

**Reaalsuse re/presenteerimise strateegiad etenduskunstides***Anneli Saro*

Märksõnad: representatsioon, reaalsus, realism, esitlused, etenduskunstid

Reaalsuse efekti loomises kõige kogenum ja efektiivsem on kahtlemata realistlik teater, mida paradoksaalsel moel nimetatakse ka illusionistlikuks. Kuigi realistlikus teatris tuuakse tihti lavale reaalsed asjad (nt lavakujundus ja rekvisiidid) ja inimesed ning psühholoogilises realismis ehk ka semi-reaalsed tunded, siis eesmärgiks on ikkagi luua lavale usutav fiktsionaalne reaalsus ehk reaalsuse illusioon<sup>1</sup>.

Nüüdisteatrit ja etenduskunste laiemalt ei näi huvitavat enam illusioon ja reaalsuse representatsioon, vaid tung näib olevat kas vaba mängu või/ja reaalsuse vahetu presenteerimise järele. Seega on teatri peavool lähenemas performansi ja häppeningi esteetikale, kus rõhk on kordumatusel ja improvisatsioonil ühelt poolt ning etenduse ja reaalsuse vaheliste piiride hägustamisel teiselt poolt. See tähendab, et representeeriv teater, kus etendajad ja objektid esindavad kedagi/midagi teist, semiootiliselt siis referenti, on taandumas presenteeriva teatri ees, kus etendajad ja objektid esindavad eelkõige iseennast.

Kõike eelnevat arvesse võttes püüab käesolev artikkel vastata järgmistele küsimustele: kuidas on muutunud reaalsuse presenteerimine teatris ja etenduskunstides 1960. aastate lõpust alates, mille poolest erineb presenteeriv teater representeerivast teatrist ning kas presenteeriv teater jõuab ka reaalsuse sügavama/objektiivsema tajumiseni või taas kõigest illusiooni loomiseni.

Vastusteni jõudmiseks käsitletakse kõigepealt kunsti ja reaalsuse komplitseeritud suhteid ning seejärel realistliku teatriga seotud probleematikat, sest ajaloolise konteksti taustal tuleb paremini esile ka nüüdisaegsete etenduskunstide spetsiifika. Autor püüab tõestada, et 21. sajandi teatripraktikas on raske leida midagi fundamentaalselt uut; paljud praegu moes olevad strateegiad on kas vanemate voolude, näiteks realismi, või eksperimentaalsete katsetuste edasiarendused oma ajas ja kultuurikontekstis. Artikli kolmandas osas eritletakse ja analüüsitakse kolme reaalsuse re/presenteerimise strateegiat. Kuigi nende strateegiate kohta võib tänapäeval tuua juba palju erinevaid näiteid, on siinses tekstis viidatud peamiselt kõige tuntumatele, nn kanoonilistele lavastustele ja truppidele, et vältida pikemaid kirjeldusi ja

---

1 Reaalsust käsitletakse esteetilistes aruteludes enamasti küllaltki umbmääraselt fiktsiooni, illusiooni ja mängu vastandina, nii et tegemist on üsna ambivalentse mõiste ja nähtusega. Ka antud artiklis kasutatakse mõistest, nagu *reaalsus*, *elu*, *tegelikkus* jt opositsioonina mõistetele *kunst* või *teater*. Autor annab endale aru, et ka kunst on osa reaalsusest, kuid seda erilisel viisil ja tasandil. Reaalsusena mõistetakse seega üsna avaralt kõiki objekte, elusolendeid ja nähtusi, sündmusi, fenomene, mõtteid ja tundeid jms.

tuua samas esile erinevaid rakenduspraktikaid. Autor toob näiteid vaheldumisi nii Eesti kui Euroopa ja Põhja-Ameerika teatrist, püüdes esimest teiste taustal kontekstualiseerida ning käsitleda seda suhtes maailmateatriga.

Artiklis kasutatakse vaheldumisi mõisteid *teater* ja *etenduskunstid*. Etenduskunste alla liigitatakse tänapäeval kõik etendused, mis seisnevad mingi tegevuse kui kunstiteose avalikus esitamises. Etenduskunstidega tegelevad peamiselt kujutava ja teatrikunsti ning muusika esindajad, aga üha enam ka kirjanikud jt loovisikud. Kuna etenduse loomisse ja esitamisse on kaasajal kaasatud tihti eri kunstiliikide esindajad ja paljud etendajad ei identifitseeri end enam ühe kunstiliigi kaudu ning eri kunstiliikide ja žanrite piirid on hägustunud, siis on otstarbekas traditsioonilise kaunite kunstide klassifikatsiooni kõrval kasutada ka teisi liigitusaluseid, sh katusmõisteid *etenduskunstid*, *etendus* ja *etendaja*. Arvestades, et etenduskunstid hõlmavad väga heterogeenseid etendusi, kus kasutatakse erinevaid väljendusvahendeid, on sellega põhjendatav ka mõiste kasutamine mitmuses. Teater on üks etenduskunsti liike, mis seostub peamiselt teatriinstitutsiooni ja näitlejatega. Sõna *näitleja* on reserveeritud aga eelkõige elukutse ning näitlemise kui kellegi teise kehastamise tarbeks. Seega on teatri tuumaks näitlejate näitlemine ehk teatud tüüpi raamistatud ja esiletõstetud tegevus, mis samas ei välista aga näitlejate mitmesuguseid ülesastumisi etendajatena nii teatriinstitutsiooni sees kui väljaspool seda.

### Kunsti ja reaalsuse suhetest

„Üldiselt võib öelda, et Lääne poetikad – erinevalt mitmetest Ida poetikatest, mis tegelevad valdavalt kirjanduse ekspressiivse ja afektiivse mõjuga [---], – on peamiselt seadnud oma keskseks probleemiks välismaailma verbaalse representatsiooni usaldusväärsuse [*reliability*] küsimuse ehk mimeesi [---]. Peamine teema on olnud vaidlus „reaalsuse“ – ükskõik kuidas seda siis mõista – kujutamise olemuse ja (objektiivse) tõepärasuse üle kirjandusteoses.“ (The New Princeton Encyclopaedia... 1993: 931.) Arutlused mimeesi ja representatsiooni olemuse üle ei ole olnud kesksed mitte ainult Lääne kirjanduspoetikates, vaid ka kujutava kunsti diskursuses, samas kui teatri- ja muusikateaduses on see temaatika olnud tagaplaanil. Kindlasti on sellise traditsiooni tekkimisel teedrajav roll Aristoteelse „Poetikal“ (334–322 eKr), mis seadis mimeesi kunsti keskseks tunnuseks ning millest lähtusid-tõukusid paljud hilisemad teoreetikud<sup>2</sup>.

Juri Lotman on kunsti ja reaalsuse suhteid käsitlenud mõnevõrra avaramalt, õigemini mitmesuunalisemalt. „Kuigi objektiivselt peegeldab kunst alati nii või teisiti elunähtusi, tõlki-

2 Ülevaate mimeesi kui mõiste tähendustest ja kasutusvaldkondadest saab Timo Marani artiklist „Mimees kui kommunikatsiooninähtus. Mimeesimõiste semiootiline ülevaade“ – Akadeemia, nr 12, 2004, lk 2701–2726. Teatrivaldkonna jaoks olulisi representatsiooni-esteetilisi seisukohti käsitleb Mateusz Borowski ja Sugiera Małgorzata artikkel „Preface. From the Realism of Representation to the Realism of Experience“ raamatus „Fictional Realities / Real Fictions“. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007, lk vii–xxvii.

des nad oma keelde, võib autori ja auditooriumi [minu rõhutus – A. S.] teadlik hoiak selles küsimuses olla kolmesugune“ (Lotman 2003: 265).

