

ETENDUSE ANALÜÜS:



VÖRRAND MITME TUNDMATUGA

Tartu Ülikool

Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool

Studia litteraria estonica 8

Taru Oksa
Teaduslooming ja loomingu loomine
Kõrge hariduse instituut

ETENDUSE ANALÜÜS: VÕRRAND MITME TUNDMATUGA

ETENDUSE ANALÜÜS

VÕRRAND MITME TUNDMATUGA

ÕPPELOOMINGU
KIRJASTUS

Tartu Ülikool
Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool
Studia litteraria estonica 8

ETENDUSE ANALÜÜS:
VÕRRAND MITME TUNDMATUGA



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Toimetanud
Luule Epner ja Anneli Saro

Resümeed toimetanud
Kersti Unt

Ilmub Eesti Kultuurkapitali toetusel

Esikaanel: Stseen Mati Undi lavastusest
"Vend Antigone, ema Oidipus" (Vanemuine, 2003).
Ees Dionysos — *Tambet Tuisk*, taga bakhandid —
Kersti Heinloo ja Aivar Tommingas.
Foto: *Rein Urbel*.

Fotod: Teet Malsroos ("Finis nihili"), Peeter Laurits ("Meister ja
Margarita", "Roberto Zucco"), Ene-Liis Semper ("Julia"),
Rein Urbel ("Vend Antigone, ema Oidipus").

ISSN 1736-3888
ISBN-10 9949-11-283-4
ISBN-13 978-9949-11-283-8

Autoriõigus: Teatriteaduse ja kirjanduse õppetool, 2006

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

SISUKORD

SAATEKS	7
---------------	---

I

<i>Anneli Saro</i> UNENÄOPOEETIKA ETENDUSE ANALÜÜSI MEETODINA.....	11
<i>Sirle Põdersoo</i> NÄITLEMINE KUI ELUS PEEGEL.....	33
<i>Kristel Nõlvak</i> KATARSIS — VAKATUS VÕI KARJE?	48
<i>Luule Epner</i> MÄNGITUD MAAILMAD	63
<i>Juta Vallikivi</i> KEHALISUS JA MÕISTMINE TEATRIIS.....	92
<i>Ester Võsu</i> MÕNINGATEST KULTUURIETENDUSE ANALÜÜSI TEOREETILISTEST JA METODOLOOGILISTEST PROBLEEMIDEST.....	108

II

“ROBERTO ZUCCO” — KOLLEKTIIVNE KATSE ANALÜÜSIDA ETENDUST	137
---	-----

Luule Epner

MÄRKMEID ÜHE LAVASTUSE SÜNNILOOST Mati Undi “Vend Antigone, ema Oidipus”	161
---	-----

SUMMARIES.....	205
----------------	-----

SAATEKS

Kogumiku “Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga” lähteks on Eesti Teadusfondi granti nr 5201 toel aastail 2002–2004 läbi viidud uurimisprojekt “Etenduse analüüsi meetodid ja nende rakendamise”, mille töörühma kuulus enamik artiklite autoreist — TÜ teatriteaduse eriala õppejõud ja kraadiõppurid. Kogumikule eelnes 2005. aasta kevadel Tartus samanimeline konverents, mille ettekannetest ongi esimese osa artiklid välja arendatud. Teatrietenduse uurimise meetodite vallast on neile raske leida ühist nimetajat, pigem on näha püüdu läbi proovida mitmeid lavastuse kontseptualiseerimise võimalusi ning otsida erinevaid lähenemisviise, olgu fenomenoloogia, Freudi unenäoteooria, fiktsionaalsete maailmade teooria või zen-budismi kaudu. Küll aga seovad eri artikleid lavastused, mis on neid otsinguid inspireerinud ja millega eespool nimetatud uurimisprojekti kestel põhjalikumalt tegeldi. Olgu need teoreetikute mõtted liikvele pannud lavastused siinkohal nimetatud: Mati Undi “Meister ja Margarita” Mihhail Bulgakovi järgi (Vanemuine, 2000), Tiit Ojasoo lavastused: Bernard-Marie Koltès’i “Roberto Zucco” (Vanemuine, 2002) ning koos Ene-Liis Semperiga lavastatud “Julia” Shakespeare’i sõnadel (Eesti Draamateater, 2004), Priit Pedajase lavastatud Madis Kõivu “Finis nihili” (Eesti Draamateater, 2004).

Kogumiku esimese osa lõpetab Ester Võsu pikem artikkel, mis seisab teistest pisut eraldi. See käsitleb nn kultuurietenduse mõistet ja selle uurimisega seotud probleeme, mis mõistagi seostuvad ja põimuvad teatrietenduse (kui kultuurietenduste ühe liigi) uurimise omadega.

Kogumiku teine osa sisaldab kaks teksti, mis erinevad žanri poolest traditsioonilisest teadusartiklist. “”Roberto Zucco” — kollektiivne katse analüüsida etendust” on kokkuvõtte kahest tööühma arutlusest, millesarnaseid uurimisprojekti raames järjepidevalt korraldati. Selle teksti aluseks on lindistatud ja litereeritud kõnelused, mida on mõnevõrra tihendatud ja toimetatud. Luule Epneri “Märkmeid ühe lavastuse sünniloost” on Mati Undi lavastuse “Vend Antigone, ema Oidipus” (Vanemuine, 2003) proovimärkmete valikpublikatsioon koos mõningate kommentaaride ja üldistustega.

Autorid on toetuse eest tänulikud Eesti Teadusfondile ja Eesti Kultuurkapitalile.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АНАЛИЗА

I

UNENÄOPOEETIKA ETENDUSE ANALÜÜSI MEETODINA

Anneli Saro

Teatrit on tihti ja erinevatel alustel (fenomenoloogilistel, psühhoanalüütilistel) võrreldud unenäoga. Kuna teatrit kunstiliigina peetakse elu jäljendajaks ning unenäodki on enamasti tehtud elulisest materjalist, siis tuleb mängu ka kolmas kategooria — elu. Elu, teatri ja unenäo ühendusele on üles ehitatud mitmed draamaklassikasse kuuluvad teosed, nagu näiteks Shakespeare'i "Suveöö unenägu", Calderóni "Elu on unenägu", August Strindbergi "Damaskusesse" ja "Unenäomäng". Artiklis keskendun eelkõige unenäo ja teatri poetilistele sarnasustele, rakendades unenäopoeetikat Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastuse "Julia" (2004) analüüsimisel.

Inimese kokkupuude unenägedega on üllatavalt varane: alates 30. rasedusnädalast hakkab loode magama, kuid mitte selleks, et puhata, vaid et und näha (Rabenschlag 2000: 17–18). Euroopalikes kultuurides jaguneb suhtumine unenägedesse põhimõtteliselt kolmeks: unede põhjal püütakse ennustada tulevikku (unenägede rahvalik seletamine) või minna tagasi unenägija psüühiliste protsesside juurde (psühhoanalüüsis) või käsitletakse unenägemist kui magamise tülikat kõrvalprotsessi, aju prügikasti (nt tavateadvuses). Kuid unenägusid võib käsitleda ka esteetilisest aspektist: nende mitteli-neearne, hüplik süžee ning rõhutatult subjektiivne vaatepunkt meenutavad paljuski modernistlikku kirjandust ja filmi, teatud määral ka teatrit ja kujutatavat kunsti. Kuna unenäod viivad inimese esimest korda kokku modernistliku poeetikaga, siis peaks unenägede vaatamine ja analüüsimine avama värava ka modernistliku kunsti pa-

remaks mõistmiseks. Seega võib unenäopoetika uurimise kõrvalsaaduseks olla uus meetod kunstiõpetuses, mis seab kahtluse alla realistliku kunsti realistlikkuse ning modernistliku kunsti elitaarsuse *a priori*.

Unenäopoetika üks esimesi sõnastusi ja teadlikke kunstilisi rakendusi pärineb ilmselt August Strindbergilt, kes “Unenäomängu” (1901) eessõnas deklareerib: “Lisaks oma eelmisele unenäomängule “Damaskusesse” on autor käesolevas unenäomängus püüdnud jäljendada unenäo seotet, kuid näiliselt loogilist vormi. Kõik võib juhtuda, kõik on võimalik ja tõenäoline. Aeg ja ruum ei eksisteeri; tähtsusetul reaalsusetaustal saab voli kujutus ja koob uusi mustreid, milles põimuvad mälestused, elamused, meelevaldsed väljamõeldised, absurdsused ja improvisatsioonid. Tegelasujud lõhestuvad, mitmekordistuvad, kattuvad, haihtuvad, tihenevad, valguvad laiali, koonduvad. Kuid kõige üle valitseb üks teadvus — unenäonägija oma...” (Strindberg 1984: 364.) Seega on unenägija nii oma unenäo autor kui vaataja, ning tihti ka peategelane. Nii tekib spetsiifiline olukord, kus subjekt mängib oma unenäos peaosas, vaatajana samastub täielikult selle tegelasega, elades intensiivselt läbi kõik tema hirmud ja ihad, ning autorina konstrueerib keskkonna, enamasti peategelasele vastutöötava aegruumi. Mingil määral sarnane, multifookuseline töömeetod on omane ka näitekirjanikele ja lavastajatele.

On levinud arvamus, et Strindbergi eelekspressionistlikud näidendid kujutavad autori või mõne tegelase rõhutatult subjektiivset teadvuse voolu või und. Kuid Richard Bark arvab, et Strindberg ei kujuta oma unenäonäidendites (“Damaskusesse” (1898–1901), “Unenäomäng” (1901), “Kummitussonaat”(1907)) mitte kellegi unenägu, vaid näitab reaalsust unenäolisena. Tema unenäotehnika põhineb eelkõige aja ja ruumi segipaiskamisel: fiktsionaalne reaalsus muutub äkki või järk-järgult unenäoliseks või siis eksisteerivad “objektiivne” ja unenäoline reaalsus paralleelselt. Nende kahe maailma vahemeheks on peategelane, kellest saab kas vaataja näidend näidendis / teater teatris või siis tõmmatakse ta tegelasena sellesse unenäolisse reaalsusesse (Bark 1988: 99–101). Freddie Rokem

võrdleb mitmete Strindbergi näidenditele omast liikuvat fookust efektiga, mis romaanis saavutatakse jutustaja kasutamisega või filmis kaamera liikumisega (Rokem 1988: 112).

