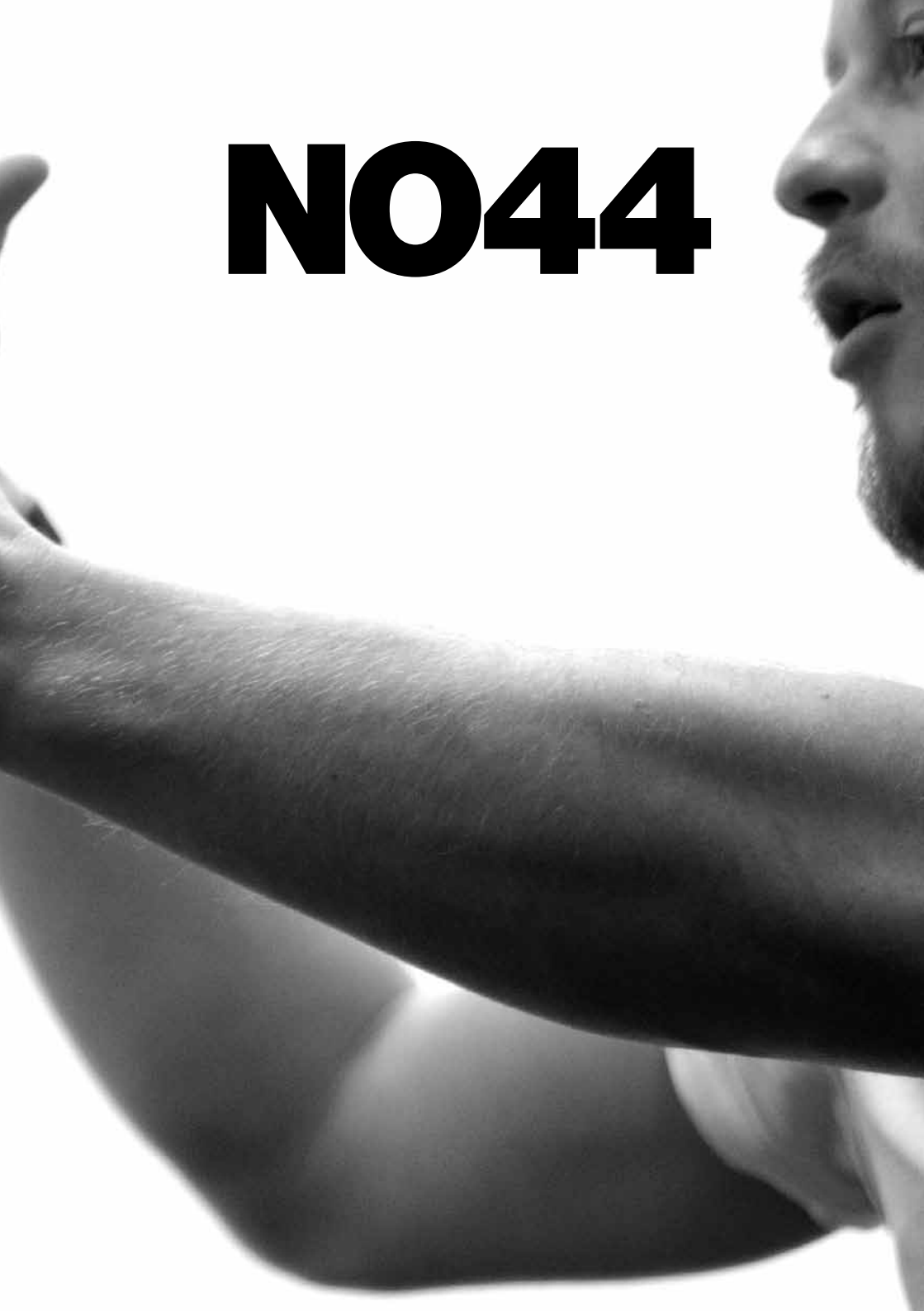


NO44





NO44
FANTASTIKA

Lavastaja Mart Kangro
Kunstnik Marit Ilison
Muusikaline kujundaja Jakob Juhkam
Dramaturg Eero Epner

Laval

Rasmus Kaljujärv
Helena Pruuli
Gert Raudsep
Jarmo Reha
Simeoni Sundja
Tiina Tauraitte (Von Krahli Teater)
Ragnar Uustal
Marika Vaarik

Etendub ühes vaatuses

Aitäh Mårten Spångberg, Daniel Vaarik

Esietendus 25. aprillil 2015 Teater NO99s

Lavastusala juhataja	Kairi Mändla
Pealavameister	Reigo Tammjärv
Inspitsient-rekvisiitor	Ülle Hertmann
Lavameistrid	Ivar Villers, Madis Vahtramäe
Tehniliste lahenduste kaastöö	Aigar Vaigu, Juhan Koppel, Karol Mõisavald
Valgusmeistrid	Siim Reisspass, Ants Kurist
Helimeistrid	Raido Linkmann, Jakob Juhkam
Grimeerijad	Gristina Krüger, Marii Lotta
Kostümeerijad	Moonika Lausvee, Anu Jääts
Õmblejad	Maimu Meritee, Sirje Kiil
Kava koostaja	Eero Epper
Kava fotod	Veiko Tubin
Kava kujundaja	Martin Pedanik
Teatri juht	Tiit Ojasoo











“It is not about You”

Kaja Kann

Neli aastat tagasi osalesin Mart Kangro lavastuses “Talk to Me”. Peamine, mis sellest endiselt kummitab, on tema lause: “Kaja, it is not about you!” Mäletan ärritust. “Mida pekki, sa küsid minu lugu, minu mäletusi ja suhtumisi, mina selle ju esitan isikliku suu läbi, mina panen ennast letti, rahvale naeruks ja sa julged väita, et asi ei ole minus. Kelles siis veel saab asi olla?”

Tegin veel ühe katse tõestamaks, kui huvitav inimene ma olen, kui palju põnevaid lugusid mul on ja mis peamine, kinnitamaks, et siiski on asi minus ja ainult minus. Kirjutasin raamatu “Eratee”, kus Kaja kolis maale, isoleeris end seltskonnast ja püüdis hakkama saada. Ma kirjutasin väga isikliku päevikuvormis teksti, kus teemadeks olid: kas Kajale kohv hommikul maitses või ei maitsenud, kas vesi oli põlluteele tassitud kivi ära kandnud või olid need sinna pidama jäänud, kas keegi helistas või helistas Kaja ise. Kõik kordus päevast päeva ja kuust kuusse.

Appi võtsin ka kõrvaltegelasid, kelleks olid mu enda pere ja mõned väljavalitud kolleegid. See, miks üks inimene sattus raamatusse ja mõni teine ei sattunud, oli minu valik. Täiesti kindlalt ei olnud asi kolleeegides, vaid selles jutus, mida nad mulle rääkisid. Kui mul nende juttu oli tarvis, siis kasutasin. Mõnikord kasutasin ühe inimese juttu kellegi teise suus. Tundus tüütu koormata teksti erinevate nimedega, millel ei suutnud isegi järke pidada. Asi ei ole ju nendes, vaid selles, mida nad ütlevad ja kuidas. Kaja oli tekstis olemas nende teiste kaudu.

Kohtusin kirjastajaga.

- tere
- tere
- ma kirjutasin raamatu
- jah?
- kas te tahaksite seda kirjastada?
- no vaatame

Järgmine kohtumine.

- kaja kuidas teil läheb?
- pole viga
- selles päevikus on iva
- väga tore

- vaatan, et olete noor autor, pole varasemat kogemust.
- no nii noor ma ka ei ole
- tahtsin teid lihtsalt hoiatada, vaadake, mul on palju sõpru, kes on samuti kirjutanud oma isiklikest asjadest.
- jah?
- kui nüüd seda loevad teised inimesed, teate, mis võib juhtuda?
- ei tea
- nad arvavad, et te oletegi selline, nagu siin raamatus kirjas on
- oi, aga mis siis?
- te ei saa sellest enam lahti. tekst jääb igaveseks.
- minu meelest on see kirjanduse positiivne pool.
- vaadake, inimesed loevad seda raamatut ka kümne aasta pärast, siis kui teie olete juba muutunud, siis kui teil on juba uued mõtted, aga nemad on seda lugenud praegusel hetkel.
- ma ei saa aru
- mul on üks sõber, kes kolis eestist ära just selle pärast.
- mille pärast?
- selle pärast, et isiklike lugude puhul lugejad usuvad, mis raamatus kirjas on ja siis ei saa autor enam muutuda.
- aga see on ju ilukirjandus. ma kujutan ette, et tegelane ei saa muutuda, aga autor on ju vaba.
- mulle te võite seda rääkida, aga lugeja ei tee vahet
- no siis on ju hästi kirjutatud.
- jah. tahtsin lihtsalt hoiatada, et te teaksite mis te teete.

