esteetika iroonilisusele ja pindmisele eneseteadlikkusele, vaid need vahendid ja nende toime on sügavalt põimitud filmi enda põhikoosse. Selle kaudu sisendab film arusaama, et kättemaksu sihtmärk võib olla ajalugu ise. See on olevikuline kättemaks, mis ei muuda küll minevikku olematuks, kuid mis võib seda piisavalt nihestada, muutmaks tulevikku. Selles mõttes on autori arvates tegemist sügavalt „humanistliku filmiga“. (Rombes 2009)

Niisiis püüab performatism taastada kunstilises keskkonnas ruumi, kus saab asenduslikult kogeda headust, ilu ja transtsendentset kohaolu (välised raamid) ning

samastuda fiktsionaalsete ostensiivsete stseenidega (sisemised raamid). Sedalaadi raamistatud kunst võimaldab sisse elada uskumatutesse sündmustesse, isegi kui vaataja on teadlik, et argielus see reeglina ei kehti (Eshelman 2002/2003). Välisraam loob sidusa vaatepunkti, suunamaks vaataja fookuse teosesse nii, et see muutub tervikuna justkui ostensiivseks märgiks, mida vaataja peab kas aktsepteerima või eitama. Selle asemel, et teose siseruum oleks derridalikult lakkamatus põimumises lõputu väliskeskkonnaga, lööb välisraam hoopis kiilu teose ja tema konteksti vahele, sundides vaatajat seeläbi vähemalt ajutiselt tajuma välisruumi kui transtsendentset Teispoolust ning keskenduma teose esitatud valikutele ja elamustele. Välisraam loob ajutiselt sidusad tingimused, mis võimaldavad samastumise kaudu pühitseda headust, ilu, lepituslikkust vms. Performatistliku välisraami performatiivsus seisneb selles, et ta „teeb“ midagi vaatajale ja see tegu, toiming, akt, *performance* takistab, taas muidugi ajutiselt, subjektil imendumast postmodernistlikult mõistetud väliskonteksti korrastamata ja muutlikku keskkonda. Goffmani ja Gansi vaimus võib öelda, et välisraam (ja selle „lukustus“ siseraamiga) paneb teose toimima „algstseenina“, millele vaataja või lugeja reageerib rituaalsel moel (Eshelman 2000/2001).

Eshelman lisab, et kuigi postmodernistliku pilgu jaoks võib performatistlik kunst näida banaalne ja melodramaatiline, kuna seal pole intellektuaalset mängulisust ja vormiirooniat ning selle sentimentaalne varjund võib mõjuda hollywoodlikult, erineb see viimasest olemuslikult, kuna kohustuslik fookus ostensiivsete märkide ümberlökkamatule tõe, ärritavalt kohtlastele karakteritele ja uskumatutele transtsendentsiaktidele tüütab ka peavoolukino publikut, kes on harjunud lihtsakoeliste samastumistega (Eshelman 2002/2003).

See tähelepanek sunnib hetkeks põhjalikumalt peatuma rühmitusel „Dogma 95“, mis on olnud tänuväärseks näiteks nii Eshelmani performatismis kui ka näiteks „uus-siiruses“, mida allpool vaadeldakse. Ka „Dogma“ realismile on omane tõlgendust mõneti komplitseeriv vaheasend, kuna temagi vastandub üheagselt nii peavoolukinole kui ka senisele avangardile, tuues sisse teistsuguse lähenemise autorsuse mõistele.

„Dogma 95“ asutati Kopenhaagenis 1995. aasta kevadel Lars von Trieri juhtimisel. Nende manifesti ja „kasinusvannet“ on peetud ka pelgaks reklaamitrikiks, kuid on vaieldamatu, et selle rühmituse looming, olgu siis manifestist tulenevalt või mitte, on aidanud värskendada ja mõtestada realistlikku kujundikeelt. Lisaks illusionistlikule

peavoolukinole vaidlustasid nad aga ka näiteks prantsuse „uue laine“ katse kinokeelt uuendada: „1960. aastal sai mõõt täis! Kino oli surnud ja oli tarvis uuesti ellu kutsuda. Eesmärk oli õige, aga vahendid mitte. Selgus, et uus laine on virve, mis jooksis liiva ja muutus kõntsaks. [---] Kodanlusevastane kino muutus kodanlikuks, sest kunstikäsitlus, millel teooriad põhinesid, oli ise kodanlik. Autorifilmi kontseptsioon oli algusest peale kodanlik romantism ja seetõttu... vale!“ (Trier, Vinterberg 1999: 82)

Nõue välistada filmist individuaalsus kõlab muidugi mõneti kahepalgeliselt, kuid seda nõuet tehniliselt kirjeldanud kasinusvanne pakub üsna konkreetseid juhiseid performatistliku raami loomiseks ja reaalsuskogemuse teravdamiseks. Teatavasti sisaldas see kohustust filmida vaid võtteplatsil, mitte paviljonis, ainult olemasolevate rekvisiitidega ja käsikaameraga, heli pidi olema pildiga seotud, mitte hiljem lisatud, keelatud oli kaadrite optiline töötlemine ning omal kombel taastati ka aja- ja kohahütsus, kus tegevus pidi toimuma siin ja praegu. Vähe sellest, tiitrites ei tohtinud märkida ka režissööri nime, ja veelgi enam, režissöör andis vande hoiduda „isiklikust maitsest“: „Ma ei ole enam kunstnik. Ma luban mitte tegelda „teose“ loomisega ning vannun, et pean hetke sama oluliseks kui tervikut. Minu ülim eesmärk on välja pigistada tegelastes ja võtteplatsides leiduv tõde“ (von Trier, Vinterberg 1999: 83).

Ka Eshelman möönab, et vaatamata vastandumisele postmodernistliku mängulisusega ei välista performatistliku kunsti eesmärgid trikke, millena mõjub ka „Dogma“ manifest. See trikitamine pole aga eesmärk iseeneses, vaid pigem kaasnähtus raami ja transtsendentse mõõtme tajutavaks muutmisel. Samuti on ekslik näha postmodernisti vaatepunktist „Dogma“ kasinusvandes autentsusse tagasipöördumise püüet. „Dogma“ nõuded toimivad teistliku raamina, mis annab võimaluse transtsendentseks ületamiskogemuseks (Eshelman 2002/2003). Performatism ärgitab eneseteraapiale, ta sisendab, et me saame ületada ängistavate kontekstide jõu, kehtestades ja kinnitades oma isedust (Eshelman 2000/2001).

Nii teraapiline aspekt, konkreetseid kattuvad kunstinäited kui ka mitmed muud eelkirjeldatud tunnused seovad performatismi teisegi „postmodernismijärgse“ märksõnaga, „uus-siirusega“ (*new sincerity, novaja iskrennost*), mis võib aga eri kontekstides tähistada erinevaid suundumusi ja liikumisi. USA raadioprogrammi *The Sound of Young America* eestvedaja Jesse Thorni „A Manifesto for the New Sincerity“ („Uus-siiruse manifest“, 2006) peegeldab n-ö kaksiktornide-järgse noorsoo

mentaliteeti, laiemas tähenduses ja käibes hõlmab nimetus aga mitmeid performatismikirjeldusega sarnanevaid kunstisuundumusi („Dogma 95“, aga ka Pedro Almodóvar, Aki Kaurismäki jpt valdavalt psühholoogilis-realistliku põhikoega nüüdisrežissöörid). Samuti tähistab nimetus juba 1980-ndate lõpul Nõukogude Liidus alanud kirjandusliikumist. Vaatamata erinevatele ajalistele ja geograafilistele tingimustele, on nende ilmingute ühisosa siiski ühisnimetaja alla üldistatav ning post-postmodernismi kontekstis rakendatav. Kui USA-s seondub nimetatud nähtus 11. septembri terrorirünnakute järgse mõttelaadiga, siis nõukogude versioonis tähendas see reaktsiooni totalitaristliku perioodi lõpuaastate poliitilisele õhustikule ja selle kajastumisele kunstis. Mõlemal juhul on tegemist vastusega poliitilisele künismile ja võõrandumisele ning mõlemal juhul väljendab see huvi pöördumist nähtuste ja väärtuste pinnapeegeldustelt nende endi juurde, n-ö asja tuumani, vältides eelmisele epohhile omast irooniat, künismi ja sarkasmi (nõukogude kontekstis peetakse eelneva all silmas pigem mitteametliku, poolpõrandaaluse kunstiülu absurdismimõjulist võttestikku). Neid nähtusi seostades on viidatud koguni „9/11“ tõlgendatavusele järjena globaalses sündmusteahelas, mille vallandas nõukogude süsteemi kokkuvarisemine (Yurchak 2008: 258).

Üks oluline kriteerium nii uus-siiruse kui ka muude post-postmodernistlike nähtuste puhul näib olevat iroonia, täpsemalt sellele vastandumine. Siiski ei ole see üheselt kohustuslik. Ka uus-siirus võib sisaldada irooniat, kuid see on see ja võimaldab autoril jääda oma ideaalidega seotuks (Yurchak 2008: 259).

Iroonia funktsiooni postmodernistlikus kunstis määratleb tabavalt Juhan Ulfsak, öeldes, et see peab toimima kui „vaseliin, millega peaks justkui kõik asjad kõigile intellektuaalidele libedamaks tegema“ ning „on sisse pandud igaks juhuks, kunstiargusest“, kajastudes ennekõike tsiteerimises, kontekstist välja tõstmises või metateatraalsuses (Laks 2006). Iroonia postmodernismijärgne taandumine võib toimuda aga mitmel erineval viisil ja eesmärgil.

Jesse Thorn deklareerib oma manifestis, et neil, kes pärast 11. septembrit kõnelesid iroonia surmast, oli küll õigus, kuid mitte diagnoosi osas. „Iroonia ei surnud mitte tulises plahvatuses, vaid aeglaselt, vaikselt, vanadusse. Ja seda ei asendanud vana kaardiväe tagasitulek. Mängu on astumas uus kultuuriline paradigma. Selle radikaalse

uue vaimsuse nimi on „uus-siirus“ (Thorn 2006). Thorni manifest kirjeldab seda vaimsust pigem elustiilina, mis on orienteeritud muretusele, elule täiel rinnal.

Iroonia ja siiruse vahekorda on käsitletud ka Nicholas Rombes oma programmilise alapealkirjaga artiklis „The Razor’s Edge of American Cinema: The New Sincerity of Post-Ironic Films“ („... post-ironiliste filmide uus-siirus“). Tema rõhutab murrangumomendi osatähtsust ka retseptioonikeeles. Nimelt märgib ta, et kuni hiljutise ajani kaldusid kriitikud tegelikult siirast vastuvõttu eeldanud autorifilmides (näiteks David Lynchi „Blue Velvet“ (1986) või Stanley Kubricku „Silmad pärani kinni“ (1999)) otsima iga fassaadi taga õonestavat irooniat ja pilkama vanamoodsat sentimentaalsust, kartes „Quentin Tarantino iroonilisel ajajärgul“ mõjuda kohatult. Uuem eksperimentaalne kino keel peaks aga sellest krambist vabastama, kuna uurib siiruse ja iroonia ühisosa igakülgset ja ilu väärtustaval viisil. Rombes alustab „post-ironilise liikumise“ kaardistamist Paul Thomas Andersoni „Magnooliaga“ (1999), samuti mainib Trieri „Tantsijat pimeduses“ (2000) ning ajalises mõttes „esimest post-9/11 filmi“ „Mulholland Drive“ (2001) David Lynchilt, mis tõestas, et „iroonia ja siirus ei välista vastastikku teineteist“. (Rombes s.a)

Analoogiline iroonia ja siiruse suhe ilmneb lisaks muudele ühisjoontele ka uus-siiruse Vene versioonis, mille Mikhail Epstein dateerib juba 1980-ndate teise poolega, mil Moskva kontseptualistide liider Dmitri Prigov nõudis „suunamuutust „uus-siiruse“ poole“, vastukaaluks varasematele, juba ammendunud kontseptualistlikele skeemidele, mis parodeerisid nõukogude ideoloogia mudeleid. „See siirus on *uus*, kuna ta eeldab, et traditsiooniline siirus, kus inspireeritud poet samastus oma kangelasega, on surnud. Ometi ületab see *uus-siirus* talle eelnenud võõritust, impersonalismi, kontseptualismile omast tsiteerimist. Uus-siirus kuulub post-tsitaadilisse kunsti, uude „võbelevasse esteetikasse“ (Dmitri Prigovi termin), mis on sündinud autori hääle ja tsiteeritud ainese vastasmõjus“ (Epstein 1999: 457). Epstein kirjeldab seda esteetikat kui „trans-lürismi“, mis pole ei modernistlik ega postmodernistlik, vaid pigem post-post-modernne ning „neosentimentaalne“; selle esmatunnuseks pole ei autori siirus ega ka tsitaadilisus, vaid nende kahe interaktsioon ja õhkõrn piir, „mis võib panna ka siira avalduse kõlama tsitaadina ning kulunud tsitaadi lüürilise pihtimusena“ (samas, lk 457). Epstein toob selle näiteks luuletaja Timur Kibirovi.

Ka Eshelman toob näiteid kunstiteostest, mis omavad nii postmodernismi kui ka performatismi tunnuseid (näiteks David Fincheri film „Kakluskubi“ (1999)), ning olemuslikult performatistlikest töödest, mida kiputakse aga tõlgendama postmodernistlike irooniavisanditena (näiteks Pelevini looming). Kuid ka performatismis ei ole iroonia olemasolu või selle puudumine esmaseks žanri- ja epohhitunnuseks. Performatism ei välista irooniat, pigem on need monistlike müütide tänapäevased tõlgendused loodud varjamatu irooniaga, traditsiooni ning selle sekulaarset variatsiooni kõrvutavalt, võimaldamaks teose topeltraamistatuses poleemilist pinget. Kuna välisraami dogmatism on kunstlik, on ka selle iroonia ilmselge, kuid selle vasturääkivusega ta mitte ei tühista ennast nagu postmodernismis. Performatismi iroonia on teosesisene, keskendades vaataja raamistatud teose „dogmaatiliselt“ defineeritud vasturääkivusele, mitte ei heida teda avatud-vormilise teose ambivalentssesse ja fikseerimatusse taandkulgemisse (Eshelman 2008: 13-14).

Kuigi „uus-siiruse“ mõiste kõlab avaramalt ja üldistuslikumalt ajastuvaimu kandvana, samas kui „performatism“ näib olevat pigem tehniline kirjeldus teatud intentsiooniga teoste loomiseks, ei määratle see siiski nende terminite üldistusvõimet. Eshelmani kirjeldatud performatism ongi üks absolutiseeritud universalismivõimalus, mis Alvar Loogi ülaltsiteeritud lootusavalduses võiks ammendunud postmodernismi taustal „taaskäivitada dialektilise arengutsükli“ (Loog 2010: 65). Uus-siiruse olemus on ühtpidi tabamatum, ta võib märkida nii vaimsust, omadust kui ka stiilivõtet, mis võib külastada ka teistsuguse orientatsiooniga teose maailma. Ta võib ühtaegu aidata nii liigsele konservatismile vastu seista kui ka kaotatud väärtussüsteeme taastada. Seetõttu ei käsitleta ka käesoleva töö kolmandas peatükis, kus tulevad vaatluse alla mõned võimalikud universalistlikud mudelid Eesti teatris, uus-siirust mingi iseseisva paradigmana, vaid pigem hoiakuna, mis võib esineda erinevate lavastajate loomingus, sõltumata nende koolkondlikust või vaimuloolisest kuuluvusest. Kuid nii või teisiti on tegemist mõistega, millest postmodernismijärgse kunsti kirjeldamisel mööda ei pääse.

Kuna aga, nagu eelnevast ilmnes, ei ole iroonia ja siiruse vahekord sugugi kriteeriumiks postmodernismi elujõu hindamisel, täpsustatakse järgnevalt mõningaid postmodernismi mõistega kaasnevaid aspekte, mis võivad viidata nii temas endas peituvatele post-postmodernistlikele võrsetele kui ka võimalusele, et kuuldused tema surmast on siiski liialdatud.

## 1. 2. Problemaatiline postmodernism

Kõnelemaks post-postmodernismist, tuleks eelnevalt piiritleda tema eelkäija – postmodernism. Mitmel põhjusel tehakse seda siinkohal vaid visandlikult. Esmalt seetõttu, et tegemist on omaette mahuka teemaga. Teiseks lähtutakse siinkohal postmodernismi ajaliste piiride osas n-ö kanoonilistest definitsioonidest, mis kajastuvad eesti keeleski kättesaadavates põhjalikes ülevaadetes (vt nt Juske 1993a, Juske 1993b, Grenz 2003, Kraavi 2005). Kolmandaks, kirjeldades küll märke, mida on seostatud postmodernismi lõpu ja post-postmodernistliku perspektiiviga, ei püüta käesolevas magistritöös ometi ilmingimata väita, nagu oleks post-postmodernismi näol tegemist uue epohhiga, mis on eelmise tervikuna välja vahetanud. Pigem saab post-postmodernismi ilminguid esialgu vaadelda vaid reaktsioonina mingitele kindlatele postmodernismi tunnustele ning käsitledagi neid just vastavate tunnuste lõikes, jättes avatuks sellegi võimaluse, et tegemist on postmodernismi enda uue arengufaasiga.

Tihti peale vajab mingi uus nähtus enda defineerimisalusena tugipunkti, millest ta tõukub või millele vastandub. Vastandava defineerimise käigus saab see alusnähtus küll mõnevõrra kannatada, sest uue valgel kujutatakse teda ahtamana, omistades talle üksnes atribuute, mis nende ületamise seisukohast huvi pakuvad. Samas kätkeb selline katse-eksituse meetod siiski adekvaatseimat tööhüpoteesi, aidates töö teoreetilist baasi suhestada konkreetsete uurimisobjektidega ning eeldades, et just need kõnealused aspektid ongi eelnevas epohhis enim ahistavaks saanud. Nõnda puudutatakse ka käesolevas töös eeskätt neid postmodernismi tunnuseid, mis pakuvad enim huvi just post-postmodernismi seisukohast.

Mõistete täpsustamiseks tuleks esmalt eristada postmodernsust kui ajastut ning postmodernismi kui postmodernse ajajärgu suundumust kultuuris (Kraavi 2005: 11). Postmodernse ühiskonna algust loetakse enamiku teoreetikute arvates 1950-ndate teisest poolest, ajastule on tunnuslikud postindustriaalsus, hiliskapitalism, kõrgtehnoloogia, arvutiseeritus, meediakesksus, hüperreaalsus ja simulaakrumid, finantsvõim, vaba ettevõtlus, aja kokkusurutus, globaliseerumine ja multinatsionaalsus (Viires 2006: 28).

Usaldus modernset mõtteviisi iseloomustanud nn suurte jutustuste, metanarratiivide suhtes hakkas kaduma tänu eelmise sajandi keskel hoogustunud globaliseerumisele, kus teadmine kaotas oma iseväärtuse ning keelemängude kontekstis asendas



metanarratiivi kultuuriline pluralism (Juske 1993b: 68). Ihab Hassani järgi hakkas see seisund n-ö eepohhiks muutuma 1970-ndatel, mil kulmineerus ka avangardismi kriis, ning pärast Jean-François Lyotard'i raamatut „Postmodernistlik olukord“ 1979. aastal arenes ka modernismi ja postmodernismi poleemika, mille teiseks osapooleks oli Jürgen Habermas. Hassani arvates ei saa postmodernismust ajaliselt piiritleda, sest igal ajajärgul on, võiks öelda, postmodernistlike tunnuseid, näiteks õõnestav hoiak eelmise eepohhi suhtes. Nii näeb Hassan ka modernismi ja postmodernismi sarnasust just selles eelneva ületamissoovis. Samuti on nii Lyotard kui ka Habermas üldjoontes sama meelt selles, et põhimõtteliselt kasutab ka postmodernism modernismi pärandit (Juske 1993a: 69-73, Juske 1993b: 67-76).

Samuti tuleb silmas pidada, et nii, nagu ei saa eirata erinevust modernismi ja modernsuse mõistete vahel, rakendub sama loogika ka postmodernismi ja postmodernsuse mõistetele. Mikhail Epstein meenutab, et kui modernsuse areng kestis keskaja lõpust XX sajandi keskpaigani, tähistades valgustusideaale ja ka dualistliku mõttelaadi süvenemist, siis modernism oli lühike periood möödunud sajandi algusest selle keskpaigani ning seejuures mitte lihtsalt modernsuse lõpuperiood, vaid temaga pigem konfliktis olev aktiivne reaktsioon sellele. Samamoodi on postmodernism peegeldussuhtes modernismiga, olles ise algusperioodiks postmodernsuse eepohhile, mis võib kesta veel sajandeid (Epstein 1999: 463-464).

Kuigi ka Ihab Hassan vaidlustab eepohhidevahelisi kindlaid piirjooni, on ta loetlenud postmodernismile üldtunnuslike omadusi: fragmentariseerimine (totaalsete projektide ebaadekvaatsuse rõhutamiseks), suure eepika dekanoniseerimine, ironia (mis demüstifitseerib ka kunsti autentsuse, tema võime otseselt tegelikkust peegeldada), stiilide ja žanride hübriidiseerimine, karnevaliseerimine, *performance* (publiku aktiveerimine, kaasloomingulisus) ja konstruktsioon (kuna kõik on funktsionaalne ja tõde ei ole universaalne) (Zsilka 1992: 581-582).

Vaatamata sellele, et postmodernistlikud tendentsid ei jäänud kajastumata ka Eesti teatrielus, on seda meie oludes peetud siiski valdavalt marginaalseks „stiiliks“, mitte laiapõhjaliseks ajastuvaimu kajastuseks, mis teatris kaaluka suundumusena oleks esile kerkinud. Nagu juba öeldud, on Eesti teatritegijaist postmodernismi defineerinud ja manifesteerinud praegune post-postmodernismi eestkõneleja Peeter Jalakas. Oma postmodernismi määratluses tõukub ta Baz Kershaw' täheldatud kultuuri

destabiliseerumisest ning rõhutab sellega kaasnevaid vabadusi (näiteks indiviidi vabadust end oma äranägemist mööda konstrueerida), kuid samas ei saa ta mööda küsimusest: millel ikkagi selle vaba indiviidi valikud põhinevad, kui taustsüsteem välistab ühesed väärtushinnagud. Temagi kõneleb sellest, et pärast XX sajandi totalitaristlikke õudusi mõjuvad ratsionaalsed, totaalsed ja üldkehtivad mudelid õõvastavalt, kuid samasugusesse tupikusse juhatab ka demokraatia üldkehtivuse eeldamine. Nii jõuabki ta seda apooriat vaagides küsimuseni: „kas postmodernismi tuleks võtta kui mööduvat trendi või kui läbimurret uut laadi maailmakäsitluseks?“ (Jalakas 1999).

Niisiis võib juba Jalaka tollastes arutluskäikudes täheldada märke postmodernismi mööduvuse võimalusest ning seega mõnevõrra teistsugust suhtumist kui näiteks teisel eesti teatri postmodernismiklassikul Mati Undil, kes on oma kaks aastat hilisemas mõtteavalduses märksa kindlam postmodernismi püsijäämises. Ta möönab küll tühimust postmodernismist, kuid ei näe märke selle järgsusest, sest postmodernism „on enam kui kunstivool. Postmodernism tähendab minu jaoks vahvat mälu, u n u s t a m a t u s t. Arhiividest (mis enam ei kao) ja mitte-kultuurilisest võetakse pidevalt olnud. Samas – osa kunstilis-kultuurilist läheb arhiivi ja „natuuri“ tagasi. Mis see kõik kokku ikka muud on kui postmodernism?“ (Unt 2004: 137) Jalakas määratleb aga enda tollast postmodernististaatust kindlas vastanduses modernismiga, mille esindajaks ta peab näiteks Tallinna Linnateatrit, ning rõhutab tänapäeva teatrist rääkides vajadust kindlalt ära otsustada, kumba leeri kuulutakse, sest nende kahe vastuseisust puutumalt mööda ei pääse, ühe vahenditega teise sihte ei saavuta ning tulemuseks on „vastuolu valitud stilistika ja sisu vahel“ (Jalakas 1999).

Arvestades teatrikunstis olemuslikku seotust elava inimese, „siin ja praegu“ esitussituatsiooni ning publiku vahetu vastuvõtuga, tuleks aga selgitada, kas postmodernismi üldtunnused on täiel määral kohandatavad ka teatritele.

Jon Whitmore märgib, et postmodernismis võeti kasutusele modernistliku avangardi eksperimendid, kuid sellele lisaks hakati rõhutama kunstiteose enesepeegelduslikkust ja rakendama dekonstruktsiooni. Lavastusi iseloomustab mittelineaarsus, antiliteratuursus, realismivastatus, avatud vorm jne. Dramaturgiale pole tunnuslik niivõrd teksti voolulooline kuuluvus kui tema pakutavad dekonstruktsioonivõimalused. Koos sõnakesksuse kahanemisega aktiveerib

etendussündmus rohkem tajuvõimalusi, tema terviktähendus sõltub rohkem iga vaataja subjektiivsest vastuvõtust, tähenduskeskkond muutub mitmeplaaniisemaks ning selle loomisel võetakse kasutusele ka uued tehnilised võimalused. (Whitmore 1994: 2-5)

Omaette nähtusena tuleks nimetada postdramaatilist teatrit (Hans-Thies Lehmanni mõiste), mis vaatamata paljuski kattuvatele tunnustele pole samuti spetsiifiliselt postmodernistlik nähtus. Lehmanni tõdeb, et kirjeldatud teatrivahendeid on raske pidada epohhitunnusteks, sest need olnud teatri kasutuses ka varasematel perioodidel (Lehmann 2006: 25). Kuna Lehmanni põhihuvi pole mitte vormilises mõttes teatri tekstilise keskme lõhustamine, vaid pigem teatri käsitlemine erinevaid tähendus- ja tajuvõimalusi aktiveeriva terviksündmusena, siis on ka vastava teatripraktika õõnestav toime suunatud pigem nende omaduste vastu, mis seda tervikliku tajumise võimet pärsvivad. Samasuunalise otsingu algimpulsse, mis võiksid ehitada sildu juba pre-modernsusega, vaadeldakse põhjalikumalt järgmises alapeatükis.

Kuid teatrikunsti mõningast eristaatust modernismi ja postmodernismi murrangujoone suhtes on märganud teisedki. Näiteks on täheldatud, et oma ülesehitusliku struktuuri ja ka paratamatu kommertsaspekti tõttu suhestuvat ta muudatustega aeglasemalt ning nii jõudnud ka modernism teatrisse täielikult alles eelmise sajandi keskpaigaks (Connor 1997: 141-142). Arvestades murranguid, mida tõid eelmisel sajandivahetusel teatrisse realism ja sümbolism, on Connori väide küll mõneti vaieldav, kuid siiski võib nõustuda ka Johannes Birringeriga selles, et postmodernistlikud teooriad tekstuaalsuse ja visuaalse representatsiooni kohta ei kata tõepoolest päriselt teatrispetsiifikat ning muutusi, mida on võimalik kirjeldada näiteks arhitektuuris, on teatris samade kategooriate alusel võimatu kajastada (Birringer 1993: 44-45). Vähe sellest, teater on suutnud oma põhituuma säilitada nii modernismi kriisi teadvustamise kui ka postmodernismi juurdumise ajal. Ka avangardnähtused saavad jõudu ikkagi teatri mimeetilisesest põhiolemusest ja tegelikult ei saa teatris teiste kunstiikidega võrreldavalt postmodernismist rääkida, sest isegi sellele palju inspiratsiooni andnud Artaud ja Brecht esindavad oma olemuselt ikkagi modernistlikku avangardi (Birringer 1997: 130-131).

Artaud' suhe postmodernismiga on mitmeski mõttes problemaatiline. Kindlasti on teda sellesse seosesse osalt tõstnud Jacques Derrida kõrgendatud huvi Artaud' ideede vastu, mille kaudu ta sai oma poststrukturealistlikke analüüsimeodeid lahti kirjutada.

Artaud' logotsentrismivastastus tulenes paljuski prantsuse teatri ülimast sõnakeskusest, kuid sellele vastandumine ei ennustanud siiski ühemõtteliselt postmodernismi tulekut. Pigem trotsib ka tema teatrinägemus enda ühest lahterdamist, sest Derridagi on leidnud, et Artaud' visioon teatri „puhtast kohalolust“ ja „vahendamatuses“, mis poleks nakatatud tema „kordusest“ ja „representatsioonist“, on võimatu, kuna see mitte ei taastaks, vaid taandaks teatri (Derrida 1978: 249). Sarnast skepsist on väljendanud teisedki postmodernistid, näiteks Herbert Blau, kes on leidnud, et kõik katsed teatri tinglikku jäljenduslikkust lõhkuda ja selle asemele vahendamata kohaolu, tõde või autentsust asetada on määratud nurjumisele ning „etenduses pole midagi illusoorsemat kui vahendamatuses illusioon“ (Blau 1987: 164).

Nagu nähtus eelmisest alapeatükist, on post-postmodernistlik performatism mõlemast äärmusest teadlik ning loobki oma etendussündmuse mõnes mõttes justkui nende vahealale.

Etendussündmuse enama performatiivsuse seostamine esmajoones kehalisusega omab aga juba läbi modernsuse ulatunud eellugu, mis oma kartesiaanliku dualismi ning selle tekkelooga on ilmselt inspireerinud ka provokatiivseima postmodernismi dateeringu. Nii lähtuvad Arthur Kroker ja David Cook teesist, et postmodernsus saab alguse juba IV sajandil Augustinuse eitava suhtumisega kehalisuse ja aistingute usaldusväärssusse, mis on andnud lääne kultuuri edasisele kulgemisele nihilistliku suuna (Kroker, Cook 1986: 8). Nii ongi kehalisust rõhutavad manifestatsioonid teatris olnud suunatud ühtviisi nii realistliku mimeetilise teatri kui ka dekonstruktiivse simulatsiooniteatri vastu ning tõukunud enamasti Artaud' visioonidest. Kuigi nende kõrgaeg jääb 1960-ndatesse, on sellest huvitunud ka postmodernismi haripunkti, vastukaaluks reaalsuse eitamisele, mis on sellele ephhile tunnuslik. „Artaud' julmuse teater paikneb Reaalse (Lacan) alal. [...] Artaud otsis teatrivormi, mis oleks etenduse abil võimeline integreerima alateadlikud emotsionaalsed afektid Imaginaarse kaudu Sümbolisse sellisel viisil, et nende afektide jõud sümbolis ei kuhtuks“ [...]. Kuidas etendada teatris reaalsust Reaalse julmusena?“ (Finter 1997: 16-18) Näidetena teatrivõtetest, mis vastanduvad oma reaalsuse- ja Reaalse-tungis nii illusionistlikule läbielamisteatril kui ka tähistajate vabamängule, toob Helga Finter elusad tarantlid Jan Fabre'i lavastuses „Elle était et elle est, même“ (1993), mürkmaod Jan Lauwers'i lavastuses „Antonius ja Kleopatra“ (1992) ja rotid Marina Abramoviči ja Charles

Atlas'i lavastuses „Delusional“ (1994), samuti toob ta näiteid reaalse valu või koguni etendaja surmahaiguse lavaletoomisest. „Simulatsiooni ja simulaakrumide ajastul tähendab puudutus eeskätt füüsilist puudutust. Selline Reaalse sööst paneb teatri kui representatsiooni – etenduse, lavastuse – küsimärgi alla.“ (samas, lk 19-20)

Meenutades eelmises alapeatükis sõnastatud universalismipüüet tasub mainida veel üht performatiivsusekäsitlust, mis polemiseerib samuti postmodernismi piiridega, kuid sõnastab juba kaudselt ka mõningaid performatismi tunnuseid. Nii lähtub antropoloog Masakuni Kitazawa eeldusest, et modernismi iseloomustab kartesiaanlik dualism, mis lahutab subjekti objektist ning teksti psühholoogilised interpretatsioonid selle füüsilistest representatsioonidest. Seega on kunstiteose või etendussündmuse ühtsusest võimatu kõnelda enne, kui on lahenenud vaimu – keha, vormi – sisu jms binaarsed opositsioonid. Sellest tulenevalt ei pea ta Derridad mitte post-, vaid hüpermodernistik, kes püüdis logotsentristlikku dualismi selle vastandi kaudu ületada, mõistmata seejuures märkide mitmeplaaniisust, mis olnud aga müüdilise teadvuse jaoks rituaalselt tabatav. Nõnda pööras Derrida *différance* lihtsalt realismile omase „signifiedismi“<sup>1</sup> ümber, muutes selle „signifierismiks“<sup>2</sup> ning luues anakronistliku vaimu – keha dualismi asemel monismi, kus aga märgid on ühetähenduslikud ning kus inimesed saavad kogeda vaid tähenduse illusiooni.