Kõige süstemaatilisemalt on unenäopoeetikat uurinud Sigmund Freud teoses “Unenägude tõlgendamine” (ilmus 1900, s.t samal kümnendil kui Strindbergi unenäonäidendid). Seal toob ta välja unetöö neli mehhanismi: tihendamine (*Verdichtung, condensation*), nihkumine (*Verschiebung, displacement*), kohanemine unenäo väljendusvahenditega (*Darstellbarkeit, adjustment to the means of representation in dreams*) ja teistkordne töötlus (*Sekundäre Bearbeitung, secondary revision*).¹ Järgnevalt vaatleme neid mehhanisme lähemalt. Unenäod formeeruvad suure hulga psüühilise materjali **tihendamisel**, sellepärast on ka ärgates alati tunne, et oleme unustanud suurema osa oma unetööst. Tihendamise üks ilmsmaid juhtumeid on liitisikud, kelle puhul ühine domineerib individuaalse üle. Kuid selle põhjal ei tohi siiski järeldada, et üks või mitu unemõtet on unenäos esindatud lühendatud versiooniga, vaid terve hulk unemõtteid on allutatud ühele väljundile, milles mõned olulisemad ja korduvad elemendid reljeefsemalt esile tulevad. **Nihkumine** ehk varjamine on mingi elemendi tähtsuse või intensiivsuse varjamine mõne selle ideega assotsiatiivseis seoses oleva elemendiga. Seda põhjustab eelkõige tsensor — endopsüühiline kaitse, mille kõik uneelemendid peavad läbima. (Terminite ühtlustamiseks ja unetöö aktiivsuse rõhutamiseks kasutatakse edaspidi nihkumise asemel sõna “nihutamine”.) **Unenäo väljendusvahendid** on peamiselt pildilised. See tähendab, et kõik unemõtted tõlgitakse kujunditeks, sümboliteks, situatsioonideks. Erinevatelt verbaalsest keelest muutub loogiliste suhete väljendamine unenäo visuaalsete fragmentide vahel üsna keeruliseks. Omavahel seotud unematerjal ühendatakse unetöös küll situatiivseks või tegevuslikuks tervikuks,

¹ Eestikeelsete terminite puhul on lähtunud Alo Jüriloo “Väikesest psüühanalüüsi sõnaraamatust” (1994), ingliskeelsed pärinevad kogumikust “The Major Works of Sigmund Freud” (1952).

kuid ühendamise alus ja suhe (võrdlus, vastandus, põhjus-tagajärg jms) jääb lahtiseks. **Teistkordne töötlus** on unetöö teine etapp, kus unenägu püütakse ümber korraldada sidusaks ja loogiliseks tervikuks (Freud 1952: 252–340).

Freudi unenäopoetikal on mitmeid sarnasusi Patrice Pavis' etenduse analüüsis kasutatava vektorite teooriaga, mis kinnitab samuti unenäopoetika universaalsust. Selle teooria inspiratsiooniallikaks on olnud Freudi "Unenägede tõlgendamine", mida Pavis arendas edasi Roman Jakobsoni ja Jacques Lacani teooriatest lähtudes (Pavis 2003: 314). Vektor on jõud või liikumine teatud alguspunkti lõppupunkti. (Pavis 2003: 64) Vektorite moodustamist ehk vektoriseerimist defineeritakse kui metodoloogilist, mnemotehnilist ja dramaturgilist vahendit märkide võrgustikkudesse ühendamiseks (Pavis 2003: 17), kui tähenduse teekonda läbi märkide labürindi (Pavis 2003: 126). Pavis eristab nelja tüüpi vektoreid, mida kasutatakse algmaterjali või faabula tihendamisel ja ümberstruktureerimisel/ nihutamisel lavastuseks (loojate vaatepunkt) ja etenduseks (vaatajate vaatepunkt).

Nihutamine (<i>displacement</i>)	Tihendamine (<i>condensation</i>)
2. Ühendajad (<i>connectors, connecteurs</i>) narratiivne loetavus	1. Kogujad (<i>accumulators, accumulateurs</i>) vormiline loetavus
3. Lõikajad (<i>cutters, sécateurs</i>) antinarratiivne loetavus	4. Vahetajad (<i>shifters, embrayeurs</i>) ideoloogiline loetavus

Tihendamisega tegelevad kogujad ja vahetajad, nihutamiselega ühendajad ja lõikajad. Loomis- ja vastuvõtuprotsess algab kogujate tööga: kõigepealt koondatakse ja tihendatakse materjal, tehnikad ja vormid. Ühendajad jätkavad seda tööd linearsel tasandil, sidudes erinevaid elemente. Kuid materjali ühendamisel ja narratiivse loetavuse saavutamisel kasutatakse ka lõikajaid, millega kaasnevad teemaatilised, geograafilised ja rütmilised katkestused. Lõikajad anna-

vad samas märku tähenduste suunamuutustest. Kõik see aga loob mulje fragmentaarsest lugemisest. Lõpuks võib igaüks vahetada vaatepunkti ja liikuda etenduse standardse ideoloogilise lugemise tasandile või, vastupidi, sealt kõrvale põigata (Pavis 2003: 64; 281).

Lisaks mõistetele “nihtamine” ja “tihendamine” võib Pavis’ ja Freudi paradigmade vahel leida muidki sarnasusi. Freudi terminoloogias vastab kogujatele ja ühendajatele tihendamine ning lõikajatele ja ühendajatele nihutamine, kuid sisuliselt on kõik need protsessid üksteisest lahutamatud. Unemõtete formeerimisel ja nende unenäokeeelde tõlkimisel kasutatakse kogujaid, mis produtseerivad unenäos esineva pildilis-verbaalse materjali. Lõikajad ja ühendajad töötavad süntaktilisel tasandil, monteerides materjali unenäoloogikast lähtudes. Vahetajad on ilmselt seotud unenäo teistkordse töötusega, sest siin püütakse jõuda nii vormiliselt kui ideoloogiliselt loogilise terviku moodustamiseni.

Pavis’ ei taanda vektorite teooriat siiski vaid struktuuralsele tegevusele, vaid kaasab analüüsi ka fenomenoloogilisi nähtusi, näiteks kehalisi ja ruumilisi energiasid, ning nimetab vektoriseerimist teiste sõnadega iha semiotiseerimiseks (Pavis 200: 93, 313). See mõiste sobib haruldase täpsusega iseloomustama unenägede etioloogiat ja ontoloogiat.

Vektorite teooria on põhimõtteliselt kohaldatav kõigi kunsti-teoste analüüsiks. See aitab mõista, milliseid operatsioone kasutades saavad kunstnikud ning vastuvõtjad ka kõige heterogeensemast ja fragmentaarsemest materjalist luua sidusa, loogilise terviku. Vektorite teooriat võib kasutada teose erinevatel tasanditel, kuid tulemuslikumalt siiski suuremate struktuuriüksuste uurimisel: näiteks mõne tegelase, stseeni, teema, loo või objekti kui terviku representatsiooni ning retseptiooni käsitlemisel. Tuleb rõhutada, et strateegiad, mida looja kasutab teose materjali ühendamisel, lõikamisel ja vaatepunktide vahetamisel, ei pruugi kattuda vastuvõtja vastavate operatsioonidega, sest viimasel on õigus ja vabadus autori monteeritud materjali omal viisil töödelda. Retsipient töötab pidevalt kahes vastandlikus suunas: ühelt poolt püüab ta teost ja autori vektorisee-

rimistegevust dekodeerida algosakeste tasandil (leida märkidele referendid, täita autori poolt “sisse lõigatud” lüngad, leida representeeritava materjali seostamisprintsipiibid ning autori intentsioonid jne), teisalt aga viib läbi uue teistkordse töötuse, käsitledes teost kui terviklikku ja tähenduslikku fenomeni.

Patrice Pavis kasutab vektorite teoorias ka võrdlust klassikaliste troopidega. Nihutamisega tegelevate vektorite töö sarnaneb metonüümiaga, mis asendab ühe elemendi teisega (ühendaja) või lõhub ahela lülid, et liikuda uues suunas (lõikaja). Tihendamisega tegelevate vektorite töö sarnaneb metafooriga, mis kogub ja ühendab elemente (koguja) või loob juurdepääsu mõnele teisele sfäärile (vahetaja) (Pavis 200: 314). Hayden White toob antud paradigmasse mõnevõrra spetsiifilisema vaatepunkti, võttes aluseks Freudi unenäopoeetika: tihendamise vasteks on metafoor, nihkumise vasteks metonüümia, kohanemist unenäo väljendusvahenditega võib võrrelda sünekdohhiga ning teistkordset töötust irooniaga. **Metafoor** (*metaphora* — kreeka k ‘ülekanne’) põhineb **sarnasusel** kahe või enama eri liiki objekti vahel. Kuid metafoor on kõnekujund, mis nii tihendab materjali kui ka nihutab/asendab seda vormiliselt ja tähenduslikult ning annab sellele tihti ka pildilise kuju. Seega peab White metafoori mõistet pisut kitsendama: “Lühidalt, *tihendamine* on Freudi termin nende komplekssete metafooride kohta, mis koondavad teisi, lihtsamaid metafoorseid kujundeid üheks assotsiatsioonide ahelaks...” (White 1999: 111.) **Metonüümia** (*metonymia* — kreeka k ‘nimevahetus’) eeldab objektide ruumilist või ajalist **jätkuvust** ning seostub eelkõige assotsiatiivselt liikuvate unemõtetega, mis ühendavad erinevaid objekte ja sündmusi. Kui metafoor töötab unenäo sünkroonilisel tasandil, siis metonüümia diakroonilisel tasandil. **Sünekdohh** (*sunekdokhē* — kreeka k ‘osa tervikust’, ‘see, mida jagatakse’) eeldab **varjatud** ühiste olemuslike omaduste olemasolu kahel objektil, nii et näiteks osa asendab tervikut või vastupidi. Seega sünekdohh lisaks piltlikule väljendusele ka tihendab materjali ning nihutab mingil määral tähendust. **Iroonia** (*eirōneia* — kreeka k ‘teesklus’) nõuab fundamentaalset **kontrasti** tavaliselt sarnaseks

või seotuks peetavate asjade või omaduste vahel. Teistkordne töötlus on irooniline, sest ühelt poolt ta vahendab unenäo neid manifestseid omadusi, mis on identsed unemõtetega, ja tsensori imperatiive, teiselt poolt aga võtab kriitilise distantsi une sisu suhtes, püüdes ümber töötada või eitada unenäo tähendust ja tähenduslikkust. Võib öelda, et kõik unenäod, nagu poeetilised allegooriadki, on iroonilised: ütlevad üht, kuid mõtlevad teist (White 1999: 107). Ei saa öelda, et White'i kontseptsioon oleks lõpuni selge ja veenev: metafoor ja iroonia on suurel määral kohaldatavad Freudi unenäopoetika tihendamisele ja teistkordsele töötlusele, kuid metonüümi ja sünekdoohhi kohta toodud näited asetsevad liiga lähedal metafoori ülekandepõhimõtetele, jäädes kohati täielikult sõltuma uurija suvast ja interpretatsioonist.