Kolmas kohtumine.

- läheb siis trükki
- tore
- tahtsin küsida isikliku küsimuse
- jah?
- kuidas teil selle mehega on?
- mis mõttes?
- no see mees sealt raamatust, kas te olete koos?
- jah
- teate, ma arvan, et teil pikka pidu ei ole
- mis mõttes?
- ta jätab teid varem või hiljem maha.
- kuulge, teie olete ju kirjastaja, te peaksite aru saama, et tegemist on kirjandusega.

Enne raamatu ilmumist andsin oma perele lakooniliselt teada, et nad on nüüd siis raamatus sees. Mitte keegi neist ei palunud saata teksti, mitte kedagi ei huvitanud, millisena ma neid kujutan.

Pärast lugemist toimus küll arutelu, et see või teine mõte, mille ma olen neile pähe istutanud, ei olnud päris õiges kontekstis. Muidu väga täpselt kirjeldatud päris-situatsioon oli lõppenud valesti. Nad leidsid loogikavigu, et õhtul oli külla tulnud õde, aga hommikul oli lahkunud vend. Mulle ei olnud see oluline, ma ei loonud karaktereid ega rolle. Ma lihtsalt kirjutasin üles, mis juhtus. See, et tekstile on kõvad kaaned ümber sätitud, on puhas mugavus ja vastutulek lugejatele. See on nagu teatri dekoratsioon.

Ma olen ammu juba linnas, kohtan inimesi trammis ja osalen aktiivselt seltskonnaelus. Muidugi vaatavad mulle inimesed otsa ja küsivad üllatusega, et sa kah linna peal käimas. Vastuseks ma vaid naeratan neile. Ei taha rikkuda seda lugu, mis nad enda jaoks ise ehitanud on. Las usuvad. Asi tõesti ei ole minus, vaid lugejas.







Kommunikatsiooni küsimus

John Durham Peters

Tõlkinud Laur Kaunissaare

Kui te kasutate mõnd sõna, siis te peate mõistma, et te ei kasuta mitte tööriista, mille võib kõrvale heita, niipea kui see pole täitnud oma ülesannet, vaid te olete nüüdsest seotud suunaga, mis algab kaugelt eemalt ja ulatub teist kaugele edasi.

Hans-Georg Gadamer

Ehkki antiikajal pidas Aristoteles inimesi “kõnelevateks loomadeks”, oleme me end alles alates 19. sajandi lõpust defineerinud läbi oma võime üksteisega kommunikeerida. Selle pöördelise muutuse intellektuaalseid, eetilisi ja poliitilisi järelmeid ei ole veel piisavalt kaardistatud. Ma püüan sellist kaardistamist alustada. See on ühtaegu nii kommunikatsiooniuinustuse kui ka hingede ühise osaduse kriitika, aga ka katse panna allikate ja stseenidena kirja selle kõikjaletungiva arusaama päritolulugu, mille järgi kommunikatsioon on miski, mis alati nurjub. Ma püüan jõuda kaasaegse kommunikatsioonimõistmise allikateni ja saada aru, miks kaasaegset kommunikatsioonikogemust iseloomustab nii tihti just tupiktee.

Kommunikatsioon on 20. sajandi üks keskseid mõisteid. Temast on saanud demokraatiast, armastusest ja meie muutuvast ajastust mõtlemise tuum. Mitmeid meie ajastu keskseid dilemmasid, nii isiklikke kui avalikke, seletatakse just läbi kommunikatsiooni või selle ebaõnnestumise. Lai valik mõtlejaid – marksistid, freudistid, eksistentsialistid, feministid, anti-imperialistid, sotsioloogid ja keelefilosoofid, et nimetada vaid mõningaid – on tegelenud nurjunud kommunikatsiooni traagika, koomika või absurdusega. Üle kultuuritõkete – olgu nendeks sotsiaalne sugu, klass, rass, vanus, religioon, piirkond, rahvus või keel – toimuva kommunikatsiooni keerukus on meile igapäevaseks kogemuseks. Kuid kommunikatsioonivõimatuse horisont on kaugemal kui pelgalt inimeste maailma piiril: ta puudutab keerukaid küsimusi kommunikatsioonist loomade, maaväliselt olendite ja nutikate masinatega. Suur hulk 20. sajandi popkultuurist, eriti ulmest, tegeleb sellega, kuidas uued sümboloid tootvad masinad loovad selliseid ohtusid ja naudinguid nagu mõtlemise kontroll või keha teisaldamine. Niisamuti käsitleb inimestevahelise kommunikatsiooni võimatust ka suur osa 20. sajandi näitekirjandusest, kunstist, kinost ja kirjandusest. Me võime piirduda siinkohal vaid selliste näitekirjanike nagu O’Neill, Beckett, Sartre, Ionesco, Albee või Havel ning filmirežissööridega nagu Bergman, Antonioni või Tarkovski, et meenuksid stseenid, mille sisuks on konarlikud inimestevahelised lähisuhted. Inimestevahelise kontakti võimalike piiride ning üksteisele esitatud nõudmiste raskusastmete uurimise vahendi on endale kommunikatsiooni käsitlemisel

teemaks võtnud ka igat laadi intellektuaalid. Filmist “Cool Hand Luke”, mille peaosas on Paul Newman, on pärit Strother Martini repliik: “Tegu on ebaõnnestunud kommunikatsiooniga”, ning see repliik on saavutanud ajastu jaoks märgilise tähenduse.

“Kommunikatsioon” on kaasaegsete igatsuste register. See mõiste seondub utopiaga, kus millestki ei saada valesti aru, kus südamed on avali ja eneseväljendus toimub takistusteta. Et kirg on suurim, kui objekti pole kohal, on igatsus kommunikatsiooni järele ka märk sellest, et ühiskondlikud suhted on sügavalt häiritud. Kuidas me jõudsime olukorda, kus teise inimesega rääkimine on seotud sellise paatosega? Kuidas on saanud võimalikuks väita, et mees ja naine on “häälestatud erinevatele sagedustele”? Kuidas sai mõistest, mida kunagi seostati õnnestunud ülekandega läbi telegraafi, telefoni või raadio, tänapäevaks mõiste, mis väljendab nii paljude inimeste poliitilisi ja intiimseid püüdlusi? Ainult kaasaja inimesed võivad seista vastastikku ja muretseda seejuures “kommunikatsiooni” pärast nagu oleksid nad teineteisest tuhandete miilide kaugusel. Kommunikatsioon on intellektuaalsete ja kultuuriliste seoste tihe segapundar, mis väljendab oma koodis meie ajastu silmitsi seismist iseendaga. Mõista kommunikatsiooni tähendab mõista palju rohkemat. Olles justkui vastuseks mina ja teise, isikliku ja avaliku, sisemise mõtte ja välise maailma vahelistele valulikele erisustele, illustreerib see arusaam meie veidraid elusid antud ajaloohetkes. See on anum, millesse näivad olevat valatud enamus meie lootustest ja hirmudest.

Kommunikatsiooni kui nähtuse ajalugu

Minu eesmärgiks ei ole uurida kommunikatsiooniprobleeme kõigis nende variatsioonides nii, nagu nad avalduvad 20. sajandi mõtte- ja kultuuriloos, vaid rääkida sellest, kuidas kommunikatsioonist sai meie jaoks selline häda allikas. /.../

Füsioloogilises mõttes kuuluvad meie aistingud ja tunded täielikult meile. Minu närvilõpmed lõpevad minu ajus ja mitte sinu omas. Seal, kus ma võin ühendada oma sensoorsed sisendid sinu omadega, ei eksisteeri mingit keskselt juhitud vahetust. Samuti ei ole olemas mingit “traadita” kontakti, mille läbi saaks sulle edastada minu vahetut kogemust maailmast. William Jamesi jaoks eksisteerib teadvuste vastastikune insulatsioon juba inimese olemuses. James kirjutas erinevate inimeste mõttevoogude isoleeritusest: “Mõtetevahelised lõhed on kõige absoluutsemad lõhed, mida looduses leida.” Selle mõttekäigu järgi on kommunikatsiooniprobleemid inimeste jaoks midagi vääramatut.

Jamesil võib olla õigus selles, et kõigi inimeste suhe iseendaga on loomu poolest privilegeritud ning seetõttu on taju vahetu jagamine võimatu.