Esimeseks adekvaatselt ajastuvaimu tabanud teatrimeheks peab Kitazawa Grotowskit, kes erinevalt Artaud'st ei hakanud modernistliku situatsiooniga seda lihtsalt ületades võitlema, vaid võttis selle epohhi eeldused omaks (Jalaka sõnastusest lähtudes võiks öelda, et jättis otsustamata, kas ta on modernist või postmodernist) ning ühendas erinevad opositsioonipaarid sellega, et käsitles näitleja keha mitte tähistatava karakteri väljendaja ega ka mitte derridaliku disseminatsiooniallikana, kus tähistajad vabanevad millegi staatilise ülemvõimu alt, vaid pigem kvantväljana, milles juhuslike tähenduste protsessi muudab pöördumatuks kellegi lülitumine sellesse protsessi vaatajana. Nii ei väljenda Ryszard Cieslak Kindlameelse printsina (Grotowski lavastuses „Kindlameelne prints“, 1965) mitte tegelase agooniat, vaid muutub n-ö ise selleks agooniaks, mis on üheaegselt vaimne ja materiaalne, subjektiivne ja objektiivne, ühine ja universaalne nii talle enesele kui ka publikule. Kitazawa jõuab peaaegu performatistliku tõdemuseni: „Lacani järgi piirdub imaginaarne indiviididega,

---

<sup>1</sup> Tähistatava keskus.

<sup>2</sup> Tähistaja keskus.

piiri ei saa ületada sümboolse vahenduseta. Aga kui saaksime performatiivsuse ühiskonda tagasi tuua, saavutaksime taas kollektiivse imaginaarsuse. See imaginaarsus, universaalne immanents, on tõelisest tõelisem. Selle universaalse immanentsini võib jõuda üksnes etenduse abil.“ (Kitazawa 1992: 160-173)

Kuid ka postmodernismis endas on mõttesuundi, mis saaksid inspireerida mõningaid postmodernismijärgseid kontseptsioone. Näiteks natuke erandliku ja üldlevinud käsitluste suhtes pisut tagaplaanile jäänud filosoofi Gianni Vattimo õpetus „languse ontoloogiast“ (vt Vattimo 1995, Albertelli 1995, Luks 2003). Ka Vattimo on tajunud postmodernismile omast väärtuste kriisi, kuid selle asemel, et püüelda autentsuse poole või seda olukorda hüpermodernistlikult ületada, arendab ta Gadameri hermeneutika pinnalt välja õpetuse olemisest n-ö nõrgenenud vormis ja „nõrgast mõtlemisest“. See ei püüa taastada metafüüsilist aluspõhja, vaid lähtub eeldusest, et modernsust ei saa ületada, küll aga saab sel lasta „vaibuda“. Suhtumises metafüüsika pärandisse asendab Vattimo selle „ületamise“ tungi (kui olemuselt modernistliku) Heideggerilt laenatud *Verwindung*’i („vaibumise“, mis kannab endas aktsepteerimise, moonutamise, tervenemise jms kvaliteete) mõistega, mis ei püüa nostalgiliselt taastada vana ega ka püstitada uut, vaid otsib vabanemisevõimalusi elamisest neis varemeis ja fragmentides, mis on meile jätnud transtsendentsele osutavate „tugevate“ olemisstruktuuride lagunemine. Arendades edasi Nietzsche tõlgendust maailmast, mis on muutunud „luiskelooks“, hoiatab Vattimo sellele äratundmisele omakorda metafüüsilise väärikuse omistamise eest (näiteks simulaakrumide pühitsemise läbi). Luiskeloo maailmas, kus olemine on lahustunud vahetusväärtustes ning kõik esineb teate, jutustuse ning edasiantud sõnumina, ei saa tõenäoliselt ka kunst tegelda niivõrd mingite pärisomasustega (olgu selleks kas või sümboolsele vastuseisva imaginaarse mina nostalgia naeruvääristamine), vaid pigem keskenduda „realistlikule“ kommunikatsioonikogemusele, mida selline tajukeskkond pakub.

Selline äärmuslik nihilism, mõtlemise „nõrgenemine“ loob meie tajukeskkonnaks omamoodi „võnkeolukorra“, kus meid ei ahista üheselt mõistetud metafüüsiline aluspõhi ning sellest tulenev väärtusüsteem, kuid me tajume reaalsust hermeneutilise kogemuse alusel „luiskeloonas“. Üheks väärtuskriteeriumiks on seejuures surma, oma lõplikkuse tajumine, mis suunab ka eetilisi otsustusi. Selliselt mõistetud täielik nihilism ja languse ontoloogia ei eita tegelikult isegi mitte Jumalat, pigem on Vattimo lausa

tunnistanud selle tunnetuse religioosset varjundit (n-ö puuduvad kaalukad filosoofilised põhjused ateismi jutlustamiseks). Ta väidab lausa, et „nõrk ontoloogia on algkristluse pärand“ (Luks 2003: 1481). Kõrvutatuna post-postmodernistlike küsimustega ning performatistliku kunsti eesmärkidega, on Vattimo loomulikult puhtakujuline postmodernist, kuid tema filosoofia aitab ehk adekvaatsemalt mõista seda olemasolevat keskkonda, millele rajada uue epohhi tajuvundament.

Nõnda joonistub Vattimo „vaibumise“- ja „võnke“-filosoofia kaudu üks performatismi interpretatsiooni puudutav paralleel, millesse tuleks aga siinkohal suhtuda pigem piltlikult. Mäletatavasti kõneles ka Eshelman sellest, et esineb piirijuhtumeid performatismi ja postmodernismi vahel, samuti juhtumeid, kus performatistlikku teost loetakse postmodernistlikus võtmes. Mikhail Epstein kirjutab, et kui möödunud sajandi viimase kolmandiku põhimärksõna oli *post-*, tähistades modernsete märksõnade lõpufaasi, siis uue epohhi eesliide on *trans-*, märkides omal kombel vanade väärtuste taassündi, kuid mitte autentsust taastaval kujul, vaid teadlikuna oma tinglikkusest. Seda nähtust esindab näiteks seesama „trans-lürism“ oma võbelusesteetikaga. Nende *trans*-fenomenide väljendumine toimub ka korduse kaudu, nii nagu tsitaadilises postmodernismis, kuid ületades sealset automatismi. Just korduse kaudu taastavadki tähendused oma autentsust. „Kui postmodernismis oli isegi tunnete keel allutatud jutumärkidele, siis nüüdseks on jutumärgid nii sügavalt sõnadesse tunginud, et nad kannavad isegi ilma jutumärkideta jälgi oma varasematest kasutustest. See kätkeb sekundaarsust iseeneses, mis on vajalik eeltingimus korduse värskuseks, mida tunda nende varasemate kasutuste aluspõhja suhtes. Postmodernismis varjutas lausungit „Ma armastan“ tsitaadilisuus kui tähendusest möödahiilimise võimalus, milles keele subjekt saaks end kaitsta selle sõnasõnalise tähenduse ja tagajärgede vastutuse eest. Tänapäeval toimib tsitaadilisuus, vastupidi, kui „tähenduse päästik“: kordust rõhutatakse banaalsuse ületamiseks. Sõnal on topeltkiht – tsitaadiline ja trans-tsitaadiline, seda lausutakse esmakordselt, siin ja praegu, avades nõnda tee uuele polüseemiale.“ (Epstein 1999: 461-463)

Nagu nähtub Eshelmani ja Rombes'i tähelepanekutest, iseloomustas ka 1990-ndate lõpu filmikriitikat performatismi tõlgendamine veel postmodernistlikust vaatepunktist. Samu märke võib täheldada ka Eestis. Selle näiteks sobib hästi Tom Tykweri „Lola jooksu“ retseptsioon. Film ise on Eshelmani käsitluses just see positiivset

samastumisvõimalust pakkuv performatistlik skeem, kus üht ja sama situatsiooni kolm korda eri variatsioonides läbi mängides jõutakse lõpuks positiivse lõplahenduseni. Andres Maimiku tõlgenduses on see „vana ja paljukirutud taktika, tuletõrjajate uputamine või Peltsebuli väljaajamine Peltsebuliga – Hollywoodi kino väljalülitamine selle enese vahenditega. [...] filmi saatvad noorusliku anarhismi, nonkonformismi, isatapu ja absoluutse armastuse motiivid on kinos sedavõrd triviaalsed motiivid, et anno 1998, kümme aastat pärast David Lynchi „Wild at Hearti“ mõjub selline üksühene eneseusk mitte sooja romantikana, vaid naljavaba eneseparoodiana.“ (Maimik 1998) Kuid selles, kuidas näeb sama võttestiku potentsiaali Olle Mirme, kajastuvad teatavad paralleelid eelpool kirjeldatud ületamisstrateegiatega: „Sünteesides pulp- ja popkultuuri kõige tarvitatumaid motiive, lahustub Tykwer täielikult sellesse kokkukahmatud materjali. Originaalsuse aste viiakse mitte ainult nulli, vaid sellest veelgi allapoole, miinusskaalasse. Ja selle kaudu jõutakse ikkagi seniolematu, st originaalse tulemini.“ (Mirme 1999: 114)

Lisaks sellele, et näide pakub kujundlikku paralleeli nii Vattimo, Eshelmani kui ka Epsteinini kontseptsioonide valgel, tasub seda silmas pidada ka mõningate Eesti teatrinäidete puhul, millel peatutakse kolmandas peatükis.

### **1.3. Interkultuurilisest teatrist integraalse teatrini**

Kui käesoleva peatüki esimene alapeatükk käsitles post-postmodernismi ilminguid teooria ja kunstikontseptsioonide valgel ning teine alapeatükk uuris mõningaid konkreetseid postmodernismi eeldusi, mis post-postmodernismiga viljakat poleemikat või sildu võiksid luua, siis kolmandas alapeatükis vaadeldakse, kuidas on mõned XX sajandi olulisemad teatrireformid toimunud modernismi – postmodernismi teljel, mida on need tähendanud teatripraktikule ning mida võiksid anda post-postmodernistlikule näitlejakäsitusele. Nagu juba eelnevastki nähtunud, on Euroopa teatrireformaatoreid enamasti uuendustele ajendanud just olemasoleva teatri väidetavalt vähene performatiivsus, st suutmatus n-ö reaalselt tegudeks, tähendagu see siis võimetust ühiskonda mõjutada või vähest sügavust vaimses plaanis. Modernsust iseloomustava dualismi tõttu on need reformid mitmeplaanisema ja totaalse terviku loomise asemel viinud aga tihtipeale vaid pendli teise äärmusse, olgu dualistlikuks opositsioonipaariks siis vaim ja keha, „signifiedism“ ja „signifierism“ vms.



Eeldusel, et post-postmodernismis püütakse luua pinnalisust ületavaid universalistlikke ja holistlikke etendusolukordi, vaadeldakse siinkohal, kust on neid seni otsitud, mida saaks kasutada eelnevast kogemusest ning kas post-postmodernistlik reaalsusekäsitlus asetab uude valgusse ka psühholoogilise realismi pärandi, mis on tihti olnud avangardsete murrangute paljukirjutud lähtepunktiks.

Alapeatüki pealkiri sisaldab kahte mõistet, mis aitavad nimetatud otsingute otspunkte kaardistada. Interkultuuriline teater on nähtus, mis ühe oma ülesandena on püüdnud läbi kogu eelmise sajandi lääne teatrit justkui tema dualistlikust piiratusest välja aidata, häälekaimalt ehk Antonin Artaud' visioonides, kuid veelgi varem sümbolistide ning ka Edward Gordon Craigi, Adolphe Appia, Vsevolod Meierholdi jpt otsingutes. Need katsetused on teeninud ühelt poolt modernismiajastu progressiivseid sihte, tekitades küsimusi, kas tegemist on ikkagi võrdsete osapoolte kultuurivahetusega või lääneliku kultuuri ekspansiooniga. Kuid üldise globaliseerumisprotsessi osana on need otsingud vaieldamatult viljastanud ka postmodernistliku teatri tähendusruumi ning koos pluralismi ja loova eklektikaga panustanud „kultuurilisse relativismi“, mille pahupoolt vaadeldi peatüki alguses. Püüdmaks leida ühisosa nende katsetuste viljakamates tulemustes, on siinkohal ühe piltliku lähtepunktina kasutatud mõistet „integraalne teater“, mis on magistritöö autori tuletis Ken Wilberi „integraalsest psühholoogiast“.

### **1.3.1. Integraalne psühholoogia**

Ken Wilber (1949) on Oklahomast pärit keemiku–füüsiku haridusega filosoof, kes on püüdnud süstematiseerida nn uus-igavikulist filosoofiat (*neo-perennial philosophy*)<sup>3</sup> ning kaardistada inimolemise ja -taju erinevate aspektide kaudu „integraalset psühholoogiast“, mis peaks endasse haarama nii premodernismi, modernismi kui ka postmodernismi kogemuse, samuti nii ida kui lääne vaimsete õpetuste põhitõdesid. Kuigi Wilber on praktiseerinud ka budistlikke meditatsioonitehnikaid, ei pea ta end siiski budistiks. Teatava esoteerilisuse tõttu on teda seostatud ka *new age*'iga, kuigi ta on seda seost tõrjunud, samuti on ta end mõneti distantseerinud transpersonaalsest psühholoogiast, kuigi tema teooria on paljus sellest tõukunud ning ka teda ennast

---

<sup>3</sup> Mõiste lähtub Aldous Huxley teosest „The Perennial Philosophy“ ning ühendab Huxley kirjeldatud müstitsismi Sri Aurobindo kosmilise evolutsiooni ideestikuga.

peetakse üheks transpersonalismi autoriteediks. 1998. aastal asutas ta Integraalse Instituudi (*Integral Institute*).

Wilberi uus-igavikulise filosoofia tuumaks on kontseptsioon, et reaalsus moodustub inimolemise ja -teadmise tasanditest. Need katavad valdkondi mateeriast vaimuni ning kõik järgnevad ja subtiilsemad tasandid ületavad kontsentriliste ringidena oma eelkäijad, haarates need endasse ning ulatudes „mullast Jumalani“. Igale olemistasandile vastab ka tajutasand (füüsikast müstitsismini) ning selline kujutletav kontsentriliste ringide kogum moodustab nn Suure Olemise Ahela (ehk Kapsapea), mille tasandite osas on erinevad igavikulise filosoofia esindajad vähemalt viimased 3000 aastat olnud laias laastus ühel meelel. (Wilber 2005: 14–15) Selle holistliku ja premodernistliku pärandi omavahel läbipõimunud sfäärid lahutas aga modernsusperiood, võimaldades neil kõigil eraldi ja oma tempos arenema hakata. Edenesid teadused ja demokraatia, kuid progressi varjuküljena tõstsid pead ka teaduslik imperialism, totalitarism jne. Premodernismis olid kunst, moraal ja teadus olemas, kuid üksteisest rangelt eristamata, modernism lahutas need. (Samas, lk 65)

Modernismi pahupoolena tekkis nn lauskmaateadvus, mis tunnistas ainult nende valdkondade eksistentsi, mida saab empiirilisel uurida ja kvantitatiivselt hinnata. Võimaldades küll sfääride iseseisvat arengut, laskis modernism neil dissotsieeruda ning teadus marginaliseeris vaimsed sfäärid, hakates nende üle domineerima. (Wilber 2005: 74) Postmodernism andis lootust lauskmaast pääsemiseks, kuna avastas, et „tõlgendamine on universumi struktuuri loomumomendiks“ (samas, lk 159). Modernism oli tõlgendamise teel saadavad teadmised taandanud väliseks empiiriliseks lauskmaaks, postmodernism üritas tõlgendamise kaudu lauskmaast pääseda, kuid läks äärmusse eeldusega, et reaalsus ongi ainult tõlgendamise tulemus ja konstruktsioon ning tema objektiivsed tahud puuduksid justkui täielikult, nägemata, et üks ei välista teist. Postmodernistid „esindasid ikkagi modernismi katastroofi, isegi kui nad ise väitsid, et on sellest katastroofist üle saanud, selle kukutanud, dekonstrueerinud, lammutanud“. (Samas, lk 168)

Dekonstruktiiivne postmodernism hakkas rõhku panema igasuguse sügavuse eitamisele, võttes omaks modernistliku lauskmaateadvuse ning hakates n-ö kõikjal ülistama pindu: „Igal pool ainult libisevate tähistajate ahelad, kõik on materiaalne tekst, pinna all ei ole midagi, kõikjal ongi ainult pinnad.“ Pluralism muutus kaoseks, kus iga

hää l kuulutas enda kehtivust, austamata teiste õigusi. Wilber ei kasuta oma raamatus „Integraalne psühholoogia“ (mis ilmus esmakordselt 2000. aastal) küll post-postmodernismi mõistet, kuid ta paneb lootuse nn konstruktiivsele postmodernismile, mis ühendaks pluralistlikult vabaks lastud väärtuskontekstid vastastikku seotud võrgustikeks. (Wilber 2005: 170–171)

Olgugi esoteerilises värvingus, väljendab Wilber kaudselt samu seisukohti, mis on ajendanud ka mitmeid interkultuuriliste teatripraktikate uurijaid. Ka interkultuurilised otsingud on sageli lähtunud tõdemusest, et lääne modernses teatris on tema väidetav premodernne totaalsus dissotsieerunud ning vajab taasühendamist. Piltlikult on seda kujutanud näiteks John Emigh, kaardistades Bali *topeng*'i<sup>4</sup> etenduskeskkonna samuti kontsentriiliste ringidena, lahterdades need Richard Schechnerilt laenatud liigendusega (draama, skript, teater ja etendus) ning lisades neile veel ümbritsevate kontekstidena „igapäevaelu“ ja „makrokosmose“ sfäärid. Ta seletab modernismiperioodil ida teatrist huvitunud lääne teatrireformaatorite eksitust, mis seisnes orientaaelsele teatrile staatilisuse omistamises. Emigh rõhutab *topeng*'i erinevust nii lääne realistlikust teatrist kui ka postmodernistlikust etendusest. Erinevalt esimesest toimub Bali teatris etenduse eri kihtide vahel pidev dünaamiline võnkumine, samas kui lääne realistlik teater on valdavalt draamale ja skriptile keskendunud (skript ei ole siin mitte dramaturgia sünonüüm, vaid hõlmab pigem dramaturgilis-lavastuslikku partituuri, instseneeringut). Selle teatrilaa di piiratust püüavad postmodernistlikud dekonstruktsioonistrateegiad küll ületada, liikudes vabalt mööda erinevaid etendustasandeid ning detsentreerides seda enesepeegelduslikult, kuid samas puudub seal jällegi väline makrokosmose ring, mistõttu tähistajad libisevad mööda pindu ega oma avaramat, transtsendentset tähendussfääri, milles aga bali etendus liikleb sama vabalt kui etenduse sisekihtides. Niisama mänglevalt ületab Bali näitleja ka piire rolli ja oma näitlejamina vahel. (Emigh 1996: 193–201)

Wilberi vaimus võiks ehk konstateerida, et kui möödunud sajandi alguse interkulturalismis oli tegemist modernistliku reaktsiooniga modernsele olukorrale ning positiivse programmiga, siis postmodernismis võeti sageli omaks ka modernistlik lausmaa-teadvus ja jõuti eklektikasse, nüüd aga, kus multikulturalismi ja pluralismi äärmusvormid on pannud postmodernismis kahtlema, võiksid ka interkultuurilised

---

<sup>4</sup> Indoneesia traditsioonilise tantsuteatri vorm.

otsingud pakkuda uut „intergraalset“ perspektiivi, kus lahutatud kultuurielemendid toimiksid võrgustikena ning püüaksid taastada oma sügavusmõõdet.

### **1.3.2. Interkultuuriline teater**

Vaadelgem esmalt kokkuvõtlikult, millised teatrinähtused koonduvad interkultuurilisuse mõiste alla ning millised suunad võiksid olla viljakad lavalise performatiivsuse otsingul käesoleva töö huvidest lähtuvalt.

Interkultuurilise teatri ristiisaks on Richard Schechner, kes on seda teatrinähtust aastakümnete vältel järjepidevalt kajastanud ka ajakirjas *The Drama Review*, mille peatoimetajaks ta on. Oma raamatus „*The End of Humanism*“ (1982) kirjeldas ta 1950-ndatel hoogustunud ja 1970-ndate keskpaigaks haripunkti jõudnud interkultuurilisi katsetusi USA-s kui „süütuse kuldaega“, kus kogu ettevõtmise tuumaks oli oma väljendusvahendite rikastamine ja piiride avardamine (Gilbert, Lo 2002: 39). Schechner kasutas interkultuurilist kujundikeelt ka oma teatritrupi *The Performance Group* lavastustes, kuid eriti kaalukaks panuseks interkultuurilise teatri uurimisvaldkonda on olnud just tema hilisemad, antropoloogial põhinevad teoreetilised uurimused. Schechner käsitleb interkultuurilist teatrit globaliseerumise kontekstis. Ta väidab, et globalisatsiooni sihiks on erinevate elualade (informatsioon, majandus, sõjandus, ideoloogia, poliitika, kultuur) integreerimine „kõrgperformatiivseks“ (*high performance*) üleilmseks toimivaks võrgustikuks. Ta märgib samuti, et kuigi globalisatsioon toob esile „kultuurilisi erinevusi“, on selle aluseks olev süsteem „ühtlustav ja transkultuuriline“. (Schechner 2002: 226)

Schechner jagab interkultuurilise etendamise- ja uurimisvalla neljaks põhitüübiks:

1) Kunstiliste protsesside uurimine, mis võib olla nii „vertikaalne“ kui „horisontaalne“. Esimese näiteks toob ta Jerzy Grotowski tegevuse, mille eesmärgiks oli avastada iidsetest aegadest säilinud etendamiselemente. Horisontaalset interkultuurilist uurimismeetodit seostab ta aga Eugenio Barbag, kelle taotluseks on võrrelda tänapäevase etendamiskunsti kodeeritud või mitteargiseid (*extra-daily*) praktikaid, et teha kindlaks, mis neist on üldised ja universaalsed.

2) Turistidele mõeldud vaatamängud, mis ühtaegu nii säilitavad kui ka moonutavad traditsioonilisi kultuuri-elemente.

3) Kõikvõimalikud kultuurielementide sulamid ja ristamised, mis postmodernselt ja postkolonialistlikult rõhutavad nende ebapuhtust, tehes seda kohati paroodiliselt.

4) Kogukonnapõhised etendused, mis rõhutavad lokaalseid vastureageeringuid globaliseerumisele. (Schechner 2002: 226)

Lisaks vertikaalsele ja horisontaalsele suunale võime aga Schechneri järgi kõnelda ka „integreerivast“ ja „lõhustavast“ interkultuurilisusest. Esimene põhineb eeldusel, et eri kultuuridest pärinevad inimesed saavad harmoneerida oma erinevad esteetilised, sotsiaalsed ja usulised väärtussüsteemid, loomaks terviklikke ja ühendatud kultuurilisi sulameid, ja teha seda võrdsetel alustel, ühegi osapoole domineerimiseta, nii et tulemuseks on midagi kvalitatiivselt uut. (Schechner 2002: 226)

Kultuuritraditsioone segavate teatrivormide mõistesisu avardamiseks tasub aga peatuda ka Patrice Pavisil lavalise kultuurivahetuse võimaluste klassifikatsioonil (Pavis 1992: 20-21). Ta toob välja järgmised võimalused:

1) Intrakultuurilisus – huvitub ühe rahva peaaegu unustatud või moondunud traditsioonidest, mida püütakse rekonstrueerida.

2) Transkultuurilisus – taotleb eri kultuure ja etnilisi erinevusi ületavat, universaalset inimlikku ühisosa, mis peaks olema ka suunatud publikule ilma rassiliste, kultuuriliste või klassivahedeta. Siinkohal viitab Pavis Peter Brookile.

3) Ultrakultuurilisus – Artaud’-mõjuline teatri ürgalge ja algkeele otsing, eeldusel, et kogu inimkogemus lähtub ühest sellisest allikast. Sellise universaalse helide ja emotsioonide keele otsingul on loodud näiteks Peter Brooki „Orglast“ (1970), Andrei Serbani „Medeia“ (1972), Luca Ronconi „Oresteia“ (1972).

4) Prekultuurilisus – haakub Barba eel-ekspressiivsuse mõistega ning otsib traditsioonide ja inimkogemuse sellist ühispinda, mille toime peaks avalduma enne selle individualiseerimist või „kultuuristamist“ mingi konkreetse traditsiooni poolt.

5) Postkultuurilisus – postmodernne kujutlus mistahes kultuurilistest aktidest eeskätt kui tsitaatidest ja restruktureeringutest.

6) Metakultuurilisus – konkreetse kultuuri võime kommenteerida, seletada või võrrelda teisi kultuurielemente.

Pavisil mudelit on avardanud Austraalia teatriteadlased Jacqueline Lo ja Helen Gilbert, kes kritiseerivad seniste skeemide liiga oksidentaalselt vaatepunkti. Tunnistades, et nähtus ongi ühe üldmudeli alla küllaltki raskesti koondatav, pakuvad

nad välja oma kolmikjaotuse: transkultuuriline, intrakultuuriline ja ekstrakultuuriline teater (Gilbert, Lo 2002: 36–39). Transkultuuriline teater otsib eri kultuuritraditsioonide eripära peamiselt selleks, et leida üldkehtivaid ühiseid, mitte rõhutada erinevusi, näiteks Peter Brooki puhul on taotluseks taastada n-ö lääne teatri kaotatud puhtus ja leida üles selle müütilised juured ning keel. Barba transkultuurilisus, mida Pavis nimetab prekultuuriliseks, erineb Brooki lähenemisest selle poolest, et kultuuride ühiste juurte otsimise asemel võrdleb ta justnimelt ida ja lääne teatritehnikaid, leidmaks neist ühist, „eel-ekspressiivset“ pinnast, mis eksisteeris neis enne konkreetseteks tehnikateks „kultuuristumist“. See on otsing väljaspool sotsialiseerumist, mis peaks ületama kultuurilised ja ühiskondlikud püüdnud ja juhtima taas mingi „puhta“ ja vahetu kommunikatsioonivormini.

Intrakultuurilisuse mõistesisu laenavad Lo ja Gilbert ühelt põhiliselt lääne-keskse interkulturalismi kriitikult Rustom Bharuchalt, nähes selle ühisjooni multikultuurilisusega. Täpsemalt viitab see mõiste kultuurilisele interaktsioonile mingites kooslustes või regioonides (multikultuurilisuse puhul kokkukuuluvuse näol, intrakultuurilisuse puhul aga aktiivse või tõkelise interaktsiooni kaudu). Ekstrakultuuriline teater märgib aga kultuurivahetust lääne – ida ja põhja – lõuna teljel. Vastupidiselt intrakultuurilisusele püüab see suund värskendada lääne kultuuri teiste traditsioonide kaudu, olles nõnda oma taotlustelt kõige lähemal modernismiaegsetele eksperimentaatoritele. Lo ja Gilbert peavad selle suuna üheks ehadaimaks esindajaks Richard Schechnerit, viidates tema lavastuse „Dionysus in 69“ (1968) avastseenis kasutatud Uus-Guinea sünnirituaalile.

Kuna ekstrakultuuriline teater uurib ka osalevate traditsioonide majanduslikku ja ühiskondlikku konteksti, võtavad Lo ja Gilbert selle vormi oma analüüsi üheks uurimisaluseks, vaadeldes interkultuurilise teatriprotsessi läbiviimise viise. See toimub nende järgi nn kollaboratiivse – imperialistliku kultuurivahetuse teljel. Kollaboratiivne interkultuurilisus ei väärtusta niivõrd kunstilist lõpp-produkti kui kultuurivahetusprotsessi kõigis selle järkudes, isiklikust instantsionaalseni. See ei allu kuigivõrd turureeglitele ega otsi niivõrd eksootilisi elemente kui just koostoime võimalusi kogu oma vastuolulisuses. Selle protsessi osapooled ei muutu domineerivaks ega alluvaks, vaid pigem loovad ühistelt alustelt midagi uut ja kolmandat. Imperialistlik lähenemisviis põhineb aga eeldusel, et lääne kultuur on alla käinud ning

„Teine” on selles kontekstis õhtumaisest modernismist rüvetamata ja autentne. Kultuuride erinevusele reageeritakse esteetiliste kategooriate alusel, osapoolte koostoimes valitseb ebavõrdsus, mis võib kalduda majanduslikku, poliitilisse ja tehnoloogilisse domineerimisse. Eesmärgiks on valmisprodukt, mida tarbib domineeriva kultuuri poolus, lavastused on peamiselt vormist lähtuvad vaatemängud. Selle nähtusena vaatlevad autorid Ariane Mnouchkine'i eksperimente, mis ometi taotlevad muljet, et tegu on lavastaja enda lääneliku esteetilise arusaamaga. (Gilbert, Lo 2002: 36–39)

Eelnevad kaardistused aitavad paremini mõista ka lääne teatriavangardi häälekamaid idasuunalisi manifeste. Modernismiajastul on eksootilistest kultuuridest otsitud küll erinevaid asju, kuid peamiselt on ikkagi püütud kompenseerida enda kultuuris väidetavalt puuduvat vaimsust. Nii tegi näiteks Artaud, kui ta ülistas Bali teatrit (vt Artaud 1975: 47–59). Kui Kitazawa heitis Artaud'le ette, et see ei mõistnud unitaarsuse ja mitteunitaarsuse erinevust, siis eelnevate skeemide (Emigh, Schechner, Gilbert ja Lo, aga ka Pavis ja Wilber) valgel võib tõdeda, et juba kultuuriline kontekst, kus Artaud oma valgustusliku nägemuse sai, oli imperialistlik: ta nägi Bali etendusi Pariisi 1931. aasta koloniaalnäitusel, kus Prantsumaa eksponeeriski oma kolooniate kultuuri, rõhutamaks selle kaudu oma suurriiklikku vägevust, mida, muide, Artaud' kunagised kamraadid sürrealistid teravalt taunisid (Savarese 2001: 61). Samas ei vähenda see tõsiasi muidugi nimetatud kultuurikontakti viljakust.

