

Näitleja (füüsilis-vaimse) kohalolu ja kehastumiskogemuse fenomenoloogiline uurimine postdramaatilise teatri kontekstis

Kadi Haamer

Iga tehnika on kehatehnika
(Maurice Merleau-Ponty)

Näitleja füüsilis-vaimsel kohalolul ning „kiirgaval” kehalisel intensiivsusel on tänapäeva sõnateatri suundumustes ning arengus täita oluline roll. Nõue olla laval kohal, olla *siin ja praegu* on kehtinud näitlejatele varemgi, kuid siis kehtisid näitleja lavalisele kohalolule teistsugused põhimõtted ja esteetilised eelistused. Võib üldjoontes väita, et varasematel aegadel on tähtsustatud sõnakasutust laval rohkem, kui seda tehakse tänapäeva sõnateatris. Sellest lähtuvalt on näitleja kohalolu väljendunud teisiti, vähem füüsiliselt. Tänapäeva teater asetab aga näitleja kui ühe vormi teiste lavaliste vormide keskele ning selles koosluses muutub etendaja¹ intensiivsem kehalis-vaimne *siin ja praegu* olemine esteetiliselt olulisemaks printsiibiks kui varem. Samas pole tegu mitte ainult vormilise ja füüsilise võttega, vaid näitleja sisemiselt aktiivne keha võtab eesõiguse sõna ees, mis annab tunnistust muutunud esteetilisest tunnetusest. „Kõnelemine laval jätkub, kuid kõneakti käsitletakse seal kui ebaloomulikku tegevust. Publik tehakse teadlikuks kõne füüsilisest mootorikast. Kõnelemine ei ole enesestmõistetav protsess ning sõna (selle mõte, teksti tähendus) ei kuulu enam kõnelejale.” (Lehmann 2006: 145.)

Siinse artikli eesmärgiks on tutvustada näitleja psühhofüüsilise kohalolu ja kehastumiskogemuse teoreetilisi vaatepunkte, mis tänapäeva teatri kontekstis tunduvad siinkirjutajale olulised. Alustuseks soovin lühidalt määratleda näitleja lavalises kehastumiskogemuses saavutatavat füüsilis-vaimset kohalolu. Iseloomustaksin seda kui intensiivset kehalist ja vaimset teadlikult energeetilist valmisolekut reageeringuteks kinnistatud rollipartituuri sees. Väidan, et näitleja lavalise kehastumiskogemuse psühhofüüsiline kohalolu on eelkõige etendaja kehaline teadlikkus oma liikumisest ja selle energeetikast. Näitleja aktiivne ja teadlik füüsis käivitab tema psüühika, kujutluse ja partneritevahelise suhtluse laval. Nimetatud seisund eeldab laiendatud kinesteetilisi aistinguid ja taju, mis saavutatakse spetsiifilise psühhofüüsilise treeningu abil. Oluline on tähelepanu fookuse mitmetasandilisus, organismi tundlikkus ja aktiivsus ning keha kui transtsendentse ja ontoloogilise terviku tunnetamine. Nimetatud märksõnad olen võtnud erinevatest fenomenoloogilistest ja neuroteaduslikest

¹ Inglise *performer*. Teatriuurimises eelistatakse viimasel ajal *etendaja* mõistet, millel on laiem tähendus: teostaja, sooritaja, esineja, etendaja, mängija, tegija.

kehaurimustest, millest soovin käesolevas artiklis anda lühiülevaate, et uurida ja arendada näitleja füüsilis-vaimse kohalolu teooriat. Lavalise kohalolu analüüsis toetun oma praktilistele kogemustele psühhofüüsilistes treeningutes ja oma kogemustele näitlejana.

Tänapäeva teater kui postdramaatiline teater

Saksa teatriurija ja -teoreetik Hans Lehmann nimetab domineerivat osa tänapäeva teatrit postdramaatiliseks ja iseloomustab seda kui suundumust, mis ühe iseloomuliku joonena asendab varasema dramaatilise tegevuse tseremooniaga. Tseremoonia taastamise all peab Lehmann silmas kehaliigutuste ja erinevate protsesside kogu ulatust, millele on tunnuslik liigutuste kõrgendatud täpsusega esitamine; erinevad muusikalis-rütmilised ja visuaal-arhitektoonilised² konstruktsioonid; rituaalsed vormid, kus kehatseremooniatel on suur tähtsus; etendus on rõhutatult suurejooneline. Tänapäeva teatrit iseloomustab teksti taandumine liidri positsioonilt ning teatri teiste osiste (näitleja, valgus, muusika, dekoratsioon/kostüüm, ruum, keel) autonoomsem ja ka üksteisest sõltumatum käsitlemine etenduse sees. Postdramaatiline teater kujutab laval erinevaid seisundeid ning nende visuaalseid ja dünaamilisi muutusi. Tänapäeva teatris saavad hingamine, rütm ja näitleja keha sisemine kohalolu eelisõiguse *logos*'e ning *ratio* ees. Postdramaatilise teatri kontekstis on näitlejast laval räägitud ka kui nukust, kes liigub nähtamatute juhtmete või nähtamatu jõu poolt suunatuna. „Keha saab keskse tähelepanu osaliseks, mitte kui mõtte edastaja, vaid kui füüsiline ja žestiline vahend. Tihti esitleb postdramaatiline teater end kui eneseküllast kehalisust³, mis näitab ennast oma intensiivsuses, žestilises potentsiaalis, aaraatilises kohalolus ning sisemiselt ja väliselt edasi antud pingetes.” (Lehmann 2006: 68–99.) Näitleja kui vorm või keha ei ole enam peamine lavastuse mõtte kandja laval, nagu varasematel perioodidel, vaid lavastuslikku kontseptsiooni kannavad kõik lavastuse erinevad osised võrdselt üheskoos.

Kuigi näitlemine on praktiline füüsiline tegevuslik „mõtlemine”, on ratsionaalset ja mõttealist aktiivsust ning keha passiivsust teatri visuaalses vormis ehk „tegevuslikus” näitlemises tänapäeval siiski veel väga tugevalt näha. Sellel on kaks lihtsat põhjust: 1) eelnev teatritraditsioon on olnud mõistusliku analüüsi keskne 2) näitlejate kehaline treenitus on üldiselt nõrgal tasemel. Samas on tänapäevane teatriesteetika muutumas. Millega seda seletada? Kas on toimumas mõtteparadigma muutus? Näitleja aktiivsem ja kehalisem kohalolu teatri esteetilistes suundumustes ei kirjelda lihtsalt ühe kunstiliigi arenguid ja probleeme, vaid räägib laiemast tunnetusest ja huvist, mida uurivad nii filosoofia kui ka neuroteadus. Arvata

2 Rääkides visuaalse kunstiteose ülesehitusest ja struktuurist, kasutab Lehmann artikli saksakeelses originaalis mõistet *visuell-architektonische* (v.t Lehmann 2005: 85), ingl k *visual-architectonic* (v.t Lehmann 2006: 69).