Isegi kui vahetu kommunikatsiooni võimatus kahe mõistuse vahel on fundamentaalne psühholoogiline tõsiasi (või vähemasti fundamentaalne tõsiasi psühholoogia valdkonnas), on oluline märkida, et me ei ole mitte alati rääkinud inimestevahelistest suhetest sellises keeles. Isegi kui inimeste silmad ja kõrvad olid ju tuhandeid aastaid võtnud vastu selgesti “privaatset” infot, elas James maailmas, milles üksikute mõistuste vahelistel lõhedel oli laiem ühiskondlik ja poliitiline tähendus. Teisisõnu: selles, et James avastas millegi, mis on ajalooülene ja etteantud, on ometi midagi, mis on seotud konkreetse ajaloohetkega ning mis on tinglik. Ehkki tänapäeval võib “kommunikatsioon” näida inimkonnale juba lahendatud probleemina, pälvib – ajaskaalal koopaelanikest kuni postmodernse maailmakodanikeni – kommunikatsioon mõistena suurejoonelise tähenduse ja paatose alles Jamesi eluajal (1842-1890). Sellest ajast alates on “kommunikatsioon” seotud ühtaegu nii unistusega hetkelisest ligipääsust kui ka õudusunenäoga üksinduse labüridist.

See “kommunikatsiooni” dualism – olla ühtaegu nii sillaks kui kuristikuks – sündis uutest tehnoloogiatest ning sellest, kuidas neid spiritistlikult tõlgendati. Sellised tehnoloogiad nagu telegraaf ja raadio võtsid kiirelt üle mõiste “kommunikatsioon” vana tähenduse, mida varem oli kasutatud igasuguse füüsilise edastamise või ülekandmise kohta, ja sidusid selle uut laadi kvaasifüüsilise ühenduse loomisega, mis ületab aja ja ruumi takistused. Tänu elektrile võis kommunikatsioon nüüd toimuda vaatamata sellistele takistustele nagu distantssuhteid ja füüsilise keha puudumine. See mõiste koondas endasse pika aja jooksul kogunenud unistused ingellikest sõnumitoojatest ja lahusviibivate armastajate kokkusaamisest. “Kommunikatsioon” tundus palju võimsam tavapärasest kohmakast näost-näkku suhtlemisest ja keele sees elamisest. See uus nähtus oli kiire kui välg, heljuv kui eeter ja sõnatu kui armumõtted. Inimestevahelisi suhteid hakkasid peagi kirjeldama distantssuhtluse tehnilised terminid: kontakti saavutamine, samal lainepikkusel olemine, heal või halval lainel olemine või siis “Maa Herbertile, tulge palun kuuldele!”

Uurides selliseid ülekande- ja salvestusvahendeid nagu postkontor, telefon, kaamera, fonograaf ja raadio, ei keskendu ma mitte sellele, kuidas nad mõjutasid näost-näkku suhtlemist kui juba põlistunud tsooni inimekäitumises, vaid vaatan pigem seda, kuidas sellised vahendid üleüldse võimaldasid “kommunikatsiooni” mõiste esilekerkimist, koos kõigi selle ebakõlade ja veidrate tagajärgedega. Katkestused, mis on võimalikud kaugsidelise kommunikatsiooni puhul (kadunud kirjad, valed numbrid, kahtlased signaalid surnutelt, katkenud sidetraadid ja saajani mittejõudnud saadetised) iseloomustavad nüüd ebakõlasid ka näost-näkku suhtlemisel. Alles vahendatud kommunikatsiooni järelkajana hakati ka inimestevahelisest otsesuhtlusest mõtlema kui kommunikatsioonist. Kuid enne veel sündis massikommunikatsioon. Juba teoses, mis on võib-olla esimene ja

kahtlemata kõige paremini sõnastatud kirjeldus kommunikatsioonist kui inimestevahelise mõistmise ideaalist – Platoni “Phaedruses” – defineeritakse kommunikatsiooni kui oma väärdvormi (manipulatsiooni, retoorikat ja kirja) vastandit. Kommunikatsioon on homöopaatiline ravim: ta on haigus ja ravi üheskoos. Ebaõnnestunud kommunikatsioon on kui skandaal, mis üldse motiveerib arusaama kommunikatsiooni kui sellisest.

“Kommunikatsiooni” erinevad tähendused

Kergesti võidakse nüüd vastu vaielda ja heita mulle ette, et ma olen “kommunikatsiooni” tähendust ebaõiglaselt kitsendanud. Mõiste ise väärrib lähemat analüüsi. Nagu paljud arusaamad, mida kiidetakse kui puhtaid hüvesid, on ka mõistet “kommunikatsioon” karmi saatusena tabanud kontseptuaalne segadus. On vähe mõisteid, mida käsitledes kostuks niivõrd palju klišeesisid. Kommunikatsioon on hea, vastastikkus on hea, vastastikune jagamine on veelgi parem: need esmapilgul ilmselged ütlused jätavad lähema süvenemiseta liiga suure osa asjast sootuks käsitlemata. Ma soovin, et kasutataks rohkem argumenteerimist ja et mõtlejad kaitseksid oma selliseid väiteid selgelt ja kindlalt. Kuna “kommunikatsioonist” on saanud poliitikutele ja bürokraatidele, tehnoloogidele ja terapeutidele kuuluv valdkond, kes kõik tahavad tõestada oma eksimatust heade kommuniqueerijadena, on kommunikatsiooni populaarsus kaugel ees selle mõiste selgusest. Need, kes üritavad mõistet akadeemiliste uuringute tarbeks täpseks teha, on tihti jõudnud hoopis selleni, et nad on seda miasmi kultuuripildi taustal hoopis formaliseerinud. Tagajärjena on filosoofiliselt kõige põnevamad kommunikatsioonist mõtlejad just need, kes kasutavad seda sõna ennast oma kirjutistes õigupoolest väga vähe.

Sõnal “kommunikatsioon” on rikas ajalugu. Ladinakeelne *communicare*, mis tähendab ‘edasi andma, jagama või ühiseks tegema’, jõudis inglise keelde 14.-15. sajandil. Sõna tüveks on *mun-* (mitte *uni-*) ning ta seostub selliste sõnadega nagu “munificent”, “community”, “meaning” ning “Gemeinschaft”. Ladinakeelne *munus* seostub kinkide või avalike kohustustega – gladiaatorimängud, andamid ja surnute auks korraldatavad riitused. Ladina keeles ei tähendanud *communicatio* mitte sümbolite kaudu inimestevaheliste seoste haldamise üldist kunsti, samuti ei viidanud ta ka mingile vastatikuse tunnustamise võimalusele. Ta ei tähendunud midagi rahvapsühholoogilist: *communicatio* puudutas üldiselt käegakatsutavaid asju. Klassikalises retoorikateoorias oli *communicatio* ka tehniline mõiste, mis tähistas stilistilist võtet, mille läbi oraator võtab üle vastase või publiku hüpoteetilise hääle. *Communicatio* oli vähemal vääral otsene dialoog ja pigem dialoogi simuleerimine üksiku kõneleja poolt.

Nagu ladina keeles, on ka inglise keeles üks oluline osa sõna “kommunikatsioon” tähendusväljast seotud edasiandmisega ning seda

täiesti eraldiseisvalt dialoogilisest või interaktiivsest protsessist. Nii võib kommunikatsioon tähendada osalemist, nagu armulaulase puhul (kes osaleb pühal armulaulal). Siin viitab kommunikatsioon kuuluvusele ühiskondlikku kehasse läbi väljendusliku akti, mis ei eelda vastust ega tunnustust. Leiba ja veini vastu võttes kommunikatsioonis osalemine tähendab olla osaduses nii elavate kui surnud pühakutega, kuid see ei ole eeskätt tegevus, mille eesmärgiks oleks sõnumi saatmine (või kui, siis vaid teistele meeldimiseks või siis endale või Jumalale sõnumi saatmiseks sooritatud ühiskondliku rituaalina). Lisaks tähendab “kommunikatsioon” siinkohal vastuvõtmise ja mitte väljasaatmise akti, täpsemini: see on väljasaatmine läbi vastuvõtmise. Veidral kombel tähendas “kommunikatsioon” kunagi seda, mida me praegu nimetame vahekorraks, samas, kui “vahekord” tähendas kunagi seda, mida me praegu nimetame kommunikatsiooniks (inimestevaheliste suhete variatsioonid). Mõlema puhul on oluline ambivalentne mõiste “suhted”.

Mõiste „kommunikatsioon“ teine tähenduse haru hõlmab edastust või ülekannet. Kommunikatsioon kui füüsiline edastus – nagu näiteks soojuste, valguse, magnetilaine ülekandmine või kingituste üleandmine – on nüüdseks suuresti arhaiseerunud, aga just siia ulatuvad arusaama juured, mille kohaselt kommunikatsioon on selliste psüühiliste nähtuste ülekandmine nagu ideed, mõtted ja tähendused. Kui John Locke räägib “mõtete kommunikatsioonist”, võtab ta füüsikalise mõiste ja kohandab selle sotsiaalseteks vajadusteks. Ka siinkohal ei ole kommunikatsioonis midagi tingimata kahesuunalist. Reklaami ja avalike suhete ühesuunalisest ülekandest võib rääkida kui kommunikatsioonist isegi siis, kui vastata pole võimalik või vastust ei oodatagi. On tunne, et selliste asjade eestvedajad tahaksid, et ülekanded toimiksid nagu nakkusega ülekanduvate haiguste puhul.