Grotowski tõdes, et see, mis mõjus Artaud'le kui kosmilised märgid ja žestid, mis kõrgemaid vaime esile manavad, on balilastele üldarusaadav teatralfabeet. Kuid ta väärtustas Artaud' eksimuses ometi tema visiooni pühast teatrist, kus – olgu see siis Euroopa keskaegne või mõni ida traditsiooniline teatrivorm – spontaansus ja distsipliin tugevdavad teineteist ning loovad etendust elustava pingevälja. „Seda õpetust ei tunnistanud Stanislavski, kes laskis loomupärastel impulssidel domineerida, ega Brecht, kes ülearu rõhutas rolli konstrueerimist.“ (Grotowski 1975: 13)

Grotowski hinnang, olgugi vaieldav, kattub üldlevinud suhtumisega kolme kõnealuse teatrireformatori (Stanislavski, Brecht, Artaud) tegevusse ka paljude nende järgijate tõlgenduses. Enne kui vaadelda lähemalt Grotowski ja Stanislavski panust „püha teatri“ taastamiskatsetesse, mis neid ühendab ja vastastikku lähendab, tuleks määratleda ka Brechti asend interkultuurilise teatri kaardil ning sellest lähtuv

potentsiaal modernismi ja postmodernismi teljel. Kui Grotowski väitel pidas Artaud bali teatrit liiga müstiliseks, siis Brecht esindas hiina teatrit interpreteerides tüüpilist lauskaist vaatepunkti, eirates selle mitmeplaaniisust. Opositsioonis stanislavskilikule läbielamisteatril oli Brechti üheks inspiratsiooniallikaks hiina näitleja, kes rakendavat võõritusefekti, jälgides oma sooritusi justkui kõrvalt ja piirdudes „esitatava kuju tsiteerimisega“ (Brecht 1972: 123). Brechti kokkupuude eksootilise kultuuriga toimus peaaegu samal ajal kui Artaud’l, nimelt nägi ta 1935. aastal Moskvast Mei Lanfangi esitatud Pekingi ooperit ning sai tõestust oma ideele, et teatris tuleb „karakterit“ käsitleda näitlejast sõltumatult, nende vahel ei tohiks olla samastumissuhet; Brechti arvates Mei Lanfang just seda nähtust näitlikustaski (Martin 1999: 77).

Carol J. Martin seletab oma artiklis põhjalikult, miks mõjub hiina etenduskunst võõritusefektiivsena vaid lääne teatritraditsiooni kontekstis<sup>5</sup>. Nimelt on hiina teatris nii etendaja kui ka vaataja teadlikkus etendussündmuse tinglikkusest enesestmõistetavus. Brechti nähtud *jing ju* stiil väärtustas võrdselt nii representatsiooni kui ka sisevaatluse tehnikat. Kui ka välised tegevused on esteetiliste konventsioonide kaudu argitasandist justkui eemaldatud, siis sisemiselt eemalduvad näitlejad pigem „näitlemisest“ ja liiguvad just reaalsuse illusiooni huvides oma „karakterile“ ja selle emotsioonidele nii lähedale kui võimalik. Läänelikus realismis kunstiteose väline ja sisemine aspekt ühilduvad ja vaatajaelamus sünnib nende liitekohas. Hiina teatris sõltub aga elamus etendaja n-ö hüppevõimest sisemise ja välise vahel. Eelduseks on etendaja kohalolu nii oma isikus kui ka karakteris, kuid neid ei käsitleta ühtse, vaid simultaansena ning kunstielamus sünnib nende õhkõrna kontaktikoha nähtavakstegemises. Väline ei sünni sisemise arvel ega vastupidi, vaid üks tugevdab teist ja on teisele eelduseks. (Martin 1999: 77–85)

Kui eelnevalt võeti põgusalt kokku mõningad läänelikult „lauskaised“ eksitõlgendused ida teatrist, mis on aga samas rikastanud modernistlikku ja postmodernistlikku teatrit, siis järgnevalt vaadeldakse Jerzy Grotowski tegevuse näitel mõningaid võimalusi performatistliku kunsti kaasamiseks integraalsesse perspektiivi ning nende otsingute intra- või transkultuurilisi sihte.

---

<sup>5</sup> Kui täpne olla, siis mitte kuigi pika traditsiooni kontekstis, sest neljanda seina konventsioon hakkas juurduma alles realismi tulekuga.



### 1.3.3. Jerzy Grotowski ja *Performer*

Jerzy Grotowski (1933–1999) interkulturalism on enim transkultuurilist laadi. Ilmselt väljendus see tema tegevuse lõpuperioodil, kuid tegelikult oli eos ka varasematel etappidel. Hoolimata sellest, et Grotowski tegevust on väliste vormitunnuste alusel ka liigendatud (lavastuste teater 1957–1969, osalusteater ehk nn parateater 1969–1978, allikate teater 1976–1982, objektiivne draama 1983–1985 ja rituaalsed kunstid ehk kunst kui vehiikel 1985–1999), jäid tema otsingute üldised sihid enam-vähem samaks.

Tema idahuvi juba lavastuste teatri perioodil märkis näiteks Kālidāsa „Shakuntala“ lavastus 1960. aastal. Seda on lähemalt analüüsinud Maria Krzystof Byrski oma artiklis „Grotowski ja india traditsioon“ (Byrski 1969). Üks eesmärk oli kindlasti näitleja vabastamine läänelikult mõistetud kirjasõna võimu alt, aga mitte lihtsalt logotsentristmivastase mässuna, vaid otsimaks sidusat „partituuri“ lavastuse muudel tasanditel, Grotowski puhul siis eeskätt näitleja kehas. Ta märkis, et kui klassikalise orientalse teatri märgid on muutumatud ja paindumatud, siis tema otsitavad märgid on „inimtegevuse visandlikud vormid, näitleja iseäraliku psühho-füsioloogia artikulatsioon“ (Grotowski 1968: 24).

Idasuunalised otsingud kajastusid ka Grotowski huvis näiteks jooga vastu, kuid ta tajus, et selle kaudu saavutatud keskendatus pärssis väljenduslikkust ja oli suunatud sissepoole (Grotowski 1968: 252) nii et edaspidi lähtus ta küll selle mõjudest, kuid töötas harjutusi ümber, muutmaks neid väljenduslikuks. Muide, joogast huvitus ka Konstantin Stanislavski, nii et see pole iseenesest interkultuurilise teatri kriteerium. Grotowski ei praktiseerinud lavastuste teatri perioodil aga sellist eklektilist kujundikeelt nagu näiteks eelmainitud Uus-Guinea sünnirituaal Schechneri lavastuses või joogaasendid laval, mis sai tavaks näiteks tema USA epigoonidel. Grotowski rõhutas arhetüüpsete otsingute lähtepinnana omaenda kultuuri. Muidugi tegi ta rahvusvahelist koostööd ka juba lavastuste teatri perioodil, seda osalt tänu Eugenio Barbale, kes õppis Indias kathakali tehnikat ning jagas saadud kogemusi hiljem ka Grotowski trupiga (Byrski 1969). Mõneti ilmestab nende kahe mehe otsingute erisuunalisust ka eristus vertikaalsuse–horisontaalsuse teljel (Schechneri mõistes), Barba tegevus on pigem seisnenud eklektilise kujundikeele loomises (s.t tegemist on horisontaalse interkultuurilisusega). Grotowski asus aga otsima seda „spontaansuse ja

distipliini“ kooskõla, millest ta kõneles juba Artaud’ga seoses (Grotowski 1975: 13), kuid tajudes, et olemasolev lääne teatritraditsioon sellist samastumispinda ei paku, hakkas ta oma otsingutel suunduma rohkem näitleja kehasse.

Tema näitlejate rolliloomeprotsessi lavastuste teatri perioodi ajal on kirjeldatud järgmiselt – näitlejal tuleb:

- 1) stimuleerida eneseavaldamisprotsessi, minnes tagasi alateadvusse, samal ajal kanaliseerides seda stiimulit, saavutamaks nõutud reaktsiooni;

- 2) artikuleerida seda protsessi ning muuta see märkideks;

- 3) elimineerida loovast protsessist nii füüsilised kui psüühilised takistused, mida organism põhjustab. (Grotowski 1968: 128)

„Tema näitlejad olid läbipaistvad: nad olid võimelised laskma impulsse läbi enda nii, et nende žestid olid üheaegselt intiimsed ja impersonaalsed“ (Schechner 1988: 178). Sellisel viisil püüdis Grotowski püha näitleja poole, kelle funktsioon ja performatiivsus oleksid võrreldavad etendajaga ida teatrivormides või keskaegses lääne teatris, kuid erinevalt nende teatrivormide kindlakujulistest koodidest sündis Grotowski näitleja alfabeet spontaanselt ja ajutiselt, valgustamaks läbi tema enda sisemisi protsesse. Ta on märkinud, et religioosete väärtuste hääbumise ajastul on ainus väärtus „inimene oma intiimsuses: see on meie viimane tempel. Me peame piitsutama kaupmehi ja nad templist minema kihutama“ (Grotowski 1969: 176).

Grotowski otsingute lõppfaasi ideoloogiat saab osaliselt kirjeldada juba Ken Wilberi sõnavaras. Kuid veel enne, kui ta rituaalsete kunstide perioodil jõudis nn integraalse transkultuurilise teatrini, mis premodernsusest postmodernismi sildu ehitab, tegi ta tähelepanekuid, mis haakuvad Eshelmani performatistliku kunsti tunnustega. Grotowski tegevust nähti Euroopa teatri kontekstis uuenduslikuna küll modernistliku avangardi mõttes, küll lausa postmodernismi eelkäija staatuses (Whitmore 1994: 3), kuid teisalt võiks tema „integraalpsühholoogilist“ ja performatistlikku potentsiaali näha selleski, et ta distantseerus juba lavastuste teatri perioodil modernistlikust avangardist, asetades enda tegevuse „pärast avangardi“. Sellise pealkirja all ja kompaktse manifesti kujul võttis tema taotlused kokku Teater-laboratooriumi kirjandusala juhataja Ludwik Flaszen (Flaszen 1968). Ta väljendas skepsist avangardse dramaturgia jätkusuutlikkuse osas, samuti lavaliste vahendite tehnoloogilise võidurelvastumise osas ning jõudis vajaduseni väärtustada teatrile olemuslikku ja ainulaadset, mis ainsana kätkeb

võimalust tagada oma kunstiliigile ajastuteülene pidevus. Selle asemel, et teatri väliseid aspekte topeldada ja kuhjata, tuleb kõik see, mis takistab teatri olemusliku keskme – näitleja ja elava inimestevahelise kontakti – esiletõusu, sealt kaotada. Olgu see siis näitlejavahendite sissepoolepööratud *via negativa* või butafooriast loobunud „vaene teater“. „Grotowski lavastuste eesmärgiks on taasäratada utopia elementaarsetest emotsioonidest, mis luuakse ühise riituse abil, ekstaatilise ülendusega, milles oma põhiolemust kujutanud kogukond asetab end totaalsesse reaalsusse, reaalsusse, mida ei lahutatud eri sfäärideks, kus Ilu ei erinenud Tõest ega tunne intellektist, keha hingest, õnn kannatusest; kus inimene näis tundvat ühtsust kogu olemisega.“ (Flaszen 1968)

Grotowski taotles oma lavastusstruktuuride ülesehituses sisuliselt performatistliku ostensiivse algstseeni rekonstruktsiooni. Tajudes, et tänases päevas on kadunud ühtsed uskumused, mis etendussündmuse tunnistajad koguduseks liidaksid, rakendab Grotowski midagi analoogilist performatistlikule raamistamisele, taotlemaks vaataja samastumist väliskonteksti ajutise väljalülitamise kaudu. See samastumist võimaldav ühispind, kese, milles leiab aset „totaalne akt“, millele vaataja saaks samaga vastata, toimub näitleja kehas, tema organismis. Ehedaimaks näiteks on siinkohal „Kindlameelne prints“ ja Ryszard Cieślaki legendaarne näitlejatöö, mille toimet Masakuni Kitazawa kirjeldas kvantvälja kujundi kaudu.

Kuid nii nagu Grotowski mõistis, et rituaalset teatrit ei saa lihtsalt väliste vahenditega taasluua, kui selleks puudub ühine mentaalne pind, nii ei eeldanud ta ka postmodernistlikus vaimus, et teos peaks pindmiselt ja tähistajaid pidi olema interaktsioonis lavavälise maailmaga. Teades, et tänases ühtsete uskumuste ja ühtsete väärtushinnanguteta maailmas pole vahetu samastumine lavastuse müüdilise ainesega võimalik, rakendas Grotowski oma lavastustes „mõnituse ja apoteoosi dialektikat“. Suhestumine arhetüüpidega ei saa sel juhul toimida üksnes otsese rituaalse samastumise kaudu, vaid vastandumise teel, mis läbi traditsioonilised väärtused allutatakse omamoodi testile ja uuritakse, millised neist tänaseni kehtivad. Seegi haakub Eshelmani kirjeldusega tehnikast, kus vanade teistlike müütide rakendamine on segatud irooniaga, loomaks kahe raami vahele poleemiline suhe ning võimaldamaks vaatajale seisukohavõttu.

Niisugune on näiteks Juliusz Słowacki ainetel loodud lavastus „Kordian“ (1962), kus XIX sajandi poola aristokraat<sup>6</sup> tahab end ohverdada oma riigi eest ning kukutada tsaarivõimu, pärast atentaadi nurjumist tunnistatakse ta aga vaimuhaigeks ning mõistetakse surma. Just sellest vaimuhaiguse motiivist arendab Grotowski oma lavastuse raamiva põhikujundi, pannes tegevuse toimuma vaimuhaiglas, kus kõik tegelased, keda kangelane kohtab, on tema hallutsinatsioonid, ning stseenis, kus kangelane pakub Mont Blanci tipus oma verd Poola päästmise nimel, võtab arst temalt vereproovi. Selles väljendub performatistlik iroonia; „mõnituse ja apoteoosi dialektika“ ning konteksti loomine rõhutavad, et kangelase kannatused on tõelised, kuid nende põhjused kujutluslikud (Barba 1965). Samamoodi toimiti näiteks lavastuses „Akropolis“ (esimene versioon 1962), kus Euroopa kultuuripärand asetati kõrvuti Auschwitziga. Seda samuti mitte selleks, et juurutada Gansi kirjeldatud ohvrimõtlemist (mida aga praktiseeriti Grotowski USA epigoonide ühiskonnakriitilise paatosega lavastustes), vaid selleks, et seista silmitsi arhetüüpidega, testida nende kehtivust ning otsida seeläbi eneseületusvõimalusi. Veelgi komplitseeritum mitmetasandiline kujundikeel iseloomustab aga Grotowski viimast lavastust „Apocalypsis cum figuris“ (1968), kus erinevate allikmaterjalide põhjal (Uus Testament, Dostojevski, T.S.Eliot jt) pandi kokku lugu Kristuse taastulemisest ning kus religioosne kujundikeel mängiti lahti mitmel tasandil; iroonia ja „mõnitus“ saavutati näiteks ka religioossete kujundite teoloogilise ja sõna-sõnalise tähenduse kõrvutiseadmise kaudu (vt Kott 1970: 201).

Raamistavat funktsiooni kandis ka publiku roll. Oma tegevuse algaastatel rakendas Grotowski hiljem postmodernismis palju järgimist leidnud ja populaarseks osutunud osalusteatri põhimõtet, s.t publik kaasati mängu. Näiteks lavastuses „Kordian“ (1962) koheldi vaatajaid kui kaaspatsiente. Hiljem Grotowski aga loobus sellisest otsesest publiku provotseerimisest, tajudes, et see ei motiveeri tänast vaatajat tõelisele eneseavamisele, totaalsele aktile, vaid sunnib lihtsalt peale ebasiirad pseudoreaktsioonid. See ebasiirus on ka asjaolu, mida Grotowski hiljem mitmes eri aspektis oma USA jüngritele ette heitis – olgu tema rituaalse ja psüühilise „eneseväljastuse“ rakendamist seksuaalrevolutsiooni loosungi alla või siis manipulatsioone artaud’liku julmuse teatri, poliitilise teatri või psühhoanalüütiliste

---

<sup>6</sup> Nagu ka oma teistes lavastustes, rõhutas Grotowski vajadust leida müüdilise kohtumise pinnas omaenda kultuurist, mitte laenulise eklektika kaudu.

motiividega. Näiteks kritiseeris ta koguni Richard Schechneri Performance Groupi lavastust „Kommuun“ (1970), mis käsitles Vietnami sõja temaatikat ning kutsus publikut üles samastuma selle sõja ohvritega. Kuigi seda peeti Ameerikas vägagi Grotowski-mõjuliseks lavastuseks, heitis viimane nii sellele kui ka muudele sedalaadi ettevõtmistele ette poliitilist mängitsemist „moraalse komfordi pinnal“ ning distantseeris end niisugusest sõnumist, kuna see „ei teeniks muud kui mu enda sentimentaalset mugavust“ (Grotowski 1969: 172). Jungilikust terminoloogiast lähtudes tuleks aga märkida, et ühena vähestest oma järgijatest aktsepteeris Grotowski Joseph Chaikini ja Open Theatre tegevust, kuid tõi erinevusena välja just selle aspekti, et kui tema tegeleb Isega, siis Chaikin Minaga ning et see tegevus „toetub liiga pinnapealselt sotsiaalsetele stereotüüpidele“ (Croyden 1969: 162). Võimalik, et juba selles punktis saab märgata teatavat ristteed, kus suur osa 1960-ndate avangardist suubus postmodernismi, Grotowski tajus aga kunsti performatistlikku funktsiooni, loobudes aga ise edasisest lavastuste loomisest.

Tehnilises mõttes ületas aga Grotowski eelmainitud osalusteatri probleemi juba oma hilisemates lavastustes: publikule omistati küll vaikimisi teatud roll, kuid see ei sundinud vaatajat mitte pinnapealsete sotsiaalsete stereotüüpide vaimus kaasa tegutsema, vaid aktiveeris talle loomuomase vaatajarolli. Nii oli „Doktor Faustuse“ (1964) publik külalisteks Faustuse viimasel õhtusöömaajal ja tunnistajaiks tema pihtimusele, „Kindlameelses printsis“ aga jälgiti printsi surnukspiinamist justkui areenil, jagades nõnda kaasvastutust. Publik oli otsekui performatistliku raamikehtestuse alusel ümbritsevast väliskontekstist välja lõigatud.

Kuigi Grotowski lavastustes polnud süžee ja tegelassuhted just tähtsaim komponent, võib siiski leida paralleele ka performatistliku kunsti eneseküllaste ja läbipaistmatute, koguni kohtlaste tegelastega, kes sooritavad ohverdusliku eneseületusakti. Nagu nähtus eelnevast, kandis iidsete müütide tänapäeva transformeerimine sageli kaastähendust, et nende kaudu esitatud väärtuste kandja on vaimuhaige. Eriti ilmekalt kajastus see lavastuses „Apocalypsis cum figuris“, kus Ryszard Cieślaki kehastatud peategelane, Kristus, keda ära ei tunta ja vastu ei võeta, kandis koguni tegelasnime Ciemny (poola k 'pime, tume', ingliskeelses tõlkes *Simpleton*), edastades seega tähendusi külähullust kuni vaimust vaeseni, „pimedust“ rõhutamas veel ka valge kepp tema käes.

Kõigi nende komponentide kaudu, eri versioonides ja eri tasanditel, tehakse Grotowski performatistlikes struktuurides võimalikuks „totaalne akt“, millest osa saades luuakse vaatajale eeldused samasuguseks elamuseks. Kui „Kindlameelses printsis“ toimus see Cieślaki näitlejasoorituse kaudu ning ka „Apocalypsis cum figurises“ sai see võimalikuks pärast Kristus-Ciemny piinamist, siis „Akropolis“ oli kulminatsioon justkui kollektiivne, protsessiooni siirdumine krematooriumi poole. Kõigil juhtudel saatis lõpustseene justkui valgustumine: „Grotowski teatris tuleb vabanemine üksnes surma, keha piinamise ja vaimu alandamise läbi. Selleks, et võtta omaks Grotowski metafüüsika, tuleb uskuda, et Jumal on olemas ja lootust pole“ (Kott 1970: 203). Kuid Grotowski enda sõnusti: „Kui akt toimub, siis on näitleja, s.t inimolend üle astunud oma poolikuse seisundist, millesse me end ise igapäevases elus oleme määranud“ (Grotowski 2002: 94).

Sisuliselt samadel eemärkidel hakkas Grotowski oma järgnevail tegevusperioodidel otsima transkultuurilist ühisosa, jõudes „Objektiivse draama“ mõisteni, mis on suguluses nii Georgi Gurdžijevi „objektiivse kunstiga“, mis taotleb ulatumist üksikisiku piiridest väljapoole ning vastandub juhuslikkusest ja kapriisidest sõltuvale subjektiivsele kunstile, kui ka juba lavastuste teatri perioodil Grotowskile eeskujuks olnud Juliusz Osterwa samanimelise kunstikontseptsiooniga, mis järjestab kunstiliike nende mõju objektiivsuse alusel (arhitektuur, maalikunst, muusika, kirjandus) ning soovib, et ka teater toimiks võimalikult objektiivse kandepinnaga (Osiński 2002: 216, 244–245).

Eelneva valgel väärivad meenutamist nii Tom Turneri kajastatud post-postmodernistlikud arhitektuurivisioonid (vt eelmine alapeatükk) kui ka transpersonaalne psühholoogia. Nõnda jõudiski Grotowski oma ideaaletendaja, *Performer*'i kontseptsioonini: „*Performer* – suure algustähega – on tegude inimene. Mitte inimene, kes mängib teist inimest. Ta on tantsija, kaplan, sõdalane; ta on väljaspool kunstiliikide klassifikatsiooni. Rituaal on *performance*, täideviidud tegevus, akt. [---] Ma ei taha avastada midagi uut, vaid unustatud. Ning see on nõnda vana, et kunstiliikideks rühmitamine pole siin rakendatav.“ (Grotowski 2002: 250)

Oma tegevuse lõppfaasis asus Grotowski taas tegelema kindlakujulisemate etendusstruktuuridega, seda märkis näiteks projekt „Aksioon“. Richard Schechner küsib interkultuurilise teatri vaatepunktist: „Kas Grotowski universaalse, olemusliku

otsing varjab soovi kätte saada jõude ja ressursse, mida arvatakse leiduvat (läänlastele) eksootilistes teistes, neis, kes elasid varem, mujal või äärtel? Mis juhtub „Aksiooni“ aafrika või aasia „allikatega“? Kas „Aksioon“ on universaalne või on see kultuuriline omastamine? Ja kellele on „Aksioon“ suunatud? On see üksnes neile, kes seda teevad, vähestele seda vaatama kutsutud väljavalitutele? Kuidas toimiks „Aksioon“ lähtekultuurides, millest selle osad on destilleeritud?“ (Schechner 1997: 491) Vastus neile küsimustele sisaldub ühes viimases Grotowski enda avaldatud tekstis: „„Aksioon“ ei ole lavastus. See ei kuulu kunsti kui esituse valdkonda. See on kunsti kui vehiikeli alal loodud oopus. [---] Kui ma kõnelen kunstist kui vehiikelist, vihjan ma vertikaalsusele. [---] Vertikaalsuse küsimus tähendab jõudmist nn jämetasandilt – võiks öelda „igapäevatasandilt“ – subtiilsema energia tasandile või koguni „kõrgema sideme“ juurde“ (Grotowski 1999: 11).

See protsess pidi toimuma transkultuuriliste otsingute kaudu, sest kunst kui vehiikel tegeles asjadega, mida lääne inimene Grotowski sõnutsi ei taju, nagu „hääl vibratsiooni kvaliteet“, „ruumi resonants“ ja „keha resonaatorid“ (Grotowski 2002: 230). Muide, süsteemsemalt on seda, kuidas ida ja lääne inimesed tajuvad teatrit erinevate meeltega, käsitlenud Richard Schechner, kõrvutades Aristotelese „Poeetikat“ Sanskriti teatri alusteose „Natyasastraga“ ning võrreldes õhtumaise teatri elamuskriteeriumi mõistet „katarsis“ india teatri *rasa*’ga (vt Schechner 2001).

Kuid kõigele vaatamata ei eemaldunud Grotowski Stanislavskist. Ta on (transkultuurilisest vaatepunktist) ka väitnud, et kuigi Stanislavski esteetika kuulub Venemaa kultuurikonteksti, on tema meetod „üks tugevamaid erguteid, mida Euroopa teater kunagi on saanud, eriti näitlejakoolituse vallas“ (Grotowski 2002: 161), ning rõhutanud, et Stanislavski ise oli alati teel ning nägi oma heade õpilastena hoopis Meierholdi ja Vahtangovit, kes Stanislavski süsteemi loovalt edasi arendasid, mitte ei kivistanud seda stereotüüpidesse (samas, lk 162–163). Nende kahe XX sajandi suure teatrireformaatori ideede kokkupuutepunktide kaudu saab selgemaks ka teatri kui kunstiliigi asend post-postmodernistlike väljakutsete valgel.

#### **1.3.4. Stanislavski pärand ja post-postmodernism**

Kuigi inter- ja intrakultuurilised otsingud aitavad avastada enda kultuuris seni varjatut, vajab mõnikord taasavastamist ka mõni enesestmõistetavus. Just realistlik

läbielamisteater ja Stanislavski pärand on sageli olnud selleks pinnaseks, millest läänemaine eksperimentaalne teater on piiride avardamisel tõukunud. Kuid nagu nähtus Grotowski tõdemustest, on selline hoiak olnud mõnikord ühekülgne. Stanislavski „süsteemi“ piiratus ei tulene mitte niivõrd tema enda õpetusest või oma sünnihetkega seotuse anakronismist, vaid sageli hoopis temast mittesõltuvaist, koguni truualamlikest ja kanoniseerivaist tõlgendustest, samas kui selle varjatud sisu aitab avastada hoopis mõni ootuspäratu peegeldus.

Stanislavski pärandit on paljude teiste seas rehabiliteerinud ka näiteks Eugenio Barba kaastööline Franco Ruffini, kes tuletab meelde, et Stanislavski „süsteem“ ise ei sisaldanud selliseid hiljem tekkinud eelarvamusi, nagu näiteks: „see käib vaid karakteriga samastumise kohta, sellest on kasu vaid naturalistlikel või realistlikel näitlejatel, see on teatud kindla poeetika tulemus jne.“, vaid vastupidi, Stanislavski süsteemi eesmärk oli taasluua laval „inimese kõige lihtsam ja loomulikum seisund“, mida Ruffini nimetab „orgaaniline keha-meel“ (Ruffini 2005: 42). Ta viitab ka Stanislavski õpilase Toporkovi raamatuna avaldatud päevikumärkmetele, mis kirjeldavad Stanislavski tagasitõmbumist aktiivsest teatritööst elu lõpuperioodil, kus ta ei toonud välja lavastusi, vaid tegi õpilastega laboratoorseid tööd, teatades, et „selle eksperimendi mõte on varustada näitleja vahenditega, mille abil ü h e rolliga töötamise ajal õppida töötama k õ i k i d e võimalike rollidega: „Kunst algab sealt, kus ei ole ühtegi rolli, kus on ainult „mina“ näidendi antavates olukordades““ (tsit Ruffini 2005: 46).

Stanislavski süsteemi potentsiaali on pisut ootamatuski kontekstis aidanud avada Ameerika lavastaja ja teatriõppejõud Ned Manderino, tõlgendades Stanislavski õpetust „transpersonaalse näitleja“ ettevalmistusena ning püüdes avastada ja rõhutada just selle vaimset plaani, mis, nagu eelnevastki näha, on õhtumaa teatri ajaloos sageli tagaplaanile jäetud.

Manderino annab näitlejale hulgaliselt harjutusi, mis kohati meenutavad Grotowski harjutusi, kuid on neist esoteerilisemadki. Stanislavski süsteemi interpreteerides leiab ta aga, et selles peituv rollikäsitus kattub transpersonaalse psühholoogiaga. Kui Stanislavski pärast mõõnaperioodi hakkas 1906. aastal oma süsteemi järjepidevamalt välja töötama, alustanud ta just tõdemusest, et näitleja sisenemine rolli peab olema eeskätt vaimne tegevus. (Manderino 1989: 3–4) Manderino lähtub transpersonaalse



psühholoogia esiisa Jungi transpersonaalsuse määratlusest „protsessina, millega saavutada teadvuse kõrgem tasand“; näitleja seisukohast tähendavat see oma ressursside rakendamist enda piiridest väljapoole avardumiseks. „Kasutades neid tehnikaid, jõuab näitleja sisemiste jõuvarudeni ja avastab, et näitlemisinstrumenti saab ihuda ja toimima suunata loova teadvuse uutel kunstilistel tasanditel. Näitleja saab teadlikuks Stanislavski süsteemi ülimast eesmärgist ja Stanislavski pärandi tõelisest väärtusest näitekunstile.“ (Manderino 1989: 51, 53)

Manderino leiab, et Stanislavski süsteemi saabki õigesti rakendada vaid selle vaimsest plaanist lähtuvalt ning selle pelgalt väline järgimine ei anna mingeid tulemusi. Samuti meenutab ta Stanislavski kuulsat vastasseisu Mihhail Tšehhoviga; viimase jaoks oli Stanislavski emotsionaalse mälu õpetus liiga piiratud ning selle taustal mõjus ta ise pigem müstikuna, kuid vaatamata mitmetele erimeelsustele olid nad just näitleja vaimse dimensiooni osas ühte meelt. (Manderino 1989: 19–20) Samuti juhib ta tähelepanu asjaolule, et õigeuskliku Stanislavski teos „Minu elu kunstis“ sisaldas palju religioosseid motiive, mis aga kärbiti raamatu venekeelsest versioonist (samas, lk 9).

