

## **Pühaduse performatiivsus ja kristlik teater**

*Madis Kolk*

**Teesid:** 20. sajandil on esile kerkinud mitmeid teatrisuundi, mis on kritiseerinud ja püüdnud ületada Lääne traditsioonilise teatri väidetavat sõnakesksust ning samuti selle võimetust täita n-ö püha kunsti funktsioone. Kuigi seda pühadusedefitsiiti on püütud leevendada ennekõike orientaalsetest teatrivormidest inspiratsiooni ammutades, aitab selle võimalikku tekkelugu mõista ka katoliikliku kultuuri mõjuväljas võrsunud teatrikunsti ning teatrivaenulikuma ortodoksi teoloogia kontekstis välja töötatud ikooniteoloogia võrdlus. Kõrvutades nende kahe konfessiooni teoloogilis-esteetilisi arusaamu, saame analüüsida ka performatiivsuse esteetika seisukohast olulisi kunstiteose loome- ja tajutingimuste vormilisi ja meelelisi aspekte ning nende toimet sakraalse kunsti sihtide seisukohast.

**Märksõnad:** teater, sakraalkunst, õigeusk, ikonograafia, performatiivsus

### **Sissejuhatuseks**

Erinevalt katoliku kirikust, mis vaatamata kohatisele poleemilisele suhtele on keskajast peale teatriga üsna heanaaberlikult koos tegutsenud, on õigeusu teoloogia teatrit pigem tõrjunud või vähemalt pidanud teatri vahendeid ja eesmärged kokkusobimatuks sakraalse kunsti sihtidega. Kummagi konfessiooni esteetilised põhimõtted ei ole aga teatrikunsti küsimustes võrreldavad kasvõi Nāṭyaśāstras India teatrit mõtestavate või Jaapani Nō-teatri aluskontseptsioonidega, mis integreerivad religiooni ja teatri. N-ö püha teatrikunst, kus etendajamisatsioon, dramaturgia, lavakujund ja publikuvastuvõtt kuuluvad vähemalt traditsiooni kohaselt ühtsesse kontemplatiivsesse tervikusse ning mille otsingul on mitmed Lääne lavaeksperimentaatorid oma pilgu oriendi suunas pööranud, näib õhtumaa kultuuris sellisel kujul puuduvat. Üksnes religioosne temaatika ei ole sakraalse kunsti olemuslik eeltingimus ning võib olla vahendiks hoopis taotluslikule blasfeemiale. Ometi on mitmetes Lääne teatrisuundumustes väljendatud vajadust või igatsust lava kaudu (vähemalt kvaasi)religioosseid sihte püüelda. Seda võime täheldada juba kasvõi sümbolistide loomingus, eriti jõuliselt aga 1960. aastatel hoogustunud rituaalse ja interkultuurilise teatri eksperimentides.

Käesolevas artiklis antakse põgus ülevaade põhipostulaatidest, millega on seostatud õhtumaise (teatri)kunsti niinimetatud pühadusedefitsiiti ning tuuakse mõned näited õigeusu esteetiliste hoiakute kohta. See võiks esiteks aidata mõista kiriku ja teatri omavahelise suhte mehhanismi ja sakraalse kunsti kaudu väljendatud pühaduse olemuslikke tunnused, teiseks selgitada eelmainitud õhtumaist nostalgiat teatri väidetavalt kunagi eksisteerinud, kuid kaotsi läinud sakraalse pooluse suhtes, kolmandaks aga osutada ortodoksi teoloogilise esteetika võimalikule panusele performatiivsuse esteetika (vt nt Fischer-Lichte 2006) mõtestamisel.

Kuidas suhestub kõnealune uurimisvaldkond praeguse ühiskondlik-kultuurilise keskkonnaga?

21. sajandil on Lääne ühiskonnas taas kasvanud huvi religiooniga seonduvate teemade vastu, olgu tõukeks siis 2001. aasta 11. septembri terrorirünnakud USAs, muud multikultuursuse ja globalismi nähtavale tõusnud küljed või absoluutseid väärtusi vähemalt mõõnevgi metamodernne mentaalsus (vt nt Vermeulen, van den Akker 2013). Selle tendentsi kultuuriliselt rikastava toime kõrval märkame ka fundamentalistlike liikumiste esiletõusu ning konfliktide, mida saab – vahel liigagi kergekäeliselt – käsitleda usulisel pinnal. Niinimetatud performatiivse pöörde (vt Kaljundi 2008) käigus ei ole teatri suunas hägustunud mitte üksnes kõigi teiste kunstiliikide piirid, vaid performativeerunud on ka muud ühiskondlikud protsessid. Mida rohkem piiritlemata tõlgendustasandeid on korruga globaalsel näitelaval, seda suurem on võimalus, et koode loetakse erinevalt, religiooni kasutatakse ära poliitilistes huvides või fiktsiooni ja reaalsuse segunemisel on saatuslikud tagajärjed. Nõnda kohtame palju erinevaid tõdesid nii Charlie Hebdo karikatuuride kui Pussy Rioti punkpalvuse interpretatsioonides. Mistahes poliitilistel ja kuritegelikel manipulatsioonidel inimelude ja -saatustega religiooni sildi all ei ole mõistagi mingit õigustust, need on äärmused, mis oma olemuselt ei kuulu ei teoloogia ega kunstiteaduste käsitusvalda. Ometi näib ka palju neutraalsemal pinnal peetud debattide põhjal – kasvõi eelmainitud ajakirja ja ansambliga seotud juhtumeid puudutanud hiljutistes rohketes aruteludes – aeg-ajalt, et õhtumaises kultuuris pühaks peetav sõna- ning kunstilise väljenduse vabadus ja mistahes usundi või konfessiooni religioosse pühaduse mõiste justkui välistaksid teineteise.

Valdavalt usuleiges Eestis on kunsti, religiooni ja ühiskondlike institutsioonide kohtumisel küllaltki väike tõenäosus tõusta tõsiseks usutülik. Lähiminevikus on teatavat elevust ja poleemikat tekitanud küll näiteks Raul Rajangu filmi „Superluminous Darkness“ võttes Viljandi Pauluse kirikus 2011. aastal või Anu Saagimi Madonna kontserdi järelpidu Tallinna Püha Vaimu kirikus 2009. aastal, kuid neid sündmusi käsitleti peaaesjalikult moraali kontekstis. Andrus Kivirähi kolumne või Ervin Õunapuu lavastusi saab muidugi vastu võtta ateistliku argumentatsioonina, kuid nende sisuks on enamasti ühiskonnaelus esile tõusvad inimloomuse eripärad ning kontekstiks autori enda loodud fiktsionaalne ruum: autor konstrueerib teesi ja asub seda siis ümber lükkama, püüdmata performatiivsel pinnal suhestuda reaalsete sakraalsete väärtustega. Tõenäoliselt ei pandud kuigivõrd pahaks või tähelegi, et ansambel Põhja-Tallinn salvestas 2012. aastal oma laulu „Meil on aega veel“ video Tallinna Kaarli kirikus. Ka jõuluaegsed popmuusikute kirikukontserdid (peamiselt luteri kirikutes) on muutunud enesestmõistetavaks ning võib mõjuda üllatusena, et õigeusu kirik avab oma ukseid tänini vaid väga erandlikele kultuuriüritustele. Siiski võimaldavad ka toodud näited küsida, kuidas toimib kunst pühaduse mõiste ja mõõtmega, kuidas suhestub pühitsetud ruumiga, kuidas pühadust ära tunda ja mil moel sellest osa saadakse või seda rüvetatakse.

Teatri teket on küll seostatud religioossete rituaalidega, kuid teatri suhe religioosse pühadusega on olnud läbi ajaloo komplitseeritud: küll blasfeemiline, küll iseennast justkui pühitsetud staatusse tõstev. Kuigi Euroopa teatri keskajast algavat perioodi käsitletakse teatriloo raamatutes valdavalt läänekristlikust vaatepunktist, ei ole teatri ja kiriku suhted siiski homogeensed, vaid konfessiooniti erinevad. Artikkel ei taotle üldistust kristluse suhtes tervikuna: huvi keskmes on seni üsna vähe vaadeldud ning seega napi teoreetilise pagasiga ortodoksi teatri- ja kunstialased tõekspidamised, võrdluseks on toodud mitmeid näiteid tugeva teatritraditsiooniga katoliku kirikust, protestantismi rohked kunstikontseptsioonid käesolevasse artiklisse ei mahu.

### Sakraalsusest ja performatiivsusest Lääne teatris

20. sajandi lõpuperioodi kultuuriprotsesse analüüsides on kõneldud performatiivsusest pöördest, mis omamoodi vastureaktsioonina 1960. aastate keelelisele pöördele<sup>1</sup> hakkas „huvi tundma tekstide kõrval ka tegemise – suhtluse ja praktikate, kehalisuse ja kogemuse – vastu“ (Kaljundi 2008: 628). Kunstis võib performatiivset aktiveerumist märgata juba 1960. aastate alguses, mil mõtestati ümber sõnumi ja meediumi vahekord ning sündis ka *performance*’ikunst, samuti teatris, eeskätt seoses etendaja ja publiku suhte muutumisega; muusikas võime vastavaid suundumisi näha juba 1950. aastatel, näiteks John Cage’i loomingu (Fischer-Lichte 2008: 18–20). Performatiivsuse mõistel on palju kasutuskontekste ja sellest tulenevalt ka eritähendusi. Teatrisse puutuva lähtepunktina sellele definitsioonipaljususele tuleks aga alustada teose referentsiaalse ja performatiivse funktsiooni eristusest, kus esimese keskmeks on informatsiooni edasi andvatel märkidel põhinev lugu oma tähendus-tega, teise olemuseks aga toimuva vahetu füüsiline, meeleline kogemus (Alter 1990: 32).<sup>2</sup>

1 Keelelise pöörde kohta vt Piirimäe 2008.

2 Performatiivsuse mõiste võimalikke kasutuskontekste loetleb Richard Schechner oma raamatus „Performance Studies“ (Schechner 2002: 110–142). Kuigi ta viitab teiste seas ka John Langshaw Austini kõneaktide teooriale (samas, 111), tuleb rõhutada, et teatriteaduses on performatiivsuse mõistet kasutades Austini kontseptsioonist üldjuhul siiski teadlikult distantseeritud: „Austini teooria kaasamine kallutab teatrietendust seostama kõnega ja viib seega vältimatult selleni, et teatrietenduse seost dramaatilise tekstiga vaadeldakse lausungi ja keele suhte analoogina Austini teoorias: dramaatilist teatrit mõistetakse kui perlokutiivset meediumi, milles etendus on tekstis ette kirjutatud performatiivsete kõnetegude otsene tulemus. Niisugune performatiivsuse mõiste rakendamine dramaatilisele etendusele võimendab arusaama, et etendus on tekstiga ette kirjutatud, ja seega taastoodab nii traditsioonilisi kui uuemaid distsiplinaarseid vastuolusid draamaauuringute, teatriteaduse ja etendusauuringute vahel.“ (Worthen 2011: 197.) Kõneaktide teooria kontekstis tähendab performatiivsus kõnelemisega teo sooritamist ning seega oleksid etenduse performatiivse funktsiooni uurimise huvikeskmes olevad mõju ja meelelise kogemuse aspektid sellest seisukohast sekundaarsed ning taanduksid pigem perlokutiivsuse märksõna alla (vt nt Merilai 2003: 68). Referents ja performatatsioon ei vastanduks selles mõttes, nagu see on oluline teatrisse puutuva performatiivsuse esteetika rõhuasetuste puhul. Ka Linda Kaljundi juhیب tähelepanu vastavale erinevusele performatiivsuse käsitlusvõimaluste juures (Kaljundi 2008: 635–637).

Neid protsesse üldistades on Erika Fischer-Lichte osutanud Lääne etenduskultuuris esinevale dualismile, mis on kaldunud kunsti referentsiaalses, semiootilises pooluses ning performatiivses tasandis – kuigi need toimivad koos ja teineteist täiendades – nägema opositsioonilist vastuolu. Fischer-Lichte mõneti utreeritud vastanduse kohaselt lähtub üks äärmuslik lähenemisviis „realistlik-psühholoogilisest teatrist karplaval“, taandades teatri üksnes „representatsiooni, narratiivsuse ja tegelaskujude (subjektide) konstrueerimise funktsioonile“ ning välistades seeläbi nii avangardsemad kui ka ajaloolised teatrivormid (Fischer-Lichte 2006: 2459). Teist poolust ühekülgsest rõhutav performatiivne vastasäärmus võib aga ahendada ka näiteks *performance*’i enda toimevaldkonda, defineerides seda kohati pelgalt narratiivsuse ja representatsiooni eitusena (samas, 2460). Tunnustades semiootilisi teatriuurimise vahendeid, väljendab Fischer-Lichte vajadust samavõrd väljaarendatud performatiivsuse esteetika järele, mis teatriteaduse juhtimisel, kuid koostöös teiste teadusharudega peaks keskenduma teose meeleliste kvaliteetide tajumisele ja nende mõjule, taotledes subjekti ja objekti, vaatleja ja vaadeldava, tähistaja ja tähistatava ning loome ja retseptiooni esteetika seniste suhete ümbermõtestamist (samas, 2470–2471).

Süüvimata nii Fischer-Lichte kui ka mitmete teiste teatriuurijate edasiarendustesse (vt nt Fischer-Lichte 2008), küsigem siinkohal hoopis selle mõneti spekulatiivse dualismi tekkepõhjuste järele. Kuna nii ajalisel kui ka sisulisel haakuvad mitmed Lääne teatri performatiivsuspuhangud ülalmainitud pühaduseotsingu kõrgpunktidega, tasub uurida, kas Fischer-Lichte sõnastatud eri distsipliine siduval performatiivsuse esteetikal võiks abi olla ka teoloogia panusest.

Oma essees „Püha teater“ loetleb Peter Brook ilmselt enamiku olulisemaid märksõnu, mida Lääne teatrireformaatorid „mandunud teatri devalveerunud ideaalide tagapõhjuna“ (Brook 1972: 37) lavalise sakraalsuse otsingul silmas on pidanud, leides samas, et taju avardavate elamuste otsingul kipub õhtumaine teater laval pühadust tõrjuma. Ta ei räägi küll otsesõnu religioosest teatrist, kuid kirjeldab visiooni „nähtavaks tehtud nähtamatu teatrist“ – *The Theatre of the Invisible-Made-Visible* (samas, 37; Brook 1980 [1968]: 47), mille ajal mitmed 20. sajandi teatripraktikud on püüdnud ületada „mandunud teatrit“ – õhtumaist sõnakeskset ja olmepsühholoogilist teatrit –, eeldades, et teatri metafüüsiline vägi on kätkenud rituaalses traditsioonis, kuid (vähemalt Lääne) praeguses kultuuripildis „kas kadunud või armetult alla käinud“ (Brook 1972: 40). Brook mõõnab küll mõningate moodsate kunstivormide, näiteks *happening*’i hetkeks ergutavat mõju, kuid rõhutab religioosete traditsioonide taustal: „Püha teater ei piirdu sellega, et ta toob nähtamatu esile, vaid ta loob ka tingimused, mis teevad selle nähtamatu tajumise võimalikuks“ (samas, 50). Vastavasisuliselt otsinguid võib täheldada juba sümbolistide tegevuses, kelle tuules tegid oma teatrieksperimente ka näiteks Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Alfred Jarry ja Vsevolod Meierhold. Eriti jõuliselt hoogustusid need uuringud aga Antonin Artaud’ visioonide mõjul ning interkultuurilise teatri egiidi all (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner jt).

Kõigis neis üsna erisuunalistes teatriotsingutes on tuntavad ühisjooned: rahulolematu tooniandva teatrikaanoni diskursiivsusega, vajadus teatri metafüüsilise mõõtme järele ning usk sellesse, et vastavad tajukanalid saab avada kokkupuutes eksootiliste rituaalsete kultuuridega. Kristluse mõjud ei ole neis eksperimentides lausa välistatud, kuid ometi on teatri sakraalsusmõõdet eeldatud enamasti orientaalsetelt etendus kunstivormidelt. Mille põhjal siis ikkagi oletatakse, et läänelikku püha kunsti traditsiooni on sisse kodeeritud profaneerumistendents ning kui kaugele itta peaksime vaatama, et sellele sakraalsusdefitsiidile performatiivses plaanis teraapiat leida?

Ralph Yarrow on püüdnud teatri pühaduse kriteeriume defineerida, lähtudes William S. Haney määratlusest, mille kohaselt püha teater „võimaldab mõtte tühjendamist ja selle tulemusena teadvusemuudatust, mis hägustab piirid subjekti ja objekti, enese ja teise vahel“, ning rõhutades pühaduskogemuse liminaalset intersubjektiivset keskkonda, milles ühinevad verbaalne ja transtsendentaalne (Yarrow 2007: 16). Kirjeldades kristlikule kultuurile omistatud logotsentrismi mõju pühaduskogemusele, resümeerib Yarrow näiteks Mark C. Taylori, Rudolf Otto, Mircea Eliade ja Georges Batailles' seisukohti, kes lühidalt kokku võttes kritiseerivad monoteistlikule religioonile väidetavalt omast ratsionalismi, mis omistavat suurt tähtsust Jumala transtsendentaalse tõe vahendajale, Kristusele, Jumala sõnale, *logos*'ele ja pühakirjale. Erinevalt müstiku numinoosest kogemusest, kus kaovad senised mina piirid, püüeldavat monoteismi ratsionalismis paradiisi vahendatud sõnas sisalduva kontseptuaalse tõe kaudu. Otto ja Taylori arvates puuduvat selles kogemuses aga ambivalentus, subjekt püüdvat jumalikuga justkui mõttes samastuda, mitte kvalitatiivselt muutuda temaga kohtumise kaudu. Eliade näeb aga kristlikus teoloogias koguni pühadusest eemaldumist, kuna erinevalt šamanismist ja paganlikest rituaalidest ei tajuvat logotsentristlik subjekt pühaduse transformatiivset ekstaasi. (Samas, 35–37.)

Ometi ei selgita need väited kunsti sakraalse ja profaanse ning performatiivse ja referentsiaalse tasandi omavahelist suhet kristluse kontekstis tervikuna. Katoliikliku ja ortodoksi teatrikäsitluse erinevust on vähe uuritud, seda enam, et õigeusu taustaga kultuur pakub selleks ka vähe materjali. Siiski on ka eesti keeles ilmunud vähemalt üks selleteemaline kirjutis German Schuttingult, kes kõrvutab just ida- ja läänekiriku erinevat kultuurilist mentaliteeti, mis leiab väljenduse ka teoloogias ja sakraalses kunstis. Schutting toob esile juba varakeskajal, enne kirikulõhet<sup>3</sup> ilmnunud kultuuriliste ja ühiskondlik-poliitiliste erinevuste mõju ida- ja lääneriitusele, millest tulenevalt võiks spekuloida üldistusega, et kui õigeusu liturgia kese on jäägitult armulauaosadus, siis läänekirikus hakkas selle kõrval üha enam tooni andma õhtumaine analüüsi- ja tõlgendamistung, mis tegi võimalikuks nii teoloogiat

---

3 Suur kirikulõhe kulmineerus aastal 1054, mil ida- ja lääneriituse dogmaatilised erinevused lahutasid ühtse kiriku kaheks, tänapäeva mõistes õigeusu ning katoliku kirikuks.

formaalloogiliste vahenditega interpreteeriva skolastika kui ka muutused, mille käigus hakkas missa rüpest ja armulauast üha enam emantsipeeruma n-ö dramaturgiline aspekt, mis leidis üha suurema ühisosa teatri kui iseseisva kunstiliigiga. Seda erinevalt idakirikust, kus säilis kirikuisade aegne teoloogiline pärimus ning arenes välja ikooniteoloogia, mis ei võimaldanud sakraalset kunsti vaadelda lahus tema liturgilisest kontekstist ning sellel esteetilist iseväärtust omandada. (Schutting 2007: 33–40.) Kui veel 11.–12. sajandini lähtus ida- ja läänekristlik sakraalkunst sarnastest põhimõtetest, siis 13. sajandi Itaalia religioosete maalikunstnike Cimabue (u 1240–1302), Duccio (u 1255–1319) ja Giotto (1267–1337) loomingu kaudu algab renessansis kunsti „desakralisatsioon“ ning realistliku ja emotsioone rõhutava kujutusviisi mõjul hääbub transtsendentne kunst (Quenot 1991: 70–73).

Õigeusu kirik säilitas oma realismi ja emotsionaalsust taunivas ning teatud mõttes konservatiivses ikooniteoloogias aga omamoodi performatiivsuse esteetika, mis pöörab sisu kõrval rõhutatud tähelepanu ka sakraalse kunsti eelduseks olevatele loome-, toime- ja tajutingimustele. Tõepoolest on Lääne teatrist raske leida sellist performatiivset pühadust, mida Brook, Grotowski jt on otsinud Ida maski- ja tantsuteatrist. Küll aga võib ka performatiivse pöörde perioodil täheldada huvi tõusu ortodoksi sugemetega ikoonikunsti vastu:

Läänemaailm on libastunud Jumala kujutamisel: ta on püüdnud esitada Teda sellisena, nagu Ta end näitas Kristuses. Kuid taandades Teda liialt Sõnale, kõnele. Läänemaailm on muutnud Jumala abstraktsaks palgeks, mõisteks, selle asemel et säilitada seda nimena, Nimena. On vajalik, et inimene kujutleks taas Jumala nägu, et ta annaks Talle tagasi Tema näo. Eriti Lääne-Euroopas kahel viimasel kümnendil aset leidnud ikoonide populaarsuse suur kasv annab tunnistust sellest vajadusest; ikoonid tuletavad meelde, et Jumal tegi end nähtavaks Jeesuse näo kaudu. Tegi nähtavaks, ja mitte üksnes kuuldavaks. (Stefanus 2011: 199–200.)

Ikooniteoloogia ja performatiivsuse esteetika ühisosale osutavad ka mitmed uuemad performatiivsuse mõistele keskendunud ikonograafiakäsitlused, millele osutan põgusalt artikli lõpuosas.

### **Õigeusu ja katoliikluse erinevad vaated kunstile**

Kui lähtuda eeldusest, et katoliku kirik on olnud teatrikunsti suhtes soosivam kui ortodoksi kirik, siis tuleks esmalt täpsustada, et patristika perioodil<sup>4</sup> ei olnud Ida ja Lääne kirikuisade suhtumises teatrisse olulist vahet, vaid see oli võrdselt tauniv (vt nt Barish 1985). Kui varakeskajal olid vastuväited teatril nii moraalsed kui ka teoloogilised, siis teatrivastase filosoofia ise pärineb juba Antiik-Kreekast, Platoni „Politeiast“ 4. sajandil eKr, kriitika-

---

4 Kirikuisade ajajärk (1.–8. sajand).

objektiks teatrielamuse afektiivsus ja traagilise kangelase kannatuste moraalne põhjendamatust, mis koostoimes takistavat inimese tötunnetust (Lill 2008: 116). Platoni õpilane Aristoteles nägi aga teatri kui kunstiliigi fiktsionaalses maailmas juba iseväärtust ning põhjendas ja süstematiseeris selle oma „Poetikas“. Platoni vaimus alusväited, asetatuna hilisantiigi meelelahutuskultuuri konteksti, varieerusid aga kirikuisade hilisemates teoloogilistes arutlustes.<sup>5</sup>

Kui apologet Tatianus (u 120–160) taunis näitekunsti teesklust, mis sunnib samastuma rollidega, ohustades inimese identiteeti (Barish 1985: 44), siis Lääne kirikuisa Tertullianus (u 155–230) asetas selle suhtumise konkreetsemalt kristliku teoloogia konteksti, kõneldes teatri demonlikkusest ning tõlgendades Platoni kritiseeritud teatri afektiivsust juba saatana-like jõudude meelevallana, mispuhul toimib ka teatrilisele omane maskeerimine ja kostümeerimine Jumala loomingu moonutamisenä (Tertullianus 200–206). Sarnastelt eeldustelt lähtus ka Konstantinoopoli peapiiskop Johannes Kuldsuu (Chrysostomos; 347–407) oma jutluses „Nende vastu, kes on hüljanud kiriku hipodroomi ja teatri kasuks“ (Chrysostom 2012). Kui eelnimetatud isad lähtuvad pigem platonlikult positsioonilt ega näe kunstilises fiktsioonis iseväärtust, siis Aurelius Augustinus (354–430) lisab sellele juba aristotelliku esteetilise teadlikkuse, kuid peab selle mimeetilist olemust kiriku kontekstis ikkagi kahjulikuks ning leiab, et katartilise kaastunde esilekutsumine lavaliste väljamõeldiste abil eksitab inimese empaatiavõime ja emotsioonid õigetest sihtidest kõrvale (Aurelius Augustinus 2007: 47). Kirikuisade suhtumine teatrisse säilis õigeusu kirikus ning kuigi tänapäeva maailmas väljendub see hoiak pigem apostel Pauluse õpetussõnade vaimus<sup>6</sup> kui kehtestavalt, leidub mõningaid selleteemalisi kirjutisi – olgugi erandlikke – isegi üsna hiljutisest ajast. Näiteks ütleb Kroonlinna Püha Johannes (1828–1908) küllalt kategooriliselt, et teater ja kirik on vastandid, kuna „üks on saatana ja teine Jumala tempel“ (Kroonlinna Püha Johannes 2009). Veelgi hilisemast ajast võiks näiteks tuua ülempiiskop Joann (Šahhovskoi) (1902–1989) essee „Mängu filosoofia“ (esmatrük aastast 1938), kus ta kirjeldab protsessi, kuidas teater kunstiliigina peegeldab „inimese lahutatust Loojast“ (Šahhovskoi 1996). Niisiis säilis ortodoksi teoloogias suhtumine, mille kohaselt teater võib ohustada inimese hinge tervist või takistada

---

5 Tuleb muidugi silmas pidada, et Platoni kriitika oli ennekõike teoreetilist laadi ning ta ei rünnanud otseselt oma kaasaegset veel küllaltki kõrge staatusega teatrikunsti. Ka kirikuisade kriitikaobjektiks ei olnud mõistagi Antiik-Kreeka klassikaline teater, millega neil puudus kokkupuudegi, vaid hilisantiikse Rooma meelelahutuskultuur, mille ühiskondlik maine oli langenud juba enne kristlust (Barish 1985: 38–43). Vahemärkuse korras võiks aga küsida, kas tänapäevaks on üldse Platoni teatrivastastele seisukohtadele oluliselt uut argumentatsiooni lisandunud. Kasvõi näiteks Mihkel Kunnuse essee „Miks maailm oleks teatrita parem paik“ (Kunnus 2012: 99–116) peegeldab üsna ilmekalt Platoni hoiakuid.

6 „Õeldakse: „Mulle on kõik lubatud!“ – Siiski kõigest ei ole kasu. „Mulle on kõik lubatud!“ – Siiski miski ärgu saagu meelevalda minu üle! [---] Õeldakse: „Kõik on lubatud!“ – Siiski kõigest ei ole kasu. „Kõik on lubatud!“ – Siiski kõik ei ehita kogudust.“ (1Kr 6:12, 1Kr 10:23.)

vaimsete sihtide järgimist, *theosis*'t, jumalikustumist, sest teatri fiktsioonimaailm hägustab tõde ja inimese identiteeti ning ärgitab nii etendajat kui ka vaatajat eskapismile.

Õigeusu kultuurist oleks keeruline leida näidet teatri praktiseerimisest ja teoloogiaga ühendamisest nii kõrgel vaimulikul tasemel, nagu seda pakub kasvõi katoliku preestri Karol Wojtyła (1920–2005), hilisema paavst Johannes Paulus II tegevus.<sup>7</sup> See kahe konfessiooni esteetika-alane erinevus ei tulene aga arvatavasti üksnes dogmaatilistest, kanoonilistest või moraalsetest eriarusaamadest, vaid nende endigi aluseks on juba erinevad kultuurilised eelhoiakud, sealhulgas ka suhtumises *logos*'esse ning sõnumi ja meediumi vahekorda. Andrew Walker White'i sõnul on Bütsantsi liturgia rituaalne esteetika algusest peale vältinud otsesest imitatsiooni või representatsiooni. Liturgia eri aspektides, ikonograafiast kirikulauluni, välditi ülemäära tähelepanu rituaali materiaalsele või kunstilistele aspektidele. Representatsiooni teatripäraseid vorme tauniti ning see suhtumine kestis edasi ka siis, kui katoliiklased hakkasid Jeesust imiteerima, piibliepisoodet etendama ja kasutama näitlejaid ning realistlikku stsenaariumi. (White 2006: 2.)

Siiski jätkus ka Bütsantsis Rooma miimide tegevus ning üldse oli Konstantinoopoli publik väga vaatamängulembeline. Küllap oli seda teravam ka vajadus vastavat nähtust teoloogia vahenditega mõtestada ning kaanonitega piirata. Keiser Justinianus I abikaasa Theodora oli endine näitlejanna, mis võis tingida keisri leebema suhtumise teatrisse, kuigi 526. aastal jättis ta selle ilma riiklikust rahalisest toetusest; 692. aastal keelustas keiser Justinianus II aga teatri kui Dionysose kummardamise (Brown 2006: 591). Selle otsuse aluseks on Trullo V–VI Kirikukogu 691.–692. aastast, millel vastu võetud 24., 51. ja 62. kaanon keelavad kristlastel hobuste võiduajamistest, miimietendustest ja paganlikest riitustest osavõtu. Eriti rangelt käib keeld vaimulike ja munkade kohta. (The Quinisext Council.) Bütsantsis ei puudunud täielikult siiski ka religioosne teater, läänekiriku müsteeriume peeti seal aga ebakanoonilisteks, eriti seetõttu, et neid etendasid ilmikud või naised, küll aga aktsepteeriti vaimulike osalemist ennekõike sõnakesksetes niinimetatud ettelugemistes (Bréhier 2009: 264). Kui läänekirikus tekkis kirikuisade pärandit aristotelliku loogikaga ristava skolastika perioodil (9.–14. sajandil) kristliku sisuga teater ning kiriklik maalikunst hakkas üha enam ilmalikustuma, siis Bütsantsis mõtestati juba ikonoklasmi ajal, 8.–9. sajandil, (ja suuresti selle tõttu) ikoonile olemuslikku „jumaliku ligioleku teoloogiat“, mis sõnastati 869./870. aasta IV Konstantinoopoli kirikukogul: „mida evangeelium kuulutab sõnadega, seda kuulutab ja esitab ikoon värvidega“ (Quenot 1991: 77).

Katoliikluse ja õigeusu teoloogilis-esteetilised erinevused kajastuvad aga ka praeguses religioosse sisuga teoste teoloogilise kallakuga retseptisioonis. Väikese auditoriumi ja vähese

---

7 Karol Wojtyła asutas Poolas 1941. aastal põrandaaluse „Rapsoodilise teatri“, tegutsedes seal nii dramaturgi, lavastaja kui ka näitlejana. Oma teoloogilise teatri kontseptsiooni on ta selgitanud ka rohketes kirjutistes, näiteks essees „Sõna teatrist“ (Wojtyła 1987: 372–373).



ühiskondliku kandepinna tõttu on neid hoiakuid keeruline üldistada teatrielu põhjal, küll aga pakub sama nähtuse kohta kõnekaid näiteid filmikunst. Toon siinkohal näiteks Mel Gibsoni filmi „Kristuse kannatused“ (2004) küllaltki elava teoloogilise tagasiside. Kui katoliiklaste hinnangud puudutavad sellistel puhkudel ennekõike teose sõnumit, selle sisulist kohasust, referentsiaalset poolust, siis ortodoksid rõhutavad lisaks sellele ka meediumi sobivust teoloogiliste sihtidega, kunstiteose performatiivset toimet. Nii leidis USCCB<sup>8</sup>, et filmi vägivaldne kujundikeel on küll „laste jaoks liiga intensiivne“, määratledes filmi täiskasvanutele mõeldud kategooriasse A-III (USCCB 2004), kuid ei näinud selles midagi taunitavat teoloogilisest aspektist. Catholic News Service'i filmikriitikud arvasid koguni, et film võib kristlast usuõpetuslikult harida (Pare, DiCerto, Navarro 2004). Algul omistati ajakirjanduses tunnustavaid sõnu filmi aadressil koguni paavst Johannes Paulus II-le (CNN 2003), hiljem Vatikan seda siiski ametlikult ei kinnitanud.

USCCB klassifikatsioonitabel (vt CNS classifications) näibki vaatlevat peaausjalikult teose referentsiaalset tähendust. Katoliku kirikule on sedalaadi kunsti hindamise kriteeriumid olnud omased ka varasemas ajaloos,<sup>9</sup> õigeusu kirikul analoogilisi mõõdikuid ei ole ning üldjuhul hoidub ta üldse ametlikest hinnangutest ilmaliku kunsti ja enamasti ka muude ühiskonnaelu ilmingute aadressil.<sup>10</sup> Kuid ometi ei ole siinkohal küsimus pelgalt sõnumi tsensuuris, vaid erinevus algab juba suhtumisest meediumisse. Katoliiklased – tõsi küll, mitte üksmeelselt – hindasid Gibsoni „Kristuse kannatused“ kristlikule auditooriumile kohaseks, kuid selle filmi puhul võtsid erandlikult sõna ka õigeusu teoloogid, kelle kriitika ei puuduta pelgalt teose sisu ja sõnumi referentsiaalset korrektsust, vaid lisaks ka vormi ja tajumise tingimusi. Nõnda nägi Kreeka Õigeusu Kiriku peapiiskop Kristodulos filmi naturalistliku vägivaldsuse vastuolu evangeeliumidega eeskätt just selle emotsioone ja hinnangulisi hoiakuid ärgitavas toimes (Christodoulos 2004). Kreeka Kiriku Nafpaktose metropoliit Hierotheos tõi Gibsoni filmi teoloogiliste ebakohtadena välja Kristuse passiooni eraldamise ülestõusmisest, selle sündmuse ajaloolise ja esteetilise ülerõhutamise salasusliku ja liturgilise kogemuse arvel ning afektiivsuse. Lisaks hoiatab ta sedalaadi elamuste puhul hereesia (eriti nestorianismi<sup>11</sup>) eest, mida põhjustavat passiooni esteetilise aspekti ja Kristuse inimliku pooluse ülerõhutamine.

8 USA katoliku piiskoppide kogu filmi ja ringhäälingu büroo (*United States Conference of Catholic Bishops' Office for Film and Broadcasting*).

9 Näiteks seadis paavst Paulus IV vastureformatsiooni käigus 1557. aastal sisse keelatud raamatute nimekirja „Index librorum prohibitorum“, selle tühistas 1966. aastal paavst Paulus VI.

10 Vastupidiselt mõjuva Pussy Rioti juhtumi või ka Andrei Zvjagintsevi filmi „Leviaatan“ puudutanud hiljutise poleemika puhul (vt nt Tihhon 2015) on oluline vahet teha argumentatsiooni teoloogilise ja poliitilise tasandi vahel Moskva Patriarhaadis.

11 Nestorius, Konstantinoopoli patriarh (428–431), kelle õpetus rõhutas Jeesuse jumaliku ja inimliku loomuse lahusust.

(Hierotheos 2013.) Ikonograaf Frederica Mathewes-Green võrdleb aga kaht Kristuse kujutamise traditsiooni – realistlikumat läänelikku kunstilist representatsiooni ja õigeusu ikoonimaali, mis eirab realistliku representatsiooni reegleid – ning leiab, et Gibsoni film püüab Kristuse ristisurma läänelikus vaimus ratsionaliseerida, madaldada selle müsteeriumi pelgalt pildiks ühest vägivaldaktist ja nii paratamatult selle olemust kahandada: „Kui fikseerime selle mälpildis, ei saa me seda enam kogeda. Me muudame selle millekski, mida saame analüüsida ja seletada. Aga me ei saa mõista ristisurma.“ (Mathewes-Green 2004.) Martin Scorsese filmi „Viimne kiusatus“ (1988)<sup>12</sup> on aga õigeusu tiivalt nimetatud lausa „692. aasta ikonograafilise kaanoni<sup>13</sup> eiramise tagajärjeks“, millega „puudutab inimkond moraalse ja vaimse allakäigu haripunkti“ (Savatie 20xx).

Toodud näited annavad alust oletada, et kui katoliiklikust vaatepunktist määrab kunstiteose teoloogilise kohasuse selle sõnum, siis õigeusu seisukohast on kriteeriumiks ka meedium. Selle erinevuse ajaloolis-kultuuriliste põhjuste vaatlemine võiks anda olulist informatsiooni ka tänapäeva performatiivsuse esteetika kontekstis, kui kõne all on näiteks Lääne teatri väidetav sõnakeskus ja referentsiaalne dominant või püha teatrikunsti otsingud.

### **Õigeusu teatrivastatus ja performatiivsuse esteetika**

Katoliku ja ortodoksi teoloogia esteetilisi tõekspidamisi kõrvutades on tähelepanu juhitud juba kirikusse sisenedes silma hakkavale erinevusele: kui katoliku kirikus on kesksel kohal võrdlemisi realistlikult kujutatud kannatav Kristus, siis õigeusu kirikus on „aukoyal helge Jumalasünnitaja, Jeesuslaps süles; kogu üldmulje on vaimne kohalolu ja transsendents, mitte kannatus ega süü“ (White 2006: iv). Ortodoksi vaatepunktist on läänekirikliku mõttealaadi eripäradena esile tõstetud rõhuasetust moraaliküsimustele, ajaloolisele perspektiivile ja institutsioonide olulisusele (Zizioulas 2005). Nikolai Berdjajevi sõnul säilitas idakirik oma meditatiivsuses varakristluse eshatoloogilise olemuse, keskendudes peaaesjalikult liturgilisele elule ja dogmadele, läänekirik omandas oma enamas praktilisuses aga ka ajaloolise suunitluse, hakates rohkem tegelema moraaliteoloogia ja kiriku organisatsiooniliste aspektidega ning püüdes kõiki küsimusi, puudutagu need siis hinge, ühiskonda või kultuuri, organiseerida ja allutada välisele ühtsusele. Kui õigeusu vaatepunktist on esmased ülestõusmine ja muutumine, siis katoliikluses on keskmes Kolgata tee ja ristilöömine. (Berdyaev 1925–1926.) Sellega on seostatud ka erinevat suhtumist palvepraktikasse, kirikulaulu ja visuaalsesse reaalsuse representatsiooni ning leitud koguni, et õhtumaine „vaba suhtumine kiriku idee-

---

12 Nikos Kazantzakise (samuti esmalt hereetiliseks kuulutatud ning ka katoliku kiriku keelatud raamatute nimekirja kantud, kuid hiljem rehabiliteeritud) romaani „Kristuse viimne kiusatus“ (1953) põhjal.

13 Silmas on peetud Trullo V–VI Kirikukogul vastu võetud 100. kaanonit, millega keelati ebavooruslike, meeli eksitavate ja kiusatustele õhutavate piltide loomine (The Quinisext Council).

desse ja traditsioonide kokkusegamine kaasaegse reaalsusega võimaldas Lääne religioosel kunstil liikuda üha enam inimliku maise ilu ja tundelisuse poole, püha pildi moondumiseni“ (Potapov 1996–1998).

Nii performatiivsuse esteetika seisukohast kui ka Lääne kunsti desakraliseerumist ja teatri teatavat pühadusenostalgia silmas pidades võiksid kõnekad olla ka katoliku ja ortodoksi kiriku erinevad rõhuasetused kolmainukäsitluses: „Läänes näib jumaliku ühtsuse dogma olevat alla neelanud Kolmainu dogma, millest räägitakse lihtsalt kombe täiteks. [...] kuigi igasugune jumalasisene suhe on alati kolmetine ja on igaveses liikumises jumaliku armastuse ringi sees.“ (Stefanus 2011: 42–43.) Samadele tendentsidele osutab ka varasemalt katoliikluses lausa hereetiliseks peetud Gregorius Palamase (1296–1359) jumalike energiatega õpetus, mille kohaselt Jumal on küll inimesele tunnetamatu oma olemuse poolest (nagu toimib ühendus Kolmainu isikute vahel) ning ka hüpostaasi kaudu (nagu see saab teoks Kristuse isikus tänu tema ühtaegu jumalikule ja inimlikule loomusele), kuid ta on ometi osaletav oma energias, millest saab kiriklikult osa Püha Vaimu kaudu (samas, 218). Niisiis näib ortodoksi liturgiline praktika kummutavat ka stereotüübid, mida kiputakse – eeskätt artikli algupoolel esitatud Yarrow’ püha teatri ning numinoosse kogemuse kriteeriumide valgusel – omistama õhtumaisele sakraalkultuurile tervikuna, jättes kahe silma vahele selle idakiriklikud dūnaamilisusele osutavad aspektid. Kui Palamase tekstid kuuluvad kogumikku „Filokalia“ (kr k ‘ilu armastus’), kuhu on koondatud ortodoksi teoloogiline pärand hesühhasmi<sup>14</sup> traditsioonist ajavahemikul 4.–15. sajandini, siis 20. sajandil on õigeusu kirikus tegeldud ka spetsiifilisemalt esteetika küsimusi puudutava ilu teoloogiaga. Seda teemat on teiste seas käsitlenud näiteks Leonid Uspenski (Léonide Ouspensky), Olivier Clément, aga ka Eesti Apostlik-Õigeusu Kiriku metropoliit Stefanus. Viimane on resümeerinud:

Ladina maailmas rõhutatakse rohkem Jumala ja inimese duaalsust, mis annab inimesele rohkem autonoomiat ja algatusvõimet. [...] Õige tee on Jeesuse jäljendamine. [...] Bütsantsi maailmas aga rõhutati pigem Jumala ja inimese ühtsust ning seega inimese ümbermuutmist Kristuses ja Kiriku salasustes Jumala tule ehk energiatega kaudu. [...] Eetika on kõigest üks etapp teel müstika poole. Ning müstika, mis teostub jumalikustumises, kätkeb kõigepealt looduse kontemplerimist Jumalas ehk asjades peituva Jumala auhiilguse kaemist. Jumala kohalolu pole ainult põhjuslik, vaid ka energeetiline. Võiks ka ütelda, et Läänes rõhutatakse rohkem headust ja Idas ilu. (Stefanus 2011: 59.)

Nõnda ei näe õigeusu kirik teatris kuigivõrd tõhusat vahendit inimese vaimseks arenguks, tema *theosis*’e toetamiseks, küll aga on liturgilise palvepraktikaga seotud kunstiliik ikoonimaal. Ortodoksi teoloogia eristab oluliselt pühakujus ja kujutavas kunstis toimivaid reaalsuse

14 Askeetlik õpetus inimese Jumalaga ühinemise teedest kirgedest puhastumise ja lakkamatu palve (peamiselt Jeesuspalve „Issand Jeesus Kristus, Jumala Poeg, heida armu minu, patuse, peale“) kaudu.

representatsioonimehhanisme: renessansi- ja barokiaegne maalikunst on küll „religioosne“, aga mitte „sakraalne“ või „teoloogiline“, sest seda mõõdet esindab seal üksnes teema, kuid vorm on ilmaliku kunsti oma. „Kunst muutub sakraalseks siis, kui vaimne nägemus kehastub vormides ja kui vormid seda tõetruult peegeldavad“ (Quenot 1991: 76).

Olgugi kontekstid erinevad, on idakiriku ikonograafi ning lääneliku sõnakeskse teatri kammitsais performatiivset pühadust igatseva teatriavangardisti huvifookuses kunsti võrdlemisi sarnased toimetemehhanismid, ehkki viimase pilk on rohkem oriendi poole suunatud. Ühisosale osutavad ka mitmed viimase aja ikoonikäsitlused performatiivsuse vaatepunktist. Näiteks kritiseerib Bissera V. Pentcheva pildi mõiste läänelikku representatsioonikesksust, mis võimaldavat ikooni kohtlemist museaalse objektina, vastandades sellele omalt poolt just ikooni rituaalse performatiivsuse (Pentcheva 2014: 120). Ta rõhutab, et ikoon ei ole mitte pintslilöökidega loodud maal, vaid materiasse vajutatud mudel (*typos*), mille tajumine eeldab kõigi meelte performatiivset koostööd, et seeläbi ületada tema materiaalsus ning saavutada ligipääs „puudutamata, nähtamata ja noetiliselt“ (Pentcheva 2006: 631). Ta omistab ka *mimesis*'e mõistele läänelikus pruugis ennekõike vormi imitatsiooni tähenduse, Bütsantsi ikonograafilises kasutuses tuleks seda sõna aga tõlgendada performatiivses kontekstis, ikoonis väljenduva kohalolu (*presence*) ja puuduoleku (*absence*) ühendusena, mis eeldab meelelist interaktsiooni tajujaga (samal, 631–632). Ka Adrian Gorea vastustab läänelikku n-õ (kvaasi)teaduslikku ja objektiivset tõde otsivat lähenemist, mis liigitavat piltkujutisi sümbolseteks ja realistlikeks. Uspenski ikooniteoloogiale toetudes näeb ta Bütsantsi esteetikas selle binaarse opositsiooni visuaalset ühendust, sest ikoonis väljendub ühtaegu nii objekti realistlik kujutus kui ka jumalik sümbol, ühendades sisu ja vormi, sakraalsuse ja sekulaarsuse. Ikoonide loome- ja tajuprotsesside kirjeldamiseks rakendab ta näiteks Mihály Csikszentmihályi mõistet *voog* ehk *kulgemine* (*flow*) ning Anton Ehrenzweigi mõistet *selektiivselt hajutatud tähelepanu* (*selective inattention*), mida on oma teatriantropoloogilistes rituaaliuuringutes kasutanud ka Schechner ja Victor Turner. (Gorea 2013: 24–28.)

Kui viimased on vastavasisuliselt tajunihkeid otsinud eksootilistest etenduskuultuuridest, siis näib, et ka idakiriku ikonograafias sisalduv performatiivne mehhanism on lääneliku tajukultuuri seisukohast olnud raskesti ületatav paradoks, mis on metafüüsiliste sihtidega teatri kontekstis sattunud tihtipeale silmitsi justkui omamoodi võimalikkuse tingimustega. Marvin Carlson täheldab, et kuigi etenduses toimivad nii referentsiaalne kui ka performatiivne funktsioon, on enamik Lääne teoreetikuid Aristotelesest peale viimasele vähem tähelepanu pööranud ja paljud seda lausa tülikaks pidanud, ning toob selle üheks näiteks sümbolistid (Carlson 1996: 82).<sup>15</sup>

---

15 Tõepoolest, kui ajakirjas Le Figaro avaldati 1886. aastal sümbolismi manifest ning samal aastal ilmus trükis Pierre Quillard'i müsteeriumi žanrimääratlusega näidend „La Fille aux mains coupées“ („Aralõigatud kätega tüdruk“), siis selle Paul Forti lavaversiooni aastal 1891 on peetud sümbolistliku esteetika manifestlavastuseks,

Gorea osutab, et Bütsantsi ikonograafide arendatud realistlik-sümboolse loomemeetodi eeskujul, mis lõpetas ideoloogilised debatilised ikonoklasmi ümber, tuleks mõista ka etendus-sündmuse performatiivset loome- ja vastuvõtuprotsessi. Laenates Fischer-Lichte mõistet *desemantisatsioon*, rõhutab ta selles asjaolu, et teose materiaalne poolus ei toimi niivõrd tähistajana, millele omistada mingeid eelnevalt konstrueeritud tähistatavaid, vaid seda ennast saab tajuda samaaegselt ka tähistatavana. (Gorea 2013: 38–43.)

Paralleelide tõmbamisel rangelt reeglustatud ikooniteoloogia – pühakuju performatiivsuse – ning referentsiaalse ja performatiivse funktsiooni või tähistaja ja tähistatava omavahelise suhte ümbermõtestamise vahele õhtumaises kunstis tuleb muidugi olla ettevaatlik, teadvustades, et mitte igasugune tajukeskkond, kus „sümbol sisaldab sümboliseeritu kohaolu“ (Stefanus 2011: 199), ei ole oma kontekstilt võrreldav sakraalse tähendusruumiga. Käesolevas artiklis toodud võrdluses on aga oluline õigeusu ja katoliikluse erinev kultuuriline taust, mille arvesse võtmine võiks aidata seletada õhtumaise püha kunsti otsingu lähtepunkte ning selle performatiivset toimetasandit.

### Kokkuvõtteks

20. sajandi lõpuperioodi niinimetatud performatiivse pöörde kontekstis võib Lääne kultuuris täheldada nii huvitõusu kunstiteose vastuvõtu meeleliste aspektide kui ka kunsti oletatava sakraalse päritolu ja toime suhtes. Need hoiakud võivad, kuid ei tarvitse esineda koos, ent mõlemal juhul sisaldavad vastavasisulised otsingud ka kriitikat õhtumaisele kultuurile omistatud logotsentrismi, referentsiaalse tähenduse ja representatsioonikesksuse aadressil. Paljudes seda protsessi kajastavates tekstides väljendub tõdemus, et Lääne sakraalse algupäraga kultuur on keskajast tänapäevani tuntavalt profaneerunud, samuti tähelepanek, et selles domineerib ratsionaalne loogika ja sõnakesksus, mis on kohati tundetu nii pühitsetud ruumi metafüüsiliste kui ka kunsti aistinguliste omaduste suhtes. Ühelt poolt on õhtumaine mõttelugu võimaldanud teaduse ja tehnika arengut ning paljusid muid tänapäevaseid väärtusi, mida uusajast peale enesestmõistetavalt hindame. Muuhulgas on selle protsessi käigus välja arenenud ka meie teatrimõistmine. Teisalt on selle tulemusel tekkinud justkui teatav pühadusedefitsiit, mida näiteks teatri puhul on püütud kompenseerida pigem interkultuuriliste eksperimentide käigus rakendatud orientaalsete tehnikate kui kristliku pärandi kaudu, nähes ka viimases logotsentrismi dominant. Kuna Euroopa teatrikultuur on arenenud katoliku kiriku rüpes ning idakristluse teoloogilis-esteetilised hoiakud on pidanud teatrit

---

mis püüdis leida väljendust „hinge draamale“, mis ei vaja lavale ajalist ja ruumilist dünaamikat (Innes 2000: 87). Väliselt staatilisena nägi sümbolistlikku teatrit ka Maurice Maeterlinck, küsides: „kas peame tõesti karjuma nagu atriidid, enne kui Igavikuline Jumal End meile meie elus ilmutab [---] Enamik Aischylose tragöödiad on ilma liikumiseta.“ (Samas, 92–93.) Naturalist André Antoine oletas lausa, et teatrilava väljastab sümbolismi või vähemalt ei saa seda teostada näidendi autori tahet reetmata (Braun 1982: 37). Ka Artaud' metafüüsilise teatri visioonid ei leidnud teatavasti praktikas toimivat vormi.

mittesakraalseks meediumiks, lähtub ka kriitika õhtumaise teatri aadressil läänekristlikust mõtteloolisest lättest. Samal ajal on ortodoksi ikooniteoloogia pakkunud viljakaid avastusi ka performatiivsuse esteetika kontekstis, võimaldades nii ümber mõtestada läänelikke kunstitaju stereotüüpe kui ka mõista teatrikunsti asendit teoloogilises mõisteruumis. Vastavad hoiaku erinevused väljenduvad ka praeguses religioosse kunsti retseptioonis. Olgugi ortodoksi ikooniteoloogia läänelike stereotüüpide taustal konservatiivne, on ta säilitanud väärtusi, mille puudumist on täheldatud muuhulgas ka õhtumaise performatiivsuse esteetika tõlgendustes. Vastava temaatika analüüs võiks aidata rikastada ka argumentatsiooni sellistes tänapäevaste ühiskondlik-kultuuriliste sündmuste käsitlemisel, kus mingil põhjusel on vastuollu sattunud pühaduse raskesti määratletavad kriteeriumid ning euroopalik sõna- ja kunstilise eneseväljenduse vabadus.

---

### Kirjandus

**Alter, Jean** 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

**Aurelius Augustinus** 2007. *Pihtimused*. Tlk I. Vene. [Tallinn:] Logos.

**Barish, Jonas** 1985. *The Anti-theatrical Prejudice*. Berkely: University of California Press.

**Berdyayev, Nikolai** 1925–1926. *Unifying Christians of the East and the West*. – <http://www.chebucto.ns.ca/Philosophy/Sui-Generis/Berdyayev/essays/unifying.htm#1> (30.01.2014).

**Braun, Edward** 1982. *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. London: Methuen.

**Bréhier, Louis** 2009. *Bütsantsi kultuur*. Tlk K. Kasemaa. Tallinn: Varrak.

**Brook, Peter** 1972. *Tühi ruum*. Tlk M. Klaassen. Tallinn: Perioodika.

**Brook, Peter** 1980 [1968]. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.

**Brown, John Russell** (toim) 2006. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMTA lavakunstikool.

**Carlson, Marvin** 1996. *Performance: A Critical Introduction*. London–New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9781315016153.

**Christodoulos** 2004. *Archbishop Christodoulos criticizes the film „The Passion“: „Excessive realism“*. *Ecclesia Report* – <http://www.ecclesia.gr/english/EnPressOffice/report/1-3-2004.html> (30.01.2014).

**Chrysostom** 2012. *Against those who have abandoned the church and deserted it for hippodromes and theatres*. – *Against the circuses and the theatre / Contra ludos et theatra*. – [http://www.tertullian.org/fathers/chrysostom\\_against\\_theatres\\_and\\_circuses.htm](http://www.tertullian.org/fathers/chrysostom_against_theatres_and_circuses.htm) (30.01.2014).

**Fischer-Lichte, Erika** 2006. *Performatiivsuse esteetika poolt*. – *Akadeemia*, nr 11, lk 2457–2472.

**Fischer-Lichte, Erika** 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Transl. S. I. Jain. London–New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203894989.

**Gorea, Adrian** 2013. *Performing the Icon in the Midst of Contemporary Iconoclastic Gestures*. – *Journal of Religion and Culture*, Vol. 24, pp. 19–51.

- Hierotheos** 2013. „The Passion of the Christ“: An Orthodox Perspective. – <http://www.johnsanidopoulos.com/2013/04/the-passion-of-christ-orthodox.html> (30.01.2014).
- Kaljundi, Linda** 2008. Performatiivne pööre. – Keel ja Kirjandus. Humanitaarteadused pöördes. Koost M. Tamm, nr 8–9, lk 628–640.
- Kunnus, Mikkel** 2012. Minu eugeenika saladus: kultuurieugeenilisi koode. Saarde–Pärnu: Jumalikud Ilmutused.
- Kroonlinna püha Johannes** 2009 = On the Church by st. John of Kronstadt – <http://livingorthodoxfaith.blogspot.com/2009/11/on-church-by-st-john-of-kronstadt.html> (30.01.2014).
- Lill, Anne** 2008. Inimene ja maailm kreeka tragöödias. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Mathewes-Green, Frederica** 2004. One Orthodox view on Gibson's Passion. – <http://www.theologyweb.com/campus/showthread.php?22759-One-Orthodox-view-on-Gibson-s-Passion> (30.01.2014).
- Merilai, Arne** 2003. Pragmapoeetika. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Pare, Gerri, David DiCerto, Anne Navarro** 2004. Film Review: The Passion of the Christ – <http://www.americancatholic.org/News/PassionofJesus/default.asp#FilmReview> (30.01.2014).
- Pentcheva, Bissera V.** 2006. The Performative Icon. – *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 4, pp. 631–655. – DOI: 10.1080/00043079.2006.10786312.
- Pentcheva, Bissera V.** 2014. Performing the Sacred in Byzantium: Image, Breath, and Sound. – *PRI Performance Research International*, Vol. 19, No. 3, pp. 120–128. – DOI: 10.1080/13528165.2014.935185.
- Piirimäe, Eva** 2008. Keeleline pööre. – Keel ja Kirjandus. Humanitaarteadused pöördes. Koost M. Tamm, nr 8–9, lk 589–603.
- Potapov, Viktor** 1996–1998. The Spirituality of the Christian West and the Orthodox East. – <http://www.orthodox.cn/catechesis/potapov/13en.htm> (30.01.2014).
- Quenot, Michel** 1991. Ikoon: aken kuningriiki. [Tallinn:] Logos.
- Savatie** 20xx. About the Movie „The Last Temptation of Christ“ (From the Byzantine Icon to the TV Set) – <http://savatie.yoll.net/eseuri/filmul.htm> (30.01.2014).
- Schechner, Richard** 2002. Performance Studies: An Introduction. London–New York: Routledge.
- Schechner, Richard** 2003. Performance Theory. London–New York: Routledge. – DOI: <http://dx.doi.org/10.4324/9780203361887>.
- Schutting, German** 2007. Mäng pühakojas ja selle trepil. – Kirik ja teater: müsteeriumist farsini. Koost R. Schutting. Tallinn: [Püha Issidori Õigeusu Kirjastuselts], lk 7–58.
- Stefanus** 2011. Pilguheit õigeusku. Tallinn: Tallinna Püha Platoni Õigeusu Teoloogia Seminar.
- Šahhovskoi** 1996 [1938] = Иоанн Шаховской, Философия игры. – Философия православного пастырства. Санкт-Петербург 1996, с. 390–412. (R. Schuttingu käsikirjaline tõlge eesti keelde.)
- Tertullianus** 200–206. Fathers of the Church: The Shows, or De Spectaculis. Taken from „The Early Church Fathers and Other Works“ originally published by Wm. B. Eerdmans Pub. Co. in English in Edinburgh, Scotland beginning in 1867. – <http://www.catholicculture.org/culture/library/fathers/view.cfm?recnum=1680> (30.01.2014).
- Tihhon** 2015= Архимандрит Тихон: „Левиафану“ хлопают те, кто хлопал Pussy Riot. – <http://nevnov.ru/culture/sobitiya/arximandrit-tixon-leviafanu-xlopayut-te-kto-xlopal-pussy-riot/> (15.02.2015).

**Vermeulen, Timotheus, Robin van den Akker** 2013. Märkmeid metamodernismist. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 11. Nullindate erinumber. Koost P. Viires, P. Kruus, lk 130–145. DOI: 10.7592/methis.v8i11.1006.

**White, Andrew Walker** 2006. The Artifice of Eternity: A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium. Ph. D. Diss, University of Maryland, College Park.

**Wojtyła, Karol** 1987. The Collected Plays and Writings on Theater. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

**Worthen, William B.** 2011. Draama – performatiivsus – etendus. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koost L. Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 189–208.

**Yarrow, Ralph** 2007. Sacred Theatre. Bristol, UK–Chicago, IL: Intellect.

**Zizioulas, John** 2005. Lessons on Christian Dogmatics. – <http://www.oodegr.com/english/dogmatiki1/perieh.htm> (30.01.2014).

### **Veebiallikad**

CNN 2003. Sources: Pope likes Gibson's 'Passion of Christ'. 18. XII. – <http://edition.cnn.com/2003/SHOWBIZ/Movies/12/17/pope.gibson/> (30.01.2014).

CNS classifications. – <http://www.catholicnews.com/ratings.htm> (30.01.2014).

The Quinisext Council, in Trullo. – Canons of the VII Ecumenical Councils. – <http://jbburnett.com/recources/56can/56can.intro.html> (30.01.2014).

USCCB 2004. The Passion of the Christ. – <http://old.usccb.org/movies/p/thepassionofthechrist.shtml> (30.01.2014).

---

**Madis Kolk** – MA teatriteaduse alal, Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorant, ajakirja Teater. Muusika. Kino peatoimetaja ja Tallinna Ülikooli kunstide instituudi teatriajaloo lektor. Peamised uurimissuunad puudutavad teatri ja religiooni suhteid.  
E-post: [kolk.madis\[at\]gmail.com](mailto:kolk.madis[at]gmail.com).



## **The Performativity of Sacrality and Christian Theatre**

*Madis Kolk*

Keywords: theatre, ecclesiastical art, orthodoxy, iconography, performativity

In the 21st century Western society has seen an increasing interest in topics related to religion. In this context, the connection between the concept of sacrality in Western culture and freedom of verbal and artistic expression has been reconsidered; the very possibility of so-called sacred art within Western culture has been called into question.

Already in the 20th century several theatrical movements in the West have expressed the need to strive for religious (or at least quasi-religious) goals by means of the stage. This can already be seen in the work of the symbolists, but such experiments accelerated and became more forceful under the influence of Antonin Artaud's visions and under the aegis of intercultural theatre. In all of these different quests one can find common elements: discontent with the discursivity of the theatrical canon, a need for a metaphysical dimension in the theatre, and the belief that channels of perception can be opened through contact with exotic ritual cultures.

In his book *Sacred Theatre* Ralph Yarrow has attempted to define the criteria of sacrality in the theatre, drawing upon William S. Haney's prior determinations, which emphasizes first, that sacred theatre induces a change of consciousness in which the subject and the object merge; second, the liminality of the intersubjective environment surrounding the experience of the sacred, in which the verbal and the transcendental unite. When describing the influence of the logocentrism of Christian culture on the experience of sacredness, Yarrow draws on the views of Mark C. Taylor, Rudolf Otto, Mircea Eliade and Georges Bataille. All of these thinkers critique the rationalism attributed to monotheistic religion, which gives an important place to Christ as the mediator of God's transcendental truth, the *logos*, and sacred scripture, all of which differ from the numinous experience of the mystic. The art of so-called sacred theatre, where, at least according to tradition, the performative mission, dramaturgy, stage design, and public reception are all part of a unified contemplative whole seems to be missing in Western culture. Indeed, this is what several Western stage experimenters have been looking for, and in their search they have looked eastward.

New viewpoints with respect to the perception of a work of art were gained in the „performative turn“ of the end of the 20th century; besides the text, proponents of this new direction became interested in the sensory and bodily processes of creativity and reception. Erika Fischer-Lichte and others have conceptualized these processes on a more general level and reflected upon the aesthetics of performativity; insodoing they have pointed to a dualism in the Western aesthetics of performativity, recognizing that there is a contradiction between the referential, semiotic pole of art and its performative dimension. Although the reasons for this split can be sought in the very origins of Western art as well as that of medieval Christian art, relations between theatre and the church differ according to confession; Yarrow's definitions do not apply to Christianity as a whole. As distinct from the Catholic church, which, occasional polemics notwithstanding, has been a good neighbour to theatre from the medieval period onward, Orthodox theology has been more wary of theatre, or at least regarded the media and goals of theatre as incompatible with the goals of sacred art.

Despite this difference of context, the iconographer of Eastern art and the theatre avant-gardist who longs for sacrality in Western logocentric theatre focus on similar mechanisms and processes. With respect

to the origin and development of medieval religious art one might generalize that while the centre of Orthodox liturgy is the fellowship of holy communion, in the Western Church a drive toward analysis and interpretation arose alongside the experience of communion. This analytic drive facilitated the development of interpretive scholastics which translated theology by means of formal logic. Also, a dramaturgic aspect began increasingly to differentiate itself from the Mass and holy communion, finding more commonality with theatre as an independent art form. In the Eastern Church, which preserved the theological heritage of the Church Fathers was preserved, the theology of the icon was developed. According to this, sacred art could not be regarded apart from its liturgical context, nor could an independent aesthetic value be attached to it. The platonic roots of Orthodox theology led to the perpetuation of the attitude of the Church Fathers: theatre could endanger the health of the soul or prevent the pursuit of spiritual goals, that is *theosis*, because the fictional world of theatre blurs truth and human identity, drawing both the performer and the viewer toward affectivity and escapism. However, despite its conservative theology of the icon, which deplored realism and emotionality, the Orthodox church had its own aesthetic of performativity, which in addition to content draws attention to the creative, functional and perceptual prerequisites for sacred art.

The theological and aesthetic differences between Catholicism and the Orthodox church are also reflected today in the theologically-inclined reception of works with religious content. For example, based on the lively theological feedback to Mel Gibson's 2004 film, *The Sufferings of Christ* one might claim that the judgments of Catholics mostly concern the message of the work, the appropriateness of its content, that is the referential pole; Orthodox theologians rather place more emphasis on the appropriateness of the medium to theological goals, that is, the performative effect of the work of art. Besides differences in pure artistic representation, it is also worth examining such questions as Catholic and Orthodox interpretations of the Trinity or the teaching of Gregorius Palamas (1296–1359) on divine energies, which were later declared to be heretical. Thus Orthodox liturgical practice seems to contradict many of the stereotypes that eastward-turning seekers of sacred theatre have attributed to Western sacral culture as a whole, overlooking aspects of dynamism that can be found in the Eastern Christian church. This topic has been discussed in several recent accounts of iconography, which examine the performativity of the icon, distinguishing its processes of creation and perception from the Western representation-oriented concept of the picture (eg Bissera V. Pencheva, Adrian Gorea).

Granted, one should be careful when drawing parallels between the strictly rule-bound theology of the icon and aesthetics of performativity focused on the sensory aspect of art. However, this article takes the position that what should be emphasized are the differences between Orthodox and Catholic views of art, by means of which one can elucidate the points of departure of the Western quest for sacred theatre and the performative level to which it aspires.

**Madis Kolk** – MA in theatre studies, doctoral student of the Institute for Cultural Research and Fine Arts, Tartu University, editor-in-chief of the journal *Teater. Muusika. Kino*, lecturer of theatre history in the Institute of Fine Arts, Tallinn University. Main research interests are related with the relations of theatre and religion.  
E-mail: kolk.madis[at]gmail.com.