3 Sks k *autosuffiziente Körperlichkeit* (vt Lehmann 2005: 88); ingl k *auto-sufficient physicality* (Lehmann 2006: 95).

on, et oluline roll tänapäeva teatri suundumustes on ka Aasia teatri traditsiooniliste näitlejatreeningute mõjul ning neid mõjutusi uurival ja lääne teatritraditsiooniga kõrvutaval Eugenio Barba teatritropoloogial⁴. Aasia teatri erinevatest traditsioonilistest näitlejatreeningutest pärinevad tänapäeval mitmed uued lääne teatri näitlejatreeningutes kasutusel olevad printsiibid.

Kehast mõtlemise muutumine Merleau-Ponty tajufilosoofia valguses

17. sajandist alates on lääne filosoofias inimese keha identifitseeritud kui füüsilist objekti, millel on kindlad anatoomilised ja funktsionaalsed omadused ning mis ka oma toimimises allub kindlatele teaduslikele printsiipidele. Ajalooliselt on keha mõistetud kui meelega seotud juhitud materiat, mis on vaimu tööriist (keha-hinge dualism). Sellele levinud arusaamale hakkas süstemaatiliselt vastu Merleau-Ponty, kelle raamatud „Phenomenology of Perception” („Taju fenomenoloogia”, 1945), „The Primacy of Perception” („Taju esmasus”, 1958) ning „The Visible and the Invisible” („Nähtav ja nähtamatu”, 1964) märgivad olulist muutust lääne filosoofias, just mõtlemises keha rolli üle. Järgnevalt teen lühiülevaate Merleau-Ponty vaadetest seoses näitleja kehalise kohalolu uurimisega. Allikatena kasutan Merleau-Ponty raamatuid „Phenomenology of Perception” (vt Merleau-Ponty 2002) ning „The Primacy of Perception” (vt Merleau-Ponty 1964), samuti Vivian Bohli magistritööd Merleau-Pontyst (vt Bohl 2008). Olen tekstis nii Maurice Merleau-Ponty, Drew Lederi, Phillip Zarrilli kui ka Alva Noë tsitaatide puhul sõrendatult esile toonud minu jaoks olulisi märksõnu, mis aitavad mind teoreetiliselt määratleda (näitleja) kohalolu-fenomeni ja mida ma artikli lõpus isikliku praktilise kogemuse abil kirjeldan ja lahti mõtestan. Samuti olen lisanud joonealuseid kommentaare, mis püüavad artiklisse koondatud teoreetilist materjali seostada näitleja praktilise olukorraga laval.

Merleau-Ponty omistab kehale transtsendentse funktsiooni, kirjeldades seda kui struktuuri, mis rajab meie maailmast arusaamise aluse: püstasend, liikumisvõime, haaramisvõimelised käed, erinevad tajumisviisid, seksuaalsus jne. Keha vahetu kontakt maailmaga toimub taju kaudu, mida Merleau-Ponty nimetab alusfenomeniks, selgitades: „Taju ei ole teadmine maailmast, see ei ole isegi akt ega vaba seisukohavõtt. Taju on taust [minu rõhutus – K. H.], millelt kõik aktid eristuvad ja mida nad eeldavad.” (Merleau-Ponty 1962: 69.)

⁴ Barba uurib oma teatritropoloogilistes töodes etendajate eelekspressiivset lavakäitumist, millel baseeruvad kõik eri (teatri)žanrid, stiilid, rollid ja isiklikud või kollektiivsed traditsioonid. Uurimise alla on võetud erinevad traditsioonilised Aasia teatrid ning lääne teatris eelkõige 20. sajandi teatripraktikast välja kasvanud lähenemised näitlejale ja näitlemisele. Teatritropoloogilise uurimise eesmärgiks on püüda leida sarnaseid printsiipe etendajate psühhofüüsilises töös.

Taju kaudu saab tekkida tegeliku ja illusoorse, tõese ja väära eristus. „Ei ole vaja endalt küsida, kas me tõepoolest tajume maailma. Tuleb öelda: maailm on see, mida me tajume.” (Merleau-Ponty 1962: 154.) Teadvuse eelpredikatiivne elu viib meid tagasi alusfenomeni juurde, mida Merleau-Ponty kutsub *elavaks ihuks* (pr k *corps vivant*). Elav ihu ei ole dualistlik kehaline teadvus või teadvusega keha, see ei ole mitte keha ja teadvuse liitumise tulemus, vaid ontoloogiline tervik. Olla *ihu* tähendab olla maailmas, olla ihuliselt maailma poole. Elav ihu ja maailm ning sellest välja kasvav subjekt/objekt on ühe ja sama fenomeni kaks külge, mitte kaks eraldiseisvat fenomeni. Ihulises kogemuses ei ole olemas puhast kvaliteeti, vaid iga tegelikult tajutat kvaliteet kuulub juba fundamentaalsemasse tajutervikusse ja omab keele-eelset eelobjektiivset tähendust. Tajule on omane iseenda fenomeni „unustamine”, selleks, et saaks võimalikuks asja (objekti) rajamine meie taju maailmas. See „unustamine” ei ole pelk äraolek – see on millegi sellise äraolek, mida saab ka kohale tuua, et teadvustada.

On oluline mainida, et enne Merleau-Ponty fenomenoloogilist käsitlust valitses arusaam, et psühhofüüsilised sündmused on objektiivsed nähtused. Merleau-Ponty käsitluse järgi on aga ihu kõikide vaatepunktide lähe. Sellest järeldub, et faktilised situatsioonid eksisteerivad tajujale vaid juhul, kui ta on ihuliselt olemas. Elavas kogemuses kogeme oma ihu korruga kui subjekti ja objekti, tajumat ja tajutat. Psüühikast ei ole Merleau-Ponty arvates võimalik rääkida kui mingist iseseisvast, kehast lahus olevast tunnetuslikust üksusest. Meelelisi ärritusi ei koge me Merleau-Ponty sõnusti mitte üksnes ühe või teise füsioloogilise meelega kaudu, vaid selle viisi tõttu, kuidas elementaarärritused tajus omavahel spontaanselt organiseeruvad. Närvisüsteemi põhiline funktsioon on Merleau-Ponty sõnul „ärrituste filtreerimine, koondamine ja eritlemine selleks, et moodustuksid tähenduslikud tajutervikud”. (Bohl 2008: 39–40, Merleau-Ponty 2002: 103–104.)