Kui Ned Manderino taasavastab Stanislavski religiooset, vaimset mõõdet, kasutades selleks transpersonalismi võtit ning luues seeläbi haakumispunkte integraalse psühholoogiaga, siis uuritud on ka Stanislavski õpetuse otseseid tema religioossuse ning õigeusu teoloogiaga. Näiteks lähtub Valparaiso Ülikooli teatriprofessor John Steven Paul Stanislavski süsteemi analüüsimisel otseselt tema õigeusu juurtest ning mõistest *kenosis* (kreeka k ‘tühjendamine’), mis märgib Kristusega seoses Jumala inimesekssaamist, loobumist oma jumalikkusest, mida apostel Paulus on kirjeldanud oma kirjas filiplastele („Mõtlege iseenestes sedasama, mida Kristuses Jeesuses: kes, olles Jumala kuju, ei arvanud osaks olla Jumalaga võrdne, vaid loobus iseenese olust, võttes orja kuju, saades inimese sarnaseks; ja ta leiti välimuselt inimesena.“ (Fl 2:5–8))

John Steven Paul näeb selles alust Stanislavski teatrietikale ja näitlejatehnikale, mis kõneleb sellest, et näitleja mina, olles sageli täidetud argisaginast, halbade harjumustest, teiste rollide segavast mürast jms, on ühtaegu nii näitlejaloomes põhiline allikas kui ka selle suurim takistus. Stanislavski kirjutab „eneseloovutamisest“, egost loobumisest, mis on eelduseks, et anda elu oma uuele minale, loodavale karakterile. Alles see võimaldab anda rollile inimvaimu elu. (vt Stanislavski 1955) Samuti käsitleb Paul Stanislavski *kenosis*’t seoses ikoonikunstiga, eristamaks tema esteetikat talle

sageli omistatud naturalismitaotlustest. Nii nagu ikoonikunstis, kus materjal üksnes osutab sellele, mida esindab, kuid kus kujutatud kuulub puhtalt vaimsesse sfääri, taotles ka Stanislavski kõigi materiaalsete lavaliste pidepunktide abil ikkagi „inimvaimu elu“ esiletoomist, erinevalt naturalistidest, kes püüdsid laval reaalsust kopeerida. (Paul 2004: 66–67)

See tõdemus võiks vähendada õhtumaise realistliku teatri lauskaist painet ning tegelikult ka Stanislavski eelarvamuslikku vastandamist Grotowski vaimsete sihtidega, mida on aeg-ajalt püütud teha, andes pigem kinnitust sellele, kuidas üks ongi teise edasiarendaja. Richard Schechner on kõrvutanud kaht vastassuunalist rolliloomeprotsessi, piltlikult „ekstaasi“ ja „transsi“. Esimest võrdleb ta šamanistliku „lahutamistehnikaga“, kus ekstaatiline rännak muudab keha tühjaks ja läbipaistvaks, haavatavaks ja vastuvõtlikuks. Bali transis seestunud tantsijate rolliloomet kirjeldab ta aga, vastupidi, „lisamistehnikana“, kus etendajad on justkui kellestki vallatud, kellegi enda sisse võtnud või ise kellekski teiseks transformeerunud. Ekstaatilise lahutamistehnika teatrivasteks toob ta Grotowski näitleja, näiteks Cieślaki „Kindlameelses printsis“, kes viib laval läbi totaalise enesepaljastusakti, isedusele suunatud rännaku, rebides endalt maskid (*persona*) ja muutudes läbipaistvaks. See on Grotowski ideaal „pühast näitlejast“. Vastupidise tehnika kandja on aga karakternäitleja, Schechneril näiteks Laurence Olivier Hamletina, kes n-ö seestub, muutub kellekski teiseks. See eristus pole absoluutne, vaid need tehnikad võivad läbi põimuda; ka ekstaasiseisundis võib etendaja järsku rolli „kukkuda“, kuna selle seisundi haavatavus võib põhjustada n-ö seestumise. (Schechner 1988: 178–179) Seegi skeem näitlikustab, et Stanislavski *kenosis* ja Grotowski ekstaas on oma taotlustelt samasuunalised ning laetud ego piiride avardamise sihist.

On näha, et läbi modernismi ja postmodernismi on üks osa teatrireformaatoreid püüdnud pidevalt teatri pühadust „taastada“, eeldades teatri algset rituaalset ühispinda ja kogudusetunnet. Kuid võiks küsida, millest selline vaimsure puudumise tunne ning millisena seda teatri performatiivset vaimsure ikkagi ette kujutada? Arthur Krokeri ja David Cooki varakeskaegset postmodernsuse-dateeringut võib muidugi võtta epateeriva liialdusena, kuid mõned teooriad keskaegse teatri sünniloo kohta illustreerivad siiski omal kombel seda paratamatust, miks õhtumaine teater peab avastama Grotowski kaudu Stanislavskit ja vastupidi, ületades selleks

dualismipüüniseid, kuid suutmata oma kunsti integraalset mudelit tajuda sellisel viisil, nagu John Emigh kirjeldab Bali *topeng*'i või „Natyasastra“ Sanskriti teatri *rasa*-esteetikat. Kui Grotowski kõneleb lääne teatri vaimsest fragmenteerumisest, siis võib muidugi selle rituaalse keskmena kujutleda keskaegset jumalateenistust, milles teatri algelementide eraldumine sai alguse osalt tänu õhtumaisele analüüsitungile, kus missasse sugenesid tõlgendamisvajadus, allegoorilisus ning narratiivse komponendi ja selle etendamise iseseisvumine teatrisündmuseks, koos kogodusliku ühisteenimise transformeerumisega etendajateks ja publikuks. (Schutting 2007: 33-40)

Kuid nendelegi protsessidele on oletatud oma eellugu, mis võib selgineda just nimelt religiooni ja teatri ühisvaatepunktist. Ikonimaalijast stsenograaf Vladimir Anšon on märkinud: „Ma ei arva, et religioosne teater oleks õige tee. Ühendada saab neid umbes nii, nagu vett ja õli klaasis. Vorm on sama, aga vesi vajub põhja, õli tõuseb pinnale. Kuigi neid ei saa ühendada, võib nende eesmärkides olla mingeid kattuvusi, mõlemad tegelevad ju inimese kujundamisega. Teatris võib läbi mängida olnud situatsioone, mille kaudu inimesele teadvustatakse mingeid probleeme ja nende lahendusvõimalusi. [---] kui aga rääkida mingist müstilise reaalsusega tegelevast teatrist, siis see ei ole lihtsalt teatri valdkond, selleks on teised organisatsioonid, teine suhtlusvorm ja teostamisviis.“ (Anšon 2007: 10)

See haakub oletusega, et kaudselt on keskaegse lääne teatri sünniloo taga idakirikiku ja läänekirikiku erinev suhtumine vaimulikku kunsti. VIII sajandi alguses tekkis Bütsantsis ikonoklastide liikumine, mis, olgugi realselt poliitilistest põhjustest ajendatud (araablaste lähedus), toetus teoloogiliselt Vana Testamendi käsule: „Sa ei tohi teha enesele Jumala kuju“. VII Nikaia kirikukogul (787) mõisteti ikonoklasm aga hukka, kuna inimkuju võttes sai Kristus kujutatavaks ning ikoone austades ei austata mitte neid puuslikena, vaid nende kaudu vahendatut. Ikooni sügavam tähendus ja olemus selgines aga idakirikiku alal just võitluse kaudu ikonoklasmiga ning kuna läänekirikus ei olnud poliitilisi põhjusi ikonoklasmiks, jäi seal ka ikooni kui kunstniku palveelust lähtuva kujutise tähendus sügavam teoloogilise mõtestuseta ning, võiks öelda, emantsipeerus lihtsalt pildi tasandile. Nõnda hakkasid juba Karl Suure ajal teoloogilisse kunsti tasahilju sisse hiilima ilmalik moment ja tõlgendav ning dekoratiivne aspekt, muutudes aga peagi nii atraktiivseks, et kunst hakkabki pikkamisi kirikuelust eralduma. (Schutting 2007: 28–35)

See ei tähenda mitte kahe valdkonna hinnangulist võrdlust, vaid lihtsalt tõdemust, et keskaegne lääne teater mitte ei muundunud evolutsiooniliselt rituaalist meelelahutuseks (sest eksisteerivad ju mõlemad), vaid hakkas osaliselt moodustuma teoloogilisest sisust tühjaks jäänud dekoratiivelementidest. Nõnda ei saa ka imeks panna pidevat ilmaolekust ajendatud vaimsuseotsingut. Ega ka seda, et Grotowski jõudis oma otsingutes sinna, kust Stanislavski alustas. Ka Stanislavski taotles püha teatrit ning asus mateerias väljendama nähtamatut, kohates oma pärandi kaudu mentaalses mõttes nii ikonoklaste kui ka neid, kes kummardasid tema loodud pildis puuslikke, nägemata seal performatiivset toimivust. Grotowski alustas vastupidiselt pinnalt: ta võttis omaks teadvustatud modernismi kriisi, olukorra „pärasst avangardi“, kuid mitte sellega sageli kaasnenud lausmaateadvust, ning nõnda avastas ta enda jaoks juba lavastuste teatri perioodil raamistatud performatistliku teatrimudeli.

Ka Eshelman ei eelda teatrilt religioosse sõnumi edastamist, vaid tajudes praeguse ajastu vaimus vastavat vajadust, püüab sõnastada sellele vajadusele vastutuleva kunstiteose toimivuse seadust. Sama tegi ka Grotowski, jõudes seeläbi transkultuurilise teatrimudelini, mis tänases päevas omab ühispinda transpersonalismi ja integraalse psühholoogiaga. Ühesõnaga, *post*-ajastu muutus *trans*-ajastuks (Mikhail Epstein), kuid teatrireformaator, kes tajus selle liikumise paratamatust juba nelikümmend aastat tagasi, oli omal moel sunnitud kinnitama, et ka Derrida ja postmodernistide kriitika Artaud' suhtes oli paikapidav: vahetu kohaolu taotlus mitte ei „taasta“, vaid „taandab“ teatri. Mõlemad koos on tabatavad vaid teatavas võbeluseestetikas, võnkeolukorras, kus kunstiteose lauskmained ironia on küll ületatud meediumitundliku eneseteadlikkuse abil, kuid see ei muuda sõnumiks tähistajalt tähistajale pagemist, vaid pigem motiveerib publikut „siiraid“ ja „sügavaid“ tähendusi testima, isiklikke valikuid tegema, seisukohti võtma.

Post-postmodernismi viljakam osa võimaldab esoteerilisuse või *new age*'i süüdistusi kartmata taotleda integraalset haaret, kus Stanislavski aitab mõista Grotowskit ja vastupidi. Brechtlik tung võnkuvaid ja mitmeplaani tähendusi võõrituse kaudu tabada juhata meid küll otsapidi postmodernismi, kuid ühtlasi tõestas, miks sedalaadi poliitiline teater ei saa kuigi kaua olla performatiivne (vt nt Jalakas 2009). Samal põhjusel, miks see peatunud, staatiline ja näiliselt ratsionaalsele analüüsile allutatud pilt ei suuda seletada hiina teatri realismimõistet. See kahetisus on lääne

teatrisse kodeeritud juba alates tema keskaegsest taassünnihetkest, mis kujundlikult väljendudes lahutas teoloogilise ja ilmaliku kunsti, ikoonimaali ja teatri kahte eraldiseisvasse tajusfääri. Post-postmodernistlik integraalne kogemus peab hoidma silmis mõlema paremat osa ja väärtustama mõlema funktsioone, hoidudes seejuures nii puuslike valmistamisest kui ka ikonoklasmist. Ka nende kokkusegamise kogemus on ju postmodernismis korduvalt läbi mängitud, lausmaateadvuse ületamine aitab aga mõista „vee ja õli erinevust“. Reaalsusest liiga kaugele põgenedes hakkab see end meelde tuletama kas või füüsilise valu kaudu.

Järgnevates peatükkides vaadeldakse, kuidas suhestub käsitletud teemadega Eesti teater.

## **2. BOREAALNE VAHEFILTER**

Käesolev peatükk kaardistab punktiirselt mõned tähtsamad märksõnad, seostamaks esimeses peatükis kirjeldatud protsesse Eesti teatrieluga. Kuna meie teatrile heidetakse tihtipeale ette institutsioonikesksust ja alalhoidlikkust, mis pärssivat ajastuvaimu mõjutuste vastuvõtu võimet, siis vaadeldakse esmalt, kuidas kajastus Eesti teatris 1960. aastate teatriavangard ning millises vormis suubus selle pärand postmodernismi ajastusse. Lisaks vooluloolistele aspektidele peatutakse põgusalt ka paaril märksõnal, mis võiksid viidata meie teatriprotsesside spetsiifiliselt eestipärastele ilmnemismvormidele. Mõlemad teemad on avatud üksnes põgusalt, väljendamaks teadlikkust mõningatest eripärasustest, mis ei tarvitse lasta esimeses peatükis esitatud analüüsimudeleid täiel määral kohandada kolmandas peatükis vaadeldavatele teatrinähtustele. Eestlase etnilise mentaliteedi ja kultuuriinstitutsioonide mõju postmodernismi kohalikule arengule on aga liiga mahukas teema, et seda käesoleva töö raames põhjalikumalt avada.

### **2.1. Teatriuendusest postmodernismini**

Kui pidada 1960. aastate lääne teatriprotsesside võtmefiguuriks Jerzy Grotowskit, siis tema mõju eesti teatriuendusele on hinnatud mitmeti. Tema lavastusi, eriti „Apocalypsis cum figurist“, käidi ka Poolas vaatamas ning Jaan Toominga avastuseks olnud Tšehhi teatriajakiri Divadlo, millest Vanemuise teatriuenduse osalised vene keele oskuse baasil esmaseid teadmisi ammutanud (Unt 2002). On lausa arvatud, et meie teatriuendus „lämbus“ Grotowski „truujüngerlusse“ (Maiste 2002a).

Esmalt tuleks täpsustada teatriuenduse alguspunkt. Luule Epner on seda protsessi kirjeldanud kahes faasis, millest esimene ei seostu mitte Vanemuise noore režii esiletõusuga, vaid Mikk Mikiveri lavastustega ajavahemikul 1967–1968 Tallinnas: Samuel Becketti „Mr. Krappi viimne helilint“ (televastus, 1967), Jean Anouilh’ „Antigone“ (1967, Noorsooteater) ning August Kitzbergi „Libahunt“ (1968,

Noorsooteater). Nende sündmuste kaudseks eellooks oli uue välisdramaturgia, sh Sławomir Mrożeki eesti keelde tõlkimise hoogustumine. (Epner 1998)

See teatriuenduse sünni dateering on oluline paralleelide otsimiseks Poolaga, sest sarnasest keskkonnast võrsus ka Grotowski teatriuendus, Poolaski oli sel ajal suur lääne ja läänemõjulise absurdismi buum ning Mrożek kui selle suuna üks esiautoreid polemiseeris Grotowskiga teatri uuendamise võimaluste teemadel. Grotowski hoiakut sel teel teatri uuendamise suhtes väljendab kõnekalt Ludwik Flaszeni manifest „Pärast avangardi“ (Flaszen 1968). Võib öelda, et pigem Grotowski ja Flaszeni vaimus, lavakeelele suunatuna ning teatri rituaalseid algeid otsides hakkaski toimima Vanemuise teatriuendus, mille algust dateeritakse Gustav Suitsu luuleõhtuga „Ühte laulu tahaks laulda“ 1969. aasta jaanuaris Tallinnas Kirjanike majas ning samal aastal sellele järgnenud Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumängu“ lavastusega (lavastaja Evald Hermaküla) ja August Kitzbergi näidendil põhineva lavastusega „Laseb käele suud anda“ (Jaan Tooming). Peale lavastajate Jaan Toominga (1946) ja Evald Hermaküla (1941–2000) etendas selles protsessis olulist rolli Mati Unt (1944–2005), toonane Vanemuise kirjandusala juhataja.

Jaan Tooming on kõnelnud koguni soovist Grotowski juurde õppima minna ning olgugi et see ettevõtmine jäi katki, on ta tunnistanud Grotowski harjutuste, eriti hääleharjutuste vajalikkust; ometi kinnitab ta: „Minu tee oli siiski totaalne teater, mitte minimalistlik nagu temal“ (Tooming 2010: 578). Samuti on ta märkinud, et Grotowski mõjust aidanud tal vabaneda Uku Masing (Tooming 2002). Nii või teisiti on ta murdepunktiks pidanud oma lavastust „Põrgupõhja uus Vanapagan“, mis kujutanud justkui ärkamist, mõjudest vabanemist ning jõudmist religioosse teatri juurde: „Tõeliseks uuenduseks oma loomingus ja eesti teatris pean ma tagantjärele vaadates järgmisi lavastusi: „Põrgupõhja uus Vanapagan“ (1976), „Veli Joonatan“, „Tuhk ja teemant“ (Vanemuine), „Rahva sõda ehk Valge Laev“ (1981, Ugala). Kõik mu eelmised lavastused olid vaid astmed minu kui lavastaja arenguteel. Viimased 20 aastat on mind kütkestanud otsingud teoloogia ja teatri teadlikuks sümbioosiks.“ (Samas)

Lisaks oma sihile religioosse teatri vallas on Tooming häälekalt deklareerinud ka vajadust vabaneda Stanislavski õpetusest, mis tema käsitluses on peaaesjalikult „orgaanilisuse“, „loomaliku loomulikkuse“ õpetus, samas kui inimese ja teatri eesmärk peaks olema „saada vaimseks, superorgaaniliseks“. „Intellekti, tarkuse, vaimsuse ja

sisukuse puudumine on viinud mõttetusse ja vormiga mängimisse, mida meeleldi nimetatakse postmodernismiks.“ (Tooming 2006)

Vaadeldes Toominga totaalset teatri lavakeele suhet väljendatava sõnumiga, võib märgata, et seegi hakkas just nimetatud perioodil arenema raamistatud, performatistliku struktuuri poole, mida aga postmodernismi perioodil on sageli peetud passeistlikuks ning leitud, et „60ndate lõpu jõuliselt ajastupärasest uuenduslikkusest on saanud dogmaatilis-müstiline marginaalsus, fanaatiline fundamentalism“ (Maiste 1996).

Evald Hermaküla teatrikeeles edasine areng on ühtpidi määratlematum, teisalt aga enam välismõjutustega suhestuv, seda juba vähema radikaalsuse tõttu Grotowski ja ka Stanislavski suhtes. Sarnaselt esimeses peatükis vormunud resümeelega on Hermakülagi leidnud, et Grotowski võiks meile õpetada esmalt näitlemistehnika revideerimise vajadust ja seda, et „need riismed ja räbalad, mis meil on ja mida me teinekord miskipärast Stanislavski õpetuseks nimetame, ei ole kuidagi vastavuses ei eesti asjaga, ei suure ilma asjadega.“ (Hermaküla 2002: 299) Koostöö ja mõttekaasluse kaudu Vaino Vahinguga sidus Hermaküla end ka rohkem jungiliku (moe?)terminoloogiaga<sup>7</sup>, samuti on tema improvisatsiooniline ja avatud vormiga teater (nii suhtumises lavastusstruktuuri kui ka teatri institutsioonilisse töökorraldusse) olnud otsesemas seoses postmodernistlike teatriilmingutega, sealhulgas tema õpilaste kaudu. Hermaküla õpetust ning Draamateatri käsitlemist „vabastruktuuri mängupinnana“ on pikemalt kirjeldanud Hendrik Toompere jr (Toompere 2002a).

Niisiis toimus kahe teatriuuduse suurkuju suhestumine modernismi kriisiga mõnevõrra erinevalt, kuid kriis ise oli, sarnaselt maailmateatris toimunud protsessidega, sisse kodeeritud juba teatriuuduse aastatesse. Luule Epner täheldab murrangukajastusena näiteks Paul-Eerik Rummo näidendit „Pseudopus“ (kirjutatud 1968), kus kuuekümnendate lõpu teatrikatsetused müüdi, mängu ja rituaali ümber kaotavad muutunud ühiskondlikus kontekstis oma väe ning seniihaletud vahetu tõeluse otsing osutub illusoorseks (Epner 1998). Üldistades võiks teatriuuduse kogemuse ning modernismikriisi tajumuse ühendamist ja transformeerimist postmodernistlikuks lavakeeleks pidada suuresti Mati Undi teeneks.

Undi ümberkäimist teatriuuduse pärandiga, selle töötlemist nii teadliku metateatraalse meenutusena kui ka ajastuspetsiifilist suhestumist postmodernistliku

---

<sup>7</sup> Seevastu Tooming on öelnud: „C. G. Jung pole mind ka kunagi mõjutanud ega huvitanud, sest ta konstrueerib oma teooriaid selle kohta, mida ei ole võimalik sõnadega väljendada.“ (Tooming 2002)



meediumitundliku teatrikeelega on lähemalt vaadelnud Aare Pilv, leides koguni, et paljukasutatud märksõna „undilikkus“ ongi „tegelikult nimetus sellele, mis on toonasest teatriuudusest tänases teatripildis elusana säilinud“ (Pilv 2003: 29). Mitmes oma töös on Unt tõepoolest võtnud peegeldava vaatluse alla nii teatriuuduse-aegse kujundikeele kui ka ajastule omistatud ekstaatilise meelsuse. Lavastaja postmodernistliku paljustiilsuse võtmena toetub Pilv Undi enda väitele, et on Toominga ja Hermaküla teatrist võtnud pärandiks „eklektilisuse“ (samas). Kuid selle hoiaku postmodernsuses on nähtud ka „lauskmaisust“, nõnda ütleb Jaan Tooming: „Mati Unt nimetab tollast tundetooni teatritegemisel hüsteeriliseks. Ilmselt ei ole ta kunagi kogenud ekstaasi- või transiseisundit, [---] nagu oletan tema nähtud lavastuste põhjal. Seetõttu ongi need minu arvates lihtsalt igavad.“ (Tooming 2002)

Erinevatele hinnanguvõimalustele vaatamata on Mati Undi staatus n-ö lavalise postmodernismi maaletoojana ja modernismikriisi ületajana õhtumaiselt kanoonilises voolusängis ilmselt väljaspool kahtlust. Kui millenniumivahetusel toimus eesti kultuuriajakirjanduses elavam arutelu uue teatrikeelega üle, oli Undi lavastus „Laulatus“ (2000) üks nende mõttevahetuste olulisi inspiratsiooniallikaid (vt Pilv, Põdersoo 2000). Samuti võib aga spekuloida sellegi üle, kas näha Madis Kõivu tähelepanekus, et Unt pigistas endast selle hiilgelavastusega kõik välja (Kõiv 2006: 83), omamoodi sümbolset üldistust postmodernistlikule teatrile tervikuna.

Eelneva lühikokkuvõtte põhjal võib aga väita, et vaatamata asjaolule, et eesti teatrit on peetud avangardsete modernistlike ja postmodernistlike teatriprotsesside suhtes pigem kõrvalseisjaks, saab kas või nende kolme teatriuuduse võtmefiguuri näitel rääkida modernismi lõppu märkinud teatriuuduse suubumisest nii postmodernismi kui ka jõudmist performatistliku kunsti algeteni.

See, et nii väheste (kuid see-eest kaalukate) näidete varal sõandada teha nii kaugeleulatuvaid üldistusi, näitlikustab aga mõneti meie teatrisüsteemi institutsioonilist eripära, mida Peeter Jalakas on oma postmodernismimääratluses kirjeldanud järgmiselt: „Meie teatrisüsteemi tervikuna iseloomustab aga suhteliselt tugev ja alalhoidlik *mainstream*, mis püüab katta teatrikunsti n-ö seinast seinast, produtseerides ise ka marginaaliaid. Ent läbi aegade on olnud ikka vastupidi: *mainstream* on marginaaliast neid endasse sulatades jõudu ammutanud. Püüdlused olla nii modernist

kui postmodernist, nii klassik kui avangardist sama süsteemi ja struktuuri raames on juba ette määratud läbikukkumisele.“ (Jalakas 1999)

Vaadelegem järgnevalt lisaks eesti teatrikunsti institutsionaalsetele eeldustele ka etnilises eripäras kätkevat potentsiaali postmodernismi ületamiseks.

## **2.2. Etnofuturism ja külm teater**

Käesolevas alapeatükis vaadeldakse kaht manifestide kaudu käibesse ilmunud mõistet, mis on küll kaudselt seotud eelmises alapeatükis kirjeldatud kultuuriajalooliste protsessidega, kuid pakuvad neile spetsiifiliselt Eesti konteksti kuuluvaid reaktsioone. Nii etnofuturismi mõistet kui ka Madis Kõivu esitatud „külma teatri“ kontseptsiooni on korduvalt kasutatud just murrangupotentsiaali märkivate nähtustena. Kuna seda on aga tehtud ka n-ö loosunglikus vormis, tuleks esmalt selgitada, kas neil võiks olla praktiline tähendus postmodernismi tupikteedest väljapääsu otsimisel ning kas nad pakuvad lisaks tsiteerimisvõimalusele ka meetodit. Seegi alapeatükk on pigem visandlik, viitamaks vaid kõnealuste märksõnade võimalikele praktilistele seostele, avamata aga kogu nende tekkelugu ja tähendussisu, mis oleks taas omaette uurimisteema.

Etnofuturismi on põhjalikumalt uuritud kirjanduse ja folkloristika vallas ning tegelikult haakubki ta teatriteemadega vaid servapidi. Siiski võiks selles seoses vaadelda Peeter Jalaka Tormise-triloogiat („Eesti ballaadid“ 2004, „Eesti naiste laulud“ 2006, „Eesti meeste laulud“ 2008), mis on post-postmodernismi lävele jõudnud nii intra-, kui ka transkultuurilisi kanaleid pidi. Veljo Tormis ise on aga juba 1971. aastal maininud oma loominguliste otsingute seost Jaan Toominga lavastusega „Laseb käele suud anda“ (Tormis 1972), mille folkloorikasutus sai omal kombel aluseks tollasele etnoteatri buumile, kus Toominga lavastusele järgnesid Raivo Trassi „Kui on õnne, siis elame“ (1969), Evald Hermaküla „Üks Ullike läks rändama“ (1973) jpt. Praeguses teatrisituatsioonis saab kõnelda analoogilisest huvitõusust etnoainese vastu.

Seda, et praktikute poolelt pole tegemist üksnes dekoratiivse kujundiloomega, kinnitab juba Jaan Toominga nõudmine, et „meile, eestlastele-maarahvale, on vaja oma spetsiifilist teatrikooli, millel oleksid oma meetodid ja mis põhineks meie teistest erineval ürgsel keelel“; samal ajal tõstab ta „spetsiifilise soomeugrilise teatri“ viljelejana esile Anne Türipud, kuid möönab, et „tühised lobisevad näidendikesed teatrites ei vajagi niisugust tehnikat“ (Tooming 2006). Seetõttu tasub vaadelda, mis

suunal otsida meiegi kultuurist võimalust pöörata intrakultuuriline eneseavastamine transkultuuriliseks integraalseks perspektiiviks.

Piret Viires on seostanud etnofuturismi meie kirjanduses peaaesjalikult postmodernismiga, kuna seda vaimsust kandvad rühmitused (Hirohall ja Kostabi-Šelts) haakusid nii vastavasisuliste ühiskondlike murrangutega (1980-90-ndate vahetus) kui ka postmodernistlike tekstistrateegiate kasutuselevõtuga (Viires 2008: 66-67). Üks põhjus Viirese poolt esiletoodud etnofuturismi postmodernistlikkuse rõhutamiseks on ka võimalus neid luulesuundumusi vastandada etnosümbolismile, mis Kajar Pruuli sõnutsi andis meie kultuurielus tooni 1970.-80. aastatel, kinnitades rahvuslikku identiteeti, pakkudes vaimset vastukaalu totalitaristlikule võimule, koondades publiku kujundite kaudu justkui mingi ühise välisvaenlase vastu, olles oma püsivusejaatuses „passeistlik“ ning keskendudes „mäletamise jõule“ (Pruul 1995: 58–62).

Niisiis, kui ka võrdluses etnosümbolismiga on etnofuturism pigem postmodernistlik nähtus, ei ole see siiski ühemõtteliselt epohhimõiste, sest vähemalt teatri puhul võib väita, et juba teatriuendusest lähtunud etnolavastustes rakendati nii etnosümbolistlikke kui ka etnofuturistlikke strateegiaid, samuti on pärast millenniumivahetust moodi tõusnud mälu, ajalugu ja rahvusidentiteeti käsitleva dramaturgia buumis märgata mõningast etnosümbolismi taassündi. Isegi kui need tendentsid haakuvad just nimelt postmodernismijärgsete fundamentalismisuundumusega, ei kahanda see tõsiasi etnofuturistlikus mõtteviisis peituvat integraalset alget.

Soome folklorist Kari Sallamaa on etnofuturismi tuumaks pidanud uue ja vana ühendamist ning postmodernismi parima osa (simulatsioon, paljustiilsus, pastišš ja intertekstuaalsus) ärakasutamist (Sallamaa, s.a.). Teisal on ta aga väitnud, et „etnofuturism pole õieti postmodernne, vaid ülemodernne. See ei tule pärast modernismi, vaid käib üle modernismi ja samuti üle juba iganenud postmodernismi.“ (Sallamaa 2001) Viirese määratlust vaidlustades on etnofuturismi võimet postmodernismi tupik ületada esile toonud ka Udmurdi folklorist Viktor Šibanov (Šibanov 2001, Šibanov 2005).

Nii etnofuturistide kui ka Jaan Toominga üheks peaideoloogiks on olnud Uku Masing, kelle paljud tekstid lähtusid ideest, et eestlase boreaalne meelsus eristab teda n-ö standardse keskmise eurooplase mentaliteedist, kellel juba keeles kajastuvad modernismile omane dualism ning progressi- ja ekspansiooniiha. Sellest tulenevalt

leidis Masing, et indoeuroopalike mõttemallide matkimise asemel tuleks eestlasel rohkem tegelda oma boreaalse potentsiaali avastamisega (vt Masing 1993, Masing 2004). Masingu antimodernseid teooriaid on püütud vaadelda ka postmodernismi kontekstis, kuid tõsiasi, et need mõttemängud on end kummutanud (vt Vabar 2007), võib tõepoolest Sallamaa eeskujul viidata boreaalse ülemodernsuse võimalusele.

Sellelt pinnalt on püütud spekuloida ka otsesemalt teatrisse puutuva performatiivsuse küsimuses (Kolk 2000, Unt 2000). Sarnaselt lähtealuselt, kuid erineva ja spetsiifilisema teostusliku rõhuasetusega on boreaalsuse mõistet kasutanud ka Andrus Laansalu. Tema programmilises tekstis „Boreaalne platoo“ on üheks juhtmõtteks soovimatus end euroopalike kultuuriilmingutega iga hinna eest sünkrooni viia, kuna selliselt sündinud avangardki olevat pigem „teadlikolemise manifestatsioon, mitte orgaanilistelt kultuurilistelt alustelt käivitunud intensiivne looming“ (Laansalu 2003). Ühelt poolt on Laansalu väljendanud rahulolematust eesti kultuuri vene-saksa kultuuripärandist tuletatud tõkelisusega, oma huvis tehnoloogilise teatri vastu on ta aga pigem avaldanud kahetsust, et Eestis pole orgaanilisel viisil olnud niisugust modernistlikku avangardi, mis 1930. aastatel tõi just Venemaa ja Saksamaa kunstilisele industriaalsed rütmid ja n-ö tehnoloogilise ilu (Laansalu 2010).

Niisiis, etnofuturism ja boreaalsuse hüpoteesid ei anna teatri puhul küll kuigi konkreetseid retsepte, kuid selles osas, mis näib haakuvat „modernismiülese“ paatosega, kätkevad nad ometi integraalset potentsiaali. Kui aluseks võtta veel Rein Taagepera mentaliteedivõrdlus etnofuturismi, etnopreterismi ja kosmofuturismi vahel (Taagepera 1999) ning Anzori Barkalaja range etnofuturismi lahkumääratlus *new age*'st (Barkalaja, s.a), võiks etnofuturism toimida nagu uus-igavikulise integraalse psühholoogia boreaalne versioon, mille võime postmodernism ületada tuleneb just avatud suhtumisest eelmiste eppohhide pärandi paremikku. Samas ei saa eitada, et sellelt pinnalt tõukunud teater võib sisaldada ka elemente, mis postmodernisti pilgu läbi võivad mõjuda etnosümbolismina ja seega passeistlikult.

Esmapilgul abstraktsem, kuid lähivaatlusel praktilisemat teatrimeetodit pakkuv on Madis Kõivu „Külma teatri“ manifest (Kõiv 1993). Ilmununa küll Kostabi Šeltsi häälekandjas, ei ole sel otseseost etnofuturistlike manifestidega, samuti ei saa Kõivu mälu-uuringutele inkrimineerida etnosümbolismi ega ka muul viisil „rahvusliku“ identiteedi rõhutamist. Pigem on ta sellelaadseid seoseid tõrjunud. Pingutatuna mõjub

ka tema dramaturgia seostamine erinevate modernistlike vooludega (vt Valgemäe 2000). Samas on Kõiv eesti teatriuuduse ning selle erinevate üleminekuvormidega, samuti eestipärase mõtte- ja tajukultuuri küsimustega alati olnud lähedalt seotud ning pakkunud peegeldavat kõrvalpilku.