Kolmas tähenduse haru on kommunikatsioon kui vahetus, ehk edastus korda kaks. Selles tähenduses peaks kommunikatsioon hõlmama vastastikkust vahetust, mõlemapoolsust ja mingit laadi vastastikkust. Vahetuse iseloom võib seejuures olla erinev. Kommunikatsioon võib tähendada näiteks kahe lõppjaama õnnestunud ühendamist, nagu öeldakse telegraafias. Siinkohal võib kommunikatsiooniks olla juba teise poolega kontakti saavutamine, nagu postisaadetiste või e-mailide puhul. Kui mõlemad pooled saavad aru, et saadeti on kohale jõudnud, on kommunikatsioon toimunud. Ja enamgi veel – kommunikatsioon igapäevatähenduses tähendab avatud ja siirast suhtlust lähedaste või töökaaslaste vahel. Siinkohal ei tähenda kommunikatsioon mitte pelgelt rääkimist, vaid viitab teatud kindlale rääkimise viisile, mida eristab intiimsus ja avameelsus. Vahetusliku kommunikatsiooni veelgi intensiivsem versioon tähendab mõistuste kohtumist, psühhosemantilist jagamist ja isegi teadvuste sulandumist. Nagu on sõnastanud Leo Lowenthal, “kätkeb tõeline kommunikatsioon endas ühinemist, sisemise kogemuse jagamist”. Ehkki Lowenthal ei väida tingimata, et me suudame sisemist kogemust jagada ilma sõnade materiaalsuseta, toob ta kenasti välja

kommunikatsiooni kui sisemaailmade vaheliste kontakti kõrged panused. Ja ehkki selgus ei ole kommunikatsiooni ainus definitsioon, on just see tõusnud viimase sajandi jooksul enim esile. Siin on normatiivne paatos kõige tugevam.

/.../

Kommunikatsiooni nurjumine ei ole mitte moraalne nurjumine, vaid see on juba ette ebaõnnestumisele määratud ettevõtmisele kohane lõpp. 1947. aastal kirjutas Levinas modernistliku isolatsiooni kohta: "Kaasaegne kirjandus ja mõttelugu käsitleb üksinduse ja inimestevahelise kommunikatsiooni nurjumist kui peamist takistust inimkonna vendluse teel. Sotsialismi paatos põrkub vastu igavest Bastille'd, milles iga inimene jääb iseenda vangiks ning kus ta on pärast peo lõppu, rahvahulga lahkumist ja tõrvikute kustutamist vangikongis koos iseendaga. Kommunikatsiooni võimatusega silmitsi seistes tajutav meeleheide ... tähistab kõige halastuse, suremeelsuse ja armastuse piiri. Ja kui kommunikatsioon kannab sel moel nurjumise ja mitte-autentsuse märki, siis on see nii sellepärast, et temas otsitakse sulandumist." Kommunikatsiooni nurjumine, väidab Levinas, just nimelt võimaldab halastuse, suuremeelsuse ja armastuse vallapuhkemist. Kui kommunikatsioonis näha mina (või selle mõtete) dubleerimist teises, siis väärribki see kokkukukkumist, sest selline arusaam on sisuliselt inimolendite erisuse vastane pogramm.

Tänaseks ülesandeks, väidan ma, on öelda lahti kommunikatsioonist kui unistusest, säilitades seejuures hüved, mis temaga kaasnevad. /.../ Ülesandeks on leida selline arusaam kommunikatsioonist, mis ei kustu ühelt poolt selle mõiste tuumaks olevat huvi teistsuguse vastu, kuid ei jäta ka tähelepanuta võimalust, kuidas sõnadest asja saab. Keel on meie kavatsuste suhtes resistentne ning tihti, nagu ütleb Heidegger, ta kõneleb meiega. Kuid keel on ka meile teadaolevatest veenmisvahenditest kõige usaldusväärsem. Ehkki keel on suletud anum, mis ei sisalda päriselt seda, mida mina – kõneleva minana – võin arvata, et ta sisaldab, keel enamasti siiski pigem suudab tegevust koordineerida.

/.../

[Kommunikatsiooniga seotud] probleemid on olemuslikult väljajuurimatud. "Kommunikatsiooni" puhul, mida iganes see ka ei tähendaks, ei ole asi paremas ühendatuses ega vabamas eneseväljenduses, vaid selles, et inimeseks olemisega käib kaasas paratamatu kiiks. Meie võimetus kommunikeeruda nagu inglid on traagiline, kuid see on ka õnnistus. Mõistlikum vaade asjale on tajuda kontakti võimatuses ilu. Kommunikatsiooni nurjumine ei tähenda mitte seda, et me oleme üksikud hingesugulasi otsivad zombie'd, vaid seda, et meie käsutuses on uued suhtlemise viisid ning võimalus üheskoos maailmu luua.

/.../

Selgete sõnumite saatmine ei tee suhteid paremaks: võib-olla on hoopiski nii, et mida rohkem me üksteist mõistame, seda vähem me üksteisele meeldime. Kommunikatsioon näib lihtsa võimalusena tõrksate inimhädade – keel, lõplikkus, pluraalsus – lahendamisel. See, miks teised ei kasuta sõnu nii, nagu kasutan mina või miks nad ei näe maailma nii, nagu mina, ei ole pelgalt sõnumite ülekandmise ja vastuvõtmise kohandamise küsimus. Ei – orkestreerida tuleb seda, kuidas kollektiivselt ollakse ning seda, kuidas üksteisele selles maailmas ruumi luua. Mida “kommunikatsioon” ka ei tähendaks, on see pigem poliitiline ja eetiline kui semantiline probleem. Unistust “kommunikatsioonist” kõrvale heites ei ütle ma, et tung kontakti järele oleks halb, vaid ma püüan väita, et see unistus ise takistab kokkusaamist, mis on oma olemuselt raske töö. Liigagi tihti eksitab meid “kommunikatsioon”, kui me tegelikkuses ehitame parajasti ühiseid maailmu. Ta ahvatleb meid maailma, kus ühtsus tekib ilma poliitikata, mõistmine ilma keeleta ja kus hinged on ilma kehata ning kus seeläbi poliitika, keel ja kehad ilmuvad meie ette takistuste ja mitte õnnistusena.

Vastupidi – meie vahelise kontakti puhul on kõige imelisem just selle vaba levimine, mitte selle piinlev ühtekuuluvus. Meie kommunikatsioonikatsete tulutus ei ole mitte kahetsusväärne, vaid päris meeldiv seisund. Ralph Waldo Emerson ja William James tabasid täppi: tunnustada kõigi meiega maailma jagavate olendite uhket teisesust, kahetsemata seejuures oma võimetust nende sisemusest aimu saada. Eesmärgiks on tunnustada selle olendi teisesust, muutmata teda omaenda näo järgi. Kommunikatsiooni ideaaliks, nagu ütles Adorno, oleks seisund, milles ainus, mis elab üle vääritud tõsiasja, et me oleme üksteisest erinevad, on rõõm, mille just see erinevus võimaluks teeb.

Tõlgitud lühendatult John Durham Petersi raamatu “Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication” eessõnast







Immateriaalne performance: teadmine, kõik, raamid, muutus

Mårten Spångberg

Budistlik guru saabub esimest korda elus New Yorki, et anda seal mõned joogatunnid ja Lääne maailmale edasi anda mõned elu müsteeriumid. Teel stuudiosse tunneb ta nälga. Ta soovib midagi kohalikku ning otsustab võtta hot dogi. Ta kõnnib lähedalasuva vorstiputka juurde ja teatab, nii nagu ta on filmides kuulnud: “Üks koos kõigega.”

Immateriaalsel performance'il ei ole midagi pistmist gurudega. Gurud *teavad* ning kogu nende olemasolu toitub sellest, et nad ei lase mitte mingil juhul oma *teadmist* rikkuda isiklikel või muudel huvidel. Immateriaalne performance hindab teistsugust autoripositsiooni: sellist, mis ei ole seotud autori autonoomiaga, tema tehtud tööde või iseenesega.

Kõige suurema tõenäosusega unustab immateriaalne performance üleüldse nälja ning hindab pigem kogu olukorra potentsiaali: millised erilised suhted on võimalikud selles ruumis, mis jääb guru, hotdogi putka ja keskkonna vahele? Immateriaalne performance ei soovi midagi teada, küll aga soovib ta pidevalt üleval hoida ruumilis-ajalist dünaamikat ehk lootust, et midagi hakkab tekkima. Säärasel lootusel pole aga midagi olemuslikku, mitte midagi sellist, mis teda *alati* iseloomustaks. Immateriaalne performance ei ole seetõttu teater (arhitektuuriline struktuur) ega teater (lavastus), vaid protsess.