Bert O. States oma monograafias "Unenägemine ja jutuvestmine" ("Dreaming and Storytelling") võrdleb unenägusid fiktsionaalsete narratiividega ning leiab nende vahel nii olemuslikke sarnasusi kui ka erinevusi. Ta rõhutab, et unenägudele on omased eelkõige järgmised fenomenoloogilised tunnused: subjekti kergeusklikkus nähtava suhtes, unekujutise näiline autogeneratiivne ja autonoomne jõud, lihtsa kujutise hämmastav jõud äärmise emotsionaalse laengu esilekutsumisel ning subjekti abitus oma loominguga kokku puutumisel. Väheolulised, kuid tihtiesinevad on järgmised faktorid: subjekti petlik mälu, loo katkendlikkus, üksikdetailide puudumine jms (States 1993: 9). Statesi seisukoht toob kõige selgemalt esile etenduse ja unenäo erinevused: teatri võimalused totaalsete emotsionaalsete kogemuste väljendamisel ning vahendamisel on piiratud. Loomulikult on ka unenäo ja teatri lähtekohad ning eesmärgid erinevad. Oma kollektiivse loomuse tõttu püüab teater nii loomis- kui vastuvõtuprotsessis ühendada erinevaid subjekte ja teadvusi, sõltudes praktikas ehk liigagi suurel määral üldistest huvidest ja maitsest. Unenägemine on samas sügavalt individuaalne protsess, kus looja (teadvustamatus) tunneb vastuvõtjat (teadvust) pea täielikult ja täiuslikult ning suudab sellest tulenevaid eeliseid unetöös ka ära kasutada.

Kuna Freudi väljatöötatud unenäopoetika on kõige põhjalikum, süsteemsem ja kirjutajale huvipakkuvam, siis keskendugemgi järgnevalt selle rakendamisele Ojasoo-Semperi lavastuse “Julia” analüüsis. Tuleb veel vaid rõhutada, et unenäopoetika ei ole siiski midagi väga spetsiifilist, mida saab kasutada vaid unenäona esitatud teoste uurimisel. Pigem tuleks seda käsitleda ühe mudeldava masinana, mis võib teatud teoste puhul välja tuua mingeid varjatud struktuurseid või tähenduslikke üksusi, kuid samas ei pruugi iga materjali puhul tööle hakata.²

“**Julia**” on küllaltki selgelt raamitud ja formaaditud unenäona. Vihte sellele tehakse kohe etenduse alguses, kui Rasmus Kaljujärvi teatab: “Julia on naisnäitlejate unistus, nad näevad sellest und...” Ning Mirtel Pohla jätkab mõni aeg hiljem Juliana (Shakespeare’i Romeo sõnadega) rõdustseenis: “Oo õnnis, õnnis öö! Kuid et on öö, / siis kardan, et on unenägu see, / liig veetlev, et võiks olla tõeline.” (Shakespeare — Semper; Ojasoo 2004: 5.) Sellega markeeritakse ka und nägev subjekt, kelleks on Julia. Lavastus lõpebki Julia ärkamisega: järsu kukkumisega läbi lavapõranda tõelisusse. Painajalik unenägu on lõppenud.

Unenäod koostatakse põhilises osas subjekti mälus fikseerunud mälestustest, päevajäakidest ning kehalistest aistingutest. “... kõik kõned, mis esinevad unenägudes ja mis on sellisena vormistatud, on autentsed või pisut modifitseeritud repliigid, mis eksisteerivad unenäomaterjali mälestuste hulgas.” (Freud 1952: 265.) Vaatajat, kes on mingilgi määral tuttav Shakespeare’i “Romeo ja Juliaga”, tabab etendust vaadates samasugune äratundmine nagu unenäos: repliigid, tegelased ja stseenid on justkui tuttavad, kuid midagi on nii põhikonstellatsioonis kui üksikutes elementides valesti. Kuna etendus libiseb kiiresti silme eest mööda, siis pole ka võimalust meelde tuletada, kuidas see oli “päriselt”, s.t Shakespeare’i sõnastuses. Paradoks muidugi!

² Näitena vt Bert O. Statesist lähtuvat unenäopoetika rakendust Madis Kõivu mälestusteraamatute analüüsis: Saro 2004.

Tihendamine ilmneb “Julias” kahel tasandil: kunst (nii Shakespeare’i “Romeo ja Julia” kui ka Ojasoo-Semper “Julia”) on enamasti tihendatud eluline materjal ning klassikalavastused omakorda on tänapäeval tihti kirjandusliku materjali tihendused. Semper ja Ojasoo on Shakespeare’i teksti kondenseerinud nii narratiivsel kui tegelaste tasandil. Shakespeare toob nimeliselt ära 22 tegelast, lisaks veel pillimehed ja linnarahvas, Semper — Ojasoo piirduvad 14 tegelase (kavaraamatu järgi, osaraamatus 15) ja 8 näitlejaga. Kuna näitlejad mängivad aga lisaks “Romeo ja Julia” rollidele ka teatris töötavaid näitlejaid (välja arvatud Kaljujärve kodu-Romeo), kasvab fiktsionaalsete tegelaste hulk vähemalt 21-ni. Seega kondenseerub lavastuses suur hulk fiktsionaalset materjali vaid seitsmesse isikusse — näitlejatesse, kelle identiteet laval on läbivalt heterogeenne. Siin võib rääkida ka tegelaste liitidentiteedist. Etenduse maailma komplitseerib seegi, et näitlejad on laval ka iseendana: Mirtel Pohla algaja näitlejana, Mait Malmsten staarnäitleja ning romantiliste kangelaste esitajana, Kaie Mihkelson kogenud teatrihaina jne. Kokkuvõttes võib rääkida “Julia” kolmest üksteisega tihedalt põimunud tasandist: reaalne (näitlejad kui inimesed), fiktsionaalne (näitlejate mängitud näitlejad + Kaljujärve Romeo) ja fiktsioon fiktsioonis (Shakespeare’i “Romeo ja Julia” tegelased). Iga järgmine tasand kaasab, mängitab ja sel(g)itab muu hulgas endale eelnevat “reaalsust” ning mingil määral ka muudab seda. Lavastus ja unenägu toimivad antud juhul sarnastest strateegiatest lähtuvalt.

Kavaraamatu järgi täidab Kaie Mihkelson lavastuses ema-funktsiooni nii Julia ema kui ka ammena. Kuid Romeo sõbratari ja usaldusalusena esitab ta ka Benvolio teksti näidendi I vaatuse pihtimusstseenist (võrdle Shakespeare 1966: 110–112 ning Shakespeare — Semper; Ojasoo 2004: 12–14). Margus Prangel esindab eelkõige Capulettide huve, mängides Julia peigmeest Parist, teenreid Pietrot ja Samsonit, kuid Julia pihtimisstseenis ka vend Lorenzot. Anti Reinthal täidab Romeo sõbra funktsiooni Mercutio, Benvolio ja vend Lorenzona (+Capuletti teener Gregorio). Sellele, et Ojasoo ootab oma lavastustes näitlejailt mitte illustreerivaid ja individuali-

seerivaid, vaid pigem arhetüüpseid ja kontseptualiseerivaid rollilahendusi, on viidanud ka Eero Epner (Epner 2005: 32–34).

Freud nimetab **identifikatsiooniks** sellist isikute ja esemete ühendamist, kus sarnasus ilmneb juba unematerjalis, ning **kompositsiooniks** seda, kui sarnasus/kõrvutus alles luuakse. Identifikatsioon ja kompositsioon võivad põhineda nii ilmsel, varjatud kui ka soovitud sarnasusel (Freud 1952: 268–269). Anti Reinthali kehastatav näitleja näib oma füüsiliste ja käitumuslike eelduste poolest sobivat Romeo sõprade, aga ka vend Lorenzo rolli, kes kõik ju tegutsevad armastajapaari abilistena. Siin näib seega tegemist olevat ilmse (Mercutio=Benvolio) või varjatud (sõber=vend=Lorenzo=kirik) identifikatsiooniga. Eelnimetatud tegelaste ja Gregorio kui vastasleeri teenri sulandumine võib olla juhuslik või soovkompositsioon. Margus Prangeli kehastatavad tegelased (Julia vanemate käsilased) põhinevad varjatud sarnasusest sündival identifikatsioonil. Kaie Mihkelsoni külm ja kõhn vampnaine võiks küll esitada sinjoora Capulettit, kuid tema rollisobivus ammena on enam kui küsitav. Kuid näitleja-Julia, selle lavastuse implitsiitne lavastaja, ootab vanemalt naiskolleegilt oma esimeses teatritöös emalikku nõu ja abi, Julia tegelasena aga igatseb, et ta Ema oleks sama mõistev ja hell kui Amm. Seega on siin tegemist peamiselt soovkompositsiooniga. Kuna Ema-Amme kehastava näitlejanna Mina on äärmiselt tugev või jäik ja domineerib tema mõlema rolli üle, siis on Julia oidipaalne hirm ja raev oma Ema-Amme vastu nii tegelase kui ka näitleja perspektiivist mõistetav.