Ühelt poolt on Kõiv teinud viljakat koostööd „jungiaan“ Vaino Vahinguga, mille lausa manifestilaadseks tulemuseks on mh romaan „Endspiel. Laskumine orgu“ (1988). Samuti on epohhiloovaks dramaturgiasündmuseks „etnosümbolist“ Hando Runneliga kahasse kirjutatud „Küüni täitmine“ (ilmus Loomingus 1978). Lähtudes tema vastandumisest nii teatriuuduse perioodil moodi tõusnud individuatsioonimängudele kui ka skeptilisest ettenägelikkusest postmodernismi-ilmelise „uuspürironismi“ osas, samuti psühholoogiatsiooni trotsivast dramaturgiakeelest ning aeg-ajalt samuti psühholoogiatsiooni vastasena tõlgendatud teatrimanifestist, võiks küsida, kas tema „külm teater“ saaks olla kõnekas ka post-postmodernismi kontekstis.

Rohket tõlgendusinspiratsiooni on pakkunud näiteks „Külma teatri“ manifestist pärinev võrdlus „läbi elamise“ ja „läbi mõtlemise“ teatri vahel. Kõiv ütleb, et kui külmale teatrile meetodit otsida, siis tuleks alustada Stanislavski „läbi-elamisest“, „ainult „elamise“ asendaksin tema sünonüümi „mõtlemisega““ (Kõiv 1993). Seda on aeg-ajalt interpreteeritud kui läbielamisteatri vastasust või vähemalt eristamist sellest (Pilt 2005: 23).

Ometi lähtub Kõiv ise neist mõistetest pigem kui „sünonüümidest“. Psühholoogilist teatrit on ta erinevais tekstides küll vastustanud, näiteks öeldes, et hoidub suhetest ja tahab, et „asi oleks olemuslik, mitte psühholoogiline“. Kui ta peab nn Ibseni teatrile tunnuslikuks, et see „mängib maha kõike seda, mis on juhtunud“, siis teda ennast puudutab „mitte niivõrd konkreetne minevik, vaid minevik kui selline“ (Kõiv 1991: 7). Teisalt on ta oma psühholoogiatsiooni vastasust põhjendanud selle perspektiivitusega: „ta kordab ennast, niikaua kuni muutub näivpsühholoogiliseks“ (Kõiv 2004).

Kõivu hoiakut, milles võiks näha omamoodi alust ka tema teatrikreedole, väljendab aga ehk kõige ehedamalt tema võrdlus kirjanduse ja matemaatika vahel, mille kohaselt on kirjanduses sees mingi „elu sõnnik“, matemaatika on aga „absoluutselt puhas“. „Sa oled ainult sääl arvutamises mingisugune vaheaste, kes on sinna vahele pandud. Ja ma usun, et kui usklikud inimesed lähevad jumala juure, see on midagi samasugust tunnet. Sa lähed ära selle juure, kes võtab sind enda hooleks, sa oled täiesti rahulik, sa ei

vastuta mitte millegi eest, sa oled endast andnud sellele ja tema teeb sinuga selle arvutuse. Sa oled kõigest väljas. Miski sinusse ei puutu.“ (Kõiv 1991: 9–10) Tema külma teatri läbi-mõtlemise meetodiga „on nõutud esituse äärmist täpsust, sest ainult mõtte viimase piirini viidud ehedus hääles (tekstis), liikumises ja miimikas võib viia sihile – äratundmise avalikule kohalolekule“ (Kõiv 1993).

Niisiis võib näha, et Kõivu teatrimanifest vastandub ekslikult Stanislavskiga seostatud olmeapsühholoogismile selles osas, mis sunnib teatrit taanduma ego-apsühholoogia ja argiolme valda, seevastu tema „läbi-mõtlemine“ peaks ideaalis teenima samasugust ületamis- ja avarumissihti ning kunsti objektiivsuse taotlust nagu töö esimeses peatükis kirjeldatud suunad.

Kõivu üht võtmemõistet „mineviku kuldne tagantvalgus“, mille valgel olevikulised sündmused omandavad tähenduse ja mille kaudu saame mõista ka iseennast, aitab ehk Stanislavski terminoloogiaga suhestada Anatoli Vassiljevi lähenemine. Vassiljev on kirjeldanud sotsialistliku realismi kõrgajal ahendatud pealisülesande käsitlust kujundiga, kus lakke on kinnitatud rõngas, mille külge visatakse konks ning hakatakse mööda seda üles ronima: tegevus algsündmusest eesmärgi poole toimub liikumisena sel viisil moodustunud koonuse tipu suunas. Avaram teatrikäsitlus nõuab aga koonuse asemele silindrit, kus tegevus liigub algtõukest „saatuse“ poole ning kõik muutujad liiguvad paralleelselt: näidendi tekst, tema tõlgendus, nende omavaheline vastaspinge, kus üks ei ole teise illustratsioon, ka näitlejate plastika on paralleelne nende sisemise rollijoonisega jne. Taastootva representeerimise asemel peab selline teater pidevalt genereerima energiat. Rollianalüüsis tõuseb esiplaanile tegelaskuju seisund rolli alguses ja tema suhe teiste tegelaste seisunditega. Algsündmus võib olla tähtsam kui põhisündmus, tegelased saavad algtõuke, kõigil neil on oma teema, nad ei liigu sirgjooneliselt eesmärgi poole ning konfliktidki tulenevad sellest atmosfäärist, olles pigem alateadlikud kui teadlikud. (Käsper 1984: 37–40)

Kui Vassiljev vastustab oma lähenemises liiga kitsalt piiritletud pealisülesannet, siis nii tema algtõukest lähtunud teater kui ka Kõivu ego-apsühholoogiat ületav läbi-mõtlemise teater näivad mõlemad tõstvat uude valgusse Stanislavski sageli tagaplaanile unustatava pealis-pealisülesande ehk ülepealisülesande (*сверх-сверхзадача*, *super-objective*) mõiste. See on omamoodi näitleja „suur narratiiv“, mis ei mõtesta üksnes rolli sihti, vaid näitleja enda inimlikku sihti, mille suhtes roll toimib pigem vahendina.

Bella Merlin osutab, et seoses postmodernistliku linearsuse hajutamisega on ülipealisülesande mõiste XXI sajandil justkui tagaplaanile nihkunud, sest ka vaatajailt eeldatakse rohkem reaktsioone hetkes tekkivatele ja muutuvatele juhuslikele piltidele. Samas aitab selle silmaspidamine loobuda tähtsusetust ja keskenduda peamisele, mis annab aga paradoksaalsel kombel suurema vabaduse sisemiseks improvisatsiooniks ning reaktsiooniruumi ootamatustele. (Merlin 2003: 77)

Ülipealisülesande mõistmine Kõivu läbi-mõtlemise valgel võiks ehk pakkuda toetavat „suurt narratiivi“ realistliku teatrikeelega kohandamiseks performatistlike raamistamisstrateegiatega ning mälu ja rahvusliku identiteedi suhestamiseks kunsti „objektiivsete“ aspektidega.

### 3. POST-POSTMODERNISMI ILMINGUD EESTI TEATRIS

Kahe esimese peatüki põhjal saab tõdeda, et post-postmodernismis (või selle eelootuses) võib kunstniku enesemääratluslik nihe simulaakrumide maailmast „tõelisema reaalsuse“ suunas väljenduda nii huviõusuna realismi vastu kui ka religioossuse taasväärtustumisena, mida võib esmapilgul olla raske eristada esoteerilisusest. Enamiku post-postmodernistlike kunstiilmingute ühisnimetajaks on aga looja ja tema intentsiooni kohaselt ka vastuvõtja minapildi laetus suuremast vastutusmäärast, olgu küsimuse all siis keskkonna ja ühiskonna tulevikuga seonduv, ohvrimõtlemisest lahtiütlemine või psühholoogilise teatri nägemine mitte üksnes dramaturgilise teksti kopeerimisena, vaid etendaja eneseavamise lävepakuna. Järgnevalt vaadeldakse mõningaid näiteid Eesti teatrist, milles nimetatud tendentsid ühel või teisel viisil kajastuvad. Käesoleva peatüki alapeatükkide alusmaterjalina on osaliselt kasutatud ka töö autori varasemaid selleteemalisi artikleid (Kolk 2009b, Kolk 2010, samuti käsikirju tekstikogumike „Eesti Teatri Festival „Draama“ 2010“ ja „Eesti teater 1965-1985“ tarbeks)

#### 3.1. Manifestist praktikasse. Peeter Jalaka „Unistuste vabariik“

Kuna Eesti teatritegijad ei ole veel kuigi agaralt post-postmodernismi mõistet kasutanud, siis pöördub ka praktiliste teatrinäidete otsimisel pilk esmalt nähtuse manifesteerija Peeter Jalaka poole. Kõige otsesemalt kajastuski uue epohhi kuulutus tema sõnavõttudes, mis seonduvad Von Krahli Akadeemia loengusarjaga „Kas on elu pärast kapitalismi?“ (2008. aasta sügisel), mille kunstiliseks kajastuseks oli hilisem lavastus „Unistuste vabariik“ (esietendus 21. II 2009).

Nagu juba eespool öeldud, on Von Krahli Teater oma viimaste aastate lavastustega justkui spiraali mööda tagasi jõudnud Ruto Killakunna aegsesse alguspunkti, kuid uuel kvalitatiivsel teostus- ja tähendustasemel ning uues vastuvõtukontekstis. See mulje saadab nii mastaapset Tormise-triloogiat, kus võib ära tunda omaaegsete vabaõhuprojektide väge ja võttestikku, kui ka „Unistuste vabariiki“, mis kujundikeele



tasandil jätkas tegelikult Von Krahli Teatri eelmise kümnendi n-ö postmodernismiperioodi kammerlikumaid katsetusi, kuid tegi seda mõnevõrra teistsuguses tähenduskeskkonnas.

Kui „Eesti ballaadid“ taotles kogu oma inter- ja intrakultuurilisuses ning arhetüüpide avamise väes justkui integraalselt mõistetud objektiivse kunsti sihte ning „Eesti meeste laulud“ testis boreaalsuse ja modernistliku industriaal-inspiratsiooni vastastikust suhet (vrd Laansalu 2010), siis „Unistuste vabariigi“ postmodernismijärgsus väljendus eeskätt infobaasis, millega oli loengusarja kaudu täidetud lavastuse vastuvõtukeskkond. Esteetilises mõttes ilmestas lavastus pigem Juhan Ulfsaki eelpool refereeritud arvamust, et rohkem kui muutusi lavakeeles tähendab post-postmodernism muutust suhtumises ja mõtteviisis (Laks 2006).

Üheksakümnendate algupoolest alates hakkaski Von Krahli Teater toimima omamoodi postmodernismi maaletoojana. Nende tollased lavastused tegelesid aktiivselt märkide tekke- ja muundumisprotsessidega ning tähistamiseostega multimeediumlikus keskkonnas. Von Krahli Teatri toleaegete lavastuste viitelisust ja vaatepunktide paljusust on mõnikord peetud ka vormikesksuseks, kuid tegelikult on see alati teeninud sisulisi taotlusi, soovi käibivaid sotsiaalseid ja kultuurilisi toimemehhanisme läbi valgustada. Ajastuvaimu peegeldati postmodernse inimese taju pinnalt.

Pärast millenniumivahetust on aga Von Krahli Teatri looming hakanud otsima enamat toetuspinna n-ö vahetust reaalsusest. Seda taotlust märgib Von Krahli Akadeemia asutamine 2003. aastal ning see, et Akadeemias käsitletud teemad hakkasid kajastuma ka teatri lavastustes. 2004. aasta loengusarjale „Eesti ballaadid“ järgnes peagi samanimeline lavastus, 2005. aastal toimus loengusari „Elu pärast naftaajastut“, mille kunstiline kajastus oli ökokatastroofi ennustav „Võlulflööt“ (2006), 2007. aastal esietendunud „Õnne valem“ Gavin Bryarsi muusikale tõukus aga 2003. aasta kosmoloogiateemalisest loengusarjast.

Meenutades Jalaka arvamusevaldust selle kohta, et postnaftalikus, postindustriaalses ja postkapitalistlikus ühiskonnas pole koos irooniaga kohta ka poliitilisele teatrile (Jalakas 2009), tasub meenutada ka viimasele Akadeemia loengusarjale eelnenud repertuaarikujundust: pisut jõuetute vasakpoolsuse manifestatsioonidega, Teemu Mäki „Harmooniaga“ (2008) ning Elfriede Jelineki

näidendi „Mis juhtus pärast seda, kui Nora oma mehe maha oli jätnud ehk Ühiskondade toed“ lavastusega (2008, lavastaja Rainer Sarnet), tõmbas teater justkui ühele epohhile joone alla ning asus ennustama järgmist.

Von Krahli Akadeemia loengusari „Kas on elu pärast kapitalismi?“ toimus 2008. aasta sügisel, loenguid kajastasid kunstilises vormis nädal hiljem toimunud rahvusvahelise trupi etendused, lisaks oli nii loengutest kui osaliselt ka etendustest võimalik osa saada ETV saadete vahendusel.

Projekti peamine post-postmodernistlik moment seisneski loengute teemades: kõne all olid alternatiivid õhtumaise maailma ammenduvale juhtideoloogiale. Käsitleti näiteks rohelist maailmavaadet ja ökoloogilist kriisi, religioosset ja esoteerilist vaimsust ning kapitalismikriitikat. Esinejateks olid Jakob von Uexküll („Maailm vajab uut narratiivi“), Rob Hopkins („Muutuv kultuur“), Mark Lynas („Gloaalne soojenemine“), Andrew Cohen („Uus valgustusajastu“), Andrei Illarionov („Energia ja poliitika“), Noam Chomsky videokonverents, kus ta vastas küsimustele nii tuumasõja, ökoloogilise kriisi kui ka ülemaailmse turumajandusliku majandussüsteemi kohta, Vissarion („Viimase Testamendi Kirik“), Catherine Austin Fitts („Maailma majandus“), Paul Jay („Vaba meedia“) ja Jonathan Dawson („Ökokülad“).

Rahvusvahelisse kunstnikerühma kuulusid lisaks eesti näitlejatele ja muusikutele (Riina Maidre, Mart Koldits, Bert Raudsep, Inga Salurand, Maike Lond, Siret Paju) veel etenduskunstnik Martin Molinaro Argentiinast, kunstnik Renzo van Steenberg Hollandist, Bangladeshis Dhaka ülikooli rektor ja lavastaja Sydur Rahman Lipon, ameerika muusik Nathan Fuhr ning kunstnik Lukas Kühne Saksamaalt.

Sündmuste kajastamine ka televisiooni vahendusel viitas justkui pseudomodernistliku mentaliteedi tajumisele ja ületamissoovile, sarnaselt NO99 2006. aasta lavastusega „Nafta!“, mis lähtus samuti eeldusest, et tänane auditorium on meediamanipulatsioonidest nõnda mandunud, et tõsiseid teemasid saab talle edastada üksnes tõsielusarja võtmes. Vaatamata vastavale vahendikasutusele Krahli projektis siiski sedalaadi arrogantsi ei olnud. Pigem vastupidi. Von Krahli Teatri hoiak on küll enamasti kätkenud teatavat visionäärlikku tulevikuteadmist, pilguheit olevikusituatsioonile on antud kohati kõiketeadvalt positsioonilt ning ironia ja fantaasiamängud on tulenenud tegija eeldatavast avaramast kogemuslikust pagasist,

isegi kui selle tarkuse saab kokku võtta väitesse, et kõik on juba olnud ning üle jääb vaid tsiteerida.

Tänane Von Krahli Teater lähtub pisut teistelt alustelt. Kasutatavad lavavõtted sisaldavad endiselt ironiat, kuid see ironia ei ole enam niivõrd ideoloogiline kui rohkem tööriista funktsioonis. Maailmavaateline alus ise on siiram ning üleoleku asemel laetud suuremast aukartusest oleva ja tuleva suhtes. Tegemist on omamoodi paradoksiga, sest erinevalt postmodernistlikust tõdede paljususe väärtuskeskkonnast püütakse ju nüüd kõigi lavaliste ja lavaväliste vahenditega vaatajale sisendada isikliku vastutuse võtmise vajadust. Erinevalt eelmise epohhi valikupaljususest on nüüdsete valikutega midagi tõeliselt kaalul.

Selles mõttes võis projekti tulemust pidada väheperformatiivseks. Pealkirjas sisalduv küsimus koos sooviga otsida lahendusi postmodernismijärgses maailmas ellujäämiseks kõlab iseenesest veenvalt just sellise loomingulise koosluse poolt, kes on aktiivselt kõik olemasolevad postmodernsed võimalused läbi proovinud ning kapitalistliku tegelikkusega suhestunud ka vasakpoolseid – kohati küll õõnsaid – lavalosungeid hõikudes. Võib ju väita, et loengusarjas avaldunud informatsioon, „Unistuste vabariigi” kontseptuaalne pagas, ei väljendanud mitte niivõrd visionäärlikku tulevikuvaadet kui „niigi teada“ olevikukriitilisust, kuid see etteheide oleks siiski ülekohtune.

Lavastusega „Unistuste vabariik“ on Von Krahli teater vahest rohkem kui kunagi varem astunud oma publikuga samasse paati. Mitte selles mõttes, et tulnud vastu vaataja soovidele, vaid vastupidi, loobunud kõiketeadja hoiakust ning väljendanud valmisolekut missiooniks ühiselt tulevikku vaadata, omamata sealjuures rohkem andmeid kui vaataja ning ilmutamata kõrkust. Küllap algavad kusagilt siit aga ka lavastuse nõrkuse põhjused: deklareerinud oma relvituse võetud eesmärgi suhtes, tahetakse see saavutada samade relvadega, millele allus eelmise epohhi ülesanne. Tulemuseks on topeldatud pimeduses kobamine. Need võtted, nagu juba eespool mainitud, ei ole vormimäng, sest reaalsust osadeks võttes ja taas kokku pannes tulevad esile tähendusnihked, mis näitavad reaalsuse konstrueerimise mehhanisme ning ideaaljuhul võimaldavad ehk selle vigugi mõista. Võetud ülesanne on aga sedavõrd mastaapne ja aukartustäratav, et sellele ei saa nõuda ei üheste vastuste ega ironilise

kriitika vormis lavalahendusi. Visioonil unistuste vabariigist saavad olla vaid protsessi tunnused.

Protsessipõhist tegevust rõhutas lavastuse vorm laevareisina, kuhu ka publik on kaasa kutsutud. Reisi vältel astusid meeskonnaliikmed aeg-ajalt oma rollidest välja ning kõnelesid vahetult enda kui kunstniku positsioonilt. Kogu selle postdramaatiliselt fragmentaarse esteetika vastukaaluks jutustati ka üks Bangladeshhi muinasjutt.

Kõiges selles kokku võib aga näha ka omalaadset performatistlikku raamistamiskatset. Kõik terviku komponendid (alates loengutest ja nende vaheetendustest kuni lavastuseni välja) on koondatud ühe loo ümber ning seda lugu kuulates ollakse ühiselt teel „Unistuste vabariigi“ poole. Lavastus ei ole välisraamiga kehtestanud küll väga tugevat väidet, mis koostoimes ostensiivse kujundiga peaks vaataja veendumused ja usu proovile panema, küll aga on eelnevate loengute abil üles ehitatud poleemiline karkass, mille alusel saab vaataja suhestuda lavastuse utopilise lubadusega ning enne saalist lahkumist osaleda justkui „hääletuses“, vastates kirjalikult „jah“ või „ei“ küsimusele „Kas Eestis kehtiv parlamentaarne demokraatia võiks sobida ka unistuste vabariigile?“

Tõstatatud teemade, siira maailmaparandamissoovi ning iroonia taandumise poolest püüdleb „Unistuste vabariik“ postmodernistlikust paradigmat väljapoole; seda märgib ka lavastuse raamistatud vorm, milles on teadlikult suunatud publiku ootusi. Samas on need võtted siiski pigem mängulised ega taotle reaalsuse ja fiktsiooni nii tugevat kainestavat kokkupõrget nagu näiteks NO99 sarnaste taotlustega loodud lavastused (näiteks „GEP“ (2007) ja „Erakonna „Ühtne Eesti“ Suurkogu“ (2010)).

Võiks öelda, et lavastuse kaudu esitatud protsess, narratiivsuse väge taasavastav laevaretk, ei mõju veenva ja intensiivse otsinguna. Samuti ei kannu trupi rahvusvahelises olulises interkultuurilises lisaväärtust. Laval on elemente, mis kuuluvad küll kokku just konkreetse trupi liikmetega, kuid selle panusega ei kaasne sünergeetilist väge kapitalismi ja postmodernismijärgse unistuste vabariigi otsingul. Ühisotsingulisuse intensiivsust kahandab ka asjaolu, et trupi liikmed ei osale protsessis üksnes oma tugevuses, vaid ka nõrkuses. Oma olemuselt on „Unistuste vabariik“ multimeediumlik etenduskeskkond, seda mitte ainult lavastuse enda kontseptsioonilt, vaid lähtuvalt juba trupi koosseisust, kuna hõlmatud on mitme kunstiala esindajad. Lavastus mõjub aga üheselt Peeter Jalaka kindlakäeliselt ohjatud režiiskeemina, kus

kõik trupi liikmed peavad täitma üksnes mingit tervikust tulenevat ülesannet ega saa anda omaenda erialast tulenevat laengut. Postmodernismijärgse sõnumina sugereerib see hoiak vaieldamatult teatavat uusrenessansliku inimese kuvandit, kuid selle sõnumiga ei kaasne tugevat tajuekvivalenti.

Samas võib selliselt loodud raami näha toimimas ka teadlikult taotletud naivismifiltrina, küsimärgistamiseks muidu tahtmatult sõnumina mõjuvat sektantlikku utoopiat.

### **3.2. Psühholoogiline realism ja uus-siirus.**

#### **Hendrik Toompere jr, Lembit Peterson, Andres Noormets ja Uku Uusberg**

Hendrik Toompere jr (1965) ei ole kindlasti klassikaliselt mõistetud psühholoogilise realismi esindaja, kuid olles küll koos Peeter Jalaka ja Mati Undiga ilmselt üks enim postmodernisti tiitliga sildistatud eesti lavastajaid, on temagi suhe postmodernismiga viimaste aastate tegevuse põhjal komplitseerunud.

Toompere lavakeelt on tihti võrreldud Mati Undi teatriga. Ka näiteks tema Jean Genet' „Toatüdrukute“ lavastust (2009) nimetati kriitikas „undilikuks“, kriteeriumideks „teatraalsus“ ja „mäng mängus“ (Kulli 2009).

Toompere lavastustele on omane ambivalentne tajukeskkond ning ta on ka ise väljendanud vajadust tabada fragmentaarse ja püsitu identiteediga maailma viisil, mida ei suuda „lineaarpsühholoogiline“ teater (Toompere 2003: 11). Mitmed tema (enamasti Tartus lavastatud) tööd on olnud ka otsesemalt või kaudsemalt seotud „maagilise realismi“ märksõnaga („Aurora temporalis“ Tartu Teatrilaboris (2002) ja „Sada aastat...“ (2006) ning „Loss“ (2009) Vanemuises), häälestades juba kogemuse eelseltki vaataja lineaarset loolisust lõhkuvale lavamaailmale ning assotsieerudes postmodernistlike väljendusvahenditega. Raoul Eshelman rõhutab, et ka sellises kõrvutuses (maagiline realism vs performatism) on esmane eristuskriteerium see, et performatism taotleb esteetilisel pinnal transtsendentse kogemuse võimaldamist ning teose maailma topeltraamistamise abil luuakse tingimused, et vaataja saaks samastumise ja usu läbi sellest kogemusest osa. See, kas temaatiliseks aluseks on maagiline realism või mitte, on vähem oluline ning selles kontekstis võib maagilise realismi kogemus olla teose struktuuri mõttes ka üheplaanilisem: postmodernistlik või maagilis-realistlik teos võib auditooriumi asetada lihtsalt silmitsi pildiga, kus on kokku

kuhjatud erinevad samaaegsed reaalsustasandid, püüdmata meid panna uskuma või sellega samastuma. (Eshelman 2009)

Toomperet ennast näib maagilise realismi vahenditega loodud keskkond huvitavat eeskätt just ühe võimaliku kunstilise ekvivalendina tänapäeva inimese tajukeskkonnale, kuid mitte niivõrd sõnumina kui pigem just püüdlusega selles liiklema õppida. Ta on arvanud, et kuna meie luterlikus traditsioonis ongi elunähtused normeeritumad, näivad paljud võõrad asjad ka põhjendamatult müstilised ja maagilised, aga „Inimesed on igal pool sarnased, sisemised impulsid on eri rahvustel täpselt samasugused, ainult erinevalt raamistatud. [---] Maagiline realism ja teater kokku meenutavad üht ülekasutatud terminit: teatrimaagia.“ (Pesti 2006) See, millele Toompere oma lavamaailmades keskendub, on aga just nimelt subjekti pidepunkti otsing. Iseloomustades oma repertuaarivalikut, on Toompere öelnud: „Mulle meeldib tekst siis, kui seal on kas või üksainus hetk, kus teadvuses toimub lühis“ (Toompere 2003: 13).

Juba sellest selgub, et Toompere teater on ennekõike näitlejateater ning see korrastav ja raamistav samastumispind, mille kaudu vaataja fiktsioonimaailmale oma isikliku vastuse saab anda, toimub Toompere teatris, sarnaselt Grotowski teatrile, eeskätt näitleja kaudu. Enim retseptsioonilist segadust ongi tekitanud omaaegne „Aurora temporalis“, milles on nähtud nii „illusionismi geniaalsuseni lihvitud, totaalset näidet, millest kaugemale, täiuslikuma nonsensini pole võimalik enam minna“ (Maiste 2002b), kui sellele vastukaaluks ka lavakonventsiooni, kus: „Mängida tuleb märke, mitte inimesi – tuleb väljendada tekstide („viiteväljade“) arhitektoonikat, mitte inimsuhteid“ ning mille tulemus on „ehe kognitiivne realism, mitte mingi düstopia või „võõrandumine“ (Vaher 2003).

Vastuseks viimasele täpsustas Toompere aga ise, et „ka meie kasutasime isegi oma „ikooniloome“ juures seda stanislavski tööriista. üle müüri on muidugi võimalik hüpata ka vaimus aga meie pidime siiski kasutama selleks nii labast vahendit nagu tõukejalg“. (Samas) Kuigi tõsiasi, et Stanislavskist ongi püüdnud vabaneda eeskätt vaid teoreetikud, on kinnitanud ka Mati Unt ise (Unt 2004: 68), saab just võrdluse kaudu Undiga selgemaks ka Toompere suhe nii postmodernistliku kui ka psühholoogilis-realistliku lavakeelega. Vastates küsimusele: „Kas fragmenteeritud identiteete ja klassikalist psühholoogilist rollijoonist tuleks vastandada?“, ongi Toompere võrrelnud enda teatrit Undi teatriga ning öelnud: „Unt näitab kõigepealt ühte asja, pöörab siis

selle ümber ja lõpuks pöörab uue asja ka veel ümber. Mina ei näita vahepeal neid pööritamise momente, ma pööritan kogu aeg neid asju ja ei jää kunagi ühte kohta pidama.“ (Toompere 2002b). Kui Aare Pilv peab Undi rõhuasetuseks „tegeliku elu imaginaarsuse ja teatriimaginaarsuse eristamise ja eristamatuse probleemi“ (Pilv 2003: 29), siis eeltoodud näidete põhjal võiks Toompere puhul võrrelda küll tajukeskkonda, kuid mitte prioriteete. Toompere huvitub reaalsuse mängulisest olemusest, kuid selleks, et seda täpsemalt tabada, lähenebki ta reaalsusele ülimalt tõetundega, lähtudes kujutatava objekti erinevatest tajutasanditest, mitte teda lihtsalt lauskmisest vaatepunktist interpreteerides (vrd Brechti ja Mei Lanfangi näide esimese peatükis). Toompere on öelnud: „Aastaid tagasi tundus, et dekonstruktsioon on asi, mis on väärt rääkimist. Täna on nii, et sellele tasub vaid mõelda. Ja tegemiseks on ta kasutu tehnika. Kasutu seepärast, et isegi lapsed kooliteatris, inimesed kaubamajades valdavad seda tehnikat.“ (Toompere 2005)

Niisiis peab selle „lühise“ kujutamise tõemäär leidma oma ekvivalendi näitleja orgaanikas, mitte deformeeritud tähistamissuhetes. Meie tänapäevase ümbritseva maailma realistliku kajastajana on Toompere loomulikult omaks võtnud selle vattimolikul mõistetud „luiskeloolisuse“, mis on aidanud tal tõetundega kajastada ka näiteks pseudodokumentalistlikku lavategelikkust (näiteks „Põrgu wärk“, 2005), kuid selles ei saa näha sõnumit vaid pigem tööriista.

Samal ajal võib aga märgata juba tema materjalivalikus teatavat huvi performatismipotentsiaaliga alusmaterjalide suhtes (Pelevisi „Erak ja kuuevarbaline“, 2001, Vinterbergi „Pidusöök“, 2004). Kuigi dramaturgiline materjal iseenesest ei määra veel lavakäekirja, rakendas ta „Pidusöögis“ analoogilist realismivõtit, mille kaudu originaalteos ka kinorealismi värskendas. Eshelmani kujundlikku väljendust kasutades: „medium ei ole enam sõnum, vaid sõnumitooja“ (Eshelman 2001/2002). Liikumaks *post*-ajastust *trans*-ajastusse ei saa seda teha nostalgiliselt mingisse oletatavasse autentsusseisundisse tagasi pöördudes või lausungite ümber olevaid postmodernistlikke jutumärke ignoreerides. Vastupidi, me ei saa teha Mei Lanfangi kombel hüpet premodernsesse märgimaailma, kuid analoogilise efekti saavutamiseks XXI sajandi õhtumaises teatris peame ka realismi rehabiliteerides omaks võtma „trans-titaadilise võbelusesteetika“ (Mikhail Epstein). See teater on oma mediumist teadlik,

kuid mitte enam selleks, et sellele teadlikkusele rajada oma sõnum, vaid selleks, et metateatraalsest tähistamisringist taas reaalsusse murda.