Immateriaalne performance väidab, et performance koosneb eriliistest skriptidest, mis hõlmavad, kaasavad ja annavad jõu üksikisikutele, rühmadele või isegi objektidele, kes saavad esitada oma olemasolu. Immateriaalne performance on siis, kui ta suudab täpselt osutada mõnele kontekstile, või kui ta suudab kirjeldada keskkonda või raami, ning läbi nende protsesside esitada midagi performance'ina. Nii vaadatuna on performance miski, mis avaldub läbi teatud kavatsuse, mitte aga niivõrd läbi selle, et me midagi ära tunneme.

George Dickie jälgedes öelduna väidab immateriaalne performance, et mingi teose muutumine “performance'iks” toimub tänu sellele, et agendid, kes kuuluvad “performance'i maailma”, on ta nimetanud eelnevalt võimalikuks “performance'i kandidaadiks”.

Seda, misasi performance on, ei ole seega võimalik enam mõista traditsioonilise esteetika raames või seeläbi, et on olemas mingi eelnev tajusvormi vms kogemus. Küsimus ei ole mitte *misasi* performance on, vaid: *millal* ta on.

Immateriaalne performance soovib nihet, mille järgi performance on tegevus, mis on läbi põimunud paljudest suhetest, ja mis pole enam pelgalt representatsioon. Immateriaalne performance kaasab vaataja tänu viimase aktiveerimisele, aga seda mitte osalemise mõttes, vaid vaataja emantsipeeritakse läbi performance'i taotluste.

Immateriaalne performance laiendab lava mõistet, nii et on võimalik raamida olukordi, kus esitaja (performer) ja publik sulavad üheks tervikuks, ja seda mitte tänu osalemisteatri konventsioonidele, vaid tänu sellele, et tekib võimalus sotsiaalseks suhtluseks ja seeläbi igapäevase käitumise politiseerimiseks.

Immateriaalne performance esitab performance'i sellest, mis on juba olemas, muutes seda vaid minimaalselt läbi ruumilis-ajaliste nihete.

Immateriaalne performance läheb mööda narratiivist, faabulast või dramaturgilisest järjepidevusest, eelistades sellele avatud ja heterogeenset erinevate narratiivide loomist, mille muudab mitmekülgsemaks vaataja kaasamine. Draama katkestatakse, selle asemel on kunstiteos.

Immateriaalne performance tekitab illusiooni lühiühenduse ning illusiooni ei olegi enam teema. Immateriaalne performance esitab igapäevaseid illusioone, mis leiavad aset inimeste ning inimeste ja ruumilis-ajalis suhete vahel ning seda moel, et illusiooni tootmise mehhanismid muutuvad nähtavaks väga dünaamilisel ja heterogeensel moel. Illusioon, selle asemel, et olla teatri truudusetu loor, muutub performatiivse sündmuse võimaluseks.

Immateriaalne performance tervitab olukorda, milles teater alles tekib: tuled on sisse lülitatud, ukSED avatud ja näitlejad töötavad baaris. Meie ees on performance, mida ei ole võimalik näha ega tõlgendada, vaid mida peab kogema, performance, kus esitamine ja vaatamine on omavahel vahetatavad. Performance, mis lahustab meisterlikkuse ja täiuslikkuse ning rõhutab erinevust ja eripära, kuna need on mõisted, mis on vajalikud emantsipeerunud vaataja tekkeks.

Tõlgitud lühendatult Mårten Spångbergi essee esimene peatükk





Ootan

Faith Wilding

Ootan...

Ootan...

Ootan...

Ootan et keegi tuleks sisse

Ootan et keegi hoiaks mind

Ootan et keegi toidaks mind

Ootan et keegi vahetaks mu mähet

Ootan...

Ootan roomamist, kõndimist, ootan rääkimist

Ootan kaisus hoidmist

Ootan et keegi viiks mind õue

Ootan et keegi mängiks minuga

Ootan et keegi viiks mind õue

Ootan et keegi loeks mulle, paneks mind riidesse, seoks mu kingapaelad

Ootan et Emme kammiks mu juukseid

Ootan et ta teeks mu juustesse lokid

Ootan oma kleidi kandmist

Ootan et olla ilus tüdruk

Ootan suureks kasvamist

Ootan...

Ootan mu rindade arenemist

Ootan rinnahoidja kandmist

Ootan menstruatsiooni

Ootan keelatud raamatute lugemist

Ootan kohmakuse lõppemist

Ootan head figuuri

Ootan oma esimest kohtingut

Ootan et mul oleks poiss-sõber

Ootan peoleminekut, tantsulepalumist, lähedal tantsimist

Ootan et olen ilus

Ootan saladust

Ootan et elu algaks

Ootan...

Ootan et olla keegi

Ootan et saaks kanda makeupi

Ootan et vistrikud kaoksid

Ootan huulepulga kandmist, kõrgete kontsade ja sukkpükste kandmist

Ootan üleslöömist, jalgade raseerimist

Ootan et olen ilus

Ootan...

Ootan et ta märkaks mind, et ta helistaks mulle
Ootan et ta kutsuks mind välja
Ootan et ta pööraks mulle tähelepanu
Ootan et ta armuks minusse
Ootan et ta suudleks mind, puudutaks mind, puudutaks mu rindu
Ootan et ta saadaks mind koju
Ootan et ta ütleks mulle, et ma olen ilus
Ootan et ta paluks mul endaga käima hakata
Ootan kaela, ootan õrnuseid, ootan lõpuniminekut
Ootan suitsetamist, joomist, hilise tunnini väljajäämist
Ootan et saaksin naiseks
Ootan...

Ootan minu suurt armastust
Ootan täiuslikku meest
Ootan Härra Õiget
Ootan...

Ootan abiellumist
Ootan minu pulmapäeva
Ootan minu pulmaööd
Ootan seksi
Ootan et ta teeks esimese liigutuse
Ootan et ta erutaks mind
Ootan et ta rahuldaks mind
Ootan et ta annaks mulle orgasmi
Ootan...

Ootan et ta tuleks koju, veedaks mu aega
Ootan...

Ootan mu lapse sündi
Ootan mu kõhu paisumist
Ootan et mu rinnad täituksid piimaga
Ootan et mu beebi liigutaks
Ootan et mu jalad enam ei paisuks
Ootan esimesi kokkutõmbeid
Ootan kokkutõmmete lõppemist
Ootan pea ilmumist
Ootan esimest kisa, sünnijärgset
Ootan et hoida mu last
Ootan et laps imeks mu piima
Ootan et mu laps lõpetaks karjumise
Ootan et mu laps magaks terve öö
Ootan et mu rinnad kuivaksid
Ootan et ma saaksin oma figuuri tagasi, et sünnitusarmid kaoksid

Ootan et mul oleks veidi aega enda jaoks
Ootan et oleksid taas ilus
Ootan et mu laps läheks kooli
Ootan et elu algaks taas Ootan...

Ootan et mu lapsed tuleksid koolist koju
Ootan et nad kasvaksid suureks, lahkuksid kodust
Ootan olla mina ise
Ootan erutumist
Ootan et ta ütleks mulle midagi huvitavat, et ta küsiks, kuidas ma end tunnen
Ootan et ta ei oleks pahas tujus, võtaks mu käe, suudleks mind hommikul tervituseks
Ootan teostumist
Ootan et lapsed abielluksid
Ootan et midagi juhtuks
Ootan...

Ootan et kaal väheneks
Ootan esimest halli juuksekarva
Ootan menopausi
Ootan targaks saamist
Ootan...

Ootan et mu keha laguneks, muutuks koledaks
Ootan et mu liha lõtvuks
Ootan et mu rinnad tõmbuksid kortsu
Ootan et mu lapsed mulle külla tuleksid, nende kirju
Ootan et mu sõbrad surevad
Ootan et mu abikaasa sureb
Ootan...

Ootan et jään haigeks
Ootan et asjad läheksid paremaks
Ootan et talv lõppeks
Ootan et peegel ütleks mulle, et ma olen vana
Ootan et mul seedimine töötaks
Ootan et valu kaoks
Ootan lõpuni võitlemist
Ootan lahtilaskmist
Ootan hommikut
Ootan päeva lõppu
Ootan magamist
Ootan...