1. „Kunstilist ja kunstivälist ruumi lahutab nii terav rajajoon, et nad saavad teineteisega üksnes suhestuda, aga mitte teineteisesse tungida“ (samas, 268). Kunst | elu. Kunstivooludest iseloomustab seda suhet parimal viisil klassitsism. Lotman toob näiteks ka tinglike märkidega opereerivad kunstid (nt balleti), kus kujutise ja sisu suhet ei määra mitte sarnasus, vaid ajalooline konventsioon (samas, 266).
2. „...kunst kui eeskujude ja programmide varamu. Kunstisfäär avaldab aktiivset mõju kunstivälisele reaalsusele. Elu võtab kunstist eeskju ja ruttab teda „jälgendama“.“ (Samas, 268, aga ka Turner 1985: 300–301.) Selle suhte markantseim näide on romantism: kunst > elu.
3. „...modelleeriva tegevuse allikaks on elu – elu loob eeskujud, mida kunst jälgendab“ (samas, 268). Kunst < elu. Elutegelikkuse jälgendamisel on kõige kaugemale läinud realistlik kunst.

Õigupoolest tuleks Lotmani elu ja kunsti suhete kolmiktüpoloogiale lisada neljas tüüp, mis kujutaks kahesuunalist mõju ja matkimist: kunst >< elu.

See on tegelikult kunsti ideaal- või normaalparadigma, sest piir kunsti ja elu vahel on siin mõlemas suunas läbitav. Ühelt poolt toimub reaalelulise ainese ülekanne kunstiteosesse, see praktika on aktsepteeritav ning parema kõnetavuse huvides isegi soovitatav, eriti teatris kui inimese-(näitleja- ja tegelase-)keskses ajalikus ning kogukondlikus kunstiliigis. Teiselt poolt aga mõjutab reaalsuse representatsioon vastuvõtjate tõlgendus- ja käitumis-strateegiate kaudu omakorda reaalsust, mis siis saab uute kunstiteoste aineks.

Lotmani arutlust võib jätkata ka kunstivooludest lähtudes. Modernistlik ja postmodernistlik kunst, vastandudes selgelt realismi kaanonitele, kuuluvad selles triumviraadis enim esimesse alajaotusse ehk esindavad suhtelist autonoomsust, kuid tehes samas popkultuurilisi põikeid teise sektiooni ja pakkudes erilaadseid subkultuurilisi eeskujusid igapäevaeluks. Kuna traditsiooniline realistlik kunst pole kaasajal kuhugi kadunud, siis seda enam on üllatav, et just otsinguline või avangardne kunst püüab reaalsusega uutel viisidel suhestuda, otsides uut poetikat mittefiktsionaalse sfääri kujutamiseks. Kuna sellel poetikal on teatud ideoloogilisi ja tehnilisi sarnasusi realismiga, mis õigustab ka mõiste *neorealism* kasutuselevõttu, siis antakse järgnevalt ülevaade realismi problemaatikast teatrikunstis.

Ääremärkusena olgu öeldud, et suurenenud reaalsuseihalus hakkas laiemas kultuuripildis (kui mitte globaalselt, siis lokaalselt kindlasti) üldisemalt silma paistma 20./21. sajandi vahetusel ning seda eriti uute dokumentaalsel materjalil põhinevate kirjandus- ja teatriteoste rohkeuse ning publikumenu poolest. Aja- ja eluloolised kunstiteosed kuuluvad antud artikli kontekstis enamasti siiski traditsioonilise teatri alla. Piirinähtusteks ei jää nad ainult vormiliselt (narratiivsus, traditsioonilised representatsioonitehnikaid), vaid tavaliselt ka sisuliselt, kuivõrd täidavad faktoloogias esinevad tühikud fantaasiaga või hoopiski interpreteerivad

dokumentaalselt materjali vabalt. Üldisemate suundumuste uuringul ei tohi neidki teoseid ära unustada, sest nn dokumentalistika on üks viise reaalsusega suhestumiseks.

### Realismist

Reaalsuse võimalikult täpse kujutamise seadis endale eesmärgiks realism kui kunstivool. Entsüklopeedia Britannica nendib: „Realism *kunstis*, keskkonna või kaasaegse elu täpne, detailne, ilustamata kujutamine. Realism väldib kujutlusvõimest lähtuvat idealiseerimist väliste joonte<sup>3</sup> täpse uurimise kasuks. Realismi laias tähenduses võib leida erinevate tsivilisatsioonide mitmetest kunstivooludest.“ (Realism.) Mõistagi on see definitsioon pisut lapidaarne, kuid teema avamiseks piisav.

Teatrisse jõudis realism kitsamas ehk vooluloolises tähenduses 1870. aastate lõpus ning peamiselt seostatakse seda tulekut Henrik Ibseni sidumata kõnes kirjutatud näidendite lavastamisega üle kogu Euroopa. Just värssdraama ülemvõimu lõppemine on realistliku draama ja teatri esilekerkimise selgeim kriteerium. Sellega kaasnes muidugi aegamööda ka näitlemislaadi muutumine loomulikumaks, vaoshoitumaks, kuigi totaalset loomulikkust teatri suures ruumis ja avaliku esinemise situatsioonis nüüd vaevalt kunagi saavutatakse või eesmärgiks seatakse. Suure muutuse tegid 19. ja 20. sajandi vahetusel läbi ka lavakujundus ja kostüümid, sest tüüpdekoratsioonide ja -kostüümide asemel püüti igale lavastusele teha originaalkujundus ning realistlike lavastuste jaoks loomulikult võimalikult tõepärane. Kui Stanislavski püüdis luua reaalsuse illusiooni esemeid ja koguni väiksemaid ehitisi nn päris elust lavale siirdades, siis teine suur lavastaja, Max Reinhardt viis oma lavastused teatrimajast välja nn leitud kohtadesse – näitusehelli, tsirkusesse jms –, andes neile kohtadele uue, fiktsionaalse identiteedi. Lisaks sellele hakati pimendama saali, et teatri traditsioonilises lava-saali kaksikjaotuses saali ja vaatajate olemasolu varjutada ning saada täistähelepanu lavale.

Realistliku kirjanduse ja teatri kohta ei sobi siiski väita, et need jäljendavad vaid elu väliseid jooni, pealispinda, nagu teeb seda eelnev, ilmselt just kujutavast kunstist lähtuv realismi definitsioon. Koos realistliku teatriga sünnib ka psühholoogiline realism ehk tegelaste siseelu analüüs ja kujustamine, mille kaudu tuuakse ka varjatud psühholoogilised allhoovused elu pealispinnale.

Vaatamata kõigile eelnimetatud strateegiatele nimetatakse realistlikku teatrit siiski illusionistlikuks ehk illusioonide loomise teatriks, sest miski siin ei ole päris – see, mis ta näib olevat. Tegelasel on tegelikult näitlejad, tegevuskoht tegelikult teater, tegevusaeg tegelikult kaasaeg jne. Ning mida suurem tundub lõhe näivuse ja tegelikkuse vahel, seda suurem on kunst, lõhe ületamise kunst. Lisaks sellele dihhotoomiaale vajutavad reaalsuse representatsioonidele oma pitseri kunstiiligi ja žanri konventsioonid. Nii on draamas ja teatris reaalsuse

---

<sup>3</sup> Inglisekeelset sõna *appearances* saab ju tõlkida ka nähtumusteks, mis viitab üsna otseselt teatud filosoofilisele traditsioonile, mis peabki reaalsust teatud laadi meeleepeteks.

pea lahutamatuks osaks dialoog ja konflikt ning enamasti ka mingi lahendus konfliktile. See annabki aluse rääkida teatri kui kunstiiligi ning realismi kui kunstivoolu konventsioonidest ehk illusioonikunsti reeglistikust, millel on suuresti rahvusvaheline iseloom, kuigi reaalsus, mida jälgendatakse ja mille põhjal kunsti realistlikkust hinnatakse, võib paikkonniti olla üsna erinev. Realismi pikaajaline juurutamine eesti teatris on hea näide kunsti ja elu vahelise dihhotoomia ületamise püüdest.

Eesti teatrisse jõudsid *realistlik draama* ja *etendus* kui teatud põhimõttekindlad ideaalid Vanemuise teatrijuhi Karl Menningu vahendusel aastail 1906–1914. Ta oli õppinud aasta Max Reinhardti juures ja lähtus oma realismikäsitluses eelkõige just saksa eeskujudest. Menningu arvates avanes Eesti elu nii laval kui saalis olijatele kõige äratuntavamal moel omadramaturgia kaudu. Kuna aga eesti näitekirjanduse hulka ja taset pidas ta liiga madalaks, siis lavastas ta enamasti saksa ja Skandinaavia realistlikku draamat, kuid see pidi läbi käima „psühholoogilise eestistamise“ protsessi ehk kohandatama eestlase psühholoogiale ja käitumisele. Lisaks sellele eelistas ta lavakogemuseta ja -stampideta näitlejaid kogenud etendajatele.<sup>4</sup> Menningu kuivavõitu realismi-(ja karskus-)programm kukkus Vanemuise seltsi juhatuse ning suurema osa Tartu publiku seas läbi ning jäi seega eesti teatripildis üsna lühiajaliseks ning pigem erandlikuks hüppeks eluläheduse suunas.

Järgnevatel kümnenditel toimuvad uued ja jätkuvad realismi suunas liikuvad lavastuslikud katsetused. Lugeses Lea Tormise monograafiat „Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus“ (Tormis 1978), jääb mulje, et enne Teist maailmasõda päris realistlikult mõjuva teatrini ei jõutudki, sest teatraalne element oli eriti näitlemises, aga ka lavastuste esteetikas päris silmatorkav. Siin tuleb muidugi arvestada mõningate metodoloogiliste, ideoloogiliste ja fenomenoloogiliste asjaoludega. Nimelt on see uurimustöö tehtud retrospektiivselt ja sekundaarsetele allikatele, peamiselt teatrikriitikale, tuginedes. Teiseks, Tormis oli Voldemar Panso, psühholoogilise realismi maaletooja, lähedane kolleeg ja tema kunsti austaja, s.t teatrikunsti vahetult kogetud ideaal asus tema jaoks pigem kaasajas. Lisaks sellele valitses 20. sajandi keskpaigas veel ajaloo- (sh kunstiajalugude) kirjutuses selgelt evolutsiooniline ideoloogia, mille järgi eesti teatrilugu on järjepidev liikumine kunstilise täiustumise, Nõukogude Liidus siis vastavalt aina elulähedasema realismi suunas. Lõpetuseks olgu öeldud, et ei ole siiski otsesest alust nimetatud monograafiat ja selle autorit valejäreltuste tegemises süüdistada, sest nagu Tormis isegi on tähelepanu juhtinud – kuuldemängude, tele- ja teatrilavastuste salvestused dokumenteerivad näitlemise muutumist järjest minimalistlikumaks ja vaoshoitumaks ning selle taustal tundub varasemate kümnendite realistlik näitlemine teatraalne ja ebaloomulik. Selle muutuse on kaasa toonud filmikunsti suurenenud mõju ja videotehnika kasuta-

---

4 Menningu teatripõhimõtteid analüüsivad kriitiliselt Anneli Saro ja Kristel Pappel artiklis „Eesti teater: oma ja võõras“, mis on ilmunud raamatus „Rahvuskultuur ja tema teised“. Toim R. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2008, lk 125–138.

mine teatris. Igal juhul neid kolme faktorit tasub meeles pidada nii selle artikli lõikes kui üldisemaltki: kunsti-, eriti aga teatriajaloolase valdavalt retrospektiivse ja vahendava tegevusega seostuvad teatud metodoloogilised küsitavused; kunstilooma ja tõlgendamine leiab alati aset mingis esteetilis-ideoloogilises paradigmas; etenduskunstitades on reaalsuse illusiooni taotlev etendamine muutunud 20. sajandi jooksul järjest minimalistlikumaks, s.t realismi konventsioon on ajastu-, aga ka kultuurispetsiifiline. Neid karisid näib olevat teadvustanud Jaak Rähesoo, kes monograafias „Eesti teater. Ülevaateos. 1“ (2011) kasutab mõisteid *realism* ja *realistlik* üsna harva ja ettevaatlikult ning tihti sõnade konkreetset tähendusmahtu kõrvallauses selgitades. Olgu rõhutatud, et realismi kui stiili ja mõiste tulekut Eesti teatrisse ei saa pidada kuidagi eriliseks, pigem tüüpiliseks ja illustratiivseks juhtumiks.

Tundlikkus ja teadlikkus realismi mõiste kasutamisel on 20. sajandi lõpukümnenditel selgesti kasvanud. Ühelt poolt on see seotud termini hegemoonilise, laialivalguva ja normatiivse kasutamisega Nõukogude Liidus (vt nt Kangilaski 2003, Sarapik 2003) ja Ida-Euroopas ning sellest tuleneva kultuuriloolise vajadusega kehtivuse kaotanud realismiparadigmat kriitiliselt analüüsida ja ümber mõtestada. Samas on väljaspool kommunistiblokki sõnaga *realistlik kunst* (resp. kirjandus, film, teater jne) tähistatud tihti peavoolu ja populaarset maitset esindavat kunsti, millele uued, enamasti modernistlikud või postmodernistlikud teosed vastandusid, ning seepärast aktualiseerus ka vastanduse alus ehk see mõtteline peavool ise. Nagu Luule Epner on märkinud, teatriteaduses pole korralikku realismiteemalist diskussiooni veel toimunudki, kuigi mõiste ise on päevakriitikas endiselt aktiivses kasutuses (Epner 2008: 21 jj). Arutlused realismi üle ei saa lõppeda ka seepärast, et uued representeerimispraktikad tõstatavad pidevalt nimetamise ning klassikalise realismiga suhestamise küsimuse. Lisaks sellele on viimase kümnendi teatriteaduslik moetermin *postdramaatiline teater* samal viisil ära kurnatud nagu enne seda sõnad *postmodernistlik* või *realistlik kunst*. Seega on tekkinud vajadus ka uue terminoloogia järele.

### Reaalsuse representeerimise strateegiad

Nüüdisteatris esilduvatest representatsioonistrateegiatest rääkides peab alustama taas kaugemalt ajaloost, sest sinna viivad jäljed. 1970. aastail sai performansist aktsepteeritud kunstiline meedium (Goldberg 1988: 7) ja 1970. aastail hakati Suurbritannia teatris praktiseerima dokumentaalteatri vormi, mille kohta Derek Pageti võttis 1987. aastal kasutusele mõiste *verbatim theatre*. Otsetõlkes tähendab see sõnasõnalist teatrit, kuid sisuliselt peetakse sellega silmas töömeetodit, kus loomeprotsessis on kesksel kohal lindistatud intervjuud, millest komponeeritakse lavastus ning mida püütakse võimalikult täpselt taasesitada. USA-s on selles tähenduses rohkem levinud mõisted *pihtimuslik* või *dokumentaalne teater*. (Heddon 2008: 127 jj.)

Eestis võttis intervjuupõhise töömeetodi 1982. aastal kasutusele Merle Karusoo ning seda eelkõige mõjutatuna oma tööst Tartu Ülikooli sotsioloogialaboris, mitte Lääne eeskju-

dest. Karusoo tõsielu vahendavaid lavastusi kutsutakse tavaliselt katusmõistetega *sotsioloogiline* või *dokumentaalne teater*. Karusoo dokumentaalsed lavastused põhinevad enamasti küll intervjuudel, kuid need on lühenõuetud, toimetatud ja vaheldusrikkaks tekstiks komponeeritud ning esitatud alati monoloogide vormis, samas kui paljud teised *verbatim theatre* lavastajad-etendajad kasutavad ja imiteerivad originaallindistusi. Revolutsioonilisena paistavad teiste hulgas silma Karusoo esimesed sedalaadi lavastused – „Meie elulood“ (1982) ja „Kui ruumid on täis...“ (1982) –, kus näitlejad esitasid iseennast, tõi küll – lindistamise ajahetkel. Olgu veel öeldud, et 20.–21. sajandi vahetusel saavutas *verbatim theatre* silmapaistva populaarsuse üle maailma.

Niisiis on vaatluse alla tulevaid reaalsuse representeerimise strateegiaid praktiseeritud vähemalt 30–40 aastat kui mitte kauem, kuid nende hulk on kaasajal oluliselt suurenenud ja positsioon tõusnud: tegemist ei ole enam üksikute avangardsete katsetustega, vaid peavoolu sulanduma hakkava aktsepteeritava ja tuttavliku loome- ning esituslaadiga. Karusoo eelnimetatud lavastuste näitel on arusaadav, et nii realistliku kui dokumentaalteatri mõisted, mis mõlemad sisaldavad üldjuhul illusiooniloomet, on kaasaegsete praktikate kirjeldamiseks kas liiga petlikud või üldised. Esiteks, loobutud on klassikalise draama vormist ning sellega seoses ka dialoogist, konfliktist, terviklikust loost, tegelassuhetest jne – ehk vormielementidest, mis kindlasti kuuluvad realistliku teatri kaanonisse. Teiseks, näitlejad ei kehasta laval tegelasi (ei loo illusiooni, et nad on midagi muud peale iseenda), vaid esitavad vahendajatena reaalse isikute verbaalseid seisukohti. Loomulikult kuulub suurem osa selliseid lavastusi representeeriva ehk taasloova, illusionistliku teatri ning presenteeriva ehk esitava teatri vahealasse, s.t tihti kasutatakse mõlema teatrilaadi väljendusvahendeid (Karusool näiteks esinevad näitlejad tegelaskostüümides) ning seepärast kasutan edaspidi heterogeensete lavastuste kohta sõna *re/presenteeriv*.

Reaalsuse *re/presenteerimise* strateegiad on ohutu, kuid keeleliselt siiski ebamugav eufemism, seepärast teen ettepaneku kasutada edaspidi selle kõrval mõistet *neorealism* või *uusrealism*. Kahjuks ei ole seegi sõna ajaloolise taagata. Ilmselt esimest korda võtsid selle kasutusele kunstnikud Charles Ginner ja Harold Gilman aastal 1914. Enamasti seostatakse neorealismi siiski Teise maailmasõja järgse itaalia filmi ja kirjandusega, kuid mitte ainult. Nüüdisteatri ja itaalia neorealistliku filmi vahel tekkivad paralleelid on ilmsed: „Filmide stiil oli dokumentaalfilmidele sarnaselt objektiivne; näitlejad kas olid või nägid välja nagu tavalised inimesed argistes situatsioonides. Kuigi neorealistlikud filmid olid tihti kiiresti ja räpakalt (*hastily*) tehtud, siis nende radikaalne kaugenemine traditsioonilise filmitegemise eskapistlikust idealiseerimisest ning julgus nüüdisaegsete temade käsitlemisel avaldasid rahvusvahelist mõju.“ (Neorealism.) (Kunstnike õigustuseks tuleb öelda, et teoste teatud toorus või räpakus ei ole enamasti siiski hoolimatuse märk, vaid teadliku autentsusideoloogia ja sellest tuleneva esteetika lahutamatu osa.) Vaatamata sellele, et neorealism mõistena on umbes sama hägustunud nagu realism, väljendab tema tüvi siiski nüüdiskunsti suurt huvi reaalsuse

re/presenteerimise ning selle erinevate võimaluste vastu ning ärapöördumist varasemast, klassikalisest realismist. Kuna neo-liide on ajaline määratlus, siis on üsna ootuspärane, et neo-liiteliste mõistete sisu muutub, käib ajaga kaasas. Sellest tuleneb siis muidugi, et ajaloolises ja geograafilises plaanis võib eksisteerida üsna erinevaid neorealistikke kunstiteoseid ning tekib vajadus termini tähendussisu igal uuel kasutuskorral defineerida. Antud juhul tundub see paratamatu.

Nüüd lähemalt aga reaalsuse re/presenteerimise strateegiatest. Üldises plaanis, etendus-kunstide ja reaalsuse füüsilisi suhteid silmas pidades võib need strateegiad jagada kolme rühma.

1. Reaalsuse elementide presenteerimine laval: dokumentaalse materjali võimalikult autentne esitamine, nn tavaliste inimeste enese-esitlused, näitlejate enese-esitlused jms.
2. Reaalsuse kunstiline raamimine: vaataja retked linnaruumis, juhiks giid-etendaja(d) või audiogiid.
3. Reaalsuse imiteerimine väljaspool kunstilist ruumi: mitte-etendajateks maskeerunud etendajad, nende tegevus ja selle tulem väljaspool teatrit.

**Reaalsuse elemendid laval** on vältimatud, sest erinevalt teistest kunstidest põhinebki teatrikunst reaalsel inimestel – näitlejatel, nende tegevusel ning tihti ka reaalsel asjade presenteerimisel ja manipuleerimisel reaalsel kolmemõõtmelises ruumis. „Teatri fenomenoloogiline olemus on füüsiline kohalolek“ (Carlson 1990: 79). Enne realismi tulekut oli lava üsna tühi, realism tõi sinna aga hulgaliselt päris-asju ja butafooriat. 19. sajandil ja 20. sajandi algul mindi ikoonilisusega äärmuseni, eriti romantiliste ajalooliste draamade lavastamisel (samas, 78). Teatrifolklooris näiteks räägitakse sellest, kuidas Stanislavski oli lasknud Moskva-lähedases külas ühe sauna lahti monteerida ja selle siis Kunstiteatri laval jälle kokku panna. Üks naturalistlikkusest autentne kujundus meenub ka sada aastat hilisemast ajast, lätlase Alvis Hermanise lavastusest „Garā dzīve“ („Pikk elu“, 2003), kus lava täitsid tihedalt kõikvõimalikud Nõukogude Liidus rahvusvahelises käibes olnud tarbeesemed ja suveniirid, nii et lisaks kurbnaljakale loole vanainimeste elust kapitalismis said vaatajad tutvuda ka ühe peaaegu museaalse väärtusega kollektsooniga, omamoodi mäluarhiiviga. Äärmuslikult realistlike lavakujunduste taandumist teatris 20. sajandil on tõlgendatud loobumisevõidu andmisena realismiillusiooni meistriks – filmikunstile. Kuid siin aetakse segi kaks erinevat kategooriat: inimese või objekti kujutis, koopia filmis võib küll olla semiootiliselt, aga mitte fenomenoloogiliselt võrreldav nende kohalolu ja originaali auraga teatris.

Flirti autentsusega võib näha ka lavastustes, kus kunstilistel eesmärkidel kasutatakse lapsi ja loomi, kelle puhul kehtiks justkui siiruse presumpatsioon, või raskesti taltsutatavaid algelemente, nagu vesi, tuli, õhk (tuul) ja maa (muld, liiv). Kohalolu, autentsuse ja tajukate-gooriatega tegelemine on saanud teatrifenomenoloogia kaudu teatriuurimise tõusvaks tren-



diks ning teatripraktikagi annab selleks alust – näiteks elusloomad laval on nii Robert Wilsoni kui Hermanise loominguga üheks firmamärgiks. Kuid see kõik pole siiski see, mis on antud artikli huvifookuses, sest toodud näidetes on reaalsuse elemendid vaid osa illusioonist ja fiktsionaalsest maailmast.

Pöörde reaalsuse re/presenteerimisse teatris toob uus dramaturgia (*verbatim theatre* jt analoogilised töömeetodid), mis esiteks ei püüa dokumentaalset materjali suruda draamakunsti konventsioonidesse, teiseks tugineb rohkem subjektiivsetele ja suulistele allikatele ning kolmandaks kollektiivsele loomele. Neorealism vähendab kunstimarkereid (korrastatud kõne ja kompositsioon, nauditav ettekanne jne) autentsuse mõjulepääsuks või autentsuse illusiooni suurendamiseks. Uus dramaturgia toob lavale tihti ka uut tüüpi näitlemise, mida kutsutakse laiemas ja neutraalsemas terminiga *etendamine* või isegi *esitamine*, kui lavalolija proovib olla vaid meediumi rollis.

Reaalsuse kunstilise presenteerimisega on 21. sajandil kõige enam tähelepanu pälvinud Rimini Protokoll – Saksamaal paiknev loominguline kollektiiv, kelle tegevuse väljundiks on peamiselt teatriprojektid, aga ka filmid, raadioshow'd, näitused jms. Rimini Protokoll firma-märgiks on ekspertide teater ehk lavastused, kus eksperdid ehk tavalised inimesed räägivad oma tööst, elust ning suhtumisest maailma asjadesse. Kõige olulisemaks ja üheks töömahukamaks etapiks sedalaadi projektide läbiviimisel on etendajate valik, sest väga palju sõltub ikkagi inimese lavakarismast. Lavastuse tekst luuakse ekspertide ja Rimini Protokoll koostöös ning etendusel improviseerimist heaks ei kiideta. (Rimini Protokoll, Pesti 2008.) Rimini Protokoll projektid tegelevad enamasti aktuaalsete sotsiaalsete või poliitiliste küsimustega, kuid tavainimese rohujuuretasandi vaatepunktist, nii et subjektiivne ja sotsiaalpoliitiline sfäär/diskurss satuvad tihti ebakõlla, kuid loovad vastastikku paljuhäälsust.

Enim rahvusvahelist vastukaja on tekitanud nende ringi reisivad lavastused. Näiteks lavastuses „Radio Muezzin“ (2008, lavastaja Stefan Kaegi) räägivad oma elust neli Egiptuse muezzinit ehk palvusele kutsuvat islami vaimulikku, kes on ootamatult töö kaotanud, sest Kairo linnavalitsus otsustas paljude muezzinide üheaegselt laulmisest tekkiva kakofoonia asendada raadioversiooniga, mida üle kogu linna kannab ette üks muezzin. Kuna üks etendajatest valiti 30 õnneliku hulka, kes oma tööd Kairos jätkata saavad, siis hakkas tema „rolli“ esitama videopilti imiteerides asendusnäitleja. „Hr Dagaçar ja prügi kuldne tektoonika“ („Herr Dağacı und die goldene Tektonik des Mülls“, 2010, lavastajad Helgard Haug ja Daniel Wetzel) annab sõna neljale Istanbuli prügisorteerijale, kes otsisid prahist esemeid, mida saab maha müüa. Nende monolooge illustreerib muinasjuttudega varjuteatri näitleja. Monitoride kaudu Türgist tulevad seismograafilised signaalid sümboliseerivad elu ebastabiilsust argielu näiliselt kindla koore all ning see võiks olla eri inimesi ja rahvaid ühendavaks eksistentsiaalseks alustundeks.

Rimini Protokoll etendused tekitavad palju küsimusi ja isegi süüdistusi. Esiteks intrigeerib vaatajat alati autentsuse-spontaansuse ning teisalt lavastatuse omavaheline suhestumine

ehk see, kui suurt ja millist rolli mängis etendajate eneseesitluses lavastaja või teatrikonventsioon ning kuidas mõjutab autentsuse-siiruse „temperatuuri“ pikaajaline kordamine, eriti kui improvisatsioon ei ole lubatud. 2011. aastal nähtud „Radio Muezzini“ etendusel, kui lavastust oli mängitud juba kolm aastat, tekkis kahtlus, et etendajad esitavad omaenese lavalist ebakindlust ja ebaprofessionaalsust esimestel etendustel, seega oma mineviku-mina, sest etendamisvilumatus on üks siiruse ja autentsuse markereid ning seda tuleb ju publik Rimini Protokollil etendustelt muu hulgas otsima.<sup>5</sup>

Teine probleemide ring on seotud eetikaga: lavastuse kui re/presentatsiooni eetiliseusega nii konkreetsete etendajate kui selle sotsiaalse/etnilise/religioosse grupi suhtes, keda nad esindavad, ehk kuidas ja milleks etendajaid kasutatakse/raamitakse. Muuhulgas näiteks ka sellega, et pärast „etendajakarjääri“ on paljudel väga raske või lausa võimatu tagasi pöörduda endise elu juurde.

Eestis on taolisi, eneseesitlusele rajatud teatriprojekte teinud Merle Karusoo integratsiooniprojekti „Kes ma olen?“ raames aastail 1999–2002. Kuna tegemist oli peamiselt venekeelsete ja peamiselt lastega, siis tekkisid siin õilsatele kavatsuste vaatamata samasugused eetilised kõhklused nagu Rimini Protokollil puhul.

### **Reaalsuse kunstiline raamimine**

Kunsti suhted reaalsusega muutuvad keerulisemaks, kui loobutakse konventsionaalsetest või selgelt markeeritud raamidest. Teatris tähendab see eelkõige etendusi väljaspool teatrimaja, nn leitud kohtades. Üks varasemaid sellelaadseid eksperimente toimus juba 19. sajandi algul, kui Goethe palus Weimari õukonnapubliku vabaõhupaviljoni, mille tagasein oli eemaldatud, nii et vaatajad nägid metsalagendikku ja oja, mida mööda sõitis laternate ja laulva paadimehega paat. Reaalsuse eksponeerimine vabaõhulavastuste kaudu sai peaaegu suurmoeks nii Euroopas kui Ameerikas 20. sajandi algul. (Carlson 1990: 81 jj.) Eestis saavutas nähtus aga hämmastavad mõõtmed sada aastat hiljem. Kuid traditsioonilised lavastused leitud kohtades ehk väljaspool teatrimaju kasutavad reaalsust enamasti dekoratiivse kulissina ega püüa sellega otseselt või aktiivselt suhestuda ning ei eelda ka, et kuliss lavastuse/etenduste käiku otseselt mõjutaks, kuigi iga ruum kui selline loob muidugi antava olukorra lavastuse/etenduste sünniks (vt nt Unt 2002).

Üks esimesi, kes kasutas selgelt raamimata reaalsust oma teatriprojektides, oli Ameerika lavastaja Anne Bogart. „Hauptstadt“ (1978) ja „Out of Sync“ (1980) toimusid rännakutena giidi saatel New Yorgi tänavatel, kus näitlejad esitasid erinevaid stseene, mis tundusid nii tõepärased, et juhuslikud möödakäijad sekkusid neisse. (Abbe 1980.)

---

5 Eneseesitluse problemaatikat käsitleb lähemalt Anneli Saro artikkel „Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis“. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 5/6, 2010, lk 143–158.

Seda rida jätkab Rimini Protokoll'i lavastus „Call Cutta“ (2005, Haug/Kaegi/Wetzel) alapealkirjaga „Mobiiliteater“. Etendajad ehk eksperdid olid Kalkuta (ingl Calcutta) telefonikeskuse töötajad Indias, mobiiltelefonidega varustatud vaatajad asusid aga Berliinis. Etendus seisnes aga selles, et etendaja helistas vaatajale ning juhtis teda telefoni teel Kreuzbergi linnaosa tänavate labürintis, jutustades samas India vabadusvõitleja Subhash Chandra Bose üht kriminaalse alatooniga lugu. Vaatajad ei teadnud, kas kuskil on midagi lavastatud või näevad nad enda ümber lihtsalt Kreuzbergi argielu, kuid kunstilise raami tõttu oli neil ümbruse suhtes teravdatud, kohati isegi võõritav pilk.

Analoogilisi uurimisretki argielle korraldab Soomes Helsingis tegutsev Todellisuuden Tutkimuskeskus ehk Tegelikuse Uurimiskeskus, mis on tegutsenud aastast 1998. See umbes 30 tegevuskunstnikust koosnev rühmitus on seadnud oma tegevuse eesmärgiks tegelikkuse uurimise ja küsitavaks muutmise ning aktiivse uuendamise kunsti vahenditega. Etendused on nii nende peamine uurimismeetod kui ka -tulemus. (Esitystaiteen keskus.) Rännakut mööda Helsingit koos uurimiskeskuse esindajaga etenduses „Uskumine“ on pikemalt analüüsinud Ott Karulin (2010). Nii selle, „Call Cutta“ kui ka teiste analoogiliste projektide puhul on iseloomulik, et etendaja ja vaataja vahele tekib isiklik *tête-à-tête*-suhe ning viimane mängib olulist rolli elamuse kujunemisel. Samas problemaatilisim on võimalus, et reaalsuse kunstiline raamimine ei loo vaataja meelest mingit lisaväärtust, mis piletiraha kompenseeriks.

Marwin Carlson leiab, et kui teatris vaataja kujutab ette, et see on reaalsus, siis naturaalses keskkonnas kujutab ta, et see on teater. Ta distantseerub reaalsusest ja ainult see teeb etenduse vastuvõtu võimalikuks. (Carlson 1990: 83.) Raske on nõustuda Erika Fischer-Lichte seisukohaga, justkui põhjustaks reaalse ja fiktsionaalse piiride hägustumine vastuvõtjas ärritust, vastuvõturaamistike kokkukukkumist ning taju ja iseduse destabiliseerumist (Fischer-Lichte 2008). Usutavasti on kaasaegse vaataja vaatepunkt siiski subtiilsem, sest nii nagu traditsioonilises teatri(maja)s, peab ta ka väljaspool konventsionaalseid raame kasutama kunsti vastuvõtuks topeltfookust: vaatama reaalsust (inimesi, objekte) ja nägema seal kunsti. Tõsi, kui distants elu- ja kunstireaalsuse vahel on liiga väike (nagu eelpool kirjeldatud juhtudel) või liiga suur (nagu abstraktse tantsu või tehnoloogilise teatri puhul), siis eeldab see vaatajalt suuremat kontseptualiseerimist. Vastasel korral jääbki ta reaalsuse ja kunsti lõhesse ehk Victor Turneri mõisteid kasutades liminaalsesse *betwixt/between*-olukorda (Turner 1969: 95).

### **Reaalsuse imiteerimine väljaspool kunstilist ruumi ehk mäng**

Eelnevast on juba selgunud, et piir reaalsuse presenteerimise, raamimise ja imiteerimise vahel ei ole väga selge. Lisaks sellele piirneb reaalsuse imiteerimine ühel poolt realistliku teatri ja representatsiooniga, teiselt poolt argielus esitatavate sotsiaalsete rollidega. Erinevus, mida antud juhul imiteerimise juures soovitakse rõhutada, seisneb eelkõige interpretatsiooni osakaalus ja etendaja funktsioonis. Skaalal *representatsioon-presentatsioon-imitatsioon* on täheldatav interpretatsiooni ja seega ka kunstilise pretensiooni vähenemine ning autorite ja

etendajate kui kunstnike rolli muutumine sotsiaalse(ma)ks. Reaalsuse imiteerimist väljaspool kunstilist ruumi võib Richard Schechneri järgi nimetada *make-belief* etendusteks (vastandatuna teatrilile kui tüüpilisele *make-believe* etendusele), sest piir etenduse ja elu vahel on hägustatud ning performatiivsus on varjatud või isegi teadvustamata (Schechner 2006: 43). Elukutselistel näitlejatel on *make-belief* etendusi palju keerulisem anda kui ebaselgema identiteediga etenduskunstnikel, sest esiteks võib näitlejaid segada tuntuus ning teiseks oodatakse neilt esinemist ja mängulisust tihti ka väljaspool tööaega, mis võib pärssida näitleja tõsiseltvõetavust väljaspool etenduskunste. Samas etenduskunstnikel, kelle avalikud esinemised seostuvad pigem enesepresentatsiooni kui kellegi teise representeerimisega, on palju suurem šanss saavutada siiruse presumpatsioon. Tegelikult kerkib kõigi järgnevate näidete puhul küsimus etendaja identiteedist: millises rollis ta on – sotsiaalses või mängulises?, kas ta mängib/teeb nalja või mitte?, kelle/mille nimel ta esineb? jne. Ja kuna *make-belief* etendused on enamasti poliitilised projektid, mille üks eesmärke on publiku sotsiaalse teadlikkuse ja käitumise mõjutamine, muutmine, siis kerkib eriti teravalt päevakorra etendaja identiteedi avaldumine presentatsiooni ja presentatsiooni dihhotoomias. Seeläbi tekkiv sotsiaalne ja kunstiline ambivalentsus on ühelt poolt häiriv, teiselt poolt aga võluv. Sotsiaalselt oluline on aga see, etendaja identiteedist tõukuv küsimus teadvustab ka teiste avaliku elu tegelaste esinemiste analoogilist kahetisust või isegi kahepalgelisust.

Esimesena hakkas selliseid *make-belief* või nähtamatu teatri etendusi korraldama 1970. aastatel brasiillane Augusto Boal, kelle tegevuse eesmärgiks oli ühiskondliku teadlikkuse tõstmine ning poliitiliste muutuste esilekutsumine. 1974. aastal avaldas ta oma teoreetilisi seisukohti ja teatripraktikat tutvustava raamatu „Rõhutute teater“ (1974, ingl k „Theatre of the Oppressed“, 1979), mis saavutas kogu maailmas suurt vastukaja ja on populaarne õppekirjandus tänaseni. Järgnevalt mõned kaasaegsed näited.

Aastal 2009 asutas Islandi näitleja, koomik ja kirjanik Jón Gnarr uue partei nimega Parim Partei (isl Besti Flokkurinn) implitsiitse eesmärgiga pilada juhtivaid poliitilisi erakondi ning paljastada nende korruptiivne ja populistlik iseloom<sup>6</sup>. Etendusstrateegiana kasutas Gnarr aga lihtsalt parteipoliitiliste võtete imiteerimist ja utreerimist (näiteks olles avalikult populistlik). 2010. aasta kohalikel valimistel sai Parim Partei enamuse ehk 37,4% häältest, s.t 6 kohta 15-st Reykjaviki linnavalitsuses ning Jón Gnarrist sai linnapea. Partei ideoloogiat on meedias iseloomustatud vastandlike sõnadega, nagu „sotsiaaldemokraatia“ ja „satiir“. Valimistulemusi võib põhjendada eelkõige Islandi panganduse kollapsi ning kodanike pettumusega poliitikas.

---

6 Vt nt Platform: The Best and Brightest, 2010. – Harper's Magazine, 20.08; – <http://www.youtube.com/watch?v=xxBW4mPzv6E>.

Analoogiline projekt oli ka Teatri NO99 suuraktsioon „Ühtse Eesti“ suurkogu“ (2010), mis kasutas kõiki eelnimetatud kolme strateegiat (reaalsuse imiteerimine ja raamimine enne suurkogu ning selle elementide presenteerimine suurkogu ajal) ning ühendas sujuvalt mängu ja reaalsuse. „Ühtses Eestis“ rõhutati reaalsuse illusoorisust ning seati kahtluse alla poliitika ja avaliku elu reaalsus, pärisus ning tõsiseltvõetavus. Need kaks projekti, mis on üles ehitatud üsna sarnastelt alustelt, näitavad, et üks strateegia võib viia täiesti erinevate lavastuste ja ühiskondlike väljunditeni.

Palju rahvusvahelist vastukaja on tekitanud ka üle kümne aasta tegutsenud Ameerika kaheliikmeline tegevuskunstnike grupp *The Yes Men*, mis esineb peamiselt majanduspoliitika vallas konverentsidel, meedias ja tänaval. Nende eesmärgiks on „kehastada suuri kriminaale ja neid avalikult alandada; sihtmärgiks on juhid ja suurkorporatsioonid, kes peavad kasumit kõige tähtsamaks“ (*The Yes Men*). Grupi liikmed esinevad tavaliselt suurkorporatsioonide esindajatena ning teevad avaldusi, mis kuuluvad kas humanistliku soovmõtlemise (nt looduskatastroofide hüvitamine korporatsioonide poolt) või lihtsalt huumori (nt häälte müümine enampakkumisel) rubriiki.

2007. aastal võtsid kolm Sloveenia etenduskunstnikku endale tollase ja praeguse Sloveenia peaministri (2004–2008, 2012–) Janez Janša nime. Nii kunstnike eraelulised sündmused kui kunstilised ja poliitilised seisukohavõtud tekitavad tahtmatult ja tahtlikult meedias palju segadust, murendades sellega tipp-poliitiku individuaalsuse ja puutumatusse aurat nii isikuliselt kui üldiselt.

Analoogilisi näited oleks tuua enamgi, kuid see pole ilmselt vajalik, sest viimased projektid on küllalt kõnekad tõestamaks, et teatri peavool on jõudsalt lähenemas performansi ja happeningi esteetikale ning reaalsus ja kunst/mäng on teatud projektide kaudu sulatatud üheks raskesti eristatavaks diskursiks. Seega distants elu ja kunsti vahel on vaid pertseptsiooni küsimus.

### **Kokkuvõtteks**

Eelnev arutluskäik on tõestanud, et kunst on läbi aegade kasutanud reaalsust ja selle põhjal sündinud allikaid (nt dokumente, intervjuusid) toormaterjalina, vormides neist kas ajastule-žanrile tüüpilised või sellest tõukuvad isikupärased reaalsuse representatsioonid. Kuigi teatrijalugu näitab, et ajalooline realism tundub enamasti mitterealistlik ning kunstifilosoofia ja postmodernistlikud teooriad seavad üldse kahtluse alla reaalsuse adekvaatse representeerimise võimaluse, ei ole kunstnikud loobunud katsetamast erinevate reaalsuse re/presenteerimise strateegiatega, sest tehnokraatlikus maailmas reaalsuseiha vaid kasvab. Uut tüüpi reaalsuse re/presenteerimise strateegiad võeti teatris kasutusele 1970. aastail, laenates need enamasti tegevuskunstist. Nende kaasajal järjest populaarsemaks muutuvate, neorealistlike strateegiate puhul on täheldatav kalduvus presenteerida võimalikult toorest töötlemata reaalsust, millega kaasneb ka töömeetodite ja väljendusvahendite paljususe ning isikupära. Kui

realismile on peetud iseloomulikuks harjumuspärast, läbipaistvat ja üldteada, pigem homogeenset kui heterogeenset koodi, nn null-stiili (Sarapik 2003: 77), siis autentsusihast haaratud teatripraktikud, olles teadlikud kaasaegse ühiskonna ja teatri kui meediumi olemuslikust illusionistlikkusest ning autentsuse pihustumisest, katsetavad jätkuvalt erinevaid võtteid, stiile ja väljendusvahendite kombinatsioone, et jõuda reaalsuse olemuslike elementide representeerimise ja tunnetamiseni. Üldine näib olevat ka arusaamine, et globaliseerunud maailmas on palju erinevaid reaalsusi ja vaatepunkte ning kunstnike kohus on tegeleda meedias ja ühiskondlikus teadvuses representeerimata reaalsuste re/presenteerimisega. Kuna teised reaalsused on „tundmatud maad“, siis eelneb nende re/presenteerimisele tavaliselt ka „antropoloogiline uurimistöö“, mille tõepärusus, nagu alati, on pisut kaheldav. Igal juhul lavastus- ja teadusprojektide metodoloogias on aina vähem erinevat ja üha enam sarnast.

Analüüs näitab, et etenduskunste presentatsiooni ja representatsiooni strateegiad ning ambitsioonid erinevad üksteisest üsna suurel määral. Kui representatsioonid püüdsid nii kunstiteose kui mimeesina terviklikkuse ja täiuslikkuse poole, siis presentatsioonid tuginevad enamasti autentsete erivärviliste kildude eksponeerimisele või reaalsuse sõelumisele katse-eksituse-meetodil.

On raske öelda, kas reaalsuse presenteerimine kunstiliste võtete abil päädib selle sügavama tajumisega või taas kõigest illusiooni loomisega. Mateusz Borowski ja Małgorzata Sugiera (2007: x) on juhtinud tähelepanu, et samamoodi nagu Roland Barthes paljastas reaalsuse efekti loomise tehnika tähtsusetute üksikasjade mainimise kaudu (Barthes 2002), on Philip Auslander paljastanud vahetuse, autentsuse efekti [minu rõhutused – A. S.] loomise strateegia (Auslander 1999) – elimineerides illusiooni suletud fiktsionaalsest maailmast ning asendades selle enesele viitavate tegevuste ja situatsioonidega, mis peaks looma vaatajas mulje, et tal tekib kontakt käegakatsutava reaalsusega. Teoreetikud ega praktikud ei ole lasknud ennast sellest tõdemusest siiski masendada, vaid populaarsust kogub psühhoanalüütiline, Lacanist lähtuv teooria, mis rõhutab, et kunsti ülesanne on vaid luua võimalusi reaalsusega kohtumiseks (Foster 1996: 132, Ronen 2002: 90). See tähendab siis, et need kohtumised ei pruugi alati või kõigiga toimuda.

Eelnevast lähtuvalt on raske midagi tõsikindlat öelda, mida näitavad erinevad reaalsuse re/presenteerimise viisid reaalsuse kohta või iga konkreetse looja ja vastuvõtja suhete kohta reaalsusega. Kuid etenduskunstides silma torkav reaalsuseiha viitab sellele, et pihustunud ja võõrandunud maailmas on suurenenud tarve leida kontakt reaalsusega – ja seda aitab leevendada reaalsuse re/presenteerimine – ning seejärel leida ühisosa või kontaktpunkt erinevate maailmade, reaalsuste vahel – ja seda aitab leevendada kunstiline kommunikatsioon.

---

## Kirjandus

- Abbe, Jessica** 1980. Anne Bogart's Journeys. – *The Drama Review*, Vol. 24, No. 2, pp. 85–100.
- Auslander, Philip** 1999. *Liveness. Performance in mediatized culture*. London and New York: Routledge.
- Barthes, Roland** 2002. Reaalse efekt. – *Autori surm jt esseid*. Tallinn: Varrak, lk 105–116.
- Borowski, Mateusz, Małgorzata Sugiera** 2007. Preface. From the Realism of Representation to the Realism of Experience. – *Fictional Realities / Real Fictions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. vii–xxvii.
- Carlson, Marvin** 1990. *The Iconic Stage*. – *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 75–91.
- Epner, Luule** 2008. Ääremärgusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 8/9, lk 19–31.
- Fischer-Lichte, Erika** 2008. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. – *Theatre Research International*, Vol. 33, pp. 84–96.
- Foster, Hal** 1996. *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*. Massachusetts: The MIT Press.
- Goldberg, RoseLee** 1988. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.
- Heddon, Deirdre** 2008. *Autobiography and Performance. Theatre and Performance Practices*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Kangilaski, Jaak** 2003. Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 1–2 (12), lk 11–28.
- Karulin, Ott** 2010. Vaataja osavõtuteatri häbipostis. – *Sirp*, 10.12.
- Lotman, Juri** 2003. Vestlusi vene kultuurist. Vene aadli argielu ja traditsioonid 18. sajandil ja 19. sajandi algul. Tallinn: Tänapäev.
- Maran, Timo** 2004. Mimees kui kommunikatsiooninähtus. Mimeesimõiste semiootiline ülevaade. – *Akadeemia*, nr 12, lk 2701–2726.
- Pesti, Madli** 2008. Kolme peaga lohe: Rimini Protokoll – teater või mitte? – *Teater. Muusika. Kino*, nr 3, lk 22–30.
- Platform: The Best and Brightest**, 2010. – *Harper's Magazine*, 20.08.
- Ronen, Ruth** 2002. *Representing the Real*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Rähesoo, Jaak** 2011. *Eesti teater. Ülevaateos. 1*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Sarapik, Virve** 2003. Realism ja reaalsuse representatsioonid. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 1–2 (12), lk 61–80.
- Saro, Anneli** 2010. Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. – *Methis. Studia humaniora Estonica*, nr 5/6, lk 143–158. – DOI: 10.7592/methis.v4i5-6.525
- Saro, Anneli, Kristel Pappel** 2008. *Eesti teater: oma ja võõras*. – *Rahvuskultuur ja tema teised*. Toim R. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 125–138.
- Schechner, Richard** 2006. *Performance Studies. An introduction*. New York and London: Routledge.
- The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics**. Eds. Preminger, A., Brogan, T.V. F., Warnke, F.J. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Tormis, Lea** 1978. *Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.

**Turner, Victor** 1985. *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Ed. By Edith L. B. Turner. Tucson: University of Arizona Press.

**Unt, Liina** 2002. *Kui ruumid räägivad*. – *Teatrielu* 2001. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 25–36.

**Turner, Victor** 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.

### **Veebiallikad**

**Esitystaiteen keskus**. – <http://esitystaide.fi/keskuksessa-toimivat-ryhmaet/todellisuudentutkimuskeskus> (18.08.2012).

**Neorealism**. – *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/409085/Neorealism> (12.08.2012).

**Realism**. – *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/493052/realism> (09.08.2012).

**Rimini Protokoll**. – <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/> (15.08.2012).

**The Yes Men**. – <http://theyesmen.org/> (20.08.2012).

---

Uurimust toetas Eesti Teadusagentuur (teema „Esilduvad lood: jutustamine ja ühine tähendusloome narratiivses keskkonnas“; PUT 192).

**Anneli Saro** on Tartu Ülikooli teatriteaduse professor ja ajakirja *Nordic Theatre Studies* peatoimetaja.

E-mail: Anneli.Saro[at]ut.ee.



**Strategies to Re-(Present) Reality in the Performing Arts***Anneli Saro*

Keywords: representation, reality, realism, presentations, performing arts

Contemporary theatre, and performing arts in general, no longer seems to be interested in the representation of illusion and reality. There seems to be an increasing emphasis on free play or/and an immediate presentation of reality. And, thus, the mainstream is moving towards the aesthetics of performance art and happenings, where recurrence is shunned and improvisation is emphasized on one hand, while the boundary between performance and reality is obscured on the other. This means that representative theatre, where performers and objects signify someone/something other, is retreating to give way to presentative theatre, where the performers and objects primarily signify themselves.

In the light of the aforementioned, this paper attempts to answer the following questions: how has the presentation of reality in theatre changed over the last forty years, how does presentative theatre differ from representative theatre and does presentative theatre arrive at a deeper/more objective understanding of reality or merely create yet another illusion? In order to answer these questions, the complicated relationship between art and reality as well as issues intrinsic to realist theatre are analysed. The author attempts to prove that it is difficult to find anything fundamentally new in 21st century theatre practice. A lot of the currently fashionable strategies are further developments of older waves, such as realism, or experiments placed in a new temporal and cultural context.

Considering the physical relationship between performing arts and reality, the third section of the paper analyses three strategies of (re-)presenting reality:

1. Presenting the elements of reality on stage: performances of documentary material in as authentic a manner as possible, i.e. the self-presentations of so-called regular people or actors, etc.
2. Giving reality an artistic framework: audience tours through the city led by guide(s)/performer(s) or audio guides.
3. Imitating reality outside of the artistic space: performers are disguised as non-performers; their actions and the resulting consequences outside of the theatre.

In conclusion, we can claim that theatre practitioners are aware of the inherent illusionism in modern society and the medium of theatre as well as the shattering of authenticity. And, thus, they attempt to represent and perceive the intrinsic elements of reality. The globalized world contains a lot of different realities and viewpoints and it is the obligation of the artist to deal with the (re-)presentation of the realities that go unrepresented by the media and social consciousness. In a shattered and alienated world, the need to find contact with reality increases. This need is alleviated by the artistic (re-)presentation of reality, which allows us to find common ground or a point of contact between different worlds and different realities, alleviated, in turn, by artistic communication.

**Anneli Saro** is a Professor of Theatre Research at the University of Tartu and the Editor-in-Chief of the journal *Nordic Theatre Studies*.

E-mail: Anneli.Saro[at]ut.ee