Struktuurilt performatistlik oli juba Toompere Kafka-tõlgendus „Loss“, mille suletud labürintsüsteemist oli tuletatud subjekti koondav ja teraapilist kulminatsiooni pakkuv raamistus. Selle lähenemise postmodernistlikku (?) tõlgendust võiks väljendada hinnang: „Kõigele lisaks on lavastaja andnud sellele lõputa mõistuloole oma täiendusena lõpu ning koos sellega kergendava lahenduse: nii protagonistist kui publikut lunastava finaali, kus armastus seljatab sümbolsest surma, suur(t)est süsteemi(de)st rääkimata. Kafka kontekstis on see kriminaalset sekkumist vajav kits.“ (Loog 2009) Performatisti pilguga võiks aga tõdeda: „Maamõõtja surmajärgne dialoog Friedaga on ühtaegu nii siiras armastusstseen kui ka teravmeelne kokkuvõtte kogu teemavalikust, olgu siis keskmeks Süsteem, juudiidentiteet või jumalaotsing, rääkimata avardunud aeg-ruumist, mida toidab taustal „Einstein on the beach!“ (Kolk 2009a)

Toompere teatris luuakse kogu fiktsiooniraamistik näitleja kehas, tema mängu kaudu. Mitte küll totaalse enepaljastusliku aktina, nagu Grotowskil, kuid siiski mänguruumi piiritlevalt ja reeglistavalt. Kui Mati Undi puhul oli ootuspärane, et tema lavakeel, materjalivalikust kujundite ja misanstseenideni välja, peidab vihjeid ja tsitaate, mille äratundmine võimaldas vaatajal täiuslikumalt osa saada tähistajate vabamängust ning aeg-ajalt aitasid tema kavalehed laval toimuvat ka metateatraalseks „tõlkida“, siis Toomperel peab üldjuhul kõik tekkima lavaruumi sees ja puhta mängu enda kaudu.

Mis tahes dramaturgiast ta ka ei lähtuks ning kui tahes komplitseeritud illusiooni ja reaalsuse suhteid ta ka ei näitaks, on ta alati eeskätt väga näitlejakeskne lavastaja. Ta ei lähene reaalsusele väljastpoolt peale pandud kontseptsiooniga, vaid loob vaatajale elamuse, kus kontseptsioon kasvab justkui välja näitlejate mängust, seda olmetasandist kuni kõige keerukamate tõlgendusvõimalusteni. Tuues välja teatri teatraalsuse nii, et see ei muutu otsesõnu metateatraalseks, hakkab Toompere teater seeläbi hoopis peegeldama elus endas sisalduvat teatraalsust, muutlikkust ja mängulisust kui reaalsuse põhitunnust. See tagab tema lavastustele elususe ning annab võimaluse tõlgendada neid nii keerukates ja simultaansetes seoserägistikes kui ka heas mõttes pretensioonitult, võimaldades ka näiteks Genet' kaudu anda elamuse: „Lüksuslik mäng mängus naudisklemine, mida teatris näha aiva harvemini“ või koguni: „Pärast „Toatüdrukuid“



on usalduskrediit teatri kui mängulise ja vaimuka nähtuse suhtes kõvasti kasvanud“ (Purje 2009).

Vastandust lineaarse suhteteatri ning kontseptualistliku metateatri vahel ületatakse juba sellega, et lavastuste olmetasandi lähtekeskonnaks ongi tal tihtipeale mänguolukord, nagu ka „Toatüdrukutes“. Laval mänges mitte ei räägita esmajoones teatri enda enesepeegeldusest ega süüvita ka üksnes tegelaste psühholoogilistesse keerdkäikudesse, vaid paljastatakse elu enda mänguline olemus oma täies realismis. See ühendab näilised vastandid sümbiootiliseks lavaliseks *perpetuum mobile*'ks, kus vaid täiuslik läbielamine avab ukseid ka performatiivsete protsesside läbivalgustuseni. Psühholoogi looduseadused aitavad tajutavaks muuta ka toatüdrukute destruktivse käitumise aluseks olevad psüühikaeripärad. Võiks veel lisada, et vaatamata teemakäsitluste autoritruudusele vabastatakse raskete ängidega kangelasid oma painest. Suheteanalüüsi nüansirikkus ei tööta selle nimel, et „elatud elu slepp“ tegelased lämmataks, vaid vastupidi, neis läbimängitud stsenaariumides kumab teraapiline optimism.

Nii on ka üsna ootuspärane, et Toompere on jõudnud huvini püüda ka Tšehhovi „Kirsiaia“ (2010) kaudu tuua välja eeskätt autoritruud keskkonda, mitte dekonstruktiivset töötlust (Toompere 2010). Mitte ainult selleks, et tuua esile näidendi komöödiapotentsiaal, vaid ka selleks, et oma lavastuse meediumitundlikkuse kaudu rõhutada sellise teatritinglikkuse loomemehhanismi, mille puudumist nii Tšehhov ise kui ka näiteks Meierhold Stanislavski varasematele lavastustele ette heitsid (vt Torop 2010) Aastal 1904, mil Tšehhov oma näidendi kirjutas ja Stanislavski selle lavastas, väljendas autor oma rahulolematust lavastaja tollase lähenemisega. Peagi pärast seda algas Stanislavskil aga aktiivsem „süsteemi“ mõtestamine, mis sünteesis tema esialgset naturalismikesksust sümbolismikogemusega, jõudes nõnda teatrile vajaliku tinglikkusekriteeriumi arvestamiseni.

Võib niisiis spekuloida, et Toompere on oma näitlejateatri meediumitundlikule realismivõtmele liginenud just postmodernismi kogemuse kaudu.

Vastassuunaliselt on Stanislavski pärandi vaimsusele lähenenud aga Lembit Peterson (1953), kelle viimase aja lavastustes (eeskätt Jevgeni Griškovetsi „Linn“, 2008 ja „Planeet“, 2010) on mõneti üllatuslikult nähtud uus-siiruse elutunnetust (Oidsalu 2010: 19-28).

Kui teised siinkäsitletavat lavastajad on jõudnud post-postmodernistlike lavaelementideni 1960-ndate avangardismi või postmodernismi transformatsioonide kaudu, siis Peterson pole justkui kunagi ajastutrende järginud, pigem on ta motoks: „Iga tõeline uuendamine on olnud liikumine pinnalisemalt traditsioonilt sügavama traditsiooni poole“ (Amtman 1995: 21)

Oma põhiliseks meetodiliseks aluseks peab Peterson tegevusliku analüüsi meetodit ning oma mõjutajaiks – lisaks Panso ja Stanislavski õpetusele – Jevgeni Vahtangovit ja Mihhail Tšehhovit, samuti Jean-Louis Barrault' kaudu avastatud Jacques Copeau koolkonda (Peterson 1997). Samuti Jerzy Grotowskit, keda ta peab oluliseks vahendajaks Stanislavski tõelise avastamise teel (Pesti 2003).

Rolli ja lavastuse pealisülesande seotust inimese tervikliku pealis- ning pealis-pealisülesandega on ta põhjalikumalt kõnelnud ka Raadio Ööülikooli loengus „Pealisülesanded“, vt Peterson 2005). „Pealisülesanne saab tekkida ikkagi ainult sellest, et inimesel endal on pealisülesanne, see ongi see tema pealis-pealisülesanne, millest kasvab välja konkreetse lavastuse pealisülesanne. [---] Õpetus pealisülesandest ja pealis-pealisülesandest on vahetult seotud inimese vaimuse, hingeelu ja seda hoidva eetikaga. (Peterson 2000b: 26)

Kuigi Peterson on lavastanud ka otseselt religioosse sisuga lavastusi („Aadama mäng“, 1995, „Maarja kuulutamine“, 2008) ning nendes on nähtud lausa religioosseid omadusi (Rünkla 2010: 43-44), on ta Stanislavski õpetuse religioosset sisu näinud pigem selles, et „Tal on teater tempel, aga templi idee tähendab rohkem seda, et see on elu pühitsemise, oma igapäevase tegevuse pühitsemise koht. [---] See ei tähenda, et lava asendab kirikut, vaid teater on üks paik, kus inimene saab oma tegevuse läbi või kaudu anda teatritegevusele kõrgema või pühitsetud väärtuse. [---] selle kaudu võid sa jõuda kuskile kõrgemale. Elu pühitsemine oma igapäevase töö, elutegevuse kaudu.“ (Peterson 2009) Või teisal: „Kunst saab kinnitada inimeseks olemise väärtust ning julgustada inimest otsima Jumalat. Stanislavski kirjutab 1909. aasta paiku, et teater „ärgitab palvele“. [---] Jean Louis Barrault on öelnud, et teater on kui tervendav vaktsiin, samas näeb Antonin Artaud teatrit kui katku. Mina pooldan esimest varianti. Lõhkumine on nõrkuse tunnus.“ (Peterson 2007)

Kui aga otsida nende lähtepunktide ja n-ö antiavangardismi taga ajastuvaimu tabamise võtit, siis võiks Petersoni uus-siiruse vaimusugulust näha juba selle suuna

1980-ndate teises pooles tärganud ilmingutega, mis märkis nõukogude kunstielus reaktsiooni totalitarismile ning seda kõverpeegeldanud avangardile. Juba Petersoni legendaarne „Godot’ d oodates“ (1976) mõjus oma atmosfäärilt enneolematuna, olemata seejuures välises mõttes avangardistlik või eksperimentaalne. Kuigi Petersoni ei saa tollal veel nimetada religioosseks lavastajaks, väljenduti „Godot’ d oodates“ mõju kirjeldades sageli transtsendentsusele viidates, näiteks stiilis: „seda ei saa seletada“ (Heinsalu 1979: 177) või siis tegijate endi poolt kogemusena, kus „hakkasid toimima teised jõud“. Estragoni osatäitja Sulev Luik kõneles koguni „religioosest kogemusest“ (Peterson 1998: 11).

Tollase nii režiikeelet kui ka sotsiaalselt aktiivse lavastajapõlvkonna suhtes (Tooming, Komissarov, Karusoo) on Petersoni nähtud pigem „kontseptsioonitu“ lavastajana (Allik 1979: 31), kes aga panustas just sõna ja näitleja avamisse. Nagu hoiatas esimeses peatükis tsiteeritud Ludwik Flaszen (Flaszen 1968), oli ka absurdism ise kapseldunud juba kümnend varem stampidesse, mis omistasid laval toimuvale ennekõike sümbolväärtust. Kuid isegi selles kontekstis osutus esmajoones teksti autentsusel ja näitleja läbielamisteatri vahenditel põhinev Petersoni „kontseptsioonitu“ novaatorlikuks, kuna tõi esile just näidendi ajastuülese inimlikkuse ja mõjus seeläbi uuenduslikuna ka n-ö vaba maailma teatrivaatajale. Nimelt käidi lavastust mängimas ka Leningradis, kus saadi publiku hulgas olnud soomlastelt tagasisidet selle kohta, et inimlike kontaktide võimatust rõhutava interpretatsioonikliše tõttu oli Beckettit Soomes juba mõnda aega peetud vananenuks. Petersoni lavastus olevat tema loominguga taasaktualiseerinud, kõneldes „poetilist keelt inimeste seotusest millegi tugevamaga kui lihtsalt nõõri abil, inimeste vastastikusest mõjust, kooseksistentsist, kontaktide võimalikkusest“. Lavastus ei tegelnud abstraktsioonide, filosoofiliste teeside illustratsiooniga ja „sõna kriisiga“, vaid tõi vaataja ette „ootamatult psühholoogilise inimõtte protsessi, elava inimese ja elava näitleja, täisverd, pidevalt hingestatud hetked aja voolus.“ (Unt 1978)

Niisuguse kõrvalpilguga suhestudes võib spekuloida ka Petersoni lavastajavisiooni n-ö boreaalsuse üle. Tema „Godot“ uudsust on nähtud ka just teose sügavalt eestipärasel tõlgenduses, kus tolle aja kohta erandlikult „on suudetud veenvaks resultaatiks kokku sulatada lääne-euroopa materjal [---] ning meie rahvuspsühholoogilised eeldumused“, mis läbi „mujal Beckettist väljaloetud masendus

ja rusutus, absurd nihkus meie laval tagaplaanile ning kumama jäi kaastunne ja küsimus: „Miks?““, seda just ennekõike meie „rahvusliku ajataju“ ja lavastuse ainukordse „pikameelsuse“ kaudu (Heinsalu 1979: 185).

Peterson jäi poliitiliselt aktiivse teatri suhtes külmaks ka edaspidi, küll aga mõjus tema tollane hoiak uudse (ja tagantjärele tarkuse valgel ka prohvetlikuna) just uus-siiruse sünnihetkel, 1980ndate keskpaiga teatrielus, mille suundumusi on Hans H. Luik üldistanud „pöördena peenuse suunas“, loetledes selle tunnustena pea kõiki märksõnu, mis eelmiselgi epohhil olid käibinud Petersoni retseptioonis (vahel ka negatiivses seoses). Olgu selleks esteetiline dominant sotsiaalse asemel, tervikatmosfääri otsiv autoritruudus ümbertõlgendavate lavastaja-aktsentide asemel, huvi kasv klassika vastu või muutused lavalises inimekäitumise tõlgenduses – kuna varem tooni andnud inimese tahtelis-eetiliste otsustuste asemel suunavad nüüd inimekäitumist „saatus“, „fataalne ettemääratus“ ning „isiksuseväline jõud“. „Inimene on tänase ühiskonna kontekstist välja libisenud. Kuhupoole siis? Kas jumala poole?“ (Luik 1987: 68). Kuigi Peterson ise pöördus selles võtmes pigem klassika poole ning nende suundumuste kvintessentsiks kujunes näiteks Molière'i „Misanthrop“ Noorsooteatris (1986), sõnastas Mati Unt ka selle teatrisuuna sõnumlikkuse: „Lembit Peterson pole elu-, vaid vaimulähedane. [---] „Misanthrop“ oli ehk kasutu, aga väga vajalik“ (Unt 1987: 42).

Petersoni pöördumine nüüdisdramaturg Griškovetsi poole on eelkirjeldatu taustal mõneti ootamatu, kuid sellise teatri märgisüsteeme värskendava „uus-siira“ toime võtit on nähtud just nimelt lavastaja kõrgvaimses klassikakarastumuses: „keerukate kujundite rohke keele kogemuse jääkenergia annab ka Griškovetsi pisut lihtsama teksti puhul tunda“. Lavastaja laseb tegelastel „rääkida, otsides sõnade tagant täpset taju, ja toob need erinevad tajud siis kõrvuti vaatajale võrrelda ja valida.“ (Kaunissaare 2009: 29)

Eesti nüüdisteatris on uus-siirusest kõneldud ka Andres Noormetsa ja Uku Uusbergi puhul (Oidsalu 2010: 19-28). Andres Noormets (1963) tegeleb teatris pidevalt väga erisuunaliste otsingutega, nii et tema puhul on raske tuua välja mingit ühest suundumust. Mõneti programmiselt kajastus aga uus-siirusega seostuv eluvaade tema lavastuses „Algas“ (2010). Kuna teemaks nn põhiväärtused ja inimese „elusamus“ (Uku Masing) võiks näidendi tasandil näha teatavat sugulust ka Jaan Tätte juba 1990-ndatel alustatud dramaturgiasuunaga. Käesolevas kontekstis olulisem on aga nendele

teemadele performatistliku keskkonna loomine meediumi kaudu, kontsertdraama vormis, mis samuti teatritinglikkust teadvustaval ja mõneti metateatraalsel moel uurib n-ö jutumärkide kaotamise võimalust lavakujundi ümbert. Ühesõnaga, ei väljendata lihtsalt nostalgilist äraigatsust, vaid otsitakse sellele seisundile tajuekvivalente, andes võimaluse tõdeda: „Teatris sellest elupaanitsemisest vabanemine mõjub teraapiliselt“ (Purje 2010).

Veelgi olulisem on meediumiuuringu moment aga poliitilise temaatikaga ja postmodernselt multimeediumliku keskkonnaga lavastuses „Mässajad“ (2009). Selle dramaturgiline lähtepunkt on globaliseerumisvastase noorteseitsmiku seiklused G8 kohtumisel Rostockis. Näidend on osalt tõsieluline, autor Roy Strider ise peategelase *alter ego* ning tekst sedavõrd sirgjooneline ja üksühene, ilma igasuguse ironia, metafoorika ning tähistajanihketa, et seda võiks tõlgendada nii poliitilise loosungi, uus-siiruse manifesti kui ka lihtsalt kunstiliselt viimistlemata toormaterjalina.

Lavastaja Andres Noormetsa lisatud multimeediumlikud vahendid ei ole mõeldud mitte niivõrd üksüheste tähenduste ja tähistamissuhete nihestamiseks kui keskkonna loomiseks, vaataja aistingute mõjutamiseks. Hoolimata sellest, et noored maailmaparandajad on konfliktis nii G8 kui kogu valitseva korraga, on tekst dramaturgilises mõttes konfliktitu, tegelaste suuresti monoloogidest koosnevatele kõnelustele tuleb luua vahefilter, mis võimaldaks peegelduda nende käitumismotiividel, näidates, mis on kaalul. Olgugi et mänguvõti ei ole just süvapsühholoogiline teater, saavutab lavastaja siiski samasuunalise tulemuse. See, mis tegelaste (teksti autori) jaoks on ilmselge ja kätkeb tõestust juba lausungiaktis, on asetatud avaramasse ruumi. Mitte ironiaga nihkesse keeratud, vaid „suurde süsteemi“ tõstetud, andes noortele võimaluse end lõpuni lahti rääkida, valmisvastuste piirjoonest edasi. See, mis tekstis võiks jääda üksnes loosungite varju, paljastab end lavastuses, mis toob esile noorte inimlikud motiivid ning vaatamata heale tahtele ka suutmatuse vastata neile küsimustele, mida nende endi protestiaktsioon tegelikult tõstatab. Seegi on näide esteetikast, mis n-ö eemaldab lausungitelt jutumärke, tehes need eelnevalt nähtavaks, „Mässajate“ puhul siis ka tehnilisi vahendeid appi võttes.

Uku Uusbergi (1984) uus-siirust võib aga näha lausa programmilisena. Oma „Pea vahetust“ (2009) on ta kommenteerinud järgmiselt: „Ma loodan, et see kannab põlvkondlikku käesirutust meie omalt vanemale. See ei ole manifest, vaid viimne hüüd.

[---] Näiteks on noored harjunud omavahel väga palju rääkima. On see siis õõnes või naiivne või on seda liiga palju, see on iseasi, aga rääkida nad tahavad. Vanemad ei ole harjunud rääkima sellest mis hingel. [---] Kui meie põlvkonna inimene juhtub nägema kaaslaste jutu taga strateegiat „ta ütleb seda selleks, et...“, on see räige erand. Vanemal põlvkonnal on erand pigem see, kui seda ei nähta.“ (Uusberg 2009)

Lavakeele mõttes võib ka Uku Uusbergi püüdlustes näha just psühholoogilise teatri vahendite värskendamispüüdu. Juba oma lavakooliaegses Albee' „Loomaaialos“ (2008) kajastus taotlus lõhkuda psühholoogilise suhtedraama lavastuslikke paatosestampe. Ka Uusbergi psühholoogism, olemata väljakutsuvalt eksperimentaalne või võõritav, on rõhutatult meediumist teadlik, kuid viisil, mis ei välista siirust, vaid paneb need taas vastastikku teineteist võimendama.

„Pea vahetuse“ tekstiosa on otsekohene ja sirgjooneline, kohati sentimentaalnegi. Seda läbib siirus, maailmavalu, selguseiha ja üksühesed tähendused, soov iseennast ja kehtivat elukorraldust ületada ja paremaks muuta. Selle näiline lihtsus ja realism, mis välistaks justkui nii dramaturgilise pinge kui ka kunsteose metateatraalse enesepeegelduse, ei ole mitte tagasikäik üdini läbipaistva meediumiga esteetikasse, vaid jällegi katse näha meediumis „sõnumitoojat“, kuid sellele vaatamata mitte pelgalt sõnumi teenistuses, vaid viisil, kus üks on teise kaudu tajutavaks tehtud. Sõnumitooja ei ole täiesti läbipaistev ja vajalikul hetkel sulgudesse tõstetav, vaid sõnumi eest kaasvastutav ja inimlikku psühholoogilis-füsioloogilist ebatäiust ning riski kandev.

Sõnumitooja risk (n-ö risk saada „maha lastud“) seisneb käeoleval juhul selles, et tema kanda jääb osa teksti temaatilise tasandi haavatavusest. Tegemist ei ole „lihtsalt“ kahe mehe (Märt Avandi ja Priit Võigemast) staatilise dialoogiga, mida saaks süüdistada n-ö teatri vähesuses. See on oma sõnumitooja rollist teadlik haavatavuse seisund, mis aitab neil kahel mehel kaalul olevat reaalselt tajuda. Vaikus ei peitu üksnes näidendi ja lavastuse rohketes pausides, mille „kandvuse“ esiletoomine on nii või teisiti psühholoogilise teatri tõekriteerium. Vaikuse kaudu tehakse nähtavaks ka siirust varjutavad jutumärgid, sest neid eirates enam lausungite autentsust taastada ei saa.

Üksühene siirus võib mõjuda sõnumina halvas tähenduses, loosungina. Teater, mis väljendab äraigatsust nii kapitalismi turureglitest, mediaühiskonna manipulatsioonidest kui ka dramaturgilisest konfliktist vajab aistilist tajupidepunkti,

mis võimaldab vaatajal näiliselt üheplaanilise teksti kiuste tunda, et sõnad ei lohise tühikäigul mingi eedenliku algühtsuse nostalgia suunas, vaid nende lausujail on midagi kaalul, kõneldes nad reaalselt taotlevad midagi. Isegi kui see ei ole aristoteleslikus traditsioonis enesekehtestamine vestluspartneri suhtes, on teksti taga midagi, mis meile sellest püüust märku annab. Materjali vastupanu ise avab ka teose metateatraalsed tagamaad, sundimata meid ja ennast iroonia ning enesepeegelduse puhvertsoonis vabastama vastutusest sõnade tähenduse ees. „Pea vahetus“ on sellise teatrisuuna ehe väljendus. Moodus, kuidas mehed omavahel „tõelistest“ asjadest räägivad, ei ole vaid sõnades väljenduv eskapism, vaid see on orgaaniline harmoonialehäälestumise valu. Lavastuse problemaatika teeb „reaalseks“, üdini tajutavaks selle muusikaliselt loodud kontekst, mis annab tunnetavale subjektile suuna kätte ning aitab aistiliselt tajuda, et see, millest mehed räägivad on tõepoolest tõeline, meeleline kogemus, miski, mis tuleb saavutada.

### **3.3 Performatistlik lavaruum. Teater NO99**

Teatri NO99 avalavastusele „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“ järgnenud vestlusringis ütleb Jan Kaus: „Suhet irooniaga võib mitmeti vaadata. Teie „Julias“ mängiti iroonia ju ümber. Esmalt dekonstrueeriti Shakespeare, aga siis dekonstrueeriti see iroonia, mis Shakespeare'i hetk tagasi dekonstrueeris. Kas võib öelda, et „Vahel on tunne...“ on lavastus, mida võidakse käsitleda postmodernistlikuna, aga mis seda ei ole, kuna siin on säilinud igatsus Suurte Narratiivide järele.“ (Epner 2005)

Näilisele üldsõnalisusele vaatamata on see määratlus, seda just koos kõrvutusega eelmist loomeetappi kokku võtnud lavastusega, üsna täpne, sest asetab Tiit Ojasoo (1977) ja Ene-Liis Semperi (1969) tegevuse konteksti, mille kaudu nende postmodernismi ületavat lavakeelt vaadelda. Kui Peeter Jalakas otsib uut suurt narratiivi ennekõike sõnumi tasandil ning Toompere ja Peterson näitlejatehnika ja realismi võimaluste taasavastamise kaudu, siis Ojasoo ja Semperi teatrisse on haaratud küll ka need komponendid, kuid lähtepunkt on ennekõike lavakujundis.

NO99 lavaruum on kõrgendatult enesest teadlik ning metateatraalse laenguga, kuid nii nagu ka Toomperel, ei tegele see ka nende puhul niivõrd undiliku „tegeliku elu imaginaarsuse ja teatriimaginaarsuse eristamise ja eristamatuse probleemiga“ (Pilv

2003: 29), vaid pigem püüab üles ehitada performatistlikku raami, mille kaudu just see eristamisvõime värskendada, luua lavaruumis maailm, millest saadud impulsi saaks vaataja konkreetse hoiaku või teona reaalsusesse tagasi projitseerida. Nagu juba viidatud, ei välista see ironiat, pigem just vajab seda vahendina, mille abil saab vaataja postmodernses tähenduskaoses pidepunkti hakata otsima.

Põhjus, miks NO99 lavakeel võib mõjuda postmodernistlikuna, seisneb just selles, et seal võetakse kasutusele peaaegu kogu mõeldav tänapäevane lavaleksika, sh ironia ja tsiteerimine, kuid nendegi puhul toimib see pigem viisil, nagu Mikhail Epstein kirjeldas kujundi trans-tsitadilist kihti ja korduse-esteetikat kui „tähenduse päästikut“, mis keele tähistamisvõime reaalselt värskendab ja banaalsusest vabastab (Epstein 1999: 461-463)

NO99 lavastustele on tihti omistatud poliitilisust ja mitte ilma põhjuseta, kuid ka see poliitilisus toimib pigem performatistliku struktuuri kaudu – vaatajale ei edastata poliitilisi loosungeid, mis on küll näiliselt suunatud lavavälisele reaalsusele ja selle muutmisele, kuid tegelikult sunnivad vaataja siiski passiivsesse positsiooni, lastes neil oma kriitikameelt samal viisil kunsti kaudu maandada, nagu mis tahes pseudomodernistlik simulatsioon.

Vastupidi, vaataja peab laskma end esmalt ümbritsevast keskkonnast ära lõigata ja võtma täielikult omaks lavaruumi puhtalt teatripäraseid reeglid (isegi kui ta esmapilgul nende kuulumisest kahte erinevasse tähendussfääri arugi ei saa). Nii nagu Grotowski või Eshelman, teavad ka Ojasoo ja Semper, et publiku erinevad uskumused ja poliitilised veendumused ei võimalda nendega kõnelda kui mingi eeldatavalt homogeense sihtgrupiga. Seetõttu sunnib teater esmalt peale samastumise konkreetse lavastuse välisraami kaudu antud reeglitega, et nende varjus läbi viidavad toimingud (kas või näiteks postmodernismiajastust pärandiks saadud sõnumi dekonstruktsioon ja sellele järgnev ironia dekonstruktsioon, nagu Kaus osutas) aitaksid vaataja seisundini, mis võimaldaks tal etenduse lõpus ületada lavastuse välisraam ja omaenda ego piirid. Teisisõnu, kanda NO99 lavalt saadud rõhutatult teatraalne, kuid kontsentreeritud reaalsusekogemus üle lavavälisesse reaalsusse nii, et saadud elamuse mõjul reaalsuses langetatud valikud toimiksid ka tõeliselt seda reaalsust ümberkujundavana.

Selle meetodi tõhusust tõestab juba aktiivne retseptsioon NO99 lavastustele (ka suusõnaline). Lavastus „GEP“ (2007), mis tõstatab väga olulise teema (eestlaste iibe



tõstmise vajadus ja võimalused) ning seadis selle (kõik)võimalikud saavutusvõimalused vastamisi n-õ kaine mõistusega, ei püüdnudki ju teha muud, kui vaataja selle küsimuse lainele häälestada viisil, et see enda jaoks ja oma tegude kaudu ise neile küsimustele vastaks, mitte teatrist lahkudes lavastuse „sõnumit“ kohe ei unustaks. Ometi takerdus osa retseptsioonist arutlusse, kas lavastuse sõnum oli siiras ja üksühene või naeruvääriv, kas tulevikku suunatud või rahvusromantiliselt minevikunostalgiline.

Veelgi provokatiivsemalt mõjus lavastus „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (2009), mis oma kõrgendatud metateatraalsusele vaatamata – uuriti sedasama Epsteini tõstatatud „trans-fenomenide“ küsimust, kuidas tähendused taastavad korduste kaudu oma autentsust ja ületavad automatismi ning kuidas mõjutab see kunsti sõnumit – võeti vastu väga „realistlikult“. Seega suudeti selle kõrghäälestatud metateatraalsusega lavaruumi püüda rohkem realsust, kui seda suudaks nii harjumuspärane läbipaistva meediumiga realistlik fiktsioon kui ka neljandat seinat ületav postmodernistlik tähistajamäng.

Seda fenomeni on just „Jänese“-lavastuse näitel seletanud Andres Noormets: „kui meie igapäevane informatsioonivahetus, rahalis-kaubalised suhted, logistika, toitumisahelad, ihad ja tungid paiknevad minevikust tuleval ja tulevikku mineval horisontaalteljel, mille üldine nimetus on aeg/elu [---], siis sõltumata tahtelisest tegevusest viibib igaüks ka vertikaalses maailmas, mis muudab ajalikud tegevused relatiivseks ning nimetab need enamasti ümber või täpsemalt öeldes — muudab nimetamise mõttetuks. [---] kui nüüd keegi, kes tegutseb vertikaalsel alal, võtab oma tegutsemisaineks horisontaale teenivate struktuuride märgistamise, on kuri karjas, sest horisontaalide elanikel pole vaatepunkti, mis lubaks asjast aru saada, seda klassifitseerida, adekvaatselt kirjeldadagi mitte.“ (Noormets 2009: 30)

Võimsaima sellesisulise efekti saavutas teater vaieldamatult oma suurprojektiga „Erakonna „Ühtne Eesti“ Suurkogu“ (2010), mille eelreklaam toetus justkui lubadusele etenduse vältel uus partei moodustada. Kui aga taas küsida, kas peteti kellegi ootusi „reaalsuse“ suhtes või kas teater edastas oma „sõnumit“ irooniliselt, siis tuleb sellelegi vastata eitavalt. Lavastuse lõpumoraal („Te olete vabad!“) mis finaalis isegi mustvalgel vaataja ette kuvati, toimis ilma igasuguse irooniata, kuid oma didaktilisuse tõttu vajas ta toimimapääsemiseks jõuliselt üles ehitatud raami, mis vaataja hetkeks

ümbritsevast argikontekstist täielikult välja lõikaks (isegi kui efekt mõjub vastupidisena), andmaks talle võimaluse see lihtne sõnum etendusejärgselt oma reaalses valikutes ellu viia, reaalsusse suunata.

Kui teatri mõningad katsed lavastada n-ö klassikalise psühholoogilise teatri (Martin McDonagh' „Padjamees“, 2005, Edward Albee' „Kes kardab Virginia Woolfi“, 2009) on ka tekitanud mulje, et need erinevad kuidagi Ojasoo–Semperi tavapärasest lavakäekirjast, siis tegelikult rakendavad need lavastused samasugust tehnikat, valgustamiseks läbi elu mängulist poolust, kuid piirjoonte segiajamise asemel aitamaks seda just fiktsioonist eristada. See tehnika on ka omal kombel teraapiline, muutes kas või „Virginia Woolfi“ lavastuse lõpplahenduse pigem tulevikkuvaatavaks, seejuures näiliselt ja väliselt tõlgenduslikke rõhke ümber asetamata, lihtsalt mängu enda kaudu, nii nagu ka Toompere lavastustes.

Vahet puhtakujulisemaks performatistliku kunsti näiteks võiks tuua „Onu Tomi onnikese“ (2009). Selle puhul saab kõnelda lausa raamistatud ostensiivsuseefektist, mis on võrreldav Eshelmani näitega „American Beauty“ lõputseenist (Lester Burnhami kaadritagune apoteos lendleva kilekoti taustal). Üsna sarnases funktsioonis toimib lavastuse lõpp, kui pärast onu Tomi (Andres Mähar) surnukspeksmist projitseeritakse linale Louis Armstrong, esitamas „Wonderful worldi“. Et vaataja võtaks selle kujundi vastu intentsioonikohaselt (võib oletada, et kujund kajastab Simon Legree ema surilina lugu romaani lõpupeatükis „Tõestisündinud tondilugu“ (Beecher-Stowe 1975: 357)), tuleb esmalt ületada tema alateadlik mentaalne vastupanu võimalikule melodraamaatilisele efektile. Seda ei saa aga teha „otse“, eirates Epsteini kirjeldatud tähendustesse tunginud jutumärke. Ilmselt tõhusaim võimalus seda teha on teatri enda kaudu, st luues teistliku raami just nimelt metateatraalsel alusel (nii nagu toimis filmikeelega „Dogma 95“).

Nagu NO99 lavastustes enamasti, on ka „Onu Tomi onnikeses“ n-ö sõnum ja meedium omavahel tihedalt läbi põimunud, võimendades oma funktsioone vastastikuse peegeldumise kaudu. Esmatasandil on tegemist romaani instseneeringuga, seejuures ülimalt lookesksega, võimaldades rääkida koguni eepilisest teatrist. Ja loomulikult aitab eepilise teatri võti kogu oma ajaloolise slepiga rõhutada lavastuse poleemilist, ehk koguni poliitilist hoiakut. Seda kinnitab ja täiendab põhjalik kavaraamat, mis kaardistab orjanduse mõiste muutumist Harriet Beecher Stowe' ajast tänapäevani,

pannes seejuures kahtluse alla ka sentimentaalsevõitu romaani adekvaatsuse. Samas ei ole lavastuse võõrituslik eepiline esteetika üksnes intellektile apelleeriv vormikesksus, mis on ju poliitilise sõnumi teenistuses tänaseks päevaks samuti piisavalt läbi nähtud. Beecher Stowe' paatos ei ole naiivsem kui Brechti võõritusefekti triviaalkäsitlus, ning nõnda peabki lavastus lisaks orja(ndus)likkuse mõistele testima ka eepilise teatri töökindlust, seda nii sõnumi kui ka seda vahendava vormi osas.

Sellegi performatismiilmingu puhul tekkisid mõningad paralleelid Lars von Trieri loominguga ja tema peategelastega, eriti orjuse ja demokraatia teemasid lahkavate „Dogville'i“ (2003) ja „Manderlayga“ (2005). Kohati kattuva temaatika puhul on kõigil juhtudel kasutatud eepilise teatri võtit lähtepunktina just „inimvaimu elu“ sisevaatluseks, mitte niivõrd „poliitilise teadlikkuse tõstmiseks“ vms. Trieri peategelane Grace jõuab läbi märterliku kadalupe skeptilise tõdemuseni, et mitte iga inimene ei vääri eneseohverdust, ning kuigi karistus vaid kinnitab orjamentaliteeti, ei aita karistuseta pääsemine ka sellest mentaliteedist sugugi välja. See valus järeldus tuuakse vaatajani eepilise teatri skalpelli abil, kuigi eesmärgiks ei ole võõritus vaid seda süüvivam tegelaspsühholoogia, mida tinglikum on keskkond. Pisut hooletult üldistades võiks öelda, et von Trieri inimkatsed ja hingeanalüüs depressiooniaegse Ameerika kontekstis oleksid justkui samm edasi Beecher Stowe' sõnumist, kus onu Tomi vaimuliku vagaduse puhul on hilisem kriitika rõhutanud eeskätt sotsiaalset allaheitlikkust.

Sarnaselt Von Krahliteatri „Unistuste vabariigile“ seatakse ka „Onu Tomi onnikese“ lavastuse naiivse ja sirgjoonelise sõnumi vastukaaluks põhjalik taustinformatsioon, mis võimaldab vaatajal võtta seisukoht, kas lasta end mõjutada performatistlikust välisraamist või peab sõnumina toimima hoopis skeptiline ja võõrituslik argumentatsioon.

Kui „Unistuste vabariigile“ oli eelnenud loengusari, siis „Onu Tomi onnikese“ eeltöö teeb ära kavaraamat, mis valgustabki vaatajat eeskätt küsimuses, kuidas orjandus kestab edasi tänapäevani. Olgugi et etenduse eel ei jõua esmavaataja kogu seda materjali läbi lugeda, loob see ometi tausta, mis peaks publiku distantseerima romaani eeldatavast naiivsusest ning andma mingid ühtsed väärtushinnagud, mis võimaldaksid teda lavalt partnerina kõnetada. Samas pole see sõnum tegijate ainus eesmärk, sest sel juhul võinukski ju raamatuga piirduda, ometi püüab lavastus aidata ka välisraami

kaudu mõista, mil kombel orjus ikkagi iga indiviidi enda seest pihta hakkab. Kuna see sõnum võib mõjuda elukaugelt religioosse või häirivalt esoteerilisena, on seda keeruline edastada otsesõnumina. Küll aga saab seda teha teatri enda vahendite aktualiseerimise kaudu, ületamaks banaalsusbarjääri samal viisil, mis võimaldas ka „„Ühtse Eesti“ Suurkogu“ finaalis sõnumi lausa näpuganäitavalt lavale projitseerida.

Niisiis, ühtpidi püütakse publikut eepilise teatri vaimus vabastada emotsioonidest. Mitte ainult orjusetemaatika, vaid ka romaani „pisarakiskuja“ toime suhtes. Kuid nii, nagu teater devalveeriks end üksnes tõe hääletoru ambitsiooniga, oleks tänapäeval ka lavastuse põhisõnum Beecher Stowe' romaani aegumusest võrdlemisi triviaalne. Nii küsitlebki lavastus lisaks sisulisele sõnumitasandile ka eepilis-võõritusliku teatri tunnetuslikku pädevust. Täpsemini, teatri võimet sisseelamist ja empaatiat kas tekitada või välistada.

Nii toimubki „Onu Tomi onnikese“ tegevus esmajoones teatris endas. Lavastuse tegevuspaik mõjub esmatasandil proovisaalina, paljastades brechtlikus vaimus teatritegemise köögipoole. Laval ei ole valmis maailma, see on „prooviruum“, kus ideaalset maailma alles otsitakse, katsetades erinevaid võtmeid olemasoleva maailma parandamiseks, seda vaataja eest varjamata. Illusiooniloomes küll välistatakse, kuid seda tehakse liiga rõhutatult, et see saaks olla põhisõnum. Seda võimendab juba peegli kasutamine keskse stsenograafilise kujundina. On ju küllaltki levinud (isegi kulunud) kunstile omistatav ülesanne näidata vaatajale peeglist teda ennast. Olgugi see sammuke edasi uinutavast sidusast fiktsiooniillusioonist (mille puhul pole ju tegelikult välistatud seesama lõppeesmärk), jätab see õhku küsimuse, kes ikkagi on see peegeldaja ning miks peaksime just tema peeglit uskuma. Miks peaksime pidama tõeks üksnes peeglistse paistvat välist konstateeringut inimese oletatavast olemusest, et sellest siis deduktiivselt järeldada ka tema käitumismotiive igal üksikjuhul. Kas onu Tomi sildistamine konformistiks ning võitlusvälja nägemine „süsteemis“, nagu näib sisendavat raamatu lavastusepoolne poliitiline tõlgendus, on intellektuaalselt rahuldavam vastus kui usk inimese eneseületusvõimesse või koguni *theosis*'esse?

Niisiis, kui Trieri vastuseid võiks näha Beecher Stowe' edasiarendusena, siis NO-teatri lavastust saaks vaadata sammuna sealtki edasi, püüdmaks Inimeseks olemise võimalusi uuel ringil rehabiliteerida. Kuna see kukuks tänapäevase publiku skeptilise

eelootuse tõttu aga sõnumi tasandil banaalsena välja, tulebki seda üritada läbi meediumi, püüdes esmalt kummutada skepsiseteatri tõemonopoli.

Lavastuse eepiline võti seisneb esmajoones selles, et peaaegu läbivalt loetakse ette romaani, mida näitlejad laval peamiselt vaid illustreerivad. Raamatut loetakse nagu uinutavat õhtujuttu lastele, sealjuures kõverpeegeldava pantomiimi kaudu veel puust ja punaseks võimendades, kui õõnes on selle sisu ning kuidas see sõna otseses mõttes järjejutuna meie stereotüüpide maailmas järjepidevust kasvatab. Ka näitlejamäng, eriti lavastuse algusosas, on õõnsalt pateetiline, kuid see ei teeni üksnes võõrituslikku efekti, vaid rõhutab ka loo tasandil sündmuste esialgset idüllilisust, „paradiislikku algühtsust“ või koguni tähenduslikku autentsust, mida onu Tom (Andres Mähar) kogeb Shelby (Sergo Vares) majapidamises, kus massa George (Risto Kübar) õpetab tähti, kus lauldakse koos Kaananimaast ning kus onu Tomist saab ka hea kristlane. See on karikatuurne üksühete tähenduste maailm, mida puänteerivad vaataja oletatavate stereotüüpide kinnituseks ahvikarjana ruumi sisenevad onu Tomi lapsed. See on maailm, millest hakatakse järgneva tegevuse kaudu publikut sammhaaval võõritama. Kuid mitte lihtsalt selleks, et risti vastupidist tõestada, sest sellega sai hakkama juba Beecher Stowe ise.

Kuigi NO-teatris ei lõhuta reeglina neljandat seinat mingis osalusteatri vaimus, tehakse seda enamasti kujundlikult markeeritud publikujälgimise teel. Vaataja pandi näitlejatega vastutust jagama juba aktsioonis „Ulgumere lainetel“, vaatlejahoiaiku aktiveeris ka Beuyssi tegelaskuju „Surnud jäneses“ ning koguni „Perikleses“ silmitseti etenduse alguses ja lõpus publikut, pannes meid oma heaolus justkui piinikkust tundma. „Onu Tomi onnikeses“ on aga laval peegel, äärmiselt näpuganaäitav kujund, mis oma triviaalsuse tõestamiseks sõnu ei vajagi. Õhku jäetakse küsimus, kellena peab publik end peeglist ära tundma? Kas orjana, orjapidajana või ehk siiski kellenagi, kes loodud ego piiridest väljapoole avarduma? Et ka see (post-postmodernistlik või performatistlik) võimalus ikkagi kuulub lavastuse pakutud valikusse, ilmnebki täiel määral alles lõpustseenis.

Kõik need samastumisvõimalused tulevad aga publiku ette hiljem, kõigepealt aitab peegel vaatajal jälgida omaenda reaktsioone. Shelby majapidamise lasteteater põhjustab taotluslikke naerureaktsioone, kuid seda naeru lastakse vaatajal naerda veel rahulikult neljanda seinatagast. Pisut eemaldatakse peegli eest katet alles siis, kui Tom

on lahti kistud Shelby majapidamise paradiislikust emaisast, laeval on esimese tõsisema ja tõeliselt hingemineva stseenina ema embusest orjusse varastatud väike neegrilaps ning laev läheneb New Orleansi puuvillaistandustele<sup>8</sup>. Alles siis saab publik teadlikuks oma märgilisest vaatejastaatusest. Siitmaalt algabki tema valik, kas jääda oma egokujutise vangiks või kasutada peeglit mõnel muul moel. Praktilise poole pealt saab ta ka kontrollida, mille peale ta etenduses naerab, kuigi seegi teatri kaasomadus on mõneti didaktiline.

Raamatu ettelugemist saatvad illustratiivsed sketšid toimivad lisaks võõrituslikkusele ka sildistamismehhanismide läbivalgustusena. Seda nii sildistamise kui orjanduslikke suhteid võimaldava ühiskondliku käitumise kui ka eepilise teatri võttena, seega ühtaegu nii uurimisobjekti kui meetodina. Teatavasti aitas Brechtil eepilise teatri olemust enda jaoks sõnastada see, kui ta Müncheneri Kammerspieles Marlowe' „Edward II“ lavastades sai oma koomikust sõbralt Karl Valentinilt lahingustseeni kohta nõu, mille kohaselt, lähtudes eeldusest, et sõduri põhiseisund on hirm, võõpas näitlejate näod valgeks, vabastades nad psühholoogiliselt motiveeritud mänguvõttest ning luues üldistava kujundi (Thomson, Sacks 1994: 71). Sarnaselt on ka „Onu Tomi onnikese“ tegelaskond sildistatud maskidesse. Mitte ainult neegrid vaid ka valged, sest nende üle otsuseid langetades saab mõlemat käsitleda seisundina, mis ei nõuagi sisemist motivatsiooni. Eriti efektsed maskid on aga mulattidel ja kvarteroonidel, mis paradoksaalselt, kuid ootuspäraselt mitte ei lõhu must-valget maailmanägemist vaid pigem põlistavad ja kinnitavad seda, nii nagu igasugused sildistamisvastased aktsioonid enamasti. Eriti suured sead kannavad seamaski, humanistlik, kuid naiivne noor George Shelby pärineks oma maskiga aga justkui „Simpsonite“ perekonnast, toimides omal kombel „ameerikalikkuse“ paroodiana.

Maskide üldistusaste, eepilise teatri universaalsusele pretendeeriva kujundi poolikus näitab juba iseenesest, kuidas tinglik teater juhib tõeni üksnes osaliselt, pigem selle suhtes kahtlust äratades. Väide, et orjandust ei likvideerinud humanism vaid majanduslikud põhjused, on ju tegelikult sellesama pendli teine äärmus, mille mõjul Beecher Stowe omal ajal kinnitas, et neeger on inimene. Kumbki väide ei ütle midagi põhjanevat inimloomuse ega lunastuse võimalikkuse kohta. Teatri enda kontekstis, metateatraalsel moel, ärgitab see maskistatud tegelaskond aga hoopis 1960-ndate

---

<sup>8</sup> Selle taustal toimuvate sündmuste pöördelise iseloomu tõttu võib seda peeglipaotust lacanliku assotsiatsiooniga kalambuuritsedes nimetada isegi „peeglifaasi“ sisenemiseks.

vaimus „maske maha rebima“, olgu need siis teatrimaskid, sotsiaalsed sildistused või koguni jungilikud personad.

Isegi kui see juhatab publiku veelgi sügavamale triviaalsuse sohu, annab see ühe lisatähenduse ka peeglile, mis on pandud vaataja ette ühemõttelise osundusega: vaadake peeglisse! Me ei näe ennast isegi peeglist selgelt, sest meie ja meie peegelpildi vahel toimetavad maskides tegelased, stereotüübid, sildid. Seega selleks, et endani jõuda, tuleb „maskid maha“ rebida, aktiveerides taas näitlejaks olemise küsimuse. Teater ei saa meile lubada individuatsioonilist lunastust, adekvaatset peegeldust ega muul moel põhjapanevaid loosungeid, parimal juhul saab ta meid hetkeks pühendada lavalistesse toimemehhanismidesse, mis aga ei tähenda automaatselt illusiooni lõhkumist, võõritust, psühholoogi vältimist.

Peeglikujundi kaudu pannakse kahtluse alla ka võõritusteatri kui vahetu peegeldaja ühemõtteline pädevus ja üheselt mõistetavus. Publik saab täielikult peeglisse vaadata alates teise vaatusel algusest, kuid juba siis ei ole peegel enam puhas, vaid sellel ilutseb üleskutse „Schlag, Negro, Schlag!“. Onu Tom asub seda hoolikalt maha pesema ja kuigi ta teeb seda suure pühendumusega, nii vastavalt oma hinge puhtusele kui ka kohusetundlikkusele, muutub üha puhtam peegel justkui sõnatuks sütidistuseks vaatajale. Poliitkorrektsuse võidukäik pole inimesi vabastanud sisemistest köidikutest ning pahatihti tekitab endalt silte maha pesev „vähemus“ endale sellega topeltsildistuse. Ja kui ei tekitagi, siis tõlgendab seda enda ründamisena mõni „enamuse“ esindaja, näiteks publik.

Kuid lavastuse metatetraalsus osutab veel ühele võõritusliku (poliitilise) teatri tupikteele. Mis tahes võib olla kunstiteose sõnum, ei talu inimene reeglina kuigi suurt tõedoosi. Isegi kui me kavaraamatu vaimus nõustume, et orjus ei ole tänaseni kuhugi kadunud ning see ei seisne üksnes odava tööjõu eksploateerimises, vaid suuresti kogu meie tööalases tegevuses, ei aita see tarkus meil kuigivõrd olukorraga võidelda. Pigem käitume nagu mulatt Adolphe (Risto Kübar), kes doseerib tõe määra peegli puhastamise asemel seda täis taitistades ning sel meetodil ka Tomi peeglipoolt määrades, millele sekundeerivad kvarteroonitüdrukud (Inga Salurand ja Mirtel Pohla) keelega toidunõusid üle lakkudes. Kogu oma olemuslikust orjahingest tuleneva hägustamise kiuste võitlevad nad siltidega just topeltsildistamise kaudu, tehes vahet, kes on mulatt, kes kvarteroon, ning näidates siis ühemõtteliselt näpuga Tomi kui neegri poole,

karikeerides nõnda sotsiaalselt passivse Tomi valmisolekut siiski ainsana tõelise vabadusega midagi peale hakata.

Analoogilist kahemõttelisust õhkub teistestki lavakujunditest. Maha laotatud madratsid loovad mänguruumi esmalt koonduslaagri atmosfääri. Kui eelnev võiski mõjuda naljana, siis alates stseenidest Simon Legree puuvillaistanduses on meie silme ees otsene orjatöö ja vägivald. Orjatööd ennast markeerib aga pseudotegevus, madratsite sisu väljanokkimine, valmistoodangu taaskäitlemine, rõhutamaks justkui „süsteemi“ paratamatust ja vääramatust, millest välja astumine ei ole meie võimuses.

Sildistamismehhanismidest lähtub ka lavastuses kasutatud tehiskeel, juhtides meid ühtaegu nii lavastuse metateatraalsete lätete juurde, kuid osutades ka stseenide ostensiivsuspotentsiaalile. Kui algul näib, et tegemist on skemaatilise oma-võõra vastandusega, mispuhul „vahet pole“, mida need neegrid omavahel räägivad, siis peagi kuuleme, et ka valged suhtlevad samas keeles. Seega pole tegu ainult osutusega ksenofoobilistele mõistmisraskustele, vaid ennemini sellele, kuidas me tegelikult saamegi aru võrdlemisi piiratud arvust märksõnadest, enamasti kaubalis-rahalisi suhteid kajastavast terminoloogiast ning füüsilise karistuse ähvardusest, kusjuures inimeseks olemise jaoks pole justkui suurt muud vajagi. Seda triierilikku tõdemust asubki lavastus analüüsima spetsiifiliselt teatrikeeles kaudu, luues näiliselt nivelleeritud maskimängu taha tegelikult võrdlemisi erineva psühholoogilise läbielamise määra.

Selle kaudu mängitakse lahti ühtaegu nii üksteisest möödaráákimine kui ka sõnadeta mõistmine. Kuna onu Tom suhtleb läbivalt eesti keeles, mõistes samas ka kõiki teisi lavastuses käibivaid keelekihistusi, ongi ta oma märterpühaku rolli kohaselt justkui see kõigi mõistja ja vahendaja, linnukeelt oskav õnnis vaimust vaene. Mis omakorda esitab väljakutse publikule: kas see, et meie saame Tomist aru, tähendab seda, et meiegi oleme orjad? Või seda, et kogu olukorda tuleb meile eriti puust ja punaselt kujutada. Kas meid võõritatakse pahest või voorusest? Tegelikult on Onu Tom nii oma sirgjoonelisuse, lihtsameelsuse kui ka religioossuse tõttu üks puhtakujulisemaid performatistliku teose samastumisvõimalust pakkuvaid peakangelasi.

Lähemal vaatlusel võib aga märgata, et tegelastevaheline (psühholoogiline) suhtlus toimubki eeskätt neil hetkil, mil näitlejad suhtlevad võõrituslikus tehiskeeles. Selges eesti keeles loetakse ette romaani või tullakse lava ette, et pooleldi rollist välja astudes



kommenteerida situatsioone või teha muid manifesteerivaid avaldusi. Seevastu artikuleerimata kõnes suheldakse reaalselt, „antakse mõtet“ ja „elatakse läbi“. Kõrvuti seatakse võõrituslik ja läbielamisvõti, mispuhul vaatajale arusaadavate sõnadega kõneldakse kas kõiketeadja positsioonilt või suletuna lavapartnerile (mis teevad selles kontekstis sama välja), teisel juhul osutatakse aga sinna, kuhu sõnad niikuinii ei ulatu. Publiku ees laotuks lahti justkui maailm, kus on võimalik vaid kas üks või teine suhtlusvorm, välja arvatud onu Tomi puhul, kelles on need kaks poolust läbivalt ühendatud: ta räägib ainult selges keeles ja teeb seda ka läbivalt ilma võõritusliku distantsita oma tegelaskujust ja psühholoogilisest lavasuhtest.

Näitlejamängu osas saab aga taaskinnitust see, kuidas võõrituslik võti nõuab sama intensiivset kohalolu nagu ka läbielamine, õigupoolest saabki ta võimalikuks läbi oma vastandi. Ning see sümbioos toimib ka sõnumi edastamise teenistuses. Näib, et allutatuna sedalaadi laboratoorsele katsele, tõestas ka alusteos tegijaile oma tugevust, kehtivamat kandepinda, kui ehk selle kallale asudes eeldati. Võõritusteater aitab alla neelata elemente, mis tänase vaataja künismifiltrit siirana ei läbiks. Seda, kuhupoole kaldub siirusemäär, saab vaataja enda puhul pidevalt testida, sest läbi kogu lavastuse valdava illustratiivsuse toimuvad aeg-ajalt n-ö maski maha võtmise, tõhetked (mis ei tähenda automaatselt, et kõneldu oleks siiras). „Süsteemi“ dikteeritud kahepalgelisust, mis samas ei vähenda selles osalejate sisemist heasoovlikkust, ilmestab teravmeelselt nii miss Ophelia (Marika Vaarik) emalik hoolitsussteen Topsyga (Eva Klemets) kui ka tema vestlus Augustine St. Clare'iga (Risto Kübar), mille käigus ta tunnistab pihtimuslikult, et ei salli neegreid. Olles samas aga tegudes tõhusam kui näiteks noor George Shelby, kes sõnades küll aatelisena on oma normeerivate demokraatimängudega reaalsusest alati sammukese tagapool, olgu see siis lavastuse alguses neegritele spirituaali dikteerides või lõpus onu Tomi hukkamisele hilinedes.

Poleemilisele peegeldusele, kus vaataja saab valida oma suhte, on allutatud ka romaani religioosne tasand, kajastades küll Beecher Stowe' ajast tänapäevani toimivat topeltmoraali, (näiteks Kaanimaa laul orjaturul, kui kõik-müügiks-religioossuse kvaliteedimärk), kahandamata seejuures onu Tomi enda tõelist usku. Lavastus ei näi nõustuvat tõdemusega, et Tomi vagadus on allaandja oma. Peksustseenis, mis on küll markeeritud eepilise teatri vihjelise lavaleksikaga, kaob lõplikult lavastust läbinud kaksikvaatepunkt, kus teatri empaatiapotentsiaali varjutab-rikastab ironiline distants.

Sarnaselt Mel Gibsoni „Kristuse kannatuste“ (2004) pealtnäha mõttetu sadismiga utreeritud martüüriumile rõhutas stseeni kehakesksus onu Tomi sõnu oma müüdamatust hingest, sellest, millele füüsiline lavategevus küündib vaid osutama.

Brechtlikus vaimus poliitilises teatris kõlaks finaali „Wonderful world“ otsese ironiana, kuid NO-teatri lavastuses oleks selline lõppsõnum lihtsustatud. Tänu kahe vastassuunalise teatrivõtme metateatraalsele poleemikale andis surilina stseen hoopis kogu eelneva tegevuse kaudu üles ehitatud kujundikarkassile lõpliku laetuse, tühistades selle võõrituslikkuse kui sõnumi ning rehabiliteerides teatri empaatiavõimel baseeruva põhiolemuse. Olles lavastuse jooksul läbi käinud eelkirjeldatud metatetraalse märkide tähistusvõimet värskendava protsessi, sai lõppstseen mõjuda Eshelmani kirjeldatud topeltaraamistatud kujundina, kus laul on välisraamiga „lukustatud“ hoopis teisel viisil.

Raamatu viimases peatükis kõneldakse Simon Legree rasketest süümepeinadest, mis viivad ta hullumiseni ning koos muude nägemustega ilmub talle unes ka tema ema surilina. Linale projitseeritud „Wonderful world“ annab kinnitust onu Tomi müüdamatust hingest, mis kuulub ainult talle. Moodus, kuidas onu Tom ületas teistliku teose raami peaks andma vaatajale usu *theosis*'e võimalikkusse.

Üsna omapärasel, kuid võimsal moel näitasid NO99 laval etendusrituaali raamistatult performatiivset väge ka Jaan Tooming ja Anne Tärnpu oma lavastusega „Macbeth“ (2008). Jaan Toominga teatri puhul pole raamistamisvõtte uus nähtus, seda on ta praktiseerinud juba aastakümneid. Sõltumata lavastuse konkreetsest teemast laskub tema finaalide üle alati transtsendentne sfäär, mis seob eelneva justkui lepituslikku rituaali. „Macbeth“ suutis oma raamistatuses astuda aga veel sammukese edasi Toominga tavapärasest võttestikust ning lasta lavale vahetusse publikupuutesse ka reaalsuse, nii nagu sellele osutab Helga Finter (1997: 15-40), kuid looritatuna teatri ebausukontekstist.

Jaan Tooming, kasutades nii omaenda religioosset sleppi kui ka näidendi ebausust laetud tähenduskihti, kõndis selles lavastuses nii kunsti ja elu, fiktsiooni ja reaalsuse kui ka usu ja ebaususe piiridel, püüdmata sedapuhku kuigivõrd publikule vastu tulla. Kuuldavasti tekitanud paljudes tõrget juba lavastaja enda Macbethi osatäitmine, mida ta tegi (otsekui mingis tadeuskantorliku korüfee vaimus) mängujuhi positsioonilt, teksti paberilt maha lugedes, kuuludes nõnda ühtaegu erinevatesse lavareaalsuse sfääridesse, kuid aktiveerides teatri tinglikkuse.

Näidendi põhiosa kantigi ette ühelt poolt Toominga ja Törnpu „soomeugrilise“ teatri vaimus, kus kogu ülejäänud tegelaskond, väljaarvatud Macbeth ja Leedi Macbeth (Anne Törnpu), asusid šamaanirännakule. Peategelased säilitasid aga teatri tinglikkumõõtme. Seejuures hääldati peategelase nime „moonutatult“ (tulenege see siis autentsust taotlevast šotipärasusest või ebausust kantud distantseerumisest saatanliku tegelase nimeväe suhtes). Kui aga lavastus lõppes, astus näitetrupp rollidest välja ja erinevalt Jaan Toominga tavapärasest lepitusrituaalist, mis tõstab eelneva justkui religioossele tasandile, aktualiseeriti raami koht seekord hoopis rõhutatud reaalsuse sissetungiga, mille kaudu võimendati ka alusteksti ebausulaeng. Nimelt hakati reaalset saalis viibiva publiku tuleviku peale täringuid viskama. Ühesõnaga, erinevalt tavapärasest lepituslikkusest, mis võinuks katkestada „Macbethi“ loo maagia, viidi vaataja sellega hoopis tugevamasse kokkupuutesse.

Seejärel kandis Tooming ette katkendi Uku Masingu poemist „Saadik Magellani pilvest“, sajatades selles inimsugu, siis luges muudetud sõnastuses Meie Isa Palve ning kõige lõpuks tegi publiku õnnistamiseks vasaku käega ristimärgi (raami ületava kujundina mängis see religioosse temaatikaga juba Jumala positsiooni haaramise piiril), öeldes, et ei tea, kas me siinpoolsuses enam kohtume, ning kadus lava taha. Niisiis kehtestas lavastus toimuva esmalt teatrina, seejärel aga sidus reaalsusega, jättes vaataja pigem ebakindluse küüsi ning pretendeeris ka „makrokosmose“ kontsentrilise ringi puudutamisele. Kõik see kokku andes „Macbethi“ teemale suurema hoiatuslikkuse, kui seda saanuks teha mõne „kaasajastava“ tõlgendusega. Oma finaaliga suutis lavastus vähemalt hetkeks aktiveerida kõik need rajajooned, mis vaataja ühte maailmavalulisse teatrisündmuse peaksid liitma.

## KOKKUVÕTE

Käesolev magistritöö püüdis kokku võtta nähtusi, mille põhjal on täheldatud postmodernistliku kultuurisituatsiooni hääbumist ning leida vastavate meeleolude kajastusi ka Eesti teatrielust.

Üheks oluliseks piiritähiseks postmodernismi perioodi mõttelise lõpu märkimisel on peetud 2001. aasta 11. septembri sündmusi USA-s, milles mõnede ringkondade arvates nähti tõestust sellele, et postmodernism on kas eksitus või oma ambivalentse väärtuskeskkonna tõttu koguni terrorirünnakute eest vastutav.

Terry Eagleton on postmodernismile ette heitnud, et selle õõnestav toime on võtnud inimeselt võime näha end osana suuremast tervikust. Ometi on tema arvates käes viimane aeg tegelda ka selliste teemadega nagu tõde, moraal, pahe ja voorus, ning seda tehes loobuda irooniast. Ka kriitilise realismi eestkõnelejad José López ja Garry Potter on leidnud, et postmodernistlikud mõttemallid ei kajasta tänapäeva ühiskonda enam adekvaatselt. Alan Kirby on andnud pessimistliku kirjelduse nn pseudomodernismist, tuues selle epohhi piltliku etendussündmuseks tõsielusarja.

Post-postmodernismi konstruktiivse poole pealt on aga täheldatud mitmeid tendentse uue ajastu kunsti sünnist. Üks terviklikumaid postmodernismijärgse kunsti kirjeldusi, mis omal moel ühendab endas nii postmodernismi lõpuga tekkinud lapseliku lihtsuspuude, tähistamistungi, loovuse taastärkamise, pinnalisust ületavad universalistlikud mudelid kui ka nivelleerivat ajastuvaimu konteksti lõhkuvad ületamisstrateegiad, on Raoul Eshelmani performatismikäsitlus.

Eshelman märkab, et alates 1990-ndate keskpaigast hakkas postmodernistliku filmikunsti taustal, mille märgisüsteemide ja subjekti positsiooni iseloomustasid *différance*, hajutatud identifikaatsioonstrategieid ning metafüüsiline pessimism, endast märku andma uus suund, kus teosed tegelevad usu-, lepituse- ja identiteediteemadega. Nad võimaldavad vaataja samastumist sirgjoonelistel tegelastel ja nende kohati ohverduslike lunastusaktidega, mis kulmineeruvad puänteeritud ning emotsionaalselt liigutavate lahendustega, sageli n-õ positiivsete lõppudega. Eshelman kasutab oma

põhinäidetena Lars von Trieri ja Thomas Vinterbergi tollast loomingut „Dogma 95“, millele on korduvalt toetunud ka magistritöö teatrinäiteid vaadeldes.

Eshelmani performatismiteooria on paljus inspireeritud Eric Gansi „generatiivsest antropoloogiast“, kust on laenatud ka „ostensiivse“ märgi kontseptsioon, mis on performatismis keskne mõiste. Performatistliku kunstiteose neli põhitunnust on: monism, topeltraamistamine, sidus ja läbipaistmatu subjekt ning teistlik aeg-ruum. Teoloogilise paralleelina rõhutab Eshelman, et erinevalt postmodernismiajastu filmikunstist ei saa performatistlikule teosele läheneda enam poststrukturealistlike meetoditega, mis teoloogilises terminoloogias vastaksid deistlikule metafüüsikale, samas kui performatism tähistab üleminekut deismilt teismile.