Kuid nagu eelnevalt viidatud, ei tohiks tihendamist taandada ühemõtteliseks kärpimiseks. Nii ongi “Julias” mõned tegelased pihustunud kahe näitleja vahel. Romantilist armastajat Romeod mängib kodu-stseenides Rasmus Kaljujärvi ning teatri-stseenides Mait Malmsten. Vend Lorenzot esitavad nii Margus Prangel kui Anti Reinthal, kelle füüsiline sarnasus võimaldab neid vaadelda ka teiskutena. Kahe leeri vahemehena esineva Lorenzo puhul on mõistetav, et teda mängib nii Romeo-leeri kuuluvaid tegelasi kehastav Reinthal kui ka Capulettide sõpruskonna liikmeid kehastav Prangel.

(Prangeli-Reinthali kognitiivsele liitumisele juhtis mu tähelepanu ka kahekordne teadvustamata mälulõks: “Julia” esimesel vaatamisel ei suutnud ma meenutada Anti Reinhali nime, teisel vaatamisel Prangeli nime, nii et tähistasin ta oma märkmetes nimega “vale-Reinthal”.) Eriti peenelt on lavastuses pihustatud Benvolio tekst. (See pihustumine on üsna ootuspärane, sest tihti selle tegelase nime või olemasolu tavalised lugejad-vaatajad isegi ei mäleta.) Üldiselt on Mercutio ja Benvolio ühendatud liittegelaseks Mercutioks, dramaturgilises tekstis lipsab läbi ka nimekuju Benmercutio (Shakespeare — Semper; Ojasoo 2004: 11), keda mängib Anti Reinthal. Üks Benvolio dialoog Romeoga on usaldatud Kaie Mihkelsoni Sinjoorale, dialoogid Mercutioga (II vaatuse 4. stseen ja III vaatuse 1. stseen) aga hoopiski Tiit Suka Capuletile, nii et osaraamatus vahelduvadki nimed Benvolio ja Capuletti. Kuna need kaks stseeni rõhutavad sõprade väsimatut omavahelist kemplemist, siis ei mõju see lahendus fiktsiooni fiktsioonis seisukohalt üdini ebaloogiliselt, vaid lihtsalt pisut üllatavalt ja kahemõtteliselt.

Seega kasutatakse antud lavastuses teatrile ürgomast ressursse säästvat brikolaaži-tehnikat: kombineeritakse käepäraseid materjale ja isikuid. Kuid näitlejad ei püüa oma erinevaid rolle vaataja jaoks eristada, vaid rõhutavad eelkõige enda kui näitleja võimet ja võimalust koondada ning vahetada identiteete. Eriti innukas brikolöör on Tiit Suka Näitleja, kes ei ole mitte ainult valmis iga vajalikku tegelast või funktsiooni esitama, vaid tõelise mängurina võtab üle ja parodeerib ka teiste näitlejate rolle — näiteks ahvib ta järele haavatud Mercutiot. (Kuid kuna igal tegelasel on oma saatus, siis saab ka Sukk Mercutio rollis lõpuks surmava mõõgahoobi osaliseks.) Vaadates laval operatiivselt ja osavalt tegutsevat fiktsionaalset näiteseltskonda, tuleb meelde sõna “brikolöör” algupärane tähendus — inimene, kes teeb juhuotsi ja on meister igasuguse töö peale (vt Lévi-Strauss 1991: 38). Brikolaažil põhineb ka unenäopoetika: olemasolevast materjalist pannakse kokku vormilt ja tähenduselt uus tervik, mille elemendid pole siiski kaotanud sidet algupärase “ematekstiga”.

Kuigi teater ning unenäod kasutavad brikolaaži justkui kokkuhoiu mõttes või olude sunnil, on nende tegevuses samal ajal ka palju mängulist elementi: juhuslikkust ja pillavust (kordusi). Näiteks kasutatakse “Julias” lisaks tegelaste ja narratiivi tihendamisele ka pastišitehnikat, kasvatades tervikuks erinevaid stilistilisi võtteid: teatraalset Shakespeare’i esitamise traditsiooni, muusikalide (iseisvad laulunumbrid), Itaalia neorealismilike filmide (mustad kostüümid, sigaretipahvijad, seksikad liikumised ja puusanõksud) ning kung-fu filmide (kahe Romeo kaunis mõõgavõitlus aegluubis) esteetikat. Eesti, vene ja setu keelte paabelist rääkimata. Seega on “Juliasse” akumulieritud mitmeid erinevaid tekste, stiile ja diskursusi, mis loovad unenäoliselt kummastava kunstilise terviku.

Unenäo väljendusvahendid on valdavalt pildilised ning see on ka üks põhjus, miks nende tähendust on nii raske mõista. Nagu unenäo, nii ka kunsti puhul võib rääkida latentsest ja manifestsest sisust. Manifestse sisu moodustavad laval viibivad tegelased ja etenduses jutustatav lugu ning eelkõige sõnad väljendusvahendina, mille tähendus on kultuuriliselt kindlamalt fikseeritud kui pildikeelele. “Kokkuvõttes seob teatrit kui põhiliselt ikoonilist koodi unenäodega representatsiooni kujundlik meetod, mis on läbinud kultuurilise institutsionaliseerimise — jäljendamise ja loomuliku keele vahendusel.” (Rozik 1991: 81.) Unenägede ja kunstikeele olemuslik poliitsemia muudab nende latentse sisu nii tsensoritele kui laiemale publikule raskesti ratsionaliseeritavaks, mis esimeste jaoks kujutab enamasti varjatud probleemi ning teiste jaoks pigem avalikku lõbu. Nii hea kunsti kui unenägede puhul tundub vastuvõtjale, et objekti sügavam, latentne tähendus jääb varjule, ainult viipab kutsuvalt vahetevahel. Sellest inimeste mõistmisihast aga psühhoanalüütikud ja kunstiteadlased elatuvadki.

“Julia” dramaturgilist teksti lugedes saab aimu vaid Romeo ja Julia loo üldisest käigust, kuid lavastuse eesmärgiks ei ole jutustada seda kõigile tuttavat armastuslugu, mis on ainult teatriteo ajend. Lavastuse läbivaks teemaks näib olevat elu ja teatri, näo ja maski, ini-

mese/Mina ja rolli, siiruse ja mängu, loomulikkuse ja näitlemise suhete uurimine. Sellega tegeletakse eelkõige sõnade taga, Shakespeare'i teksti ja näidendi struktuuri kilbina enda ees hoides, kuid samas teksti paralingvistiliste ja kineetiliste väljendusvahenditega mängitades. Võib tõdeda, et kõige olulisemad "unemõtted" ehk ideed on antud lavastuses tõlgitud pildi- ja helikeelde ning verbaalselt esitatakse vaid tuntud fraase, mis varjavad lavastuse latentset tähendust.

Üks unenäo väljendusvahendeid on inversioon: unenäod kalduvad vastandeid ühendama või siis esitama unemõtte mõnd elementi oma vastandi kaudu (Freud 1952: 272). Eelkõige on see probleem seotud lavastuse põhiteemaga. Unenäopoeetikale omaselt ei saa visuaalsed kunstid ilma sõnadeta väljendada suhet "elu on nagu teater" või "teater on nagu elu", vaid peavad võrdluse asemel kasutama metafoori, kus võrdlusalus on võrreldavaga kokku sulanud: "elu on teater", "elu=teater", "eluteater", "teatrielu". Lavastus näitab küll, et elu ja teater ning Mina ja roll on lahutamatud, kuid see näib olevat ilmne ja aktsepteeritav tõsiasi juba üsnagi etenduse alguses. Edasi tuleks aga küsida, et kui need kontseptid on lahutamatud, siis kuidas me ometi tajume nende pidevat dialektilist kohalolekut. Esialgu jään vastuse võlgu ja küsin retooriliselt koos Anti Reinthali Näitlejaga: "Kui Romeo suudleb Juliati, siis keda ta tegelikult suudleb?"

Näitleja kui inimese ja tema kunstilise (või sotsiaalse) rolli eristamise juurest võib astuda aga veel sammukese kaugemale ning küsida, kes on inimene/Julia tegelikult. Kas inimene on identifitseeritav tema välise kuju järgi (nt isikut tõendava dokumendi abil) või tema sisemise Mina alusel? Kirjanduslikel tegelastel puudub enamasti visuaalne "nägu", näitekirjanduses eriti, aga seal on neil vähemalt "oma", äratuntav "hää" ja tekst. Kui teater, film ja unenäod tõlgivad verbaalse materjali visuaalsesse keelde, saavad ka tegelased näo, kuid ära tuntakse neid ikka tuttava teksti, käitumis- mustri või elukäigu tõttu. Kuid vaatajad ei pruugi siiski vabaneda tundest, et tegemist pole õige Juliaga, vaid ainult tema dublandi, selle rolli formaalse täitjaga, kelle välimus või sisemus ei vasta täiel

määral vastuvõtja ettekujutusele tegelasest. (Paul-Erik Rummo on seda teemat põhjalikumalt käsitlenud “Tuhkatriinumängus”.) Unenägija usaldab identifitseerimisküsimustes alati oma sisetunnet, mis suudab eksimatult määratleda inimese olemusliku Mina ning ei lase end eksitada tema muutuvast visuaalsest vormist. Mingil määral kehtib antud reegel ka elus, kuid teatris näivad asjad olevat keerulisemad, sest näitlejate professionaalne ülesanne on pidevalt muutuda ning see problematiseerib tõsiselt näivuse ja tõelisuse vahekorda.

Nihutamise kui unenäopoetika ühe mehhanismi peamisi eesmärke on oluliste unemõtete ja elementide varjamine, et neilt tsensoori tähelepanu kõrvale juhtida.