“Ootan” oli Faith Wildingu performance, mille ta esitas Los Angeleses Womanhouse’is (1971)







Rewind, Edit, Play

Meg Stuart

Me kulutame palju aega proovide videosalvestuste vaatamisele. Ma lasen sageli tantsijatel õppida improviseeritud materjali otse video pealt, kaasa arvatud iga viimane kui viga. See võtab päevi. Asi ei ole selles, et me üritaksime liikumist parandada, vaid me aktsepteerime prooviversiooni täielikult – seal tuleb välja olukorra karmus. Me tegeleme esimese hetke kordamise ja taasloomisega, stseeni algupäraga ning tema tahte taaskehtestamisega. Minu kui koreograafi jaoks tõukub see kirglikust usust, et esimene tegemise hetk ei sisalda endas mitte ainult stseeni idu, vaid ka teatud autentsust. See on hetk enne, kui asjad saavad endale nime. Tantsijate jaoks on see vahend, kuidas saavutada täpsus – õppides läbi iseenda. Nad elavad taas läbi oma liikumise, ajastatuse, hoiakute ja hingamise mustrit, olles nii spetsiifiline ja täpne kui võimalik.



Elav installatsioon

Eero Epner

Loojuva prožektorivihu ees seisab inimene ja kõneleb vaatajatele oma argipäevast, oma lapsepõlvest, kellegi emast, painavatest teatrikompleksidest või ühiskondlikust ebaõiglusest. Pealinna produktsioonimaja sõnastab oma hooaja pealkirjana “Tavalised inimesed”. Analüüsid, mis küsivad teatrilavastuste poliitilis-sotsiaalsete mõjude järele. Projektid, mis liiguvad kusagil hämarduval piiril kodanikualgatuse ja teatri vahel. Publik tungimas rabadesse, raudteejaamadesse, mahajäetud tehasehoonetesse, hotellitubadesse, veoautodesse, tänavatele, küünidesse, ujumisbasseinidesse, lennukiangaridesse, lossidesse, keskväljakutele, kinosaalidesse, katlamajadesse ja mäetippu, et kogeda teatrit kusagil mujal kui “teatris”. Nad tahavad näha teatrit seal, kus teatrit tavapäraselt ei ole – enda ümber, tavapärases keskkonnas, argises kontekstis, ehk teisisõnu ühes müstilises paigas, mida ajalehesabades nimetatakse kokkuvõtvalt “reaalsuseks”. Kirglik, järjest paisuv ja edasi rulluv iha tuua reaalsus teatrisse, muuta reaalsus teatri aineseks, segada teatri ja reaalsuse piire, lammutada maha barjäärid Teatri ja Reaalsuse vahel ei ole tõusev trend ainult Eesti teatris. See lumepall on mööda Euroopa teatrivälju veerenud varsti juba pea paarkümmend aastat, mil hakati tasapisi välja tagurdama 90ndate postmodernistlikust pompöössest tallide puhastamisest kultuuriväljal ning jõuti tasapisi intiimsetesse ruumidesse, isiklikesse lugudesse, “päris” ning “autentsete” olukordadeni ja poliitilise teatri lugematute alaliikideni. Teater hakkas toona häbenema oma distantsi reaalsusest, oma kapseldumist juugendlikesse teatrihoonetesse, oma pärast 60ndaid saanud poliitilist impotentsust, oma kõrget piletihinda ja kodanlusest publikut, ning esmalt äärtelt, kuid tänaseks juba ka keskpõrandalt hakkas teatrimaastik nihutama end lähemale sinna, kus peitus võimalus mingitki sorti kontaktiks Reaalsusega. Laupkokkupõrge, hellitus, inspiratsioon, kriitika – kõik sobis. Näitlejad lahkusid teatritest ning hakkasid mängima garaazides ja pühakodades. Lavastused ei põhinenud enam kirjandusliikel konstruktsioonidel, vaid elulistel situatsioonidel või näitlejate improvisatsioonidel, neil haruldastel “elusatel” hetkedel, mil paljastub elu äkktiheiduse ilu. Teater ei tahtnud enam olla aristokraatlik ega kodanlik, vaid vähemalt demokraatlik, veel parem aga kui revolutsiooniline, kes suudab kõnetada ühiskonda kogu tema tervikus, marginaalist BMW kontsernini, lipakast kultuuriteaduse professorini.

Teater hakkas ka häbenema – nagu ta alati on häbenenud – oma ideelist mahajäämust kujutavast kunstist. Seal oli juba pea sadakond aastat varem jõutud kunstiteosteni, mis ei teinud muud, kui eksponeerisid pärisesemeid. Marcel Duchampi pissuaaridele, pudelihoidjatele ja lumelabidatele järgnesid mustad ruudud ja kubistlikud seiklused, mille autorite kaugem unistus oli

ümberraldada kogu senine elukeskkond. Kunstnikud ei muretsenud tookord niivõrd selle pärast, kuidas ümber kirjutada kunstiajalugu, vaid pigem tahtsid nad hoida kätt elu pulsil ning oma ideede lennukuse ja visuaalse keskkonna tõlgendamisega seda pulssi ülesse ajada. Kunstnikud tahtsid sekkuda Reaalsusesse ning selleks ei valitud vahendeid. Kui sürrealistid sõnastasid kõige sürreaalsema teona püssilasu tänaval, siis ilmselt jäi selle mitteteostamine vaid hetkelise püssirohu nappuse taha.

Tõsi, on ebaõiglane öelda, et teater ei oleks tegelenud Reaalsusega enne nullindaid. Teater on sellega alati tegelenud ning 20. sajandi ei olnud erand. Saksamaa ekspressionismist kuni Prantsuse tudengite revolutsiooniliste hoiakuteni 1968. aastal, mil hõivati kesklinna teatreid ja peeti seal kõnekoosolekuid oli Reaalsus ühel või teisel moel (enamasti küll vaid poliitilisel moel) Teatriga seotud. Kuid see ei muutunud kunagi domineerivaks. Küsimus ei ole siinkohal heas ega halvas. Küsimus on selles, miks teatrile on pakkunud reaalsus huvi vaid hooti, jupiti, katkendlikult, samas kui kujutav kunst on seda konti näerinud varsti pea sada aastat. Võimalik näiteks, et kogu performance-kunsti teke oli seotud kujutavate kunstnike kannatamatusega, kui nad nägid, et teater – see paik, kus kunstiteos sünnib “siin ja praegu” ehk “reaalsuses” – ei viitsi tole reaalsusega tegelikult tegeleda. Võimalik, et kunstnikel lõi kaane pealt ning nad otsustasid ise pöörduda reaalsete tegude poole, pakkuda välja reaalseid situatsioone, eksponeerida elulisi olukordi kunstiteostena. 50ndatest kuni 70ndateni sündisid kõige avangardsemad ning radikaalsemad teatraliseeritud teod seetõttu mitte sugugi kohtades, mille fassaadile oli kirjutatud “Theatre”, “Das Theater” või “Le Théâtre”, vaid suvalistes parklates, kus publikul oli keelatud pärast performance’i lõppu plaksutada, sest “see oleks olnud liiga teater”. Kunstnikud naelutasid end autode külge, hingasid teineteisele suhu, jooksid vastu seina, nutsid kaamera ees, hammustasid end, päevitasid endale rinna peale sõjaraamatu kontuurid või sihtisid üksteist vibuga. Need teod sündisid “siin ja praegu”, olid reaalsed ega kujutanud midagi, mis asuks väljaspool neid ennast.

Samal ajal kirjutati teatris nii.

“Õhtu. Pärast pikka päeva, paljusid muljeid, elamusi, asjatoimetusi ja sõnu annate oma väsinud närvidele asu. Te istute, sulete silmad või kustutate valguse. Mis kerkib pimedusest teie vaimusilma ette? Päeval nähtud inimeste näod, nende jutud, teod, liigutused, nende iseloomulikud ja naljakad eripärad. Te jooksete uuesti mööda tänavaid, möödute tuttavatest majadest, loete neil olevaid silte... Te seirate passiivselt möödavilksatavaid pilte läinud päevast. Kuid endale märkamatuult libiseb tähelepanu möödunud päeva piiridest välja ja kujutluse kerkivad pildid lähemast ja kaugemast minevikust. Ja te märkate, et kõikide möödanikust ja olevikust pärit nägemuste keskel heistub kord siin, kord seal mingi täiesti võõras kujud. See kaob ja ilmub taas, tarides enda järel teisi tundmatuid tegelasi. Nad hakkavad omavahel suhtlema, mängivad teie ees maha stseene, te jälgite enda jaoks uusi sündmusi, teid haaravad kummalised, ootamatud meeleolud. Mälestused on tõmbunud tagaplaanile – uued fantaasiakujud on neist tugevamad.”