Performatism püüab taastada kunstilises keskkonnas ruumi, kus saab väliste raamide kaudu kogeda asenduslikult headust, ilu ja transtsendentset kohaolu ning sisemiste raamide kaudu samastuda fiktsionaalsete ostensiivsete stseenidega. Üks parimaid näiteid performatistliku kunsti teistlikust raamist väljendub „Dogma 95“ kasinusvandes, mis värskendas ühtlasi ka realistliku kunsti väljendusvõimalusi.

Performatistliku kunstiga on suguluses ka uus-siiruse nimetuse alla üldistatavad kunstisuunad. Üks oluline kriteerium nii uus-siiruse kui ka muude post-postmodernistlike nähtuste puhul on postmodernismile tunnusliku ironia väljatõrjumine või vähemalt rakendamine muutunud funktsioonis.

Kui esimene peatükk üldistas post-postmodernistliku kunsti välisstruktuure, siis teises peatükis võeti kokku mõningad selle epohhi mentaliteeti kajastavad suundumused, mis püüdleavad modernismist pärineva dualismi ja postmodernistliku pinnalisuse ületamisele.

Üks selliseid ühendavaid teooriad on Ken Wilberi uus-igavikuline filosoofia, mis püüab kaardistada inimolemise ja -taju erinevate aspektide kaudu „integraalset psühholoogiat“, mis peaks endasse haarama nii premodernismi, modernismi kui ka postmodernismi kogemuse, samuti nii ida kui lääne vaimsete õpetuste põhitõdesid.

Olgugi esoteerilises värvingus, väljendab Wilber kaudselt samu seisukohti, mis on ajendanud ka mitmeid interkultuuriliste teatripraktikate uurijaid. Ka interkultuurilised otsingud on sageli lähtunud tõdemusest, et lääne modernses teatris on tema väidetav premodernne totaalsus dissotsieerunud ning vajab taasühendamist.

Juba modernismiajastul on eksootilistes kultuuride kaudu püütud kompenseerida enda kultuuris väidetavalt puuduvat vaimset. Nii tegi näiteks Artaud, kui ta ülistas Bali teatrit, olgugi mõistmata kahe võrreldava traditsiooni olemuslikke erinevusi. Sama saab öelda ka Brechti kohta, kes opositsioonis stanislavskilikule läbielamisteatril sai oma võõritusefektile inspiratsiooni hiina näitlejast. Jerzy Grotowski oli üks esimesi, kes püüdis dissotsieerunud elemendid transkultuurilisel teel ühte liita ning tema otsingute lõppfaasi ideoloogiat saab osaliselt kirjeldada juba Ken Wilberi sõnavaras. Samuti saab tema tegevusest leida paralleele performatistliku kunsti tunnustega.

Need protsessid on aga aidanud taasavastada ka Stanislavski õpetuse vaimset ja religioosset sisu, mis võiks olla rakendatav ka post-postmodernistlikus kultuurisituatsioonis, rehabiliteerimaks paljukirjutud psühholoogilise realismi mõistet ja selle vaimset plaani.

Kui esimene peatükk kaardistas õhtumaise kultuurielu teekonna modernistliku avangardi kriisist postmodernismini ja sealt edasi, siis teises peatükis otsiti selle protsessi paralleele Eesti kultuurielust. Kui Jerzy Grotowski tegevussuunaga võiks võrrelda Vanemuise teatriuundust ning Jaan Toominga ja Evald Hermaküla otsinguid, siis teatriuunduse kogemuse ning modernismikriisi tajumuse ühendamist ja transformeerimist postmodernistlikuks lavakeeleks võib suuresti pidada Mati Undi teeneks.

Samuti vaadeldi teises peatükis etnofuturismi mõistet ning Madis Kõiv „Külma teatri manifesti“, eeldades, et need pakuvad eelkirjeldatud kultuuriprotsessidele mõningast paralleeli ning kätkevad potentsiaali postmodernismi tupikteede ületamiseks.

Kolmas peatükk koondas aga mõningate eesti lavastajate tegevust, milles on võimalik enim leida paralleele töös kirjeldatud suundadega. Otseselt post-postmodernismi mõistet on kasutanud Von Krahli Teatri juht Peeter Jalakas, väljendades vajadust ühendava suure narratiivi taasleidmiseks. Ühte võimaliku kunstilist mudelit pakkus selleks tema lavastus „Unistuste vabariik“, koos sellele eelnenud Von Krahli Akadeemia loengusarjaga „Kas on elu pärast kapitalismi?“ Nii nagu esimeses peatükis jõuti mõneti ootamatutele järeldustele Stanislavski pärandi tähenduskihtide osas, nähti ka kolmandas peatükis üllatuslikult, et Hendrik Toompere lavakeelt on mõttekam kirjeldada mitte postmodernistliku vaid hoopis realitliku

psühholoogilise teatri kontekstis, muidugi selle piire performatistlikult avardades. Samuti vaadeldi Lembit Petersoni loomingus peituvat „uus-siiruse“ alget. Kõige otsesemat vastet performatistlikule teatrile pakkusid aga Teatri NO99 lavastused „Onu Tomi onnike“ ja „Macbeth“.

2010. aasta seisuga näib olevat veel vara anda põhjanevaid ja ammendavaid definitsioone post-postmodernismi kohta ning leida sellele vastavaid läbivaid tendentse Eesti teatrielust. Sellele vaatamata on murrangumeeleolud eelmise epohhi suhtes märgatavad ning ennustavad uute suundumuste üha hõlmavamalt kinnistumist nii meie teatrimaastikul kui kogu kultuuripildis tervikuna.

## KASUTATUD ALLIKAD

- Albertelli, Guido 1995. Gianni Vattimo nihilismi-apoloogia. – Akadeemia, nr 7, lk 1461–1482.
- Allik, Jaak 1979. Lavastaja: Lembit Peterson. – Noorus nr 1, lk 30–32.
- Amtman, Anneli 1995. Theatrum. – Noorus, nr 4–6, lk 20–22.
- Anšon, Vladimir 2007. Vastab Vladimir Anšon. (Intervjuu Madis Kolgile.) – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 3–11.
- Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. Tlk Ott Ojamaa. Tallinn: Perioodika.
- Barba, Eugenio 1965. Theatre Laboratory 13 Rzedow. – Tulane Drama Review, vol. 9, no. 3, lk 153–165.
- Barkalaja, Anzori s.a. Kilde. – <http://www.suri.ee/etnofutu/texts/kilde.html> (pp.kk.aa)
- Beecher-Stowe, Harriet 1975. Onu Tomi onnike. Tlk Minni Nurme. Tallinn: Eesti Raamat.
- Birringer, Johannes 1993. Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Birringer, Johannes 1997. Postmodernism and Theatrical Performance. – International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Toim Hans Bertens, Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, lk 129–140.
- Blau, Herbert 1987. The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern. Bloomington: Indiana University Press.
- Brecht, Bertolt 1972. Vaseost: Valik teatriteoreetilisi töid. Tlk Evald Kampus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Byrski, Maria Krzysztof 1969. Grotowski a tradycja indyska. – Dialog, nr 8. (Aleksander Kurtina käsikirjaline tõlge eesti keelde)
- Connor, Steven 1997. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford: Blackwell.
- Croyden, Margaret 1969. Notes from the Temple: A Grotowski Seminar. – The Drama Review, vol. 14, no. 1, lk 178–183.



- Derrida, Jacques 1978. *Writing and Difference*. Trlk Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Eagleton, Terry 2004. *After Theory*. London: Penguin Books.
- Eco, Umberto 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Emigh, John 1996. *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Epner, Eero 2005. Kas teatrivale võib esindada Suurt Teist? – *Sirp* 25. II
- Epner, Luule 1998. Kahe „Libahundi“ vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon ja pluralism. Toim Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Tallinn: Tuum, lk 169–184.
- Epstein, Mikhail 1999. On the Place of Postmodernism in Postmodernity. – *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Toim Mikhail N. Epstein, Alexander A. Genis, Slobodanka M. Vladiv-Glover. Providence, Oxford: Berghahn Books, lk 456–468.
- Eshelman, Raoul 2000/2001. Performatism, or the End of Postmodernism. – *Anthropoetics* VI, no. 2 (Fall 2000 / Winter 2001), lk 35–52. – <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm#b9> (10.04.2010).
- Eshelman, Raoul 2002/2003. Performatism in the Movies (1997-2003). – *Anthropoetics* VIII, no. 2 (Fall 2002 / Winter 2003), lk 132–157. – <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0802/movies.htm> (10.04.2010)
- Eshelman, Raoul 2008. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, Colorado: Davies Group.
- Eshelman, Raoul 2009. Intervjuu M K Harikumarile, 3.IV. – <http://newsmk-harikumar.blogspot.com/2009/04/performatist-work-by-contrast-forces-us.html> (14.06.2010)
- Finter, Helga 1997. Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. – *The Drama Review*, vol. 41, no. 4, lk 15–40.
- Fish, Stanley 2002. Don't Blame Relativism. – *The Responsive Community: Rights and Responsibilities*. Vol. 12, Issue 3, Summer. – <http://www.gwu.edu/~ccps/rcq/Fish.pdf> (12.05.2010).
- Flaszen, Ludwik 1968. *After the Avant-Garde*. – *Le Théâtre en Pologne / Theatre in*

- Poland, nr 7-8, lk 11–17.
- Gans, Eric 2001a. Victimary Thinking Forever? – Chronicles of Love and Resentment, no. 230, 31 III. – <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw230.htm> (8.03.2010).
- Gans, Eric 2001b. Moral Heroism. – Chronicles of Love and Resentment, no. 237, 9. VI. – <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw237.htm> (8.03.2010).
- Gans, Eric 2006. GA in the Public Sphere. – Chronicles of Love and Resentment, no. 335, 20 V. – <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw335.htm> (8.03.2010).
- Gilbert, Helen, Jacqueline Lo 2002. Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. – The Drama Review, vol. 46, no, 3, lk 31–53.
- Goffman, Erving 1974. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. New York: Harper & Row.
- Grenz, Stanley J. 2003. Postmodernismi aabits. Tlk Andrus Norak. Tallinn: Logos.
- Grotowski, Jerzy 1968. Towards a Poor Theatre. – Holstebro: Odin Theatrets Forlag.
- Grotowski, Jerzy 1969. External Order, Internal Intimacy. – The Drama Review, vol. 14, no. 1, lk 172–178.
- Grotowski, Jerzy 1975. Ta ei olnud täiesti tema ise. – Antonin Artaud, Esseid ja kirju. Tallinn: Perioodika, lk 10–17.
- Grotowski, Jerzy 1999. Untitled Text. – The Drama Review, vol. 43, no. 2, lk 11–12.
- Grotowski, Jerzy 2002. Tekstid aastatest 1965–1969. Tlk Hendrik Lindepuu. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Hammond, Philip 2004. Postmodernity Goes to War. – Spiked, 1. VI. – <http://www.spiked-online.com/articles/0000000CA554.htm> (15.03.2010)
- Heinsalu, Rein 1979. Liiguvad või mitte. – Teatrimärkmik 1976/77. Tallinn: Eesti Raamat, lk 177–185.
- Hermaküla, Evald 2002. Kas Grotowski tuleb Eestisse? – Hermaküla. Koost Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 298–299.
- Ibelings, Hans 2002. Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI.
- Jalakas, Peeter 1999. Postmodernism?! Mis see küll on? – Postimees–Arter, 4. XII.
- Jalakas, Peeter 2004. Vastab Peeter Jalakas. (Intervjuu Madis Kolgile.) – Teater.Muusika. Kino, nr 11, lk 5–19.
- Jalakas, Peeter 2009. Uueks avangardiks on kooskõla. –

<http://teatritasku.nadaline.ee/index.php/1-kylg/35-1-sektsioon/191-uuks-avangardiks-on-kooskola> (15.06.2010).

- Jencks, Charles 1991. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.
- Juske, Ants 1993a. Postmodernism. – *Vikerkaar*, nr 8, lk 69–73.
- Juske, Ants 1993b. Jean-François Lyotard contra Jürgen Habermas. – *Vikerkaar*, nr 8, lk 67–76.
- Kaljundi, Linda 2008. Performatiivne pööre. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8-9, lk 628–640.
- Karulin, Ott 2001. USA tragöödia Eesti teatrilaval. – *SL Õhtuleht*, 26. IX.
- Kask, Merit 2006. Postmodernism on surnud, lõpetagem nekrofilia. – *Postimees*, 30. IX.
- Kaunissaare, Laur 2009. Sõita või mitte sõita? – *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, lk 21-30.
- Kiis, Margus 2000. Postmodernism tõmbab otsi kokku. – *Vooremaa*, 11. III.
- Kirby Alan 2010 [2006]. Postmodernismi surm ja mis saab edasi. – *Vikerkaar*, nr 3, lk 66–73.
- Kitazawa, Masakuni 1992. Myth, Performance and Politics. – *The Drama Review*, vol. 36, no. 3, lk 160–173.
- Kolk, Madis 2000. Kus on performatiivne eesti teater? Paar teatrilast mõtet boreaalsest etnofuturismist. – *Postimees – Arter*, 26. VIII.
- Kolk, Madis 2009a. Kafkalik teraapia rööbaspuudel. – *Postimees*, 23. II.
- Kolk, Madis 2009b. Kuidas unistusi ellu viia? – *Sirp*, 6. III.
- Kolk, Madis 2010. Võõritatud „inimvaimu elu“. – *NO99* ajakiri.
- Kott, Jan 1970. Why Should I Take Part in the Sacred Dance. – *The Drama Review*, vol. 14, no. 2, lk 178–211.
- Kraavi, Janek 2005. Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur: ülevaade 20. sajandi teise poole kultuuri ja mõtlemise arengust. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Kroker, Arthur; David Cook 1986. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press.
- Kulli, Jaanus 2009. Toompere mängib surma, erootika ja toatüdrukutega – ka publikuga. – *Sirp* 19.VI.
- Kõiv, Madis 1991. Vastab Madis Kõiv. (Intervjuu Priit Pedajasele.) – *Teater. Muusika*.

- Kino, nr 10, lk 3–14.
- Kõiv, Madis 1993. Külm Teater. – Kostabi, nr 2, lk 2.
- Kõiv, Madis 2004. On auküsimus auahnusest üle olla. (Intervjuu Valle-Sten Maistele.)  
– Sirp, 3. XII.
- Kõiv, Madis 2006. Tali-Unt. – Looming, nr 1, lk 81–84.
- Käsper, Kalle 1984. Anatoli Vassiljev. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 37–40.
- Kübar, Eva 2008. Krahli trupp võtab aastase pausi. – Postimees, 31.VII.
- Laansalu, Andrus 2003. Boreaalne platoo. – Vihik, nr 2.
- Laansalu, Andrus 2010. Kolme tunniga ümber Eesti teatri, 1 – Vikerraadio –  
[http://vikerraadio.err.ee/helid?main\\_id=1323991](http://vikerraadio.err.ee/helid?main_id=1323991) (14.07.2010)
- Laks, Tiiu 2006. Juhan Ulfsak – mees õiges rollis. – Eesti Päevaleht, 14. X.
- Lehmann, Hans-Thies 2006 [1999]. Postdramatic theatre. Tlk. Karen Jürs-Munby.  
London, New York: Routledge.
- Loog, Alvar 2009. Fantaasiavaene ja tõlgendusarg lavastus. – Sakala 22. IX.
- Loog, Alvar 2010. Postmodernism ja/kui kultuuri menopaus? – Vikerkaar, nr 3,  
lk 53–65.
- López, José; Potter, Garry 2001. After Postmodernism: An Introduction to Critical  
Realism. London, New York: Athlone Press.
- Luik, Hans H. 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 61–68.
- Luks, Leo 2003. Nihilismi „hea uus ilm“. – Akadeemia, nr 7, lk 1464–1484.
- Luuk, Erkki 2004. Ajaloo sümboolsus → sümboolne ajalugu → *new age*. – Teater.  
Muusika. Kino, nr 11, lk 41–45.
- Maimik, Andres 1998. Kolmekordne jooks. – Postimees, 11. XII.
- Maiste, Valle-Sten 1996. Kitsipildid matusteks ehk passeistlik preester pakub  
armastust. – Postimees–Arter, 28. X.
- Maiste, Valle-Sten 2002a. Narruse viljad. – Eesti Ekspress, 31. VII.
- Maiste, Valle Sten 2002b. Hüüa kasvõi psühholoogilist draamat tagasi. –  
Postimees, 17. XII.
- Manderino, Ned 1989. The Transpersonal Actor: Reinterpreting Stanislavski. Los  
Angeles: Manderino Books.
- Martin, Carol J. 1999. Brecht, Feminism, and Chinese Theatre. – The Drama Review,  
vol. 43, no. 4, lk 77–85.

- Masing, Uku 1993. Vaatlusi maailmale teoloogi seisukohalt. Tartu: Ilmamaa.
- Masing, Uku 2004. Keelest ja meelest. Taevapõdra rahvaste meelest ehk juttu boreaalsest hoiakust. Tartu: Ilmamaa.
- Merlin, Bella 2003. Konstantin Stanislavsky. London, New York: Routledge.
- Mirme, Olle 1999. Lola jooks. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 113–114.
- Osiński, Zbigniew 2002. Grotowski kui teejuht: „Objektiivsest draamast“ (1983–1985) „rituaalsete kunstideni“ (alates 1985. aastast). – Jerzy Grotowski, Tekstid aastatest 1965–1969. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 215–249.
- Noormets, Andres 2009. kds sltda plte srnd jnsle. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 30-34.
- Oidsalu, Meelis 2010. Mees, naine ja publik. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 19-28.
- Paul, John Steven 2004. He to Pray, I to Create: The Concept of Kenosis and the Stanislavski System. – The Journal of Religion and Theatre, vol. 3, no. 1, lk 61-69 – [http://www.rjournal.org/vol\\_3/no\\_1/paul.html](http://www.rjournal.org/vol_3/no_1/paul.html) (17.07.2010)
- Pavis, Patrice 1992. Theatre at the Crossroads of Culture. London, New York: Routledge.
- Pavis, Patrice 2006. Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre? – The Intercultural Performance Reader. London, New York: Routledge, lk 1–21.
- Pelevin, Viktor 2002. Sinine latern. Tlk Vladimir Indrikson. Tallinn: Atlantise kirjastus.
- Pesti, Mele 2003. Eesti teatri vaikne visa vastaline. – Eesti Ekspress, 27. III.
- Peterson, Lembit 1997. Võimalus otsustada ja vastutada teeb loomingu huvitavaks (intervjuu Maris Balbatile). – Kultuurimaa, 4. VI.
- Peterson, Lembit 1998. Vastab Lembit Peterson. (Intervjuu Sven Karjale). – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 3–15.
- Peterson, Lembit 2000. Lembit Peterson Voldemar Pansost. (Intervjuu Lilian Vellerannale). – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 25–33.
- Peterson, Lembit 2005b. Pealisülesanded. – Raadio Ööülikool: [http://www.ylikool.ee/mp3/OY2005\\_Lembit\\_Peterson\\_Pealisulesanded.mp3](http://www.ylikool.ee/mp3/OY2005_Lembit_Peterson_Pealisulesanded.mp3)
- Peterson, Lembit 2007. Lembit Peterson teel loova rahuni. (Intervjuu Kristi Helmele). – Õpetajate Leht, 16. XI.
- Peterson, Lembit 2009. Teater – illusiooni tõde või tõe illusioon.

- (Intervjuu Margus Mikomäele) –  
<http://teatritasku.nadaline.ee/index.php/features/36-dialoog/121-teater-illusiooni-tode-voi-toe-illusioon->
- Pilv, Aare; Sirle Põdersoo 2000. Millest algab teatriuendus? – Postimees – Arter, 1. VII.
- Pilv, Aare 2003. Tartu-Unt. Resümeed. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 27–34.
- Pilv, Aare 2005. Meeldetuletatavuse koosseis: Mõtteid seoses „Finis nihili“ lavastusega. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 16–28.
- Pruul, Kajar 1995. Etnosümbolism ja etnofuturism: Teese revolutsiooniga kirjandusest. – Vikerkaar, nr 12, lk 58–62.
- Purje, Pille-Riin 2010. Alguse valgus mu meeltesse valgus. – Sirp 19. III.
- Rombes, Nicholas 2009. The Operatic Glory of *Inglourious Basterds*. – [http://professordvd.typepad.com/my\\_weblog/2009/08/the-operatic-glory-of-inglourious-basterds.html](http://professordvd.typepad.com/my_weblog/2009/08/the-operatic-glory-of-inglourious-basterds.html) (15.06.2010).
- Rombes, Nicholas s.a. The Razor's Edge of American Cinema: The New Sincerity of Post-Ironic Films. – <http://www.webdelsol.com/SolPix/sp-nicknew2.htm> (18.07.2010).
- Ruffini, Franco 2005. Stanislavski „süsteem“. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 42–47.
- Rünkla, Liisi 2010. Theatrumi argisest igavikust. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 42–47.
- Sallamaa, Kari 2001. Etnofuturism ja kosmofuturism: Meie filosoofia edasiarendamisest. – <http://www.suri.ee/etnofutu/4/cosmo-ee.html> (11.06.2010)
- Sallamaa, Kari, s.a. Etnofuturismi filosoofia soome-ugri rahvaste säilimise alusena. – <http://www.suri.ee/etnofutu/3/doc/salla-e.html> (15.06.2010)
- Savarese, Nicola 2001. Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition. – The Drama Review, vol. 45, no. 3, lk 51–77.
- Schechner, Richard 1988. Performance Theory. London, New York: Routledge.
- Schechner, Richard 1997. The Grotowski Sourcebook. London, New York: Routledge.
- Schechner, Richard 2001. Rasaesthetics. – The Drama Review, vol. 45, no. 3, lk 27–49.
- Schechner, Richard 2002. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge.
- Schutting, German 2007. Mäng pühakojas ja selle trepil. – Kirik ja teater: müsteeriumist farsini. Koost. Riina Schutting. Tallinn, lk 7–58.

- Stanislavski, Konstantin 1955. Näitleja töö endaga. Tlk Felix Moor. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Šibanov, Viktor 2001. Etnofuturizm kak võimalnõi võhod iz postmodernistskogo „tupika“. – <http://www.suri.ee/etnofutu/4/shibanov.html> (11.06.2010)
- Šibanov, Viktor 2005. Etnofuturizm ili postmodernizm. – Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Iskusstvo i dizain. – [http://vestnik.udsu.ru/2005/2005-12/vuu\\_05\\_12\\_05.pdf](http://vestnik.udsu.ru/2005/2005-12/vuu_05_12_05.pdf) (11.06.2010)
- Zsilka, Tibor 1992. Modernism ja postmodernism. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 577–581. Taagepera, Rein 1999. Põlisrahva iseendaksjäämisest tänapäeval ja tulevikus. – <http://www.suri.ee/etnofutu/3/doc/taagep-e.html> (11.06.2010)
- Thomson, Peter; Sacks, Glendyr 1994. The Cambridge companion to Brecht. Cambridge University Press.
- Thorn, Jesse 2006. A Manifesto for the New Sincerity. – <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html> (17.07.2010).
- Tigasson, Külli-Riin 2009. Kas egalitaarse kapitalismi poole? – Eesti Päevaleht, 27. II.
- Tooming, Jaan 2002. Evald Hermakülalt, endast ja muust (Hilinemisega tema 60. sünnipäevaks). – Sirp, 8. II.
- Tooming, Jaan 2006. Superorganiline teater ja inimene selles teatris. – Sirp, 31. III.
- Tooming, Jaan 2010. Teekond Põrgu põhja ja õndsusele. Katkendeid isiklikust teatriloost. – Looming, nr 4, lk 578–584.
- Toompere, Hendrik jr 2002a. Sunyata: Vaba käega tõmmatud ring. – Hermaküla. Koost Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 388–409.
- Toompere, Hendrik jr 2002b. Pimedast august välja. (Intervjuu Valle-Sten Maistele). – Areen, 29. V.
- Toompere, Hendrik jr 2003. Vastab Hendrik Toompere. (Intervjuu Madis Kolgile). – Teater. Muusika. Kino, nr 5, 3-19.
- Toompere, Hendrik jr 2005. Maailm me ümber on väga liigestest lahti. – Postimees, 24. I.
- Toompere, Hendrik jr 2006. Olude kiuste teatrimaagiat tegemas. (Intervjuu Mele Pestile) – Areen 26. I.
- Toompere, Hendrik jr 2010. Intervjuu Kristel Kossarile. – Publikumärk, 13. II.

- <http://podcast.kuku.ee/saated/publikumark/page/3/> (12.06.2010)
- Tormis, Veljo 1972. Kuus eesti jutustavat rahvalaulu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Torop, Peeter 2010. Multimeediumlik „Kirsiaed“. – Teater. Muusika. Kino, nr 8-9 [ilmumas].
- Turner, Tom 1996. City as Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning. London; New York: E&FN Spon.
- Unt, Mati 1978. Estragon on ära oodatud. – Noorte Hääl, 13. I.
- Unt, Mati 1987. Kasutu, aga vajalik. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 39–42.
- Unt, Mati 2000. Missugune P? – Sirp, 1. IX.
- Unt, Mati 2002. Pühamees Jerzy Grotowski. – Eesti Päevaleht, 10. V.
- Unt, Mati 2004. Theatrum Mundi. Tartu: Ilmamaa.
- Urmet, Jaak 2001. Teatrilabori „Ameerikat“ varjutab hämarus. – Eesti Päevaleht, 9. X.
- Uusberg, Uku 2009. Rapla suur mängumees. (Intervjuu Veiko Märkale). – Areen 22. VIII
- Vabar, Sven 2007. Uurimus Uku Masingu tõest. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, semiootika osakond.
- Vaher, Berk 2001. Katse püüda kinni sfinksi hingatud tuli. – Postimees, 28. IX.
- Vaher, Berk 2002. InsPiraatide kognitiivne realism. – Areen 9. I. –  
<http://www.ekspress.ee/viewdoc/9DA39B551080FD49C2256CA30049438C>  
(15.03.2010)
- Valgemäe, Mardi 2000. Madis Kõivu tagasitulek patafüüsikasse. – Vikerkaar, nr 8/9, lk 116–123.
- Vattimo, Gianni 1995. Nihilism ja postmodernsus filosoofias. – Akadeemia, nr 7, lk 1445–1459.
- Viires, Piret 2008. Eesti kirjandus ja postmodernism. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Vinterberg, Thomas, Lars von Trier 1999. „Dogma 95“ manifest. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 82–83.
- Visnap, Margot 2008. Saasta on niigi palju. Ka intellektuaalset. – Sirp, 29. VIII.
- Whitmore, Jon 1994. Directing Postmodern Theatre: Shaping Signification in Performance. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Wilber, Ken 2005 [2000]. Integraalne psühholoogia: Teadvus, vaim, psühholoogia, teraapia. Tlk Jürgen Innos. Tallinn: Külim.



Yurchak, Alexey 2008. Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today. – What is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories. Toim. Thomas Lahusen; Peter H. Solomon Jr. Berlin: Lit Verlag, lk 257-276.

## **After Postmodernism: from Intercultural Theatre to Integral Theatre**

### **SUMMARY**

The stories about the death or at least about the exhaustion of postmodernism have been activated over the world within the last decade. One of the most important milestones are the 9/11 events in 2001 in the USA, but such developments of thought and notifications of cultural tendencies could be encountered already in the second half of 1990s.

The moods about the ending of the era of postmodernism are acknowledging themselves even to us, although regarding Estonian cultural and especially theatrical life it could be asked whether postmodernism has been here fully rooted and defined.

The aim of the thesis is to find out which are the goals of art in the post-postmodern era and to research whether such phenomena are found in Estonian theatre.

The leader of the Von Krahl Theatre has been the one who has most vociferously and consistently talked about postmodernism. The series of lectures „Is There Life After Capitalism?“ took place under his guidance and under the aegis of the Academy of Von Krahl in the autumn of 2008. The named event's artistic reflections were performances on the subjects of heard lectures by intercultural theatrical group and the production „ Republic of Dreams“ by Peeter Jalakas in the beginning of the year 2009. In connection with these series of lectures Jalakas gave an opinion that the postmodern attitude which claims that God is individual with lots of rights and few duties is going to faint. The issues concerning awareness of environment and of society are gaining much more importance and it's no longer weird to ask, „what's the meaning of life?“ He has also talked about the necessity to build up post-oily and post-industrial or post-capitalistic society after postmodernism has faded and to find new harmonized level of perception to live where is no place for irony, deconstruction, nor satire.

Some possible ways of approach to post-postmodernism are brought together in the master's thesis in order to specify the concept. First some reflections of post-

postmodernism are observed that are involved with some researcher's opinions that postmodern era has started to waver after the tragedy of 9/11 (Stanley Fish and Philip Hammond). After that is introduced the anthropological approach of Eric Gans and his concept of „post-millennialism“ that is quite a starting-point to the concept of „performatism“ by Raoul Eshelman. His models and notifications are applied to theatrical phenomena in the next chapters of the thesis although Eshelman has more precisely analyzed the differences of postmodern and post-postmodernly „performative“ art in literature and film. That is done while using the parallels with such manifesting artistic movements as „New Sincerity“ and „Dogma 95“ that offer some practical points to the works of art that are related to post-postmodernism.

Previously mentioned items are supplemented with the overviews of the views of Alan Kirby, Mikhail Epstein, Terry Eagleton, José López and Garry Potter towards the changes in art and theory. The most essential keywords to describe post-postmodern art from the viewpoint of current thesis appear to be „performatism“, „new-sincerity“ and „rehabilitation of realism“.

The heritage of most important reformers of theatre in 20th century (Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski) is observed in the axis of modernism and postmodernism in order to find practical recipes for those theoretical keywords. The title of the thesis „After Postmodernism: from Intercultural Theatre to Integral Theatre“ include two concepts that help to map mentioned researches ending points. Intercultural theatre is phenomenon that has from one side tried to help the whole last century's western theatre to get out from its dual finitude. These attempts have been from one side in the service of the progressive goals of the era of modernism. They have arose questions whether it is cultural exchange by equal parties or western expansion in cultural landscape. But as a part of overall globalization process these researches have unquestionably enriched the meaning area of postmodern theatre and bet with pluralism and creative eclectics into „cultural relativism“ that's negative aspects were observed in the beginning of the thesis. In order to find the common part in the more prosperous results of these attempts, the concept of „integral theatre“ is used as a figurative starting point. That is the author's derivation of „integral psychology“ and neo-perennial philosophy of Ken Wilber.

Our theatre is often criticized for being too institution-centered and conserving that could retard the power to receive the spirits of the era. Because of that is observed the way how the theatrical avant-garde was reflected in Estonian theatre in 1960s and in which form its heritage entered into the era of postmodernism. In addition to these aspects a few keywords are observed that could refer to the specific Estonian forms of emergence of our theatrical processes (etnofuturism, „The Manifest of Cold Theatre“ by Madis Kõiv).

In the last chapter the net of the features that are brought together in the two first chapters are applied to the examples of today's Estonian theatre in order to research whether the after postmodern tendencies are reflected in our stage directors activities and beliefs.

More thoroughly are observed the activities of Peeter Jalakas, Hendrik Toompere, Lembit Peterson, Tiit Ojasoo-Ene-Liis Semper. With the productions of Uku Uusberg and Andres Noormets the reflections of new-sincerity are sought.