Tajuprotsess eeldab organismi aktiivsust, mis pole teadlik-tahtlik intellektuaalne tegevus. Tajumat organismi iseloomustab võime ennetavalt visandada ärrituse vorme, mille kaudu reaalseid ärritusi kogemusse haaratakse. Kogemuse pidevus luuakse kehale omase tagasi- ja ettehaarava kogemuse struktuuri kaudu. Psühhofüüsiline ehk kehaline sündmus ei ole lineaarne kausaalsete sündmuste ahel, vaid organism on kogemustele juba ette häälestatud. Organismil on teatav ettehaarav valmisolek tajuda stiimuleid ühel või teisel viisil struktureerituna. Merleau-Ponty märgib, et organismi taju visandamisfunktsiooni ei ole võimalik avastada kolmanda isiku positsioonilt⁵. Inimene ei saa mõista elava ihu funktsiooni teisiti, kui seda ise ellu viies ja niivõrd, kuivõrd ta on oma ihu, mis „sirutub maailma poole” (Merleau-Ponty 1962: 104). Oma ihu me tajume vahetult: „Meil ei ole vaja teda

5 Küll on aga organismi aktiivne taju ja kehaline valmisolek nähtav kolmanda isiku positsioonilt. Vaataja jaoks kaasneb näitleja intensiivsema füüsilise ja vaimse kohaloluga laval visuaalselt „kiirgava” keha kvaliteet, mida võib nimetada ka *otsustunud* ja *tegutsevaks* kehaks.

juhtida liigutuse sooritamiseks, sest ta on liigutusega kontaktis algusest lõpuni.” (samas, 105). Aistinguid, mis annavad meile teavet meie keha liigutustest ja asenditest, nimetatakse *kinesteetilisteks* ja ma nimetaksin neid aistinguid „mõtleva keha” aistinguteks.

Suudame maailmas toimida, sest meie ja maailma vahel toimub pidev tagasiside. Suhted organismi ja tema ümbruse vahel ei ole põhjuslikud lineaarselt, vaid tsirkulaarselt: oskused, mis me oleme omandanud maailmas toimides, hakkavad omakorda mõjutama seda, kuidas me maailma tajume, mis omakorda on seotud meie eelrefleksiivse enesetajuga. Tajudes maailma, tajub ihu alati vaikivalt ka iseennast, mis muudab võimalikuks ihu tahtliku ja eelteadliku liigutamise ning uute kogemuste õppimise. Seda on hea näitlikustada imiku kehalise arenguga: väga palju igapäevaseid toiminguid õpib laps ära enne keele omandamist. See kõik toimub tänu ihulisele refleksioonile. Ka hiljem, kui keel on omandatud, toetub inimene uute oskuste omandamisel tihti eelteadlikule ihulisele refleksioonile. Mõtlemise (ehk sekundaarse refleksiooni) sekkumisel õppeprotsessi võib kehalist sooritust hoopis takistada.

Merleau-Ponty kirjeldatud ihu eelrefleksiivne enesetaju mängib olulist rolli psühhofüüsilise treeninguga tegeleva näitleja lavalise kohalolu äratamises ja intensiivsuse treenimises. Sellise näitleja liigutused laval ei ole enam eelteadlikud ega kunagi pimedad või automaatsed, vaid on refleksiivselt ja teadlikult maailma ja iseenda poole suunatud. Argisituatsioonis liikuva inimese liigutused on eelrefleksiivselt maailma ja iseenda poole suunatud ning nende teadvustamine ei ole korrastatud ja järjepidev, sest füüsilist kohalolu ei ole treenitud. Samas on ebaõige väita, et argiliigutusi iseloomustab automatism, sest vastavalt ihulisele eneserefleksioonile on just ihu eelteadlik oma ümbrusest selles toimimise kaudu. Kohalolu on ihulise liikumise teadvustamine ehk nn ihulise eelteadlikkuse „avamine” mõistusele. Seda saab nimetada ka keha teadlikuks sisemiseks avanemiseks nähtavale ja nähtamatule, nii sisemisele kui ka ümbritsevale maailmale. Lava- ja argisituatsioonis liigub inimene vastavalt oma ihulisele situatsioonitunnetusele. Erinevus situatsioonide vahel tuleneb kehalise ja vaimse taju ja teadlikkuse erinevusest. Oluline on mainida, et ihuline taju (nii inimene argisituatsioonis kui ka kohalolev näitleja laval) on ise kogemuse nullpunkt.

Merleau-Ponty ruumikäsitlus eristab laias laastus kolme ruumi: 1) objektiivne ruum – homogeenne, väline, matemaatiliselt mõõdetav; 2) väline ihuline ruum – situatsiooni ruum, egotsentriline ruum, mis moodustub taju ümber vastavalt tema taju- ja liikumisvõimele ning intentsioonile, s.t praktiline ruum, mida me õpime tajuma ihulise liikumise kaudu; 3) sisemine ihu ehk kvaasiruum, mida ei läbista harilikud ruumilised suhted – välised asjad on kas lähedal või kaugel, kuid oma keha on meie jaoks terviklikult ja alati kohal. Liikumise kaudu loob ihu endale ruumi. Ihu ei asu mitte ruumis, vaid asustab ja liigendab ruumi. Liikumine osaleb aktiivselt ruumi ja aja loomises, mis tundub normaalse taju ja argisituatsioonide korral enesestmõistetav (Merleau-Ponty 1962: 132–134). Seetõttu

jääbki liikumise aktiivne teadvustamine argisituatsioonis tagaplaanile ning kehalist kohalolu ei märgata.

Merleau-Ponty „keha ruumilise jaotamise” on võtnud analüüsimisele ka filosoof Drew Leder, kelle „ekstaatiline pindmine keha” ja „taanduv sisikondik keha” on Merleau-Ponty ruumikäsituse edasiarenduseks. Nii kinesteetilised kui ka propriotseptioonilised aistingud⁶ kehas on Drew Lederi järgi tekkinud liikumise kaudu, mis on n-ö kaardistunud meie lihastes. Seega saab meie keha (argi)liikumist väga üldistes kategooriates vaadelda kui liikumist „õpitud mustrites”. Meie keha liikumine loob ruumi. Näitleja kohalolu on samuti ajalis-ruumiline tähelepanu jaotumine; kujutluses me rändame, keha seob meid *siin-ja-praegu*'ga.

Tänapäeva näitleja kehaprobleem

Phillip Zarrilli kirjutab, et näitleja keha on erinevate kehade ristumispaik (Zarrilli 2004: 657). Need erinevad kehad (kehastumised) moodustuvad argiselt liikuvatest kehadest (ingl k *daily bodies*) ja mitteargiselt liikuvatest ehk (keha)tehnikaid kasutavatest kehadest (ingl k *extra-daily bodies*)⁷. Drew Lederile toetudes arendab Zarrilli välja kehade fenomenoloogilise süsteemi (samas). Oma raamatus „The Absent Body” („Äraolev keha”, 1990) viitab Leder Merleau-Ponty välja töötatud kehafenomenoloogia puudulikkusele igapäevases ihulises kogemuses ja nimetab selle äraoleva keha paradoksiks: „Keha, mis on ühelt poolt kõige püsivamalt ja vältimatult kohal meie elus, on samuti olemuslikult iseloomustatud kui äraolevat. See tähendab, et kellegi keha on harva kogemuse temaatiline objekt. Lugeses raamatut või olles oma mõtetes, võib mu keha olla mulle kõige kaugem asi minu teadvuses. Kogemuslikult viibin ma ideede maailmas ja hoolin vähe oma füüsilistest aistingutest või kehahoiakutest.” (Leder 1990: 1.)