Unenägudes esineb tihti ümberpaigutusi seoses erootiliste iha-dega. “Julias” seevastu on seksuaalsus pidevalt ja üsna ühemõtteliselt eksponeeritud. Toogem siinkohal vaid mõned eksplitsiitsemad näited kahemõttelisuste stiilist ja laadist, mis lähtuvad enamasti Shakespeare’i tekstist ning võiksid vabalt kuuluda psühhoanalüüsi käsiraamatusse. Kui Gregorio (Anti Reinthal) käsib Samsonil (Margus Prangel) oma riistapuu välja tõmmata, pidades silmas muidugi mõõka, tahab viimane korduvalt avada oma püksilukku. Seksuaalsusele viitavad sümbolid on tihti biseksuaalsed, välja arvatud relvad, taskud ja kastid (Freud 1920: 129), millest esimesed viitavad alati mehe ning kaks viimast naise genitaalidele. Samson lubab ka neitsitel põlved või neitsipõlve läbi torgata. Kaie Mihkelson räägib amme teksti kasutades oma mehe õpetussõnast tütrele, et kui lapse-na kukuvad tüdrukud kápuli, siis neidudena peaksid nad selili kukkuma. Julia emana kiidab ta aga tütrele potentsiaalset väimeest, silitades iharalt Parise puusa: “Nii kõik, mis temal on, on sinu ka, / koos temaga sa vähemaks ei saa.” (Shakespeare — Semper; Ojasoo 2004: 19) Romeo ja Julia esimesel kohtumisel esimeses proovis asetab Romeo osaraamatu jalge vahele, kus see saab erekteerunud suguelundi tähenduse. Teatri-Romeo esitab armastusserenaadina ansambli “Leningrad” laulu “Tõ — moja lošadj, a ja tvoi kovboi”, mis loomulikult viitab kopulatsioonile. Seksuaalsetest vihjetest tii-

net lavastust puänteerivad teises vaatuses meestegelaste ajaloolised kostüümid, kus pükse ehivad dekoratiivsed kubemekotid.

Kuna "Julia" mitte ei varja, vaid eksplitseerib tegelaste seksuaalseid ihasid, siis tuleb mingil määral revideerida ka unenäopoeetikat. Viimased sada aastat, mis eraldavad Freudi psühhoanalüütilisi käsitlusi tänapäevast, on olnud kehalise liberaliseerumise ja seksuaalrevolutsiooni tunnistajaks, s.t seksuaalsus on tunginud privaatsfäärist avalikku sfääri, muu hulgas kunsti. Võib öelda, et seksuaalsus on armastusdiskursuse abil kultuuriliselt legitimeeritud. Eriti Eestis levitav populaarkultuur (televisioon, reklaamid, naiste- ja meesteajakirjad jne) kipub üsna otsesõnaliselt rõhutama selle eluvaldkonna esmatähtsust teiste vajaduste seas. Võib öelda, et seksuaalsus pole muutunud mitte üksnes avalikuks asjaks (representatsioonide mõttes), vaid ka avaliku diskussiooni objektiks.

Nüüdisaegsest vaatepunktist tundubki, et kuna füüsiline armastus oli psühhoanalüüsi lapsepõlves, 20. sajandi esimesel poolel nii avalikus kui privaatsfääris repressseeritud, siis pidi see seda jõulise-malt ja kodeeritumalt tungima inimeste unenäomõtetusse. Tänapäeval, kui seksuaalsuse representatsioonid kuuluvad justkui loomuliku osana elureaalsusse, jõuavad nad kunsti ja unenägudesse reaalsete mälestuste kaudu. Võib vist öelda, et meile igapäevaseid kahemõttelisi või erootilisi märke ja mängu kujutati "Julias" vaid kerge kunstilise tihendamisega. (Igal juhul ei leidnud ükski kriitik põhjust lavastuse erootilisust isegi ära mainida.) Unenäopoeetikast ja nihutamisstrateegiast lähtuvalt ei tohikski need avalikult eksponeeritavad ihad ja soovid olla selle lavastuse või nimitegelase peateemaks. Samas see nii siiski on. Juliale teatris ja elus ning Shakespeare'i romantilise armastusloo kattevarjus pealetungiv jõhker ja küüniline, peaaegu kohustuseks muudetud seksuaalsus näib olevat selle unenäo/lavastuse üks peamine generaator.

Teistkordne töötlus on materjali korrastamise etapp, mille teevad enamasti läbi nii unenägijad kui unenägude interpreteerijad, nii kunstiteose loojad kui ka vastuvõtjad. Unenägudes on teistkordne töötlus varjatam ja mitteteadvustatum, seega ka raskemini verbali-

seeritav. Kunstis lähtutakse aga rohkem teatud kunstiliigi ja žanri teadvustatud või lihtsalt konventsionaliseerunud spetsiifikast või siis üldisematest fiktsionaalse maailma loomise praktikatest. Näiteks on Sprinchorn juhtinud tähelepanu sellele, et Strindbergi näidendite peegli-struktuur — näidendi mõne algusstseeni kordamine või ümbermängimine lõpus — tugevdab nende tsüklilist ülesehitust ning et seda tehakse samal eesmärgil, mida Freud nimetab teistkordseks töötluseks (ref: Rokem 1988: 117).

Ka "Julias" rõhutavad korduvad stseenid info ümbertöötamise vajalikkust. Mitmed kordused lavastuses on seotud tavalise teatripraktikaga — prooviprotsessiga, kuid leidub ka põhimõttelisemat laadi töötlust. Shakespeare'i "Romeo ja Julia" II vaatuse 2. stseeni ehk rōdustseeni mängib Julia kohe etenduse algul läbi koos kodu-Romeoga ning hiljem proovis varieerib seda oma teatripartneriga. Sõnad jäävad mõlemal korral ütlejaile võõraks — nad esitavad ühe ammu surnud mehe teksti, teevad teatrit —, kuid küsimused ja vastused, mis koos nende sõnadega paralingvistiliselt ja füüsiliselt teele saadetakse, erinevad mõnevõrra, muutudes avalikust võrgutusest esimeseks arglikuks teineteisekompamiseks. Kahes versioonis esitatakse ka "Romeo ja Julia" III vaatuse 5. stseeni Julia magamistoas: argiselt, blaseerunult ning näidendi teksti minimeerides pärast teatri-Romeoga veedetud ööd, mida võib tõlgendada fiktsioonina (teatrirealaalusena) või fiktsioonina fiktsioonis (proovi või etendusena etenduses), ning etenduse lõpus kodu-Romeo lahkumisel manalasse juba siiralt kõnetegusid tehes, autoritruult ja kodustatud, omaks võetud sõnadega. Eelkõige torkab teistkordne töötlus aga silma kahe videostseeni selges vastanduses, isegi ümberpööratuses: Romeo ja Julia armastusküllane võrgutusstseen/proov kodus etenduse algul ning sama konfiguratsiooni hilisem hämmastav ümbermängimine vägistamisena. Analoogiline, kuigi vastassuunaline ümberhindamine toimub etenduse lõpus, kus Julia tunnistab kodu-Romeo siiski armastusväärseks sõbraks ning teatri-Romeo külmaks maskimänguriks.

Kõik eelnimetatud esma- ja teistkordsed töötused tegelevad ühe teemaga — armastuse sõnastamise võimaluste otsimise ja katsetamisega. Kodu-Romeo ja Julia püüavad leida selle tunde väljendamiseks võimalikult autentseid väljendusvahendeid, teatri-Romeo püüab aga oma tundeelu konventsioonide võimalikult usutava kopeerimisega varjata. Sõltumata viisist või stiilist, jäädaksegi traditsioonilisi vormeleid kordama ning ürituse luhtumise tunne sunnib üha uuesti ja uuesti katsetama, traditsiooni ümber töötama.

Mitmekülgse teistkordse töötuse läbib ka lavastust raamiv pilt Julia ja Romeo kodust. Algul näidatakse teatrikülastajale antud ruumi videokaamera vahendusel, luues tehnilise vahendatuse kaudu mulje lavavälises ruumis ja etendusvälises ajas toimuvast tegevusest, kuigi Kaljujärv ütleb iga kord etenduse toimumise reaalse kuupäeva. Seda muljet toetab teatri- ja laiem kultuuritraditsioon: filmis või videos kujutatav on selle vastuvõtust enamasti ajaliselt ja ruumiliselt distantseeritud. Suur on vaataja üllatus, kui pärast Julia vägistamist avaneb tagalaval eesriide taga videos näidatud ruum, mis tõstatab kohe küsimuse, milleks oli vaja seda mängu videokaameraga. Nii teatrilava kui ka foto- ja filmikaamerad toimivad eelkõige tähelepanu fokuseerijana, eeldades, et on olemas jälgiv subjekt ning jälgitav objekt. Videokaamera muudab kodu, privaatsfääri vaatemängu ja näitlemise tallermaaks, inimesed aga elunäitlejaks, kelle käitumist suunab neist väljaspool asuv pilk, mis võib kuuluda nii partnerile kui ka inimesele endale (nt koduvideo). Paljud teoreetikud on just subjektivistlik fookust pidanud kunsti ja elu teatraliseerumise aluseks. Kui inimene hakkab teadvustama vaataja olemasolu, ükskõik kas elus või kunstis, minetab ta süvenemise teatrailsuse kasuks (Fried 1980: 100). Simulatsiooni ja simulaakrumite maailmas aga kaasneb subjekti, fookuse ja keskpunkti kadumisega perspektiivse ja panoptilise ruumi lõpp ning vaatemängu ja vaatemänguühiskonna häving (Baudrillard 1999: 49–50). Jäiga fookuse ning loomulikkuse — kunstlikkuse, elu — vaatemängu vahelise piiri puudumist demonstreerib kujukalt ka “Julia”. Paradoksaalselt representeerib video kahemõõtmeline pilt antud lavastuses vahen-

datud reaalsust ehk esimese tasandi fiktsiooni, s.t siirust ja loomulikkust, samas kui lihast ja luust inimesed esitavad laval sotsiaalseid rolle ning tegelasi fiktsioonist fiktsioonis.

Lavastuse raamstseene võrreldes ilmneb, et teatud ümberhindamine Julia hoiakutes siiski toimub. Kahe esimese videostseeni karm ja lohutu studiovalgus asendub lõpuks sooja kollast valgust tulvil, kutsuva kodupildiga, igamehe unistusega, mille poole Julia üle lava sihikindlalt sammub (á la “Kaugel näen kodu kasvamas!”). Igatsust kindla ja turvalise pelgupaiga (maailma?) järele võibki pidada Julia unenägu käivitavaks jõuks, kõrvaletõrjutud sooviks, mille unenägu esile toob ja mille poole Julia kogu loo jooksul pürgib. Paljudes unenägudes vaevab unenägijat mingi sund(mõte) — jõuda kuhugi, teha midagi —, kuid selle elluviimine kujuneb ootamatult keerukaks kõikvõimalike takistuste tõttu. (Eelõeldu kehtib ka üldisemalt teatud eksistentsiaalse situatsiooni kohta, kus tajutud sisemine või väline ebakõla ajendab inimest tegutsema olukorra muutmise nimel. Just dramaatika ja teater kui tegevaid inimesi kujutavad kunstiliigid kalduvad seda elu aspekti oma kujutamisobjektina eelistama. Teatri köögikeeles nimetatakse tegutsema ajendavat sundi tegelase/rolli pealisülesandeks.) Selle ebaõnnestumiste tsükli või õigemini võimu esindajate rahulolematuse kujukaks näiteks on Julia testimine ta isa (õpetaja, lavastaja) poolt küsimusega “Mida sa veel oskad?” Julia proovib läbi kõik (teatri)koolis õpetatavad oskused ja nipid, kuid ükski neist ei avalda karminäolisele žüriile muljet: ta on läbi kukunud ja mõistetakse mehele.

Psühhoanalüütilised tõlgendused. Tahaksin korraks unenäo-poetika juurest põigata psühhoanalüüsi, mille järgi unenäod on unenägija mingi füüsilise vajaduse või iha väljendused ning ka leevendused.

“Julias” on üks stseen, mis peaks kujutama mürgiuimas Julia unenägu. Lava alt (alateadvusest) kerkib mitmekümne põleva küünlaga poodium, millel seisavad Mait Malmsteni teatri-Romeo ja Kaie Mihkelsoni Senjoora aneemilise pruutpaarina, Anti Reinthali

Frankensteini meenutav preester ning Tiit Sukk ja Taavi Teplenkov tunnistajatena, kes võtavad mõne aja pärast karude-pruutneitsite kuju. (Metsikud loomad esindavad unenägudes kas seksuaalseid isikuid või kirgi, põhiimpulsse (Freud 1920: 130).) Sellesse satanistlikku rituaali sekkub ka Paris, kes püüab kinni liiliatest (õied, taimede genitaalid esindavad naise genitaale, täpsemalt süütust (Freud 1920: 130)) pruudikimbu, ronib üles Julia juurde ja hakkab tema elutut keha nukuna väntsutama. Julia reageerib sellele südantlõhestva karjumisega, mis ta unenäost reaalsusesse viib, nii et ta ärkab juba kodu-Romeo käte vahel. Freudi arvates tuleks seda, mis järgneb unenäole unenäos, tõlgendada kui unesoovi, mis peaks asendama topeltunenäos nähtud reaalsust, viimane peaks aga kujutama reaalsust, reaalselt mälestust (Freud 1952: 276–277). Temaatilisel ega stilistiliselt ei saagi kirjeldatud struktuuriüksust kuigi iseisvaks pidada. Näiteks vahetult enne selgelt piiritletud unenäostseeni tantsivad Julia, nuga tõstetud käes, ja ta ema (Mihkelson) kummalist, võiks öelda unenäolist toredooritantsu, mis lõpeb Senjooa võiduga: ta väänab tütre käsi ja lööb ta siis pikali, samas kui pealtvaatav näidendiseltskond jäigastub nukkudeks. Kuigi esimene stseen esindab eelkõige fiktsionaalset teatritasandit ning teine fiktsiooni fiktsioonis, tuleb mõlemas stseenis esile Senjooa ja Julia rivaliteet, Julia kaotus selles võitluses ning oidipaalne, irratsionaalne viha vanema, kogenenuma naise (ema nii bioloogilises kui sümbolises tähenduses) vastu. Unetöö käigus kipubki unenäo sisu läbi tegema nihkumisi ja asendusi, samas kui emotsioonid jäävad üsna muutumatuks (Freud 1952: 320). Seega tuleks unenäostseeni antud lavastuses käsitleda lihtsalt kui ühe teema variatsiooni, rõhutust, eksplikatsiooni, mitte aga ülejäänud lavastuse suhtes uue tasandi kehtestamist. Tõsi, emotsionaalses plaanis kujunes laulatus etenduse vaieldamatuks kulminatsiooniks, mis oma sugestiivse visuaalse ja muusikalise kujundusega publiku kiiresti kollektiivsesse transsi viis, saavutades unenäole omase totaalset kogemuse efekti.

Freud käsitleb pikemalt ka üht tüüpunenägu — unenägu armastatud inimese surmast. Kui surm jätab unenägija külmaks, siis var-

jab see tavaliselt mingit muud, surmase mitte puutuvat soovi. Kui aga armastatud inimese surm unenägit kurvastab, siis interpreteerib Freud seda kui jälge tema kunagisest teadlikust või teadvustamatust soovist, et see inimene sureks (Freud 1952: 240–241). “Julias” surevad mõlemad Mercutiod (Reinthal ja Sukk) ning Romeod (Malmsten ja Kaljujärvi), ning vähemalt kodu-Romeo elukaotus kurvastab Juliat tõeliselt. Kui tõlgendada lavastust kui mittefiktsionaalset, s.t reaalset maailma, siis tekitab kummastust seik, et Romeo ja Julia kohtumine, mis lõppes vägistamisega, ei jätnud armastajate suhetesse justkui mingit jälge. Kui tõlgendada lavastust Julia unenäona, siis võib väita, et Julial oli põhjust mõlemad Romeod mõttes surma saata juba mõni aeg enne duelli algust: ühe mehe patuks vägistamine, teisel emotsionaalne külmus. Teatri-Romeo ja Julia armuöö lõppes nimelt tulpinud nägude, kiire riietumise ning jaheda hüvastijätuga. Kuigi Julia võis situatsioonist sündinud hetkelise(d) surmaotsuse(d) unustanud või tühistanud olla, realiseerus(id) tema soov(id) siiski lavastuse finaalis. (Tõsi, teatri-Romeod ei lubaks Freud sellesse afääri segada, sest tema surm Juliat silmaga nähtavalt ei kurvastanud.) Põhimõtteliselt kuuluks siia rubriiki ka Tiit Suka kui Julia türannist isa surm Mercutiona. Julia mängib selle võimaluse algul läbi Suka kui näitleja teesklusena ning hiljem reaalse lava-surmana.

Kokkuvõtteks. Georges Baal on viidanud mõiste “lava” kuulumisele nii teatri kui psühhoanalüüsi diskursusesse ning Lacani peeglifaasi kontseptsiooni võimalikule laiendamisele teatri valda (Baal 1991: 51–56). Peegli/Teise aset täidab teatris lava, mis peegeldab reaalset ning kus mina ja Teise vastasmängus jõutakse subjekti formeerumiseni sümbolisel tasandil. Peeglistaadiumi on teatris asetatud nii näitleja kui vaataja: näitleja jaoks on Teine ühelt poolt tegelane ning teiselt poolt publik, vaataja jaoks on Teine tegelane või/ja näitleja. Inimesest saab näitleja näitlemise ja näitamise kohas — laval —, kui vähemalt üks teine inimene (kolleeg, lavastaja, vaataja) teda pealt vaatab. Subjekti enda kontuure teadvustatakse

Teise, tegelase peeglis: siin tulevad ilmsiks erinevused ja kokkulangemised tegelase ning subjekti mina-kontseptsiooni vahel. Julia jaoks on teater ning unenägu eneseteadvustamise ja -uurimise protsessiks, kus proovitakse järele enda sobivust nii etteantud rolli, teatrisse kui maailma. Vaataja jaoks saab näitleja/tegelane tema teiseks minaks, eemalviibivaks asendajaks, kelle kaudu sisenetakse fiktsionaalsesse maailma, kellele tuntakse kaasa või kellega samastutakse. Lõhe mina ja peegelduse vahel hakkab subjektis genereerima ihasid.

Unenäopoeetika rõhutab reaalsuse relatiivsust ja ebastabiilsust, vastuolu maski ja näo, näivuse ja olemuse vahel. “Kui me suudame luua unenäolise atmosfääri oma pea-laval [ehk kujutluses — A. S.] ja oma teatrites, saame me ettekujutuse palju tõsemast reaalsusest, nagu näeksime reaalsuse ja illusiooni pealispinna all sügavamat reaalsust.” (Bark 1988: 105.)

Kirjandus

- B a a l, Georges 1991. Toward a Freudian and Lacanian Psychoanalytical Theory for Theatre, Centred on the Actor's Role. — Assaph, Studies in the Theatre, Section C, no. 7. Tel Aviv University, lk 35–59.
- B a r k, Richard 1988. Strindberg's Dream-Play Technique. — Strindberg's Dramaturgy. Ed. Göran Stockenström. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, lk 98–106.
- B a u d r i l l a r d, Jean 1999. Simulaakrumid ja simulatsioon. Tallinn: Kunst.
- E p n e r, Eero 2005. Miks Julia nutab? — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 31–39.
- F r e u d, Sigmund 1920. A General Introduction to Psychoanalysis. New York: Boni and Liveright Publishers.
- F r e u d, Sigmund 1952. The Interpretation of Dreams. — The Major Works of Sigmund Freud. Great Books of the Western World 54. Chicago etc: Encyclopaedia Britannica, Inc, lk 131–398.

- Fried, Michael 1980. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.
- Jüriloo, Alo 1994. Väike psühhoanalüüsi sõnaraamat. — Akadeemia, nr 8, lk 1755–1790; nr 9, lk 2021–2046.
- Lévi-Strauss, Claude 2001. *Metsik mõtlemine*. Tallinn: Vagabund.
- Pavis, Patrice 2003. *Analyzing Performance. Theatre, Dance, and Film*. Michigan: University of Michigan Press.
- Rabenschlag, Ulrich 2000. *Laste unerännud: uni, ärkvelolek ja unenäod*. Head ööd, lapsed. Kaasautor Rudolf Heger. Tartu: Johannes Esto Ühing.
- Rokem, Freddie 1988. *The Camera and the Aesthetics of Repetition: Strindberg's Use of Space and Scenography in Miss Julie, A Dream Play, and The Ghost Sonata*. — *Strindberg's Dramaturgy*. Ed. Göran Stockenström. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, lk 107–128.
- Rozik, Eli 1991. *The Common Roots of Dreams and the Theatre. A Revision of the Rhetoric Terminology in Freud's The Interpretation of Dreams*. — *Assaph, Studies in the Theatre, Section C, no. 7*. Tel Aviv University, lk 75–102.
- Saro, Anneli 2004. *Madis Kõivu elu kui unenägu*. — *Püsimatu metaphysicus. Madis Kõiv 75*. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus, lk 140–151.
- Shakespeare, William 1966. *Romeo ja Julia*. — *W. Shakespeare. Kogutud teosed V*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 101–195.
- Shakespeare, William — Semper, Ene-Liis; Ojasoo, Tiit 2004. *Julia. William Shakespeare'i sõnadel, kasutatud Georg Meri ja Doris Kareva tõlkeid, Yukio Mishima ja Sarah Kane'i tekste ning Peeter Volkonski laulu "Kuulake!" Vladimir Majakovski sõnadele*. Osaraamat. Eesti Draamateater.
- States, Bert O. 1993. *Dreaming and Storytelling*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Strindberg, August 1984. *Unenäomäng*. — *A. Strindberg. Valitud näidendid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 363–426.
- White, Hayden 1999. *Freud's Topology of Dreaming*. — *H. White. Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore — London: The John Hopkins University Press, lk 101–125.

NÄITLEMINE KUI ELUS PEEGEL

Sirle Põdersoo

Ophelia: Kas ta ütleb meile, mis see näitus tähendab?

Hamlet: Jah, või iga näitus, mida teie talle näitate.

(Shakespeare, "Hamlet" III, 2)

Siinne artikkel on katse kirjeldada vaataja võimalikku tajukogemust näitlemisest, küsides eelkõige — miks on näitlejat huvitav vaadata?

Näitlemises, milles leiab aset inimtegevuste abstraherimine ja nendega opereerimine, proovitakse läbi mitmeid tajusse, kehasse, subjektiivsusesse ja identiteeti puutuvaid mudeleid. Niisiis võib näitlemisele omaseks pidada, et tegemist pole mitte ainult sellega, et näitleja näitab ennast, vaid seda tehes näitab ta vaatajale ka vaatajat ennast. See on enesestmõistetav ja avaldub mitmeti — ühest küljest võetakse näitlemises teadlikult kokku ja näidatakse spontaanse tavakäitumise välist joonist, kuid sellise otsese jälgendamise kõrval peegeldab näitleja ka midagi, mida võiks nimetada vaataja kehaliseks enesetajuks. Kas muu hulgas mitte sellepärast pole näitlejat huvitav vaadata, et ta justkui *vastaks* millelegi minus kui vaatajas? Näiteks hetkedel, mil vaatajal on võimalus kogeda midagi, mida ma edaspidi nimetan näitleja eriliseks "täpsuseks". Nähtust võiks nimetada ka teatavaks peegli efektiks vaataja ja näitleja vahel, mida alljärgnevalt püütaksegi kirjeldada ja küsida, mida nimelt selles peegeldatakse.

Fenomenoloogiline lähtealus: Merleau-Ponty ja Leder

Et paigutada järgneva arutluse olulisemad märksõnad pisut laiemasse konteksti, on põhjust peatuda ühel tajufenomenoloogia alusepanijal Maurice Merleau-Ponty'l.

Merleau-Ponty tõrjus arusaamu, mis võtsid füüsilist keha (*Körper*) asjana, objektina või masinana kõiketeadva mõistuse kontrolli all, ning kuulutas elatud keha (*Leib*) ja kehalise kogemuse kesksust, näidates neid kui peamisi vahendeid, mille kaudu maailm astub olemisse ja mille kaudu maailma kogetakse (Zarrilli 2004: 654–655). Keha läbi kuulub inimene maailma, keha saab põhiliseks meediumiks maailma hõlvamisel, keha avab ja loob meile kogemist ja selle eri dimensioone. Tajumerleau-ponty'likus tähenduses loodub alati kehas, on loomuldasa kehaga seotud ja teadvusest saab kehaline eksistents — tajutav asi on korrelatiivne meie kehaga, on konstitueeritud selles haardes, mille meie keha tema üle omandab.

Samas on keha ise üsna hoomamatu, tume ning mitmetähenduslik fenomen, subjektiivsuse ambivalentne asupaik. Me ei saa ühetähenduslikult öelda, kas keha on subjekt või objekt. Olles igasuguse tajumise vahend, osutub keha aga takistuseks iseenda tajumisel — keha, mida ma puudutan, ei kattu kunagi kehaga, mis puudutab. Keha ei lange iseendaga ühte ja kätkeb endas, nagu öeldud, kogemuslikku ambivalentsust (tuntud on Merleau-Ponty käe-näide: inimene, puudutades üht oma kätt teisega, kogeb ambivalentsust, transtsendentaalse enese-omamise võimatust). Justkui oleks kehal kaks piirjoont, kaks külge, mis ei lange kunagi päriselt ühte. G. B. Madison kirjutab raamatus “The Phenomenology of Merleau-Ponty” (1981): “Isegi kui keha saab enese juurde tagasi pöörduda, võtta iseennast oma objektina ja sel viisil teostada teatavat liiki refleksiooni, ei lähe tal kunagi korda iseenesega ühte langeda. See tsirkulaarsus ei anna tulemuseks *identiteeti*.” (tsit: Garner 1994: 30.)

Nii kogemegi me oma keha mitte ainult kogemuses, mis on hetkeline, eriomane ja iseendas täielik, vaid ka mingis üldises aspektis ja impersonaalse olemise valguses. Meie personaalse eksistentsi

ümbert ilmub peaaegu impersonaalse eksistentsi äär. Selles keha anonüümsuses, kogemuslikus ambivalententsuses, tema totaalsuse pii-ritletud vaikuse alades ilmneb Merleau-Ponty jaoks meie maailmas-olemise paradoks: “Mis võimaldab meil tsentreerida oma eksistent- si, on seesama, mis takistab meil teda tsentreerimast täielikult, ning keha anonüümsus on lahutamatult nii vabadus kui orjus.” (Merleau- Ponty 2002: 95–98.)

Niisiis ongi meie keha esmane väli fenomenoloogilisele kohal- olu ja puudumise mängule, temasse on kätketud lõputult edasilüka- tud enesega kokkulangemise hetki. Järeldusena sellest mittekokku- langevusest on taju, mis, nagu öeldud, juurdub kehas, iseloomusta- tav ka maailmaga seotud olemise eelsubjektiivse tasandi kaudu. Juurdununa kehas, on subjektiivsus niiviisi vastamisi eelsubjektiiv- se väljaga, millel ta põhineb, kuid mis nii põikleb temast kõrvale kui ka tungib temasse sisse (Garner 1994: 30–32).

Olulised mõisted siinse artikli seisukohast on impersonaalsus, eelsubjektiivsus ja puudumine kui identiteedi ja enesetaju alust loo- vad nähtused. Need märksõnad leiavad edaspidi lähemat käsitlust seoses näitlemisega.

Hilisemad kehafenomenoloogid on revideerinud Merleau-Ponty kehalisuse filosoofiat ning on subjektiivsuse ambivalententsust ja ke- halisusele omaseid puudumisi veelgi süvendanud. Drew Lederi ar- vates ei ole elav keha homogeenne asi, vaid pigem erinevate re- gioonide keeruline harmoonia. Ta on vaadelnud fenomenilist keha selle puudumiste ja pertseptuaalse nähtamatuse piirkondade kaudu. Nagu võimatus kunagi otseselt näha oma siseorganeid ja kukalt tunnistust annab, iseloomustavad elavat keha kogemusliku ligi- pääsmatuse või “kadunud-oleku” tsoonid. Näiteks ei saa silm kuna- gi näha iseennast nägemas; silmad on meie visuaalse välja “null- punkt”, me näeme nendega ja läbi nende, samas on nad midagi, mi- da me ise ei suuda näha, v. a. kaudse peegeldusena. Selle tagajärjel “jääb tajuorgan nimelt keskpunktina, millest kiirgub tajuväli, tajuta- va keskel puuduolekuks või eimiskiks.” (D. Leder, “The Absent Body, 1990; tsit Garner 1994: 33.) Leder kirjeldab kahte kehalisuse

viisi — “ekstaatiline” pindmine keha ja “retsessiivne” vistseraalne (sisikondlik) keha — kumbagi iseloomustab talle omane kehalise puudumise viis. Pindmine keha kaob tänu väljapoole suunatud *ekstasis*’ele, sensoormotoorne intentsionaalsus on eelkõige suunatud minast eemale, välise maailma poole, kehal on kalduvus kaduda temaatilisest teadlikkusest, s.t keha unustatakse. Vistseraalsed organid, vastupidi, taanduvad, tõmbuvad tagasi intentsionaalse kaare ulatusest allapoole (Leder 1999: 208).³

Rõhutades eriti viimast — tajumise ja tajutava, pindmise keha all asuvat anonüümset vistseraalset mõõdet, püüab Leder edasi minna keha samastamisest põhiliselt tajulisusega. Ta teeb ka lisanduse Merleau-Ponty keelde ning kõneleb “liha”⁴ asemel “lihast ja verest” — viimane on metafoor mainitud vistseraalsuse kohta, pindmise, nähtava ja puudutatava liha all asuva peidetud vitaalsuse kohta. Leder märgib, et liha jääb kõige laiemas mõttes taju ontoloogiks, seda aistingulist/aistivat pinda ei saa võrdsustada keha kui

³ Phillip B. Zarrilli, toetudes Lederi käsitlusele keha kadumise kogemusest ehk “puuduvast kehast”, mis iseloomustab nii pindmist kui retsessiivset keha, pakub lisaks kaks kehalisuse viisi, mis iseloomustavad näitlemist: “esteetiline” sisemine kehameel, mis avastatakse ja mida kujundatakse pikaaegsete psühhofüüsiliste praktikate kaudu, ning “neljanda kehana” esteetiline “väline” keha, mille konstitueerib etenduse partituur, selle tegevuste ja ülesannete võrgustik — see on “keha” (st tegelane), mida pakutakse vaataja abstraherivale pilgule. Nii hõlmab näitleja kogemuse etenduse maailma sees nende nelja keha pidevat dialektikat ning elav keha on kohal paljude kehade lõikumisena ja põimumisena. Näitleja töötab nõnda vastu tahtmatutele igapäevastele keha kadumise ja puudumise viisidele ning, kultiveerides sisemist ja peenemat teadlikkuse tasandit, avab kogemuse kiasmilist loomust (vt Zarrilli 2004: 661-666). Zarrilli käsitlus on kirjutatud praktiku seisukohast ning kuna sinne artikkel ei tegele otseselt näitlemistehniliste küsimustega, ei ole asjakohane Zarrilli poolt lisatud kehalisuse viise arutluskäiku sisse tuua.

⁴ Mõiste, mille Merleau-Ponty võtab kasutusele oma hilisemas teoses “Nähtav ja nähtamatu”. “Liha” (*la chair*) ei kuulu subjektile ega maailmale, vaid on alg-element, millest mõlemad sünnivad vastastikusel suhtel; liha ei saa võtta teadvuse ega materiaalse substantsina. Pigem on ta teatavat liiki ringlus, “nähtava keerumine ümber nähtava”, mis läbib mind, kuid mille lätteks ma ei ole. Merleau-Ponty spetsifitseerib seda mõistet, kirjeldades kiasmiliste suhete seeriaid, põimumisi, mis iseloomustavad liha. Nõnda on ka elav keha paratamatult kiasmiline, tajuja/tajutav (vt Leder 1999: 201).

tervikuga, pigem on keha teadlike ja ebateadlike tasandite kiasm. “Pindmise keha rikka sünesteetilise kohalolu asemel on meie kehalised sügavused tajuliselt tabamatud, vaevumärgatavate ja eest ära-nihkuvate impulsside muster.” (Leder 1999: 200–203.)

Identiteet kui kordamine

Olles visandanud fenomenoloogilise kehakäsituse mõned punktid, püüan nüüd sellelt aluselt läheneda küsimusele, mis võiks toimuda vaataja tajus, kui ta vaatab näitlemist. Alustuseks on põhjust tutvustada põgusalt mõnede performatiivsuse teoreetikute (Richard Schechner, Bert O. States ja Bruce Wilshire) teemasse puutuvaid seisukohti.

Richard Schechner on märkinud, et pole olemas sellist asja nagu etendamata või loomulikult ilmnev tegelik elu. Ta ütleb, et me käitume nii, nagu oleme juba varem käitunud; kordame oma käitumisi, mis on ühe või teise olukorraga harjumuslikult seotud. Seega näeb ta tavakäitumist kui teadvustamata etendust. Kogu käitumine on “korduvalt käitunud”, s.t moodustatud varem toimepandud tegevuste uutest kombinatsioonidest. Schechner väidab: “Täielikult teadlik etendaja, kui selline isik eksisteerib, on see, kes “korduvalt-etendab” (*twice-performs*) korduvalt käitunud käitumisi (*twice-behaved behaviors*).” (Schechner 2002: 186.) Näitlemine on niisiis tegevus, mis olemuslikult seisneb teadvustamata, iseeneslike käitumiste teadvustamises, raamistamises, nende tõstmises argisest eluvoolust välja.

Lähtudes Schechneri kontseptsioonist on Bert O. States esitanud oma käsituse performatiivsusest — performatiivsus on taastatud käitumine (*restored behavior*), mis võiks olla põhimõtteliselt see-sama mis korduvalt käitunud käitumine. Etendamise puhul sobib see mõiste aga paremini, kuna selles sisaldub teadlikkuse nüanss. Performatiivsus saab alguse sellest, et tavalise käitumise ümber on tahtlikult tekitatud mingi raam — mingi lõik käitumisest tõstetakse

teadvustamata käitumise voolust välja. States rõhutab, et etendamine ei ole lihtsalt tavakäitumise kordamine, vaid pigem on eesmärgiks teadliku kordamise kaudu täiustada tavaelu käitumise kui korduvalt käitutud käitumise tunnetust. Näitleja on niisiis keegi, kes ütleb, et sellisel viisil käituvad inimesed n korda, ja teab, kuidas panna see n ekspressiivsesse vormi. Olulise lisanüansina tuleb mainida, et States liigub edasi selle juurde, mida ta nimetab performatiivsuse tuumaks, selle ontoloogiliseks aluspinnaks — näitlemise kui taastatud käitumise algsituatsioon on iseenese teadlik imiteerimine ja selle samaaegne tajumine, millegi loomise ja sellele vastamise simultaansus samas käitumisaktis (States 1996: 14–25). Näitleja, raamistades oma keha ja käitumist ning olles sellest teadlik, on niisiis juba enda jaoks esmane publik, esmane etendust tajuv teadvus.

Statesi kirjeldatud näitlemise ontoloogiline aluspind näib sarnanevat sellega, millest eespool oli juttu seoses kehalise enesetaju kiasmilisusega — ennast tajuda püüdev keha siseneb kohalolu ja puudumiste mängu. Iseenese publikuks olev näitleja, st Statesi järgi performatiivsuse ontoloogiliselt aluspinnalt tõukuv näitleja tegutseb samalaadses kiasmis, ainult et nüüd võib rääkida mitte lihtsalt kehataju, vaid käitumise kiasmilisusest.

Statesi väiteid võib täiendada Bruce Wilshire'i lähenemisega, kes on püüdnud näidata, mismoodi näitlemist võiks vaadelda kui fenomenoloogilist uuringut selle kohta, kuidas identiteet, mida ta nimetab mimeetiliseks identiteediks, elus toimib. Mimeetiline identiteet seisneb teiste kordamises — me modelleerime oma hoiakuid iseenese suhtes mimeetiliselt ja eelrefleksiivselt teiste hoiakutest enese suhtes. (Seda võiks võrrelda Schechneri korratud käitumise-ga, ainult et Schechner räägib pigem iseenese eelneva käitumise kordamisest, samas kui Wilshire keskendub teiste kordamisele.) Wilshire ütleb, et olla “mina” tähendab olla inimkeha, kes on mimeetiliselt seotud teiste inimkehadega. Võib ette kujutada teatavat peegलिएkti — osa mu kogemustest enese kohta tekib siis, kui ma näen teiste kehasid. Wilshire tuletab meelde, et inimesel ei ole

mingit primaarset kogemust omaenda näost. Teise näo nägemine lisab minu kehatajule visuaalselt kogetud näo, mida ma kordan. Näitleja võib mulle niisiis pakkuda mu enda kogeva keha ühisuslikult (*communally*) konstitueeritud puuduvaid osi. Teatrit mõistabki Wilshire esmalt kui pertseptuaalse aluspõhjaga mimeetilist osalusfenomeni — näitleja laval võtab meie identiteeti loovad elemendid tavalisest ebateadlikkusest välja, toob need nähtavale ja annab meile neist aimu (Wilshire 1982: 26). Identiteet sisaldab neeldumise ja fragmenteerumise riski ning Wilshire rõhutab meie individuaatsiooni lõpetamatust — mina, niivõrd kui ta on objektiviseeritav ja kannab mingeid ühismarkereid, ei saa kunagi identseks iseene kui partikulaarse subjektiivse substantsiga. Mina autentsus on just see tagajärjetus, mida mina-kui-teine korduvalt möönab minale kui alati ebatäielikult reflekteeritavale subjektile (Wilshire 1982: 226). Just näitlemist võiks vaadelda kui erilist kohta, kus hoitakse alal seda universaalse ja partikulaarse vahelist lahendamatu pinget, hoitakse seda avatuna ja töötamas.

Näitlemise peegलिएkt

Eelnevalt oli mitme nurga alt juttu erinevatest puudumise, impersonaalsuse ja eelsubjektiivsuse aspektidest, mis on kehalise enesetaju ja käitumise aluspõhjaks ning mida näitlemises aktualiseeritakse. Selguse huvides võikski eristada kaht põhilist impersonaalsuse viisi, mis on seotud keha ning käitumise ja identiteediga. Keha impersonaalsus seisneb selles, et kehaline tajus sisaldab alati teatavat puudumist või lünka, mis samas on selle tajus paratamatu tingimus. Käitumuslik ja identiteediline impersonaalsus tuleneb esmalt sellest, et nagu eelmainitud korrad ja taastatud käitumise käsitlustest saab järeldada ja nagu ka eeldab fenomenoloogiline vaateviis, toimib keha enne teadlikku ja isikustatud tajus, viies täide eelsubjektiivselt omandatud käitumisviise. Wilshire'i kirjeldatud mimeetilise identiteedi kontseptsioon käsitleb samuti identiteeti kui midagi, mille

aluspõhi on olemuselt impersonaalne ja eelsubjektiivne: identiteet on n-ö mina-eelne, ta tekib mimeesi kaudu ja sisaldab seega konstitutiivsena alati "teist", mitte-mina. Mimeetilise identiteedi sisuliselt interpersonaalne identiteet ja seega sügavamas mõttes mitte kellegi oma, tal puudub n-ö iseseisev substants.

Näitlejat vaadates võime subjektiivsuse ja eelsubjektiivsuse vastamisi olekut ja koostoimimist tajuda täielikumalt, sest siin teadvustatakse see, mis tavatajus nii täielikult teadlik ei ole. Oluline on see, et näitlemises korratakse/taastatakse eelkõige just impersonaalsust, pööratakse fookus sellele, mis muudu on teadvustamata. Ka ülalmainitud taastatud käitumine ei oleks ju tegelikult võimalik ilma tavakäitumise (Schechneri mõistes korratud käitumise) spontaansuse (st ka selles ilmneva impersonaalse komponendi) taastamiseta.

Näitlemises võime niisiis tajuda teadlikku hüppamist sellesse eelsubjektiivsesse käitumishetke, mis tavajuhul eelneb käitumise teadlikule tajumisele — selline "tajust ette jõudev" liikumