

FÜÜSILINE TEATER: MÕISTEST JA KUJUNEMISEST VAT TEATRI LAVASTUSE „EINE MURUL” NÄITEL

Madli Pesti

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tartu Ülikool

Ülevaade. Artiklis vaatlen füüsilise teatri arengut maailma ja Eesti teatri loos ning defineerin termini. Füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus ja kehaline kompositsioon domineerib teiste (teatri) kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Etenduskunstnikud võivad füüsilisele teatrile omaseid väljendusvahendeid kasutades käsitleda väga erinevaid teemasid. Artiklis analüüsin ka füüsilise teatri loomise ja esitamise iseloomulikke võtteid. Füüsilisele teatrile on iseloomulik koosloome meetod ja improvisatsioon ning etendajale eriti intensiivne lavaline kohalolu ja energia. Füüsilise teatri arenguloo maailmateatris visandan neljasuunalisena: kehamiimist ja pantomiimist lähtuv suund, tantsuvormidest lähtuv suund, avangardsest kunstist ja *performance*'ist lähtuv suund ning lugu jutustav füüsilise narratiivi suund. Näitan füüsilise teatri arengusuundi Eestis ning üksikasjalikumalt vaatlen narratiivipõhise füüsilise teatri esindaja VAT Teatri lavastust „Eine murul”.

Võtmesõnad: nüüdisteater, ülekanne animafilmist teatrilavastuseks, eesti-keelne teatriterminoloogia

Artikli uurimisküsimused on järgmised: Kuidas defineerida terminit „füüsiline teater”? Mis iseloomustab füüsilist teatrit? Kuidas on füüsiline teater arenenud maailma teatri loos? Millised on füüsilise teatri näited Eestis? Kuidas suhestub Eestis tehtav maailma teatri looga?

Artiklis osutan füüsilise teatri arengusuundadele Eestis ning vaatlen üksikasjalikumalt VAT Teatri lavastust „Eine murul” (2017), mis esindab narratiivipõhist füüsilist teatrit. Tanel Saare lavastus valmis ajal, kui ta õppis Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli füüsilise teatri magistrantuuris. See kaheaastane õppeprogramm (2016–2018) professor Jüri Naela juhendamisel on oluline tähis füüsilise teatri kujunemisel Eestis. Nüüd on ka õige aeg terminile ja praktikale tähelepanu pöörata, seda enam, et füüsilise teatriga seotud mõisted on Eesti teatriteaduses seni läbi kirjutamata.

Füüsilise teatri mõistest ja kujunemisest

Üks teatrikunsti arengu mõtestamise ja etenduskunsti olemuse mõistmise võimalus on vaadata neid läbi füüsilise teatri prisma. Füüsilise teatri mõiste osutab teatrikunsti olemusele kui sünteeskunstile. See on mõiste, mis kohtub servapidi väga paljude teatrižanride ja -liikidega: tantsuteater, visuaalteater (vt ka Pesti 2013), objektiteater, nukuteater (vt ka Ruusna 2016), sõnateater, tehnoloogiline teater (vt ka Raudsepp 2013, Raudsepp 2017), multimeediatheater, kehamiim ja pantomiim (vt ka Tudre 2008, Haamer 2011), uus tsirkus, tänavateater, samuti kujutav kunst laiemalt ja nüüdis-kunst koos tegevuskunsti, *performance*'i ja *performance*'i-teatriga (vt ka Parmakson 2015). Füüsilisel teatril ei ole välja kujunenud ühte kindlat esteetikat või treeningsüsteemi (vt ka Nael 2016).

Füüsilise teatri mõiste kasutamisega saab mõtestada näitleja keha osatähtsuse muutumist nüüdisteatris ja seda, kuidas esiplaanile asetatakse kehaline väljenduslikkus ja žestiline või kehaline kompositsioon (Murray, Keefe 2007: 13). Leian, et siinjuures on põhjust rääkida kehalisuse määrast ning analüüsivade lavastuste puhul kehalisuse dominandist. Seega võiks füüsilise teatri võimalik definitsioon kõlada nii: füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus domineerib teiste (teatri)kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellega võivad

loomisprotsessi käigus liituda paljud erinevad väljendusvahendid. Oluline on silmas pida, et füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Valides füüsilisele teatrile omased väljendusvahendid (mida käsitlen allpool), võivad etenduskunstnikud väljendada kõikvõimalikke ideid ja käsitleda erinevaid teemasid ühiskondlikest isiklikeeni. Mingeid sisulisi piiranguid füüsilise teatri võtete kasutamine ei sea, tegemist on iseloomuliku loomeprotsessi ja omaduste koguga.

Vaatame, kuidas füüsilise teatri termin on ajalooliselt kujunenud. Termin jõudis laiemale avalikkuseni ingliskeelses kultuuriruumis 1986. aastal, kui Austraalia juurtega tantsija ja lavastaja Lloyd Newson lõi teatri, mis sai nimeks DV8 Physical Theatre. Newson mõtles sellega teatrit, mis „purustab teatri, tantsu ja isikliku poliitika vahelisi piire ja võtab esteetilisi ja kehalisi riske”.¹ Selline kirjeldus sobis ka paljudele teistele füüsilise teatri truppidele. Termin ise levis peamiselt Suurbritannias, Põhja-Ameerikas ja Austraalias. Siin-seal oli seda terminit kasutatud küll juba 1970. aastatel, kuid raamatu „Physical Theatres” autorite, lavastajate ja teatriuurijate Simon Murray ja John Keefe’i hinnangul mitte enne 1968. aastat (Murray, Keefe 2007: 14). Nemad töidki termini ka teatriuurimisse laiemalt. Oluline on märkida, et nende raamatu pealkiri on mitmuses – „Physical Theatres” –, rõhutades selle teatriliigi hübriidsust ja mitmekesisust. Eesti keeles tekitaks tõlge „füüsilised teatrid” liigse konnotatsiooni teatrimajaga, seetõttu on sobilikum kasutada üldnimetust „füüsiline teater”.

Kuigi termin ise on vaid paar aastakümnet vana (eesti keelde ilmus see tasapisi alles uuel aastatuhandel), saab mõiste (termini mentaalne ja sisuline täide) viia tagasi kahe tuhande aasta pikkusesse teatritegemisse, sest kehalise dominandiga lavastusi on loodud erinevatel ajastutel ja erinevatel viisidel. Miks võeti aga nüüdisteatris füüsilise teatri termin kasutusele just alates 1980. aastatest ning eelkõige Suurbritannias, Austraalias ja Põhja-Ameerikas? Mainin vaid põgusalt mõnd tegurit. Terminitekkimine ja

¹ DV8 Physical Theatre kodulehekül. www.DV8.co.uk (19.06.2017).

kasutamine viitab teatrikunsti muutumisele viimaste aastakümnete jooksul – postdramaatilise teatri tekkele. Muutused etenduskunsti laiemalt on saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmanni hinnangul märgatavad alates 1970. aastatest ning need väljenduvad muu hulgas draamateksti tähtsuse vähenemise ja teatri väljendusvahendite mittehierarhilisuse kaudu (vt Lehmann 2011: 242 jj). Läänes muutus sel ajal üldine kultuuriline kliima: varem olulised autoritaarsed (kultuuri)institutsioonid ja seni domineerinud jäigad struktuurid pehmenesid. Sellega seoses kogus populaarsust koosloome meetodil loodud teatrikunst – ilma kindla alustekstita mõttekaaslaste grupi ühislooming. Ühtlasi vähenes teatrikunstis sõna võim, esile tõusid teised väljendusvahendid, eelkõige visuaalsed ja kehalised. Füüsilise teatri plahvatuslikku arengut läänes võis mõjutada ka kehalisust ja liikumist eelistava popkultuuri järjest jõulisem esiletõus. Kindlasti mängis rolli ka festivalide buum ehk teatrikunsti rahvusvahelistumine, mis eelistas kehalise dominandiga lavastusi sõnateatrile.

Loomisviisid ja etendamisstrateegiad

Järgnevalt iseloomustan füüsilise teatri loomist ja esitamist. Kõigepealt vaatlen füüsilise teatri loomise levinumaid meetodeid – koosloome meetodit ja improvisatsiooni. Teiseks analüüsin, mil viisil suhestub füüsiline teater sõnateatri ja postdramaatilise teatriga, ning kolmandaks uurin, milline on näitlemisviis füüsilises teatris.

Füüsilist teatrit luuakse sageli koosloome meetodil (ingl k *devising theatre*). Füüsilise ja koosloome meetodil loodud teatri areng ei ole küll identne, kuid nende vahel on loov ja sümbiootiline suhe (Murray, Keefe 2007: 18). Koosloome meetodit ja füüsilist teatrit ühendavaks tunnuseks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingu trupi koostöös prooviprotsessi jooksul. Tihti alustavad trupiliikmed prooviprotsessi oma ideede esitamisega, erinevate materjalide otsimisega, tutvustatakse näiteks fotosid, maale, muusikat. Sellist loomeviisi võib nimetada ka brikolaažiks ehk n-ö kokku kantud ideedest ja teistest teostest vormub proovide

käigus lavastus. (Vt ka Epner 2011 ja Epner 2013) Sellisel viisil töötab teater DV8: nende lavastused on brikolaažlikud ja multimeediumlikud² ning trupp lähtub lavastuste loomisest esmajoones ideest³. DV8 leiab oma lavastuste teemad ühiskondlikest valupunktidest, käsitledes erinevate religioossete ja poliitiliste vaadete pörkimist, kehalisust ja soolisust. Nende lavastuste uurimuslikud loomeprotsessid on pikaajalised: kogutakse isiklikke tunnistusi, kasutatakse dokumentaalset ja *verbatim*-tehnikat; kombineeritakse tantsu, sõna ja videolahendusi.⁴

Koosloome meetodi puhul on tegijate üks oluline eesmärk katsetada mittehierarhilisi struktuure, st et kõik loojad oleksid võrdsele positsioonil (Heddon, Milling 2006: 5, Deck 2011: 17–18). Briti teatriuurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling võtavad koosloome meetodil loodud teatrile iseloomulikud omadused kokku järgmiselt: ekspressiivsus, loovus, uuendusmeelsus, riskimine, spontaansus, eksperimentaalsus, skeptiline suhtumine sõnadesse, mittekirjanduslikkus (Heddon, Milling 2006: 5). Neid sõnu on sageli kasutatud ka füüsilise teatri trupptide iseloomustamiseks.

Füüsilise teatri loomise ja koosloome meetodil töötamise lahutamatu osa on improvisatsioon, mida truppid on kasutanud peamiselt kolmel viisil: valmisnäidendi lavale toomise protsessis; läbivalt lavastuse loomisest; improvisatsiooni põhimõtteid on rakendatud laiemalt, väljaspool teatrikunsti. (Samas, 8) Füüsilise teatri puhul on enim levinud improvisatsiooni läbiv kasutamine lavastuse loomeprotsessis.

² Multimeediumlikkuse kontseptsiooni seletab Peeter Torop järgnevalt: „Seega saab multimeediast rääkida seoses arvuti kui tehnilise vahendajaga ja seoses sõnumiga, mis selle tulemusel tekib. [...] On siiski oluline silmas pidada, et multimeedia mõiste ei taandu arvu- tiasjandusele. Multimeediateksti, -keskkonna või -kommunikatsiooni võivad moodustada verbaalne tekst, heli (audio), liikumatu pilt, liikuv pilt (video, animatsioon) ja ka interaktiivsus kui multimeedia eritunnus.” (Torop 2008: 722)

³ Trupi asutaja Lloyd Newson on öelnud: „Loon ainult siis, kui mul on midagi öelda.” (Roy 2008)

⁴ Vt DV8 Physical Theatre kohta poliitilise tantsuteatri kontekstis Pesti 2016: 107–109.

Kuidas aga suhestub füüsiline teater sõna- ja postdramaatilise teatriga? Siin on kohane esile tuua dominandi mõiste. Kuigi ka sõnateatris on näitlejad laval oma kehalise väljenduslikkusega, domineerib seal kõneldud sõna. Füüsilises teatris on aga etendaja keha loomingu alguspunktiks nii kompositsiooniliselt kui ka dramaturgiliselt, kuid sõna kasutamine ühe väljendusvahendina ei ole samuti välistatud. Postdramaatilist teatrit iseloomustab eelkõige väljendusvahendite mittehierarhilisus, st ka sõna ei ole lavastuses domineeriv. Postdramaatiline teater on katustermin, mille alla kuulub ka selline teater, kus looming lähtub etendaja kehalisusest.

Kui vaadelda füüsilist teatrit näitlemise aspektist, siis võib väita, et kogu 20. sajandi näitlejatreening tuginebki suures osas etendaja kehalisele arendamisele. Selliste teatrikunsti suurnimede nagu (hilisem) Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Mihhail Tšehhov, Jerzy Grotowski, Étienne Decroux, Peter Brook, Eugenio Barba, Jacques Lecoq loomeja treeningmeetodeid läbib kehastumise, füüsilise väljenduslikkuse ja kehalise „kirjaoskuse” rõhutamine. Kuidas aga ikkagi erineb näitlemine füüsilises teatris teistest teatripraktikatest? Füüsilises teatris kaugenetakse representeerivast rolliloomest, mida kasutatakse pigem psühholoogilises teatris, kus rolle luuakse läbielamistehnikaga. Füüsilises teatris tähendab näitlemine tegutsemist, mingi ülesande täitmist ning on seejuures lähedane *performance*'i-kunstile. Näiteks võib füüsilise teatri lavastustes näha tegeliku väsimuse ja kurnatuseni jõudmist.⁵ Etendamisstrateegiates rõhutakse kordustele ja energia pillamisele, etendamine on tihedalt seotud kohalolu mõistega.

Termin „kohalolu” (*presence, Präsenz*) on teatriuurimises jõuliselt esile tõusnud viimastel aastakümnetel, kuigi mõiste ise – lavaline kohalolu siin ja praegu – on teatrit iseloomustanud muidugi selle algusest peale. Kohalolu fenomeni on põhjalikult analüüsinud Saksa teatriuuriija Erika Fischer-Lichte (2008), kelle seisukohti järgnevalt

⁵ Minu vaatamiskogemuse põhjal kasutab sellist etendamise viisi näiteks Belgia kunstnik ja lavastaja Jan Fabre.

refereerin. Tavaliselt võetakse etendajate ja vaatajate üheaegset kohalolu teatris iseenesestmõistetavana, see võimaldab ja määrabki etendussituatsiooni. Sellises olukorras saavad vaatajad kaasnäitlejateks läbi kehalise kohalolu, tunnetuse ja vastuvõtu – koos luuakse etendus. Lavalist kohalolu võib vaadelda kui etendaja kehastumise teatavate protsesside tulemust. Kohalolu põhineb etendaja oskusel kasutada teatavaid tehnikaid ja praktikaid, millele vaatajad reageerivad. Vaatajad tunnetavad etendaja kohalolu ebatavaliselt intensiivselt, samal ajal intensiivselt tunnetades ka enda kui vaataja kohalolekut ühises ruumis. (Fischer-Lichte 2008: 96) Seega, Fischer-Lichte mainitud kehastumisprotsesside tulemusel on etendaja võimeline valitsema nii ruumi kui ka vaatajate tähelepanu üle – just füüsilises teatris peaks see toimuma eriti intensiivselt. Kohalolu mõiste üks võimalikke definitsioone võiks olla etendaja võime valitseda ruumi ja hoida vaataja tähelepanu.

Fischer-Lichte käsitleb veel üht mõistet, mis on lavalise kohalolu tuum. Selleks on energia – mõiste, mida sageli kasutatakse ka füüsilise teatri lavastuste kirjeldamisel. Fischer-Lichte järgi (2008: 98) rakendab etendaja teatud füüsilisi tehnikaid, mis võimaldavad tal luua energiat. See hakkab ringlema etendaja ja vaatajate vahel, mõjutades otseselt vaatajaid. Kohalolu maagia sõltubki etendaja erilistest võimetest luua energiat nii, et seda võiksid tunda vaatajad. Seejuures hakkavad vaatajad ise energiat looma, sest nad tunnetavad etendajat kui energiaallikat. See ootamatu energiavoog mõjutab ja muudab näitlejat ja vaatajat ühiselt.

Hans-Thies Lehmann (1999: 13) on leidnud, et lavaline kohalolu on tegelikult vaimne fenomen, vaatamata sellele, et see mõjutab nii etendajaid kui ka vaatajaid kehaliselt. Lavaline kohalolu on teadlik protsess, mis väljendub läbi keha ja mida tunnetab ka publik läbi oma keha. Kui etendaja on laval oma energeetilise kehaga ja selle läbi on intensiivselt kohal, siis ta on kehastunud vaim (*embodied mind, verkörpern Geist*). Etendaja näitlikustab, et keha ja vaimu ei saa üksteisest eraldada. Vaim ei saa eksisteerida ilma kehata; vaim väljendab end kehalisuse kaudu. (Samas)

Ülaloodud loomeviisid (rühmaloomete meetod ja improvisatsioon) ning etendamisstrateegiad (kehalisuse domineerimine, performatiivne etendamine) on füüsilisele teatrile iseloomulikud. Tuleb märkida, et need ei pruugi ühes lavastuses koos esineda ja võivad põimuda teiste strateegiatega.

Füüsilise teatri arengusuunad maailmateatris

Visandan füüsilise teatri arenguloo nelja suunana: a) kehamiimist ja pantomiimist lähtuv; b) tantsuvormidest lähtuv; c) avangardsest kunstist ja *performance*'ist lähtuv; d) narratiivipõhine suund. Iga suuna põhjalikum analüüs jääb küll järgnevatesse uurimustesse, kuid oluline on visandada üldisem taust, mille kaudu näidata, kuidas on arenenud füüsiline teater Eestis.

Füüsiline teater kui osa nii kehamiimi kui ka pantomiimi traditsioonist on seotud selliste 20. sajandi esimesel poolel keha toimimist uurinud praktikutega nagu Étienne Decroux ja Jacques Lecoq ning on suuresti Prantsusmaalt lähtuv traditsioon (traditsiooniga haakuvad eri viisil ka Jacques Copeau, Émile Jaques-Dalcroze jt). Erinevalt pantomiimist, mis tegeleb illusoorse keha ja kujuteldavate objektidega, viitab kehamiim „eelkõige torsomiimile, mis vastandub pantomiimile, kus on olulised käed ning nägu. [...] Kehamiimis pole oluline tegeleda emotsioonide, ekspressiivsete, väliste liigutustega, vaid eesmärgipärase liikumisega” (Tudre 2008). Selles traditsioonis kaetakse sageli nägu neutraalse maskiga, mis vabastab keha ja muudab selle väljenduslikumaks. Decroux' jaoks oli miim iseseisev radikaalne kunst, mis lõpuks vahetaks välja teatri ja tantsu ning muutuks tulevikus „totaalseks etenduskunstiks”. Lecoq aga leidis, et teater, kus puudub kehaline tundlikkus ja kehaliselt läbitunnetatud struktuur, mis on lavastuse käivitavaks mootoriks, ei suuda kaasaegset publikut köita. (Murray, Keefe 2007: 20) Tantsust eristab kehamiimi asjaolu, et „tants vajab sündimiseks muusikat, kehamiim aga vaikust; tants sõltub muusikast, kehamiim loob oma liikumisega rütmi ning muusika” (Tudre 2008).

Tantsust lähtuv füüsilise teatri suund on eripalgeline ja mitmekesine. Ühe suure ala moodustab tantsuteater, mis on sama lai ja keeruliselt piiritletav termin kui füüsiline teater. Termin „tantsuteater” (*Tanztheater*) on Saksa päritolu ning selle särav esindaja on saksa koreograaf-lavastaja Pina Bausch, kes lõi uuenduslikke lavastusi alates 1970. aastatest. Tema lavastustes tõusis esile füüsilise keha reaalsus igapäevastes tegevustes ning selle argisus, isiklikkus muutus poliitiliseks üldistuseks.⁶

Teistsugust tantsust lähtuvat suunda esindab prantsuse lavastaja Jérôme Bel, kelle lavastustes on oluline dialoog kehalisuse ning filosoofilise ja eetilise mõtlemise vahel. Beli puhul kasutab nüüdistantu üks olulisemaid uurijaid André Lepecki mõistet *performance*'i-tants (*performance-dance*) ning osutab, et Bel tegeleb kontseptuaalse, minimalistliku koreograafiaga (Lepecki 2004: 121). Bel ei ole huvitatud tantsust iseeneses, vaid tantsust kui keelest ning tema töid on iseloomustatud kui „kontseptuaalseid ajakulptuure” (Etchells 2004: 198), mis asetab Beli pigem visuaalkunsti kui teatri traditsiooni. Saksa teatri- ja tantsu-uurija Gerald Siegmund räägib Beli puhul performatiivsetest, ebateatraalsetest kehadest (*untheatrical bodies*) (Siegmund 2003). Bel asetab lavale päris inimesed päris lugudega (lavastused endistest balletitantsijatest, näiteks „Veronique Doisneau”, 2004) ning kehad, mille vaatamisega publik pole harjunud (kerge vaimupuudega ja erivajadustega näitlejad lavastuses „Disabled Theatre”, 2012)⁷.

⁶ Sellesse traditsiooni kuulub ka teater DV8, mis tegeleb igapäevase ja poliitilise kehaga, ning briti tantsukunstniku Liz Aggissi feministlik kehapolitiika. Tema lavastustes hõlgatakse piire kõrge ja madala vahel, segatakse elemente klounadist, burleskist, vodevillist, püstijalakomöödiast.

⁷ Ebateatraalse keha mõiste on asjakohane ka laiemalt. Näiteid sellistest kehadest, mis asetatakse rambivalgusse ja küsitakse sellega just publiku vaatamisharjumuse ja -strateegia kohta, on minu vaatamiskogemuse järgi ka Christoph Schlingensiefeli „Kunst und Gemüse”, 2004 (laval on erivajadustega näitlejad ja halvatud inimene) ning Austria koreograafi Doris Uhlich „Ravemachine”, 2016 (laval tantsib ratastooli aheldatud filosoof koos professionaalse tantsijaga).

Kolmas füüsilise teatri arenguliin kulgeb läbi visuaalkunsti avangardi. Kõigepealt tuleb mainida 20. sajandi alguse avangardistlikke suundi (futurism, dadaism, sürrealism jt), mille eesmärk oli vanade konventsioonide lõhkumine. Ka nendes modernistlikes vooludes tõsteti esile kehalisus, mida loodi läbi visuaalse ja ruumilise kogemuse. Kehalisusega tegelemine muutus avangardismi voolusängis järjest jõulisemaks, kuni jõudis 1960.–70. aastate avangardse *performance*'i-kunstini. Selles traditsioonis saab keha tegevuste objektiks, mida käsitletakse julmalt ja enesehävituslikult.⁸ Siin põimuvad visuaal- ja etenduskunst, rõhutatakse keha performatiivsust ning tähenduste ambivalentsust. Oluline on pigem kunstiteose keheline mõju publikule kui konkreetsete tähenduste edasiandmine. Füüsilise teatri loojad said sellisest kehakasutusest inspiratsiooni, sündisid piire kompavad, keha vastupidavust proovile panevad lavastused.

Neljas arengusuund tugineb füüsilisel narratiivil: keheline väljendus juhib laval esitatavat lugu ning seda võib nimetada loo kehaliseks jutustamiseks (*physicalizing narrative*) (Murray, Keefe 2007: 92–93). Füüsilise narratiivi puhul on dominandiks loo jutustamine, kuid seejuures domineerivad kehalised võtted. Lavastusega soovitakse edastada küll mingit konkreetset lugu, kuid algimpulss lähtub etendaja kehast. Selline teater vastandub realismi kaanonile ning liigub sageli grotesksete või klounilike elementide suunas. Füüsilist narratiivi loob trupp sageli kollektiivselt. Etendajad, kes soovivad luua füüsilise narratiivi dominandiga teatrit, kehastuvad sageli füüsilisteks objektideks või abstraktseteks vormideks, kasutades selleks pantomiimi tehnikat. Etendajad esitavad seega laval pigem arhetüüpe, mitte psühholoogiliselt individualiseeritud karaktereid. Füüsiline narratiiv ei pruugi aga tähendada loo lineaarset jutustamist, vaid jutustus võib olla ajajoonel segi paisatud. Vaataja on kutsutud tähenduste loomisel aktiivselt kaasa mõtlema. (Samas, 93)

⁸ Maailmakuulsatest kunstnikest tegelevad sellise kehakasutusega näiteks Orlan ja Marina Abramović.

Oma vaatamiskogemusest toon ühe näite. Briti trupp *Complicité* jutustab laval keerulisi ja mitmekihilisi lugusid. Nende loomingus on kehalisus loo jutustamise teenistuses. *Complicité* näitlejaid iseloomustab mõiste „transformatsioon” (Murray, Keefe 2007: 104), st etendajad on pidevas valmisolekus, liikumaks ühest etendamise viisist teise. Sellise võttega pole *Complicité* lavastused mitte illusionistlikud, mitte reaalsust imiteerivad, vaid fantaasiarohked, mitmetimõistetavad ja eelkõige kehaliselt performatiivsed.

Füüsiline teater Eestis

Eestis on füüsilise teatri traditsioon üpriski hõre ning sel on ajaloolis-kultuurilised põhjused. Traditsiooniliselt on Eesti teatri dominant olnud sõnaline ning peavooluteatris on pööratud vähe tähelepanu muudele väljendusvahenditele. Näiteks pantomiimi elemente kasutati küll ka ekspressionistlikes lavastustes 1920. aastatel, kuid suurem huvi pantomiimi vastu tärkas alles 1960. aastatel, mil loodi mitu pantomiimile keskendunud truppi. Nõukogude kultuuripoliitika aga pantomiimitruppide professionaliseerumist ei soodustanud (see ei kuulunud soositud psühholoogilise realismi suuna alla) ning nii jäid pantomiimilavastused teatrikunsti äärealadele.⁹ Ka tegevuskunsti vastu tärkas Eestis huvi 1960. aastatel eelkõige avantgardsete kunstnike hulgas ning mõjutatuna lääne *performance*’itest ja happeningidest. Samuti, kuna nõukogude kultuuripoliitika peavool sellist kunsti ei soosinud, jäi tegevuskunst 1970.–80. aastatel kunstivälja äärealadele, teatrisse jõudsid üksikud katsetused (nt Leonhard Lapini „Multiplitseeritud inimene”, 1980). Seega ei sündinud Eestis füüsilise teatri arengule pantomiimi ja tegevuskunsti traditsioonist kasvulava.

Mõistagi on Eestis olemas tantsu(teatri) traditsioon, kuid samuti ajaloolistel põhjustel pole see kultuuripildis domineeriv. 1910.–1920.

⁹ Vt pantomiimikunsti arengu kohta Eestis: https://et.wikipedia.org/wiki/Pantomiim#cite_ref-lnoW2_5-0

aastatel jõudsid Eestisse küll ka vabaplastika ja moderntants, kuid nõukogude režiim hiljem selliseid otsingulisi suundi ei soosinud. Eksperimentaalse tantsu suund, millest, nagu osutatud, on välja kasvanud teatud osa füüsilisest teatrist, sai Eestis arenema hakata alates 1980. aastate lõpus, kuid see oli vähemalt 1990. aastatel Eesti kultuuripildis üsna kitsas suund ning sellest ei kasvanud välja füüsilist teatrit.

Miks on aga nüüd, uue aastatuhande alguses, ka Eestis põhjust rääkida füüsilise teatri tegijatest? Eesti teater on viimaste aastakümnete jooksul läbi teinud suuri muutusi: on loodud järjest enam vabatruppe ning hoogustunud on koosloome meetodi kasutamine. Peavooluteatris on aina rohkem näha postdramaatilise teatri elemente. Need tegurid on viinud selleni, et järjest enam pööratakse tähelepanu ka muudele teatrikunsti väljendusvahenditele peale kõneldud sõna ning see on tekitanud suureneva huvi füüsilise teatri vastu.

Eelnevalt välja toodud neljast füüsilise teatri arengusuunast on Eestis näha kolme: levinumad on tantsuteatrist lähtuv ja narratiivipõhine suund, üks trupp lähtub ka kehamiimi traditsioonist, puudub aga avangardkunstist lähtuv suund. Järgnevalt vaatlen tantsuteatri traditsioonist lähtuvalt Renate Keerdi loomingut, narratiivipõhise füüsilise teatri suunalt VAT Teatrit ning kehamiimist lähtuvat uut truppi Moon Productions.

Termin „füüsiline teater” tuli Eestis kasutusele alles käesoleval sajandil. Laiemasse käibesse läks see ilmselt aastal 2012, kui koreograaf-lavastaja Renate Keerd lõi oma trupi Kompanii NII, mille ta nimetas füüsiliseks teatriks. Keerd on lõpetanud Viljandi kultuuriakadeemia koreograafina. Ta töötab peamiselt oma tantsukoolist (Dreek Studio) välja kasvanud etendajatega ja on ka oma lavastuste kunstnik. Tema lavastused on fantaasiaküllased, liikumiskeeles kasutab ta palju elemente akrobaatikast, mida vürtsitab huumori ja leidlike detailidega. Ta tegeleb oma lavastustes igapäevaste, argiste teemadega: ärkamine, riietumine, hommikurutiin, söömine, transport ja perekondlik logistika, erinevad ametid, muusika loomine, perekondlikud suhted jpm. Tema lavastused on komponeeritud

erinevatest stseenidest ega moodusta terviknarratiivi (kuigi stseenisest narratiivi võib märgata). Pigem lähtub Keerdi looming mingist ideest või meeleolust. Lavastustel on dramaturgiliselt ühtne teema või tunnetus, mis aga ei tugine narratiivile.¹⁰ Stseenide ühendamiseks kasutab Keerd erinevaid väljendusvahendeid ja loob nende kaudu mustreid. Lisaks liikumiskeelele on Keerdi lavastustes tähelepanuväärsel kohal ka visuaalselt leidlikud ja värvikirevad rekvisiidid ja kostüümid, samuti humoorikas muusika. Enamasti domineerib laval siiski kehaline väljendus, mida avatakse eseme ja kostüümi kaudu. Kogu selle aktiivse tegevuse kohal hõljub Keerdile omane absurditaju, mille abil ta mängib välja lihtsad igapäevased tegevused, osutades stampidele ja stereotüüpidele.¹¹

Füüsiliseks teatriks nimetab end ka üks päris uus trupp Eestis, Moon Productions, mille asutaja Evelin Jõgiste on lõpetanud Tartu ülikoolis teatriteaduse eriala ja Hispaanias Barcelonas rahvusvahelise kehahiimi kooli, mis kannab edasi Étienne Decroux' kehahiimi traditsiooni. Moon Productions tõi 2017. aastal välja oma esimese lavastuse „Lingua franca”, mis esindab kehahiimist lähtuvat füüsilise teatri suunda. Selle loomingulise ühenduse käekiri on samuti eri meediume sulatav, kuid kui Keerdi lavastused on oma kehalises väljenduses lähedased akrobaatikale, siis „Lingua franca” mõjub enam keha-uurimuslikult. Ühine on paljude erinevate väljendusvahendite kasutamine: „Lingua franca” on inspireeritud sünesteesia ideest ning lavastuses mängivad kehalise väljendusega võrdset rolli elav muusika (kontrabass) ja visuaalkunst (laval valmivad akrüülmaalid). Moon Productions on alles oma loomingulise tee alguses, võib eeldada, et sellist abstraktset, kehahiimi tehnikast lähtuvat suunda arendatakse edasi.

Kolmanda suuna, füüsilise narratiivi viljeleja Eestis on VAT Teater (loodud 1987). Neile omase füüsilise teatri suuna on nad välja

¹⁰ Nende omaduste poolest on Keerdi looming maailmateatrist võrreldav Pina Bauschi tantsuteatriga ja trupiga DV8.

¹¹ Näiteks päevarutiini lahtimängimine lavastuses „Koon” (Tartu Uus Teater, 2016) või grupisuhete avamine lavastuses „PUNG” (Sõltumatu Tantsu Ühendus, 2012).

arendanud aastate jooksul, elemente sellest on märgata ka teatri algusaastate lavastustes. VAT Teatri mängulist, humoorikat, kehalisi metafoore täis esteetikat on loonud peamiselt teatri asutaja ja lavastaja Aare Toikka. VAT-i lavastustel on alati alusmaterjal, kuid see ei pea olema näidend. Trupp on kehalisi vahendeid kasutades lahti mänginud romaane („Pál-tänava poisid”, 2004), filme („Hea, paha ja inetu”, 2011) ja värsssteoseid („Faust”, 2012). Kui Renate Keerdi looming on visuaalselt pillav (rekvisiidid, kostüümid), siis VAT esindab visuaalselt minimalistikku suunda. Kui Keerd esitab vinti peale keerates argielu pildikesi, siis VAT Teater võtab tavaliselt jutustada suure loo. VAT panustab kehalise väljenduse täpsusele ning kohati ka pantomiimilaadsele tähenduste edastamisele. Nende füüsilise teatri lavastustes kasutatakse harva sõnu, kuid loo dramaturgia on sellegipoolest täpne ja selge. Ka VAT Teatrit iseloomustavad leidlikud detailid, sageli kasutatakse ühte ja sama rekvisiiti mitmes funktsioonis.

Aare Toikka kõrval on VAT Teatri loomingut hakanud suunama ka Tanel Saar, kes on VAT-i näitleja alates 1997. aastast ning on seal alates 2010. aastast ka lavastanud. Alates 2016. aastast õpib Saar EMTA lavakunstikoolis Jüri Naela juhendatud füüsilise teatri magistrkursusel. Järgnevalt vaatlen lähemalt Saare 2017. aastal esietendunud lavastust „Eine murul”, mis valmis õpingute ajal. „Eine murul” esindab narratiivipõhist suunda füüsilise teatri arenguloos Eestis.

„Eine murul”: animatsioonist füüsiliseks teatriks

Priit Pärna 24-minutiline joonisanimatsioon, Eesti filmikunsti tähtteos „Eine murul” valmis 1987. aastal. Tanel Saare 90-minutiline samanimeline lavastus valmis VAT Teatris 30 aastat hiljem. „Eine murul” on „[e]hedat eksistentsiaalset traagikat ja vihast groteski põimiv sügavate ühiskondlik-poliitiliste ja kultuuriliste allusioonidega” (Laaniste 2006: 77) film, millega Priit Pärn murdis välja humoristi staatusest. Sellele aitas kaasa ka filmile osaks saanud rahvusvaheline



Stseen lavastusest „Eine murul”. Foto: Siim Vahur

tunnustus: filmi valmimine langes aega, mil Nõukogude Liidu reformimist-lagunemist jälgiti mujal maailmas erilise huviga. „Einest murul” võib vaadelda analüüsina elu võimalikkusest Nõukogude ühiskonnas (samas, 84). See on metafoorne ja groteskne, kasutatakse huumorit ja eneseirooniat. Film mõjub positiivse programmita stoilise vaatlusena talumatust asjade seisust, kuid tegemist ei ole võitleva protestifilmiga (samas), pigem võiks seda kirjeldada kui „omamoodi postmodernistlikku, dekonstruktiivset antitotalitaarpropagandafilmi” (samas, 88).

Filmis portreeritakse nelja tegelast, kes filmi lõpus kohtuvad üpris kentsakas tegevuses – taasesitades Édouard Manet’ maali „Eine rohelses” (1862–1863). Kõik neli tegelast liiguvad selle paradiisiaiana või unistuste täitumisena esitatud episoodi suunas ning kõikide tegevusi näidatakse sovetlikus hallis argipäevas, alanduste ja bürokraatia keskel. Samad neli tegelast toimetavad ka Tanel Saare lavastuses. Halli hiirekese Anna (Liisa Pulk) ülesandeks on maalil kehastumise tarbeks toiduaineid muretseda, kusjuures õunte hankimine osutub eriliseks katsumuseks, mis õnnestub vaid domineeriva

mehega poe taha hüpates. Georgil (Meelis Põdersoo) tuleb endale läbi nõukoguliku vari- ja naturaalmajanduse kadalipu hankida šikid valged püksid ja must pintsak, et Manet' pildil sobivalt poseerida. Kolmandaks jälgitakse Bertat (Kaia Skoblov), kes pildil peab kehastama naeratavat naist, kuid episoodi jooksul kaotab oma näo¹². Neljas lugu räägib kafkalikust bürokraatiamasinast, kus Eduard (Margo Teder) peab võitlema, et saada ametnikelt pitsati ja templiga luba pargis piknik korraldada. Siin on allusioonid Nõukogude tege-
likkusele eriti kerged tekkima.

Filmil on ka viies episood, milles näeme piknikulisi kiirustades Manet' maaliks kehastumas. Kui aga Tanel Saare lavastus lõpeb maalipildiga tagalaval, siis Pärn näitab paradiisliku, põgusa täiusliku hetke pöördumist tagasi endisesse troostitusse argipäeva. Ühe kõrvaltegelasena tuleb filmis mängu kunstnik, „kelle nägu meenu-
tab Pablo Picasso kubistlikke autoportreid” (Laaniste 2006: 87) ning filmi viimases kaadris võetakse tema osa kokku võimsa poeetilise kujundiga: „ta silmitseb maas lamades igatsevalt taevas lendavaid linde, samal ajal kui tema käest on üle sõitnud teerull ning selle mustale asfaldile lennuka linnutiiva kujuliselt laiali määrinud” (samas, 87–88). Filmi lõpp on mitmemõtteline ja nukker. Mari Laaniste osutab, et kui film lõppenuks pildiks ümberkehastumise hetkega (nagu lavastus), oleks olnud võimalik käsitleda seda mööndustega õnneliku lõpuna, kuid Pärna sõnutsi oli siiski aasta 1987 ja mingit *happy end*'i polnud näha (samas, 88). Lavastuses kehastab Tanel Saar läbivat, igas episoodis ilmuvat tegelast – kunstnikku, kellel on mitu funktsiooni (näiteks kirjutab ta episoodide ehk tegelaste nimed veega uksele). Kunstniku tassivad pidevalt lavalt ära miilitsa või KGB-lastest välimusega mehed, viidates nõukogudeaegsetele võimusuhetele. Kunstnikul on käes kõver pildiraam – ta on avangardist, kes ei mahu raamidesse. Lavastus lõpebki Saare stseeniga. Eelnevalt on tagalavale kogunenud kõigi nelja episoodi peategelased, rõõmsalt

¹² Siin tekkisid vaatajana seosed kehamiimi praktiku Étienne Decroux'ga: kattes näo, muutub keha väljendusrikkaks.



Stseen lavastusest „Eine murul”. Foto: Siim Vahur

juteldes moodustavad nad justkui omaette salaseltsi. Tagalavale ilmub roheline muru ja kunstpuu, tegelased asetavad end Manet’ maalilt tuntud poosidesse, pilt seisatub hetkeks ja valgus kustub. Eeslavale ilmub kunstnik (Tanel Saar), kes vaatleb oma kõverat raami, asetab seda üht- ja teistpidi. Taipame, et tagalaval asunud pilt võis olla tema looming ning nähtut on võimalik tõlgendada ka nii, et kõik see võis olla toimunud kunstniku peas.

Priit Pärna filmis näidatav maailm on hall ja inetu, absurdne ja julm. Pärn on öelnud, et tema eesmärk oli rääkida tõsist lugu, aga nii, et tulemus oleks mitmetasandiline, naljakas ja irooniline. Samuti soovis ta kirjeldada konkreetset ühiskonda realistlikult, kasutades pigem mängufilmile omast dramaatilist struktuuri. (Laaniste 2006: 87) Ka Saare lavastus on mitmetasandiline, naljakas ja irooniline ning dramaatiline struktuur sobib teatrilavale suurepäraselt. Iseküsimus on ühiskondlik tasand, mille aktualiseerituse osas lähevad kriitikute seisukohad lahku. Veiko Märka hinnangul on lavastuse üks pealiine „omaaegse miljöö võimendatud edasiandmine” ning lavastus on „ajaloomälu satiiriline värskendus” (Märka

2017). Piret Jaaks leiab, et lavastus „paistab silma ennekõike ajatute inimlike teemade käsitlemisega” (Jaaks 2017: 25). Mulle tunduvad mõlemad hinnangud pädevad, kuid näen ka kolmandat viisi. Lavastus toob küll tänu oma esteetikale meelde nõukogudeaegse halluse, kuid lendab sellest kõrgemale. Fookusesse tõuseb tõesti ajatu inimpsühholoogia, kuid etendust vaadates liiguvad mõtted tänasesse päeva: võib-olla polegi meie ühiskondlikus korralduses palju muutunud? Ja see on natuke õõvastavgi.

Filmist kolm korda pikemat lavastust esimest korda vaadates on tunne, et Saar on Pärna filmi kandnud lavale üle üksüheselt (filmis esinevate stseenide lahtimängimine võtab lavarealaalsuses küll märksa kauem aega), süvenedes ilmneb aga selles kummastavas ülekandes rohkelt erinevaid detaile. Lavastus etendub VAT Teatri Tornisaalis, neutraalsel mustal lavapinnal. Lavaruum on lage, sinna veeretatakse vajaminevaid dekoratsioone ja asetatakse rekvisiite (kunstnik Pille Kose). Vaja on luua kümneid erinevaid ruume: elutoad, kontorid, töökojad, poed, bussid, väljakud, pargid, tänavad. Lavale veeretatakse raamidelt aknad, ukсед, lauad ja diivanid. Loo keskmesse mängitakse alati antud stseeni peategelane, keda abistavad rekvisiitide toomisel ja kasutamisel kaasnäitlejad. Dekoratsioonid ja kostüümid on peamiselt tumedates, hallides toonides, rõhutades nõukogulikku argipäeva. Stseenide vahetused on hoogsad ja sujuvad, sageli markeeritakse neid mööbli liikumisega: näitlejad liigutavad mööblit ringjalt, kiirelt, konkreetselt, muutes tegevuspaiku.

Mööbli liigutamisega antakse edasi ka teisi tähendusi. Näiteks võib see kanda meeoleolu. Georgi loo alguses esitab Meelis Põder-soo ihaldusväärset, unistuste elu: grammofonimuusika, soe valgus, musklis mees lõhnapiilves. Siis aga puhub aknast ähvardav tuul, rekvisiidid lendavad (kaasnäitlejate abiga), seni ruumis avaralt asetsevad mööbel tõmbub kokku, läheneb Georgile. Tekib ängistav tunne, sisse tungib nõukogulik reaalsus. Teisalt võib mööbli liigutamine tähendada aja möödumist. Näiteks on Berta loos vaimukalt markeeritud peategelase rasestumine. Berta (Kaia Skoblov) ja teda külastanud mees (Margo Teder) istuvad romantiliselt naeratades diivanil.

Teiste näitlejate abiga keerleb kogu toa mööbel ringi, diivan pöördub ja liigub tagasi endisesse asendisse – Bertal on ootamatult kõht ees ja tema kõrval istub hapu näoga mees, kes peagi naise elust haihtub.

Füüsilise teatri fookuses on kehaline väljenduslikkus. Millised on väljendusvahendid lavastuses „Eine murul”? Kuna lavastus on narratiivipõhine, tähenduste loomisele orienteeritud, siis kasutatakse seal palju pantomiimilist väljendust ning funktsionaalset, otstarbekohast liikumist (koreograaf Marge Ehrenbusch). Pantomiimile omaselt on väljenduslikud näitlejate näod: need võivad olla nõukogude ametnike osavõtmatud ja kurjad näod või näitab tegelane groteskselt naeratades välja oma võidujoovastust eesmärgi saavutamise puhul. Emotsioone võimendatakse humoorikal-grotesksel viisil nii kehakeele kui miimika abil, emotsioone rõhutab ka muusika.

Liikumine on viimistletud ja täpne, vastavalt meeleolule kas romantiline ja pehme või nurgeline ja groteskne. Romantiliselt voogavat tantsu kasutavad Berta loos Kaia Skoblov ja Margo Teder, kui mees tuleb naisele punase roosiga külla. Mitmel juhul on liikumiskeel groteskselt võimendatud. Näiteks Georgi loos, kui Georgil (Meelis Põdersoo) tuleb musta pintsaku ja valgete pükste hankimiseks muretseda pagaritöökojast leib. Seal leiab aset groteskne stseen, mis küllap peegeldab nõukogudeaegset töömoraali: näitlejad esitavad lodevaid, laisku ja veidralt väänlevaid pagareid.

Liikumisel on lavastuses mitu funktsiooni. Näiteks meeleolu muutumist antakse edasi liikumise kiirusega. Kui Anna või Georg on tegevuses, et muretseda lõpupildiks vajalikke asju, liiguvad nad mööda lava kiirustades, asjalikult, ka närviliselt, sest teekonda palistavad takistused. Või Eduardi aegluubis esitatud liikumine kafkalikes bürokraatiakoridorides eesmärgiga saada luba pikniku korraldamiseks. Lavastuses vahelduvad meeleolud ja liikumisviisid kiiresti, kuid kõike seda iseloomustab voogavus. Liikumiskeel, dekoratsioonid ja rekvisiidid, valgus ja muusika on kõik ühes suures voolus loo jutustamise teenistuses. Liikumiskeelt toetab aga eelkõige muusikaline ja helikujundus, mis aitavad kehaliste ja visuaalsete mustrite kordumisele kaasa. Madis Muuli komponeeritud muusika

tõuseb oluliseks meediumiks. Priit Pärna filmi helilooja on Olav Ehala. On huvitav, et kui suures osas võtab lavastus filmist n-ö otse üle, siis muusikat üle ei võeta. Muuli originaalmuusika nostalgiliste Olav Ehala ja muude tolle ajastu heiaustustega, kuid ka moodsate helidega, annab lavastuse atmosfäärile kihte juurde. Näiteks toetab rütmikas muusika Georgi stseeni, kus ta peab tegelema nõukoguliku naturaalmajandusega: et saada pintsakut-pükse, tuleb rätsepale viia prillid; et prille saada, tuleb muretseda kingad; et kingi saada, tuleb kingsepale viia leib; pagarid tahavad leiva eest õuna – õun aga veereb Georgi juurde tänaval. Sellist korduvate mustritega, erinevatest stseenidest koosnevat lugu aitavad koos hoida just muusikaliselt korduvad rütmid. Eduardi loos, kus peategelane peab liikuma kafkalikes kontorilabürintides, et saada ametnikult tempel paberile, mis lubaks korraldada einet murul, seob mehaaniline, rütmistatud muusika erinevate ametnike uste taga toimuvat ning rõhutab tõtalt liikuvate ametnike asjatamist.

Korduvaid elemente on nii filmis kui ka lavastuses rohkesti. Need aitavad hoida dramaturgilist kompositsiooni ja loovad teosest terviku. Üks korduvaid meeolelu edasi andvaid elemente on näiteks mustade lindude lendamine koos linnukisaga. Filmis on linnud mõistagi joonistatud, teatrilaval tähistavad linde näitlejate käes kiiresti laperdavad mustad riidepalakad, mis ilmuvad igas episoodis. See lindude lend sümboliseerib justkui midagi ärevat, ohtlikku, tumedat. Näiteks nii filmis kui ka lavastuses laperdavad linnud Anna loos tänaval mahakukkunud kunstniku kohal ja seda saadab ähvardav heli.

Ka helikujundus loob rütmi: Tanel Saar kordab lava kõrval mikrofoni lausekatkeid, mis aitavad publikul loos järke hoida, kuid mõjuvad ka viitena ahistavale ühiskonnale. Näiteks Georgi loos ikka ja jälle korduv „Läheb, tead, kiireks”, mis tuletab meelde, et Georgil on asi ajada (muretseda pintsak ja püksid lõpupildiks). See korduv lause (nii filmis kui ka lavastuses) ka rütmistab lugu dramaturgiliselt ja loob suruvat-rõhuvat meeolelu.

Kui vaadelda „Eine murul” näitlemistehnikat (kõik neli näitlejat mängivad nelja loo jooksul kümneid erinevaid tegelasi), siis võib näha seoseid eespool esitatud füüsilise teatri strateegiatega. Lavastus on peaaegu sõnatu, kusjuures väheseid sõnu räägitakse vaid läbi vahendava meediumi – mikrofoni. Näitlejatelt nõuab narratiivi kehaline edastamine intensiivset kohalolu ja energiat. Muidugi on oluline ka lavastuse üldine meeleolu, kuid eelkõige on fookuses siiski tähenduste loomine.

Lavastus „Eine murul” lähtub üpriski ebatavalisest alusmaterjalist – tavapärase näidendi asemel joonisfilmist. Nagu füüsilisele teatrile kohane, on lavastus vormunud koosloome meetodit ja improvisatsiooni kasutades. Etendajatele on algimpulsiks olnud kehaline väljendus ja lavastuse fookus on just sellel. Samal ajal on lavastuses tähelepanu ka narratiivi ja tähenduste edastamisel, seetõttu võimegi „Eine murul” lavastust käsitleda füüsilise narratiivi suunda kuuluvana. Kuid postdramaatilisele teatrile omaselt on lavastuses oluliste väljendusvahenditena esil ka valgus, muusika, rekvisiidid, sõna.

Füüsiline teater on seotud paljude teiste teatriliikidega. Lavastus „Eine murul” on kõige lähemal visuaalteatrile. Ilmunud arvustustes lavastusele žanrimääratlust anda ei taheta, vaid Piret Jaaks ütleb, et „Eine murul” on „leidlik ja täpne visuaalteatri lavastus” (Jaaks 2017: 25). Mis on need põhjused, miks lavastust võib nimetada ka visuaalteatriks? Terminit „visuaalteater” kasutatakse enamasti ingliskeelses kultuuriruumis, kus see esineb sageli sõnapaarina „füüsiline ja visuaalteater”. Saksakeelses ja Lõuna-Euroopa kultuuriruumis kasutatakse aga paralleelselt termineid „nuku- või objektiteater” ning „visuaalteater”. Füüsiline teater paigutatakse saksakeelses kultuuriruumis pigem tantsuteatri alla. Seega, visuaalteatrit võib defineerida mitmeti, kuid taas on põhjust rääkida dominandist: visuaalteatris pole esiplaanil tekst, vaid pilt (vt ka Pesti 2013). VAT Teatris saab näha aga veel teistmoodi visuaalsust: visuaalsus tekita-takse kehaliste vahenditega vaataja peas. VATi lavastuste, ka „Eine murul” väline külg on minimalistlik ning visuaalseid pilte luuakse eelkõige näitleja füüsilise abil.

Kokkuvõte

Füüsilise teatri mõiste kasutamine annab ühe võimaliku vaate teatrikunsti arengu mõtestamiseks ja etenduskunsti olemuse mõistmiseks. Terminini defineerisin järgmiselt: füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus domineerib teiste (teatri) kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellele võivad loomisprotsessis lisanduda paljud erinevad väljendusvahendid. Füüsiline teater on vormiline, mitte sisuline mõiste. Füüsilisele teatrile on iseloomulik koosloome meetod ja improvisatsioon ning etendajale eriti intensiivne lavaline kohalolu ja energia.

Eesti teater on viimaste aastakümnete jooksul läbi teinud suured muutused ning füüsilise teatri tegemise ja selle mõtestamise vastu on tekkinud suurem huvi. Artiklis võtsin lähema vaatluse alla Tanel Saare 2017. aastal VAT Teatris esietendunud lavastuse „Eine murul”, mis põhineb Priit Pärna samanimelisel joonisfilmil. Lavastus on loodud lavakunstikooli füüsilise teatri magistriõpingute ajal – magistrkursuse avamine on toonud sellele teatrisuunale ka Eestis laiemat tähelepanu. „Eine murul” esindab narratiivipõhist suunda füüsilise teatri arenguloos Eestis. See on pea sõnatu lavastus, kus Priit Pärna film antakse edasi kehalisi ja pantomiimilisi vahendeid kasutades.

Füüsiline teater on üpriski lai katusmõiste, millel ei ole ühtselt kokku lepitud loomismeetodeid ega esteetikat. Küll aga saab seda mõtestada eri arengusuundade ning kokkupuudete kaudu teiste teatriliikidega. Terminini „füüsiline teater” kasulikkus uurijale seisneb eelkõige fookuse pakkumises. Kui määratleme mõne lavastuse füüsilise teatrina, pöörame tähelepanu just kehalisele väljendusele, etendaja kohalolule, energiale, visuaalsele ja materiaalsele kvaliteedile.

KIRJANDUS

- Deck, Jan 2011. Politisch Theater machen – eine Einleitung. – Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Hrsg. Jan Deck, Angelika Sieburg. Bielefeld: Transcript, 11–28.
- Epner, Luule 2011. Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine”. – Sirp 8.10.
- Epner, Luule 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. – Methis 11, 116–129.
- Etchells, Tim 2004. More and More Clever Watching More and More Stupid. – Live: Art and Performance. Ed. Adrian Heathfield. London: Tate Publishing, 196–199.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. The Transformative Power of Performance. London, New York: Routledge.
- Haamer, Kadi 2011. Näitleja (füüsilis-vaimse) kohalolu ja kehastumiskogemuse fenomenoloogiline uurimine postdramaatilise teatri kontekstis. – Methis 8, 62–76.
- Heddon, Deirdre; Jane Milling 2006. Devising Performance: A Critical History. New York: Palgrave Macmillan.
- Jaaks, Piret 2017. Igavikuline eine murul. – Teater. Muusika. Kino 6, 25–27.
- Laaniste, Mari 2006. „Eine murul”. Ühe animafilmi tekst ja kontekst. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 4, 77–97.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. Die Gegenwart des Theaters. – Transformationen: Theater der neunziger Jahre. Hrsg. Erika Fisher-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler. Berlin: Verlag der Autoren, 13–26.
- Lehmann, Hans-Thies 2011. Proloog. Tlk Eero Epner. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 235–252.
- Lepecki, André 2004. Exhausting Dance. – Live: Art and Performance. Ed. Adam Heathfield. London: Tate Publishing, 120–127.
- Murray, Simon; John Keefe 2007. Physical Theatres. A Critical Introduction. London, New York: Routledge.
- Märka, Veiko 2017. Kolgata tee piknikule. – Sirp 2.06.
- Nael, Jüri 2016. Iga artist peab leiutama oma jalgratta. Intervjuu Marie Pulleritsule. – Sirp 6.05.
- Parmakson, Annemari 2015. Performansiteater: mõiste ja eripära. Bakalau-reusetöö. Tartu Ülikool.

- Pesti, Madli 2013. Visuaalteater kui kunstide sulam. – Sirp 26.09.
- Pesti, Madli 2016. Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Doktoritöö. Tartu Ülikool.
- Raudsepp, Evelyn 2013. Tehnoloogiline teater Eestis 1996–2013. Bakalau-reusetöö. Tartu Ülikool.
- Raudsepp, Evelyn 2017. Installatiivsus teatrilavastustes: Eesti teatri näitel 2014–2017. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia.
- Roy, Sanjoy 2008. Step-by-step Guide to Dance: DV8 Physical Theatre. – The Guardian 21.10.
- Ruusna, Kristi 2016. Täiskasvanutele suunatud nuku-, objekti- ja visuaal-teater. Teoreetilisi vaatepunkte praktiliste näidete alusel. Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Siegmund, Gerald 2003. Strategies of Avoidance. – Performance Research 8(2): 87. London: Routledge.
- Torop, Peeter 2008. Multimeedialisus. – Keel ja Kirjandus 8-9, 721–734.
- Tudre, Kadi 2008. Olla liikumatult huvitav. – Sirp 20.06.

VEEBIALLIKAD

DV8 = DV8 Physical Theatre kodulehekülg. www.DV8.co.uk (19.06.2017).

SUMMARY

ABOUT THE CONCEPT AND DEVELOPMENT OF PHYSICAL THEATRE. ON THE EXAMPLE OF VAT THEATRE PRODUCTION “THE LUNCHEON ON THE GRASS”

One of the aims of the article is to define physical theatre. Physical theatre belongs to the performing arts, where physical expression dominates over other means of expression. The impulse to create a physical theatre performance comes from an idea or theme that the director and the performers want to express first and foremost physically. During the creative process several other means of expressions can be used in addition to the physical. Physical theatre is a formal concept, not a semantic one. The performers can express a diversity of content through physical means.

Physical theatre often uses devised methods and improvisation. The performers display an intensive presence and energy on stage. The term physical theatre was first introduced by Lloyd Newson, who created DV8 Physical Theatre in 1986. The article sketches the four paths of development of physical theatre: the tradition of corporeal mime and pantomime, the tradition of different forms of dance, the tradition set out by avant-garde and performance art, and the tradition of physicalizing narrative.

The development of physical theatre in Estonia is not very widespread. Out of the four traditions, three are present in Estonia: those of dance (Renate Keerd), narrative (VAT Theatre) and corporeal mime (Moon Productions). The article takes a closer look at the physical theatre production “The Luncheon on the Grass”, a physical narrative based production by VAT Theatre (director Tanel Saar, 2017).

Physical theatre is an umbrella term that does not have a clearly defined set of creative methods or aesthetics. The usefulness of the

term for theatre research lies in the fact that the term allows focus. If a performance is determined to be an example of physical theatre, our attention can be directed to physical expression, the presence and energy of the performer, and the visual and material qualities of the performance.

Keywords: contemporary theatre, from animation to performance, theatre terminology in Estonian