Lederi käsitluses ei ole keha üks homogeenne asi, pigem on see „erinevate regioonide kompleksne harmoonia, mis opereerib vastavalt talle omaste printsiipidega, ühendades oma „ruumi” erinevaid osi” (Leder 1990: 3). Leder pakub välja kaks kehastumise viisi, millele on rajatud meie igapäevane kogemus: 1) „ekstaatiline keha” ja 2) „taanduv keha” (samas, 3–10). Zarrilli lisab neile omalt poolt veel kaks: 3) „esteetiline sisemine kehameel” ja 4) „esteetiline väljaspoolne keha” (Zarrilli 2004: 653–664). Zarrilli lisatud kaks viimast kehastumise vormi peavad silmas psühhofüüsilise treeninguga tegeleva näitleja avardunud taju ja tundlikkusega keha võimekust.

6 Keha ja jäsemete aistingulised orientatsioonid ruumis.

7 Mitteargised kehad on erinevate „stiliseeritud” tehnikate kujundatud kehad.

1. *Ekstaatiline keha* (ingl k *the ecstatic body*) on kõige esileküündivam ja nähtavam osa meie kehast, mis vormib meie kogemuse ala. See on n-ö pindmine keha, mis, avanedes maailmale, käitub ekstaatiliselt. Füsioloogiliselt saab *pindmist keha* iseloomustada kui välja-poolle suunatud viit meelt, mis avavad meile välise maailma, tavaliselt „ilma vahetu emotsionaalse reageeringuta” (Leder 1990: 12). Leder nimetab seda veel *elatud kehaks* (ingl k *lived body*), mis „alati moodustab nullpunkti selles maailmas, kus ma elan; [---] minu keha säilitab absoluutse „siin oleku” staatuse; [---] keskpunkti, millest tajumuslik ala kiirgab ja tajuorganid jäävad neutraalseks tajutava keskel” (samas, 13). See on meie keha ekstaatiline loomus ja esimene põhjus, miks ta on unustatud: „[---] keha varjab ennast, et ilmutada, mis on teisene” (samas). Pindmine keha kaldub haihtuma temaatilisest teadlikkusest, sest „see on vorm, kuidas ma eksisteerin maailmas” (samas, 13 ja 22). Pindmise keha tavapärane haihtumine on tehtud võimalikuks taju kaudu, mida nimetatakse *propriotseptsooniks*. Kehaliste oskuste omandamist on iseloomustatud kui tahtelise tähelepanu nihutamist: väline saab sisemiseks ja intuiitviseks. Kehameel kohandab end liikumises intuiitivselt. (Zarrilli 2004: 558–559; minu rõhutus – K. H.)

2. *Taanduv keha* (ingl k *recessive body*) on sügav, sisikondlik keha, mis sisaldab kõiki seisorganeid ja neis toimuvaid protsesse (Leder 1990: 39). Sisikondliku keha taandumine on „sügava kadumise” vorm, milles sisikond on „osa kehast, mida me ei kasuta otse selleks, et midagi tajuda või maailmas tegutseda” (samas, 53). Meie igapäevane oma keha kogemus on Lederi järgi pidev segunemine ning vahetus „liha ja vere” vahel: „Me vormime oma orgaanilist, tajumuslikku ahelat, elades nii pindmis(t)es kui ka taanduva(te)s keha(de)s. Moodustub tervik, mis liigub ekstaatilise ja taanduva oleku vahel, nii maailma ulatudes kui ka sealt taandudes. Keha puudumine meie teadvuses märgib seeläbi meie „lakkamatut suhet maailmaga” (samas, 56).

3. *Esteetiline sisemine kehameel* (ingl k *aesthetic inner bodymind*) kuulub mitteargise kehataju alla, mida hakatakse Aasia teatrist pärit treeningute mõjul tajuma ning välja arendama pikaajalise ja spetsiifilise psühhofüüsilise treeningu kaudu. Psühhofüüsiline treening arendab keha sisemist tähelepanu ning meele ja keha kooskultiveerimist⁸ (Yasuo 1987: 85). Treeningu protsess⁹ on mitteargise ja esteetilise kehatehnika aeganõudev õppimine. Psühhofüüsiline treening asendab seni kogetud keha ja meele eraldatuse palju õrnema ja

8 Yuasa Yasuo räägib keha kultiveerimisest kui praktilisest treeningust, mis koos kehalise treeninguga arendab praktiseerija vaimu ja isiksust. Termin pärineb Jaapani budistlikust praktikast (*shugyō* – isiklik kultivatsioon).

9 See protsess kujutab endast kehameele „häälestumise” tundlikku kulgu vastavate harjutuste ja füüsiliste kompositsioonide abil.

dialektilisema tunnetusega, kus „keha on meeles” ja „meel on kehas”. Kogemine muutub aina tundlikumaks, lisandub õrnem kehameele (*bodymind*) teadlikkuse tase, mis algab sisemisest keha tajuma ja uurima hakkamisest ning keha sisemisest kuulama õppimisest. Zarrilli ütleb, et oluline on nende erinevate psühhofüüsiliste praktikate puhul pöörata tähelepanu hingamisele, mis on kokkupuutepunkt pindmise ja taanduva keha vahel. „Hingamine on otseselt seotud inimese emotsionaalsete muutustega, millel põhinevad kõik füsioloogilised funktsioonid. [---] Kirjeldatud õrn sisemine kehameel on tavatasandil varjatud ja teadmata ning puudub meie argikogemusest seetõttu, et see pole ellujäämiseks vajalik. [---] Esteetiline sisemine kehameel on tundma õpitav vaid kindla psühhofüüsilise praktika abil, mis võib olla suunatud sissepoole ja/või väljapoole. [---] Praktiseerija arendab endal välja võime hingamise teadliku suunamisega püsida suuremas kohalolus.” (Zarrilli 2004: 661–664.)

4. *Esteetiline väljaspoolne keha* (ingl k *aesthetic outer body*) – etenduses kasutab ja esitab näitleja täpset (liikumis)mustrit (ehk partituuri¹⁰), milles on fikseeritud kindlad psühhofüüsilised tegevused ja nende erinevad rütmid. Selle kaudu luuakse etendaja esteetiline väline kehajoonis (ehk rolli fikseeritud partituur). Etendaja keha on paik, mille kaudu esitamine (kui kogemus) on esile kutsutud nii endale kui ka teistele (partner, publik). Näitleja kogeb laval omaenda kogemust ning samal ajal moodustub sellest maailm teis(t)e jaoks, mis on samaaegselt nii kogetud/elustatud kui ka nähtud. Rolli partituur, mis on loodud prooviperioodi jooksul, esitab näitlejale nii ekstaatilist kui ka taanduvat potentsiaali, mida kogedes ja kehastades ning milles tegutsedes sünnib etendus.

Niisiis, näitleja töötab rollis mitmetasandilise teadusega, kus neli keha – ekstaatiline ja taanduv keha ning esteetiline väljaspoolne ja esteetiline sisemine kehameel – pidevalt tsirkulaarselt moduleeruvad, olles tihedas seoses lahtirulluva rollipartituuriga. Mitte ükski keha ei ole absoluutne, vaid pidevalt muutuv seisundis. Seetõttu on näitleja (läbi)elatud kogemus rakendatud pidevasse dialektilisse suhtesse etenduse muutuva maailmaga ja näitleja kiasmilise kehaga. Zarrilli väidab: „Etendaja on pidevas kohanemises oma kohaloluga, mis tekib suhetes kirjeldatud kehadega, kui nad kohtuvad (rolli- ja liikumis)partituuride täpsetes hetkedes. Näitleja kompleksne subjektiivsus ei ole kunagi fikseeritud ainult olevikuga ja ainult kehaga. Pigem on näitleja seotud protsessi kui mänguga partituurilt ja partituurile, mis hõlmab ka kujutlust ja on iseloomulik igale kehastumisviisile.” (Zarrilli 2004: 664–665.)

¹⁰ Psühhofüüsiline liikumismuster ehk partituur valmib näitlejal prooviperioodi jooksul. See on näitleja loominguiline töö, mis lähtub lavastuse aluseks olevast materjalist (nt näidendist). Ebaõige on tekstiraamatut ehk näidendit pidada (rolli)partituuriks, sest see ei sisalda näitlejapoolset interpretatsiooni.

Näitlemise kehastumusliku paradigma poole

Lääne filosoofias on traditsiooniliselt käsitletud taju (ingl k *perception*) ja tegevust (ingl k *doing*) kui teineteisest eristatavaid nähtusi. Tänapäeva neurofüsioloogiliste, käitumuslike ja filosoofiliste arusaamade järgi tundub see vaade aga olevat väär. Phillip Zarrilli soovib käsitleda taju ja tegevust kui teineteisest vastastikuselt sõltuvuses olevaid nähtusi (Zarrilli 2007: 642). Esimesena hakkas taju ja tegevust teineteisest sõltuvana käsitlema psühholoog James Gibson. Gibson asus oma raamatus „The Ecological Approach to Visual Perception” („Ökoloogiline lähenemine visuaalsele tajule”, 1979) senisest radikaalselt erinevale positsioonile. Ta heitis kõrvale Descartes’i vaate, et meel on füüsilisest kehast erinev ja kasutab andmeid, mida kehalised aistingud talle ette valmistavad, ning tõestas, et „taju on organism kui tervik, mis tegutseb oma keskkonnas. Taju on samaväärne organismi enda uurimisliigutustega. Kui meel on kusagil, siis pole ta ei „pea sees” ega „väljaspool”. Meel on tajuvõrgustiku radadele siseomane ja häälestatud selle toimel, kuidas tajuja sukeldub oma ümbrusesse.” (Gibson 1979: 5.)

Ülaltoodud seisukoha pooldajatest on kõige silmapaistvam ameerika filosoof Alva Noë. Ta väidab: „Tajumine on tegutsemise viis. Taju ei ole midagi, mis meiega juhtub. Taju on midagi, mida me teeme aja ja ruumi kaudu, oskuslike uurimisliigutuste abil. [---] Maailm teeb end tajujale kättesaadavaks füüsiliste liigutuste ja (maailmaga) vastastikuse mõjutamise kaudu. Taju on nagu puudutuse aisting, kus taju sisu ei ole pildi sisu. Maailma üksikasjad ei ole teadvusele antud kõik korraga, nii nagu detail paistab pildil (kui tervikul). [---] Vaatamises ja puudutamises saame me tajumusliku sisu kätte selle aktiivse ja põhjaliku uurimise kaudu.” (Noë 2004: 1–3; minu rõhutused – K. H.)

Seega, tajumusliku kogemuse sisu on omandatud kehalise osavuse abil. See, „mida tajume, on määratud sellega, mida teeme või mida me teame, kuidas teha. Me kehastame oma tajumuslikku kogemust; me tegutseme/elame selle välja” (samas, 4–5; minu rõhutused – K. H.). Noë kehastumuslik lähenemine heidab kõrvale lihtsustava vaate, kus taju on sisend maailmast inimese meelde ja käitumine väljund inimese meeles toimuvast. Noë väidab, et on võimatu lahutada taju, tegevust ja mõtet. Tajumuslik kogemus saab tänu tajuja oskuslikule tegevusele sisu ning kogu taju on teadvustatud. Tajumine ei tähenda ainult aistingu omamist või sensoorse mulje vastuvõtmist, vaid see on arusaadava aistingu kogemine (samas, 10, 12). Phillip Zarrilli arvates ei peaks tajumine näitleja (kui tundliku tajuja) jaoks olema laval kitsendatud üksnes subjektiivse tunde omamisesena. Ehe tajumuslik kogemus on rajatud sensomotoorse teadmise kasutamisele ja seetõttu on see kogemus praktiline ja täpne teadmine. Lihtsustatud sisendi-väljundi mudelit on teatris varem peetud tõeseks ja näitlejas kohalolu äratavaks lähenemisviisiks traditsioonilises tekstil baseerivas näitlemises, kus näitleja analüüsib teksti (nn sisend mõistusesse) ja seejärel tegutseb selle välja (ingl k *acting out*), nn käitumuslik väljund. Kirjeldatud traditsiooniline

tööstil jätab näitleja keha passiivsemasse positsiooni, sest ollakse harjunud ning „tegutsetakse” aktiivselt mõttetandil ja mitte niivõrd kehaliselt aktiivselt (vt ka Zarrilli 2007: 643).

Siiski ei ole näitleja abstraktne konstruktsioon, vaid *elav keha*, kes etendab, tegutseb, tunnetab ja tajub ümbritsevat ning reageerib sellele, kasutades rollipartituuri fikseeritud vormi oma vaba ja spontaanse kujutluse ning energia väljenduseks. Lavalise kohalolu kaudu tekkivates tunnetuslikes tervikutes on kehal täita oluline roll. Näitleja ümberkehastumine ja näitlemise kogemus on oma sündimise ja arenemise hetkel väga kompleksne protsess. Noë on elava keha tundlikku tegutsemist iseloomustanud kui „tekkiva ja kehaliselt kogetava maailma teadlikku kinnipüüdmist” (Noë 2004: 12).

Näitleja kohalolu häälestamise protsess ja rollimaailma vahetu sünd laval

Järgnevalt kirjeldan oma isiklikule kogemusele tuginevat kohalolule häälestamise protsessi laval, eesmärgiga selgitada organismis kui tervikus avanevat kehalist ja vaimset tähelepanuprotsessi, mis on lavalise kohalolu alus. Tegevus toimus Pomona ülikooli teatriosakonna stuudios Californias 9. detsembril 2009. Algamas oli prof T. Leabharti rahvusvahelise kehamiimi-uurimisgrupi etendus „Pieces in Mime”, mis kujutas endast põimikut erinevatest soolonumbritest, mille ühiseks teemaks oli liigutuste uurimine.

Siinne kirjeldus on tagantjärele refleksioon, kuid siiski, olles ise laval, ei jälginud ma toimuvat mõttega, vaid tunnetasin kogu ümbritsevat ja tegutsesin kohalolevalt, reageerides spontaanselt igale impulsile, ega läbinud seejuures ratsionaalset mõtteprotsessi.

Olin enne lavale minekut tegelenud selgroo soojenduse ning tervikuna kogu keha psühhofüüsiliste ning energiat äratavate harjutustega (virgutanud „ekstaatilist keha” ja „taanduvat keha”). Olin teinud hääleresonaatorite soojendust¹¹ ning diktsiooniharjutusi, samuti valikuliselt korranud erinevaid osi füüsilisest partituurist ja tekstist, et kontrollida keha kinesteetilisi aistinguid, reageerimisvalmidust ja keha valmisolekut visandada ärrituse vorme. Selle eesmärgiks oli aktiveerida „esteetiline sisemine kehameel” ning „esteetiline väljaspoolne kehameel”. Olin kujutluslikult koos vastavate füüsiliste liigutustega läbi teinud harjutustiku erinevatest energiatasemetest, mis avab füüsilis-vaimsed kanalid keha, aistingute, kujutluse ja mõistuse vahel. Veendunud, et mu vaimsed ning kehalised protsessid on virgunud, avatud vastastikku ja ümbritsevale, keskendusin iga liigutuse ja ümbritseva ruumi tunnetamisele läbi keha energiatsentrumi¹². Mu taju oli äratatud mitteargise psühhofüüsilise lavalise energieetika

11 Inimese häälepaelte võngete resonaatoriteks on pea (k.a nina ja kukal), kõri, rindkere ja kõhuõõs. Spetsiifilised soojendusharjutused tegelevad hääle suunamisega erinevatesse resonaatoritesse, et äratada keha ja panna kõnelemisel/laulmisel varjundirohkelt kaasa töötama.

12 Psühhofüüsilise treeningu kontekstis käsitletakse keha energiatsentrumina nabast allpool asuvat puusa piirkonda.

tasemele, organism oli aktiivne ja virgunud ning meel viidud erksasse lavalise kohalolu seisundisse.

Etenduse alguseni oli aega, saalis istusid mõned inimesed. Trupp läks lavale ja näitlejad võtsid vaikides oma kohad sisse lava ääres olevatel toolidel. Jäime ootama publiku saabumist ning etendust alustavat märguannet. Istusin publiku poolt vaadatuna lava vasakust servast teisel toolil, olles ümbritsetud trupikaaslastest („objektiivne ruum”). Algas viimane (isiklik ning ruumispetsiifiline – „välise ihulise ruumi” ja „sisemise ihu ehk kvaasiruumi”) soojendus. Tajusin istudes kogu oma keha asendit. Keskendusin kiirelt selgroo ja alakeha sisemistele suundadele ja kvaasiruumile; tundsin, et nüüd:

- (1) olen teadlik ning avan oma tähelepanu taldade ja maa kokkupuudetele;
- (2) tajun käte, õlgade, kukla, puusade, põlvede ja taldade asetust ning kaugust oma energiatsentrumist;
- (3) tunnen paremas käes olevat palli ning asendit, kuidas mu käsi seda hoiab; asetan palli korraks paremale põlvele ning liigutan seda minimaalselt, erineva dünaamika ja jõuga; tajun liigutuste resoneerumist oma energiatsentrumis;
- (4) toon teadlikkuse hingamisele, jälgin koos õhu rahuliku sissevoogamisega ja kehast väljumisega toimuvaid füüsilisi muutusi selgroos, torsos ning kehas tervikuna – hingamine kui energia kasvamine ja kahanemine kehas; tunnetan selle pulseerivat liikumist igas oma keha osas;
- (5) keskendun situatsiooniruumile – avan oma tähelepanu kaaslastele, kuulan nende hingamist, selle rütmi, ja tajun nende energeetilist kohalolu; proovin tajuda/kuulata igaüht eraldi;
- (6) viin tähelepanu objektiivsesse ruumi ja tajun oma asetust terves stuudios; kuulan publikut, kahinat ja hääli, proovin kuulnud lokaliseerida; olen teadlik endast ja oma kehast – nullpunktis, milles minu taju- ja tähelepanufookus on mitmetasandilised, olles korraga avatud nii endale, oma hingamisele ja kehas toimuvatele muutustele/reageeringutele kui ka kaaslastele ja nende hingamisele ning dünaamikale ja ka publikule, kelle kahin järjest vaibub. Istun ja olen valmis ning kohalolev kui väljakiirgav ja ümbrusele reageeriv membraan. Mu ihuline situatsioonitunnetus on reageerimiseks valmis.

Algas etendus. Young Tseng mu kõrval alustas, liikudes lava keskele. Ma ei vaadanud teda, kuid kuulsin ja resoneerusin kogu oma kehaga talle kaasa. Mu peas ei olnud mõtteid, olin kehastunud tähelepanu, mis tajub keha ja seda ümbritsevat ruumi. Kõlas Young Tsengi märgusõna. Jõudsin märgata, et see on varem kuulduga võrreldes madalam ja kõhklevam. Tõusin, hingasin. Paus, milles oli pinev vaikus. Hakkasin teksti ja kinnistatud liikumispartituuriga liikuma oma toolist eemale. Oluline on mainida, et rääkisin eesti keeles, mida publik ei mõistnud, sest olin ingliskeelses keskkonnas. Mu samm oli rahulik, liuglev ja kerge. Paremas käes oleva palliga alustasin kergeid sõõre, millele torso osa õõtsuvalt kaasa reageeris. Mu hääli oli madal ja meloodiline. Kuulasin hääle resoneerumist oma kehas, rääkisin aeglaselt, silpe selgelt välja hääldades. Kuulasin ruumi, olin oma kehas ja samas jälgisin

ennast kõrvalt. Kuuendal sammul peatusin kiirelt ning vaatasin Young Tsengile otsa. Ta oli pilgu minult ära pööranud. See oli teisiti kui varem toimunud proovides ning mõjus mulle üllatavana, isegi hirmutavana. Tajusin järgnevas sammus ebakindlust. Talla kokkupuutes maaga oli vähem kergust ja liuglevust, olin raskem. Energiatsentrumi suund oli muutunud. Mu hääli muutus vaiksemaks, madaldus veelgi. Kogemuslikult teadsin, et hakkam joudma kuuldavuse piirini. Märkasin, et hingamispindmisemalt. Tajusin kõhklust. Olin samaaegselt teadlik tekkinud muutustest oma kehasiseses ja -välises kontsentratsioonis. Tegin hetkelise planeerimatu pausi. Kuulasin. Saal oli vaikne, tähelepanu fookustatud. Keskendusin kiirelt energiatsentrumile, selgroole, taastasid sügavamale hingamise. Jätkasin liikumist ning taastasid liugleva kerguse sammudes. Käega, mis hoidis palli, liikusin täpselt ringjas trajektooris, kuid lisasin intensiivsust. Rinnak ja piht järgnesid käe tonaalsusele. Tähelepanu diafragma toele tugevdas hääli ning liikusin meloodiliselt kõrgematesse registritesse. Olin taastunud ja jõuliselt tagasi endises vormis, kuid vibreeriv „mälestus” oli kajana mu liikumisenergiasse ja meelde alles jäänud. Reaktsioon Young Tsengi häälele ja pilgule tekitas mu psühho-füüsilises vahetu taju, milles hakkasin algselt eelteadlikult, seejärel aga teadlikult tegutsema, et taastuks sisemine ja väline fookus ning kinnistatud esteetiline liikumisjoonis. See oli mu keha-meel, mis koges, tegutses ja „mõitles” samaaegselt. Siiski andis vahejuhtum mu edasisele tegutsemisele laval teatava kõhkluse varjundi, mida tundsin nii füüsilises kui ka psüühikas. Tänu organismi võimele häälestuda eelteadlikult ja eelrefleksiivselt situatsioonile ning teadlikult prooviperioodil kinnistunud rollipartituurile, suutsin jätkata liikumist, kuid mu dünaamika ja kõnelemise nn psüühiline muster olid sellest hetkest alates muutunud.

Peatselt pärast kirjeldatud vahejuhtumit laskusin õhku visatud palli kinni püüdmiseks põlvili. Seejärel nõjatusin pallile küünarnukiga, et toetada pead. Seda tehes olin tunnetanud või näinud silme ees alati midagi kollakat, kogenud väsimust ja rammestust. Edasi olin liikunud aeglaselt, isegi jõuetult ja tunnetanud gravitatsiooni. Mu tempo oli raske, kuid sujuv, kui taas palli haarasin. Seekord põlvili laskunud ja pea käele toetanud, kõlas tugev mütsatus (ilmselt sulgus uks). Sulgesin silmad ja nägin tumedat, mustjat lainetust. See ehmatas ja šokeeris mind. Tõstsin kiirelt pea ja avasin silmad. Jõuetus oli kadunud, olin erk. Saalis valitses vaikus, mind jälgiti ja mina olin taas rütmiliselt väljunud oma kinnistunud liikumismustrist. Hetkeline paus, kõhklesin nii endana kui ka tegelasena laval. Seejärel asusin ettevaatlikult, väga areldi ja kõhklevalt kompama palli, et seda taas kätte võtta ning jätkata partituuri. Kogesin psühho-füüsilist elusat aistingut ja muutunud situatsiooni. Olin laval publiku ees, avatud ja reageeriv igale sisemisele ja välimisele muutusele. Reageerisin sündivatele aistingutele nii enese sees kui ka neile, mis tekkisid ruumis (helid, valgus, detailid mu ümber). Mu kujutus oli *siin ja praegu* tekkiv aistinguliste piltide jada. Mind turvas rolli fikseerunud partituur, mille sees olin reageeringuteks vaba. Olin „sündiva maailma” looja, kehastus ja tunnistaja.

Minu füüsilis-vaimse kohalolu analüüs Merleau-Ponty ja Noë fenomenoloogiliste mõistesüsteemide taustal

Tulles oma kogemuse kirjelduse juurest tagasi Merleau-Ponty ja Noë (keha)fenomenoloogia käsitluste ja mõistete juurde, võib välja tuua mitmeid seoseid.

1. Tänu inimese keha transtsendentsele funktsioonile on mul võimalik leida kontakt kõigi kohalolijate kehade (sh kaasnäitlejad, publik) transtsendentse funktsiooniga.
2. Kui mina näitlejana olen aktiveerinud oma organismi, siis on minu psüühikas toimuvaid muutusi võimalik välja lugeda minu füüsilistest liigutustest kui märkidest. Tekib tajutavate märkide voog.
3. Organismi aktiivse kohalolu ja taju (kui alusfenomeni) psühho-füüsilise laienemise kaudu suudan aktiveerida mind ümbritsevaid kehi (s.t teisi ümberolevaid inimesi).
4. Mõistan oma *elava ihu* eri funktsioone neid ise ellu viies, sest tajun oma ihu vahetult (s.t mina olin laval, tegutsesin ja kogesin reageeringuid vahetult).
5. Oma keha taju laienemise kaudu (lavalises kontekstis hõlmab see mu vaimset ja kehalist kohalolu ning mu rolli kinnistunud partituuri) kandub mu psühho-füüsiline vibratsioon publikusse, jõudes minu kehast väljapoole (vahetult, ehk just sündival hetkel), just selles paigas ning just selle publikuga. Siit järeldub, et minu keha taju on publiku tajuga seotud ja publiku taju on seotud minu tajuga. Tekib tsirkulaarne protsess, kuna inimeste kehade ja maailma vahel toimub pidev tagasisidustus, aktsioonid ja reaktsioonid ümbritsevas keskkonnas.
6. Laval olles tajusin, et publik oli minu psüühiliste protsesside ja reageeringutega kaasas ning reageeris neile tunnetuslikult. Kui tekkis muutus (ehk minu spontaanne reageering, nn kriis), tajusin, et kõnnin nagu köiel, kus võin „libastuda” ja langeda välja oma rollipartituurist.
7. Võrreldes publikuga, suutsin tekkinud kriisist väljuda esimesena, just tänu oma kinnistunud rollipartituuri füüsilisele ja rütmilisele struktuurile. Mulle järgnes ka publik. Samasugune situatsioon (kehade transtsendentne mõju, tekkivad muutused/reageeringud) toimus samuti mu reageeringus Young Tsengi pilgule, mis oli kõrvale suunatud. Analüüsid põhjust, miks tema pilk mõjus mulle šokeerivalt, sain aru, et lavale minnes ei olnud ma täielikult kohal ega teadlik sellest, mis oli seal toimunud. Nimelt: vahetult enne lavale astumist ei olnud ma Young Tsengi jälginud (olin teda vaid kuulanud) ja seega puudus mul täielik teave tema esituses toimunud mikromuutustest. Tänu sellele olin psüühiliselt mõningal määral ette valmistamata ja seetõttu mõjuski mulle üllatusena mu partneri kõrvalepööratud pilk. See omakorda tekitas muutusi minu tajus, mis käivitas situatsiooni ja reaktsioonid nii minus, minu rollipartituuris kui ka publikus.
8. Me kogeme seda, mida me oleme õppinud/näinud, s.t nii kehalised kui ka vaimsed oskused, mida me oleme maailmas toimides omandanud, hakkavad omakorda mõjutama

seada, kuidas me maailma tajume. See on omakorda seotud meie eelrefleksiivse enesetajuga. Me tajume, kogeme, liigume ja reageerime vastavalt oma ihulisele situatsioonitunnetusele (motoorne intentsionaalsus). Niisiis: mina reageerisin lähtuvalt sellest, mida olin varem kogenud ja õppinud. Samuti reageeris ka publik, lähtuvalt sellest, mida oli eelnevalt õppinud ja kogenud ning mida nägi ja kuulis minu etteastest.

9. Laval olles tundsin ma muutuvaid tajuseisundeid, mis tekitasid minus sisemisi psühhofüüsilisi muutusi. Sellepärast langesin kohati välja oma kinnistunud kompositsioonilisest rütmist ja vormist. See oli tingitud mu spontaansest reageeringutest, mis olid omakorda seotud mind ümbritsenud ruumis ja inimestes toimuvaga.

Kokkuvõtteks

Näitlemine on eelkõige kehaline ja praktiline „mõtlemis-“ ja tegutsemisviis, mis toetub alati tehnikale, olenemata sellest, kas see puudutab kehalist väljendust, tööd hääle, kujutluse või tekstiga. Teatri- ja näitlejatöö imaginaarsust turvab distsipliin (s.t tehnika), millel on otsene mõju lavastuse esteetilisele vormitaotlusele.

Näitlemine on väga kompleksne tegevus. See on näitleja teadlik olek oma kehalistest, intellektuaalsetest ja psühholoogilistest protsessidest ning oskus töötada kogu oma psühhofüüsilise tervikuga ning sellega, mis toimub näitleja mina ja mitmete üksteisega (sõnaselgelt või mitte) konkureerivate näitlemis- ja etendamisparadigmade ning erinevate kehtivate diskursuste vahel. Ei ole olemas ühte ja õiget näitlemise viisi või stiili, on olemas erinevad etendamise tasemed. Kõigil tasemetel on üks ühine siht: leida ning kujutada esitajate taotletud „tõde“ laval, lähtuvalt oma stilistilistest ja kontseptuaalsetest vahenditest. Kõigil erinevatel vaatepunktidel on üks ühine alus: näitleja kehaline ja vaimne kohalolu, mille intensiivsus ja täpsus on varieeruvad. Tänapäeva postdramaatiline teater eelistab näitleja tegevuslikumat, „lihalikummat“ ja teadlikult psühhofüüsilisemat (enese) kogemist etendusruumi sees. Näitleja kui intensiivne füüsilis-vaimne keha muutub lavapildis, võrreldes teiste lavaliste visuaalsete nähtuste ja vormidega, kvalitatiivselt ja olemuslikult eristuvaks ning edastab nõnda ühiskonnale vahetatut tunnetuslikku sõnumit.

Kirjandus

Bohl, Vivian 2008. Ihulisusest kui keha ja vaimu dualismi ületamisest Merleau-Ponty teoses „Taju fenomenoloogia“. Magistritöö. Tartu Ülikooli filosoofia ajaloo õppetool – <http://hdl.handle.net/10062/6111> (15.12.2011).

Gibson, James 1979. *The Ecological View to Visual Perception*. New Jersey, London: Hillsdale.

Leder, Drew 1990. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.

Lehmann, Hans-Thies 2005. Postdramatisches Theater. Frankfurt: Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies 2006. Postdramatic Theatre. London: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1962. Phenomenology of Perception. Chicago: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 1964. The Primacy of Perception. Chicago: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 2002. Phenomenology of Perception. London: Routledge.

Noë, Alva 2004. Action in Perception. London: The MIT Press.

Zarrilli, Phillip 2004. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. - Theatre Journal, No. 56, lk 635–648.

Zarrilli, Phillip 2007. An Active Approach to Understanding Acting. – Theatre Journal, No. 54, lk 569–581.

Yasuo, Yuasa 1987. The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory. New York: State University.

Kadi Haamer – Tartu Ülikooli doktorant, lavastaja ja erinevate psühhofüüsiliste kehatreeningute treener. Oma doktoritöös uurib ta näitleja füüsilis-vaimset kohalolu läbi olulisemate 20. sajandi teatriteooriate. Kadi Haamer töötab teatriteooriate õppejõuna Tartu Ülikoolis, teatritropoloogia ja liikumisõppejõuna Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias ning kehapiimi ja Suzuki tehnika treenerina Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias.

E-post: kadi.tudre@gmail.com

Phenomenological study of the actor's embodiment experience and (physical and mental) presence in the context of postdramatic theatre

S u m m a r y

The aim of this article is to specify the phenomenon of the actor's presence onstage – to discuss its theoretical basis. The fact that the internally active body of the actor is gaining increasing precedence over the spoken word testifies to changes in the aesthetic sense of modern theatre. These changes, in turn, refer to paradigmatic changes in the Western way of thinking – the heretofore prevalent linear causality is gradually being replaced by a circular causality.

An actor's psychophysical presence and corporal intensity plays an important role in the aesthetic currents of the contemporary theatre. On the stage, an actor (as a *form*) is positioned among other stage forms (lighting, music, setting/costumes, space and language) and, in such a community, the actor's presence *here* and *now* becomes an important principle. His/her active condition of onstage presence requires wider kinaesthetic sensations and perceptions, which are achieved through specific psychophysical training. Important factors include the multi-levelled focus of attention, the sensitivity and activity of the actor's organism and the sensing of the body as a transcendental and ontological unity. These keywords are taken from various phenomenological philosophies of the body (M. Merleau-Ponty, D. Leder, J. Gibson and A. Noë), and from P. Zarrill's phenomenological model of the embodiment-experience of the contemporary actor, and I will try to relate them to my own analysis of the practical experience of onstage presence. In the analysis, I focus on evoking and maintaining onstage presence in the personal practice of acting and conclude that the psychophysical onstage presence is primarily based on the self-acknowledgment of one's bodily movement.

Theatrical acting is a practical way of thinking and acting which is always based on technique, no matter whether it involves bodily expression, working with the voice, imagination or text. The imaginary aspect of theatre and the actor's work is secured by discipline (i.e. technique), which has a direct effect on the aesthetic formal aspirations of a production. Contemporary theatre prefers a more action-based, more 'bodily' and consciously psychophysical (self-) experience of the actor within the performance space. I believe that this situation indicates the need for developing a phenomenological theory of the presence of a human being that cannot directly be found in the works of the authors referred to in this article. In a narrower sense, the theory of the actor's presence onstage could help to explain changes in the aesthetic aspirations of contemporary theatre. In the wider sense, the development of the theory of presence could be aimed at the interpretation of the processes active in the perception and way of thinking of humans.

Kadi Haamer – doctoral student at the University of Tartu, a theatre producer and a trainer of different psychophysical body work-outs. Her doctoral thesis discusses the physical and mental presence of the actor through important theatrical theories of the 20th century. Kadi Haamer is a lecturer of theatrical theories at the University of Tartu, a teacher of theatre anthropology and movement at the Estonian Academy of Music and Theatre, and a trainer of Corporeal Mime and the Suzuki technique at the UT Viljandi Culture Academy.
E-mail: kadi.tudre@gmail.com