See on Mihhail Tšehhov, üks 20. sajandi mõjukaimaid näitlejatehnika gurusid. Antud lõik fantaasiakujudest ilmus eesti keeles seitse aastat tagasi – hetkel, mil kriitikud, publik ja isegi teatrite müügiosakonnad nõudsid mujal juba ammu: “Andke meile mitte fantaasiad, vaid ometi midagi reaalselt!” Kuid Mihhail Tšehhovi näpunäited ei ole aegunud. Tema laadis loodav teater suudab tahte korral olla ka nüüdisaegne, rääkimata sellest, et säärases teatris võib igal etendusel sündida midagi “reaalselt”, kui näitleja saavutab näiteks siin ja praegu säärase kohalolu, et isegi punkt Borgese trepil, kuhu koondusid kõik maailma punktid, selle kõrval kahvatub. Enamgi veel: hoopis Mihhail Tšehhovi fantaasiakujud võivad olla see allikas, kust võiks saada uut toitu nüüdisaegne radikaalne teater, kuna iha “reaalse” järele ajab juba ammu üle kallaste ning on peavooluna ujutanud üle kõik Lääne teatrid, mis iga jumala lavastuse kohta teatavad, et see on kas poliitiline, intiimne või argipoeetiline, igatahes aga mitte “kunstiline”. Oo ei, kindlasti mitte “kunstiline”, sest reaalsuses ei ole midagi kunstilist, reaalsuses on ainult reaalsus ise. Säärane kompromisse mittetunnistav nõue “Andke meile midagi reaalselt!” väsitab edumeelsemaid teatritegijaid juba kümnekond aastat tagasi, nii et üks silmapaistvamaid nende seas ütles vastuseks küsimusele, kas mõiste “autentsus” on tema jaoks tähtis, nii: “Õigupoolest kerkib see mõiste üles ainult publikuga kohtumistel. See on sõna, millega kukutakse kergelt lobisema. See on üks säärastest mõistetest, mis visatakse õhku ja siis kõik nikutavad väga arusaaja ilmega selle poole.” Seega on küsimus Reaalse ja Teatri suhtest vastuoluline. Ühelt poolt on teater viimastel kümnenditel Reaalsust ihalenud, tema järele janunenud, teda meelitanud enda rüppe ja proovinud teda parematel juhtudel ka ise mõjutada. Teiselt poolt... Noh, teiselt poolt on see kõik muutunud juba veidi ettearvatavaks ja tüütukski. Kuid ometi ilmnevad aeg-ajalt uued nurgad, uued nüansid – nii nagu igasuguse teatri puhul –, mis lubavad heita veidi uut valgusvihku maa-aladele, mis arvati olevat juba ammu läbiuuritud. Üheks selliseks nüansiks Teatri ja Reaalsuse vahelise hõlmikvöö lahtiharutamisel on elav installatsioon.

Pole väga imestada, et kui me kõneleme nüüdisaegse teatri suhestumisest reaalsusega, siis ei saa teater oma peamisi impulsse mitte enam (näite) kirjandusest, vaid nüüdisaegsest kunstist ning tantsust. Just neis kahes valdkonnas on tegeletud viimastel kümnenditel (või isegi viimasel sajandil) kõige intensiivsemalt keha kohalolekuga ruumis. Füüsiline presentsus, inimese kohalolek siin ja praegu – see teatri pärusmaa – on aga erinevalt lüürilistest kirjeldustest, nähtamatutest sisetunnetest või millegi endast eemalseisva representeerimisest alati reaalne. See keha võib nihutada end ruumis sinna ja tänna, kuid ta on alati reaalne, päris, autentne, elav tunnistaja selle kohta, et Reaalsus on tõesti olemas ja mitte “kusagil”, vaid meiega koos siinsamas.

Tõsi, tants pole mitte alati teinud keha füüsilist kohalolekut oma teemaks. Tantsu teemadeks on olnud sarnaselt teatrilile lüürilised kirjeldused ja

nähtamatud sisetunded, on tantsitud armastusest ja leinast, kehaga on väljendatud igatsust kaugemate universumite ja parema tuleviku järele. Kuid nüüdisaegses tantsus on tantsu algelement – inimene ning tema füüsiline presentsus ruumis – olnud viimastel kümnenditel sageli fookuseks, millest saavad alguse kõik lavastuse võimalikud tähendused. Inimene liikumas. Inimene tardumas. Inimene roomamas. Inimene sümboliseerimas mitte midagi “teist”, vaid olemas siinsamas, meie ees, ja manipuleerimas oma kehaga.

Kuid see oli nüüdisaegse tantsu jaoks vaid esimene faas. Peagi liiguti keha kui molekulide tomбу juurest, mis suudab lihaste, kõõluste ning tahte jõul liikuda, veidi kaugemale. Keha ei olnud tantsu jaoks enam pelgalt midagi “füüsilist”, mitte lihtsalt huvitav plastiline objekt, vaid ta oli ka näiteks sotsiaalne. Tantsu hakkas huvitama, kuidas inimese keha liigub mitte ainult “huvitavalt tantsusaalis”, vaid ka igapäevases banaalses suhtluses – kuidas tervitatakse, kuidas suudeldakse, kuidas naerdakse, kuidas valutab kõht Jaapanis või kuidas peidetakse higistamist Belgias. Sotsiaalsed žestid, osavalt märgatud väljavõtted otse reaalsusest, käeplaksud, ninanokkimised ja silitused olid nüüd tantsulavastustes samasugused konstrueerivad ja tähenduslikud elemendid nagu varem *ronde*, *plié* või topelt *tours en l’air*. Keha ei lõppenud enam sõrmeotstes ega nahapinnal, ta ei olnud lihtsalt füüsiline “miski”, vaid kehasse koondusid koreograafide jaoks kõik ajastu pinged, vastuolud või õnnestumised. Tantsulavastustes hakati korruga tantsima kolonialismist ning rassismist, kapitalismist ja modernismist, konsumerismist ja moodsast üksindusest. Kõik need mõisted olid olemas inimese kehas, kõik “pärismaailmas” toimuv oli jätnud jäljed, alid ning haavad kehasse ning neid kehasid ruumis liigutades ei liigutatud enam ainult molekule, higi ja veresooni, vaid ka sotsiaalseid suhteid. Nii polegi imestada, et nüüdisaegsetes tantsulavastuses ei ole “liikumine”, too spetsiifiliselt tantsukunsti pärisosaks arvatud fenomen, ilma milleta polevat olemas ka tantsu, enam sugugi alati fookuses. Enamgi veel: liikumine pole mitte ainult fookuses, vaid ta võib üleüldse puududa. Selle asemel tantsijad hoopis räägivad liikumisest. Või oma kehast. Või oma emade kehadest. Või nad toovad lavale oma emad ja räägivad koos emadega oma kehadest ning oma suhetest. Või mõnest muust suhtest. Või nad kirjutavad raamatu. Või nad pakuvad välja projekti, kus nad on valmis olema kellegi kodulooma. Sel moel ei väljenda tantsija küll enam igatsust kaugemate universumite järele, küll aga näitab ta, kuidas tänapäevased suhted peremeeste ja nende vahel, kes neile kuuletuvad, ruumis kehaliselt end laiali laotavad.

“Elav installatsioon” ei ole mingil juhul uus mõiste. Sääraseid installatsioone, kus kunstnikud end ruumis liigutavad ja sel moel end väljendavad, on loodud juba ammu ja kümnete kaupa. Näiteks kaks kõvakübaratega härrasmeest külastamas kunstinäituste vernissaaže või laulmas galeriis seitse tundi järjest, näod võõbatud metalseks ja kuldseks, poosid robotlikud, käes jalutuskepid. Need elavad skulptuurid andsid oma

manifestis teada, et “inimskulptuur pakub kõiki inimlikke tundeid, mille peale te oskate tulla”. See tähendab: kunstiteoseks muutus inimene ise, tema füüsiline, sotsiaalne ja emotsionaalne universum, ning selle reaalsuse väljendamiseks ei olnud enam kunstnikul võimalik maalida üks maal või sõnatult tantsida, vaid ta pidi muutuma kolmemõõtmeliseks, kineetiliseks, liikuvaks ja häälitsevaks dünaamiliseks masinaks. “Elav installatsioon” on samm edasi elavatest skulptuuridest: elavad skulptuurid pole enam mobiilselt liikumas ruumist ruumi, vaid nad on teatud kindlas ruumis teatud kindlates emotsionaalsetes, intellektuaalsetes ja ruumilistes suhetes. Näiteks – grupp näitlejaid teatrisaalis.

Õelda “grupp näitlejaid teatrisaalis” tähendab kirjeldada... tavapäraselt teatriõhtut. Kuid “elav installatsioon”, nüüdisaegses tantsus ja teatriski juba ammu mitte enam eriti novaatorlik, vaid võrdlemisi levinud formaat, kasutab siiski veidi teistsugust lähenemist teatri võimalustele. Ennekõike tähendab “installatsioon” seda, et teatri tavapärased dramaturgilised mehhanismid nagu loo arendamine, faabula, kulminatsioon või “areng” lülitatakse välja ning dramaturgilisele dünaamikale eelistatakse staatikat: umbes nii, kuidas installatsioon algab, nii ta ka lõpeb. Tõsi, muutused ja modifikatsioonid muidugi toimuvad, “staatika” ei tähenda paigalseisu, vaid üleminekud toimuvad nüanssides, kontseptuaalsetes peidukohtades, mida esmapilgul ei pruugi märgatagi, või on muutused siis – vastupidi – äärmiselt radikaalsed ning selged, *deus tuleb ex machina*, nõnda et kogu ruumis valitsev atmosfäär muutub mõne hetke jooksul millekski täiesti teiseks. Kuidas ka ei oleks, kas muutused toimuvad minimalistlikult detailides või mastaapselt ja kõikehõlmavalt, neid on piiratud arvul ja neil on teatud kindlad eesmärgid, mida muide ei ole sugugi palju.

Klassikalises “teatrilavastuses” oleme harjunud, et lavastusele on püstitatud terve rida eesmäärke alates kaheksa karakteri väljajoonistamisest ja lõpetades loo emotsionaalselt täpse kulmineerimisega teise vaatuse lõpus, mil peategelane tõstab püstoli oimukohale. Elavas installatsioonis on eesmäärke tunduvalt vähem, kuid pinget seetõttu sageli suuremgi, sest ühte-kahte eesmärki peab hoidma läbivalt kahe tunni jooksul eksimatult, enesekindlalt, kõrge temperatuuriga ning tundlikult. Teha munadest efektselt mitu rooga on üks viis teatrit teha, hoida kanamuna tundide kaupa ühel sõrmeotsal on teine. Heaks näiteks on siinkohal möödunud aastal Müncheni Kammerspieles esietendunud Risto Kübara ja Benny Claessensi elav installatsioon, kus poolteise tunni jooksul näidati (mitte ei “etendatud”!) vaatajatele umbes kaheksat stseeni, mis igaüks kestis umbes kümme minutit ning nende kümne minuti jooksul hoidsid näitlejad meisterlikult stseeni pinget, lausumata samas stseeni jooksul sõnagi ning liikudes vaid mõned millimeetrid – kuid millised millimeetrid need olid!

Installatsioonile on iseloomulik ka teatrilava ümbermõtestamine paigast, kus “luuakse uusi maailmu”, kohaks, kus “esitatakse seniseid vorme, aga

uues kontekstis”. Nii näiteks tehakse uuemal ajal päris palju teatrilavastusi, mis on kaaperdanud mõne päriseluse esineva formaadi ja asetavad selle siis uude konteksti. Näiteks mängitakse jalgpalliväljakutel näitlejate poolt mõni kuulus ajalooline vutimatš, tehes sellest identne koopia: 45 + 45 minutit jalgpallimängu koos õigel hetkel löödud väravate, punaste kaartide ja külakuhjadega. Koopia on identne, ainult kontekst on teine. Kuid nagu meile on õpetanud nüüdisaegne kunst: sageli ongi kontekst kõik. Konteksti ümbertõstmine, nihestamine, muutmine, olukordade ja situatsioonide lahutamine nende algsest kontekstist ja liigutamine uutesse võibki olla kogu installatsiooni tähenduslik fookus, kust iga teatrisõber saab hakata lahti harutama tähenduste punast niidilõnga. See tähendab: me näeme teatrilaval mõnd situatsiooni, mida oleme harjunud nägema kusagil mujal kui teatrilaval, ning selle situatsiooni muutunud kontekst hakkab looma meie jaoks tähendusi, mida situatsioonil varem ei olnud või mida me varem ei osanud tähele panna.

Võttes arvesse elava installatsiooni minimalistlikku dramaturgiat ning tema suurt tundlikkust kontekstide suhtes, mis ei soovigi mingeid erilisi “uusi maailmu” ehitada või fantaasiakujusid luua, siis ei tule ilmselt üllatusena, et elav installatsioon ammutab oma elujõu Teatri vanalt ihalusväljalt – Reaalsusest. Just Reaalsus on see, mida tuuakse teatrilavale, kuid seda mitte “tavapärasel” moel (kui narr on kasutada mõistet “tavapärase” tänapäevase kunsti kohta, kus domineerivad “tavapärasel” enam ammu ei ole), kus teater võtab tükikesi Reaalsusest, et neid siis kunstipäraselt dramatiseerida, tõlgendada, täita kunstilise sisuga, vaid võrdlemisi teistmoodi. Elav installatsioon võtab detailid, olukorrad ja vormid Reaalsusest üle ilma, et ta nende koesse väga nähtavalt sekkuks. Vahel piirduaksegi vaid konteksti muutmisega, vahel on löiked laenatud Reaalse soonestikku selgemad, kuid nad ei ole kunagi väga dramaatilised. Miks? Sest elavat installatsiooni huvitabki Reaalsus ise. Ja vahel huvitab see teda isegi rohkem kui Teater.

Seetõttu küsigem, miks on “elav installatsioon” üleüldse teatri kontekstis vajalik? Miks ei võiks nad toimuda näiteks mõnes kunstigaleriis või parklas? Aga sellepärast, et teatris on elav installatsioon olemuslikult võimatu. Teatris ei ole Reaalsust kunagi võimalik näidata tema endana. Ka kõige märkamatum tükike pärismaailmast muutub laval tähenduslikuks – ta ei ole enam tema ise, vaid ta on element kunstiteoses. Kivi ei ole laval enam kivi, vaid vastavalt kontekstile sümbol, saunapink või Kivi. Sama juhtub ka inimesega teatrilaval: ükskõik kui osav näitleja ka ei ole, ta ei ole kunagi tema ise. Kohe, kui maestro sammub lavalt grimmituppa, on ta jälle osake Reaalsusest, ta on tema ise, ent tasub tal vaid ette võtta vaevaline vastupidine teekond, siis ükskõik kui “loomulik” ja “orgaaniline” ta ka lava peal ei ole – normaalset grimmitoa-meest pole enam kusagil. See on teatri suur paradoks, mis jääb teda alatiseks kummitama tema suhetes reaalsusega ning mida talle ka armutult ette heidetakse: teater

ei mõju kunagi sel moel reaalselt, nagu mõjuvad reaalselt performance-kunstnike aktsioonid. Teater ei saa olla päris, sest ta on teater. Autentsus on teatris kas mingi muu autentsus (näiteks teatav "mängu autentsus") või pole ta üldse autentsus, vaid hoopis kujund autentsusest. Ja just seetõttu ei ole nii, et teatri ebaõnnestumisele määratud katsed võrgutada Reaalsust oleksid naeruväärsed. Nad ei ole naeruväärsed, vaid nad on kujundlikud: üdini "võltsis" kontekstis täieliku autentsuse poole püüdlemine muutub vastuoluliseks, mitmetahuliseks, kriitiliseks ja küsimusi esitavaks. (Rääkimata sellest, et vahel on just kõige lootusetumad katsed kõige ilusamad.)

Ja küsigem veel ühe küsimuse. Miks üldse nüüdisaegne kunst niivõrd meeletult Reaalsust ihaleb? Miks garaažid, performance'id ja elavad installatsioonid, milleks meile lood pärisinimestest ja milleks välismaal levinud mood tuua lavale pärisinimesed ise, "argipäeva eksperdid" nagu nende kohta innustunud kriitikud ja vaimustunud publik ütleb? Jacques Ranciere on arvanud, et iha reaalsuse järele tuleneb soovist fikseerida hullumeelses ja infoküllases maailmas mingigi objektiivne asjade seis. Uute paralleelmaailmade loomise asemel keskenduvad kunstnikud pigem selle ühe ja ainsa maailma armidele – ning raske on talle vastu vaielda. Kuid ta nimetab ühe põhjuse veel. Kunstnike soov mitte luua "teoseid", vaid situatioone, suhteid ja olukordi, osutab tema sõnul ühiskonnale "väikeseid teeneid", mille eesmärgiks on – ja siinkohal tsiteerib ta üht 60ndate prantsuse kujutavat kunstnikku – "parandada mõrad sotsiaalses sidemes". Iha Realse järele on moodsa kunstniku probleem. Sest mõrad sidemes on, nagu kirjutab John Durham Peters siinsamas kavalehes, moodsa inimese probleem.

Meie tähelepanu ei tohi libiseda möödunud päeva piiridest välja.





Tantsutükk lavale

Yoko Ono

Tantsi kottpimedas.

Palu publikul süüdata tikk, kui nad soovivad
näha.

Üks inimene ei tohi süüdata rohkem kui ühe tiku.

(1961)

Teater NO44, Sakala 3, Tallinn
www.no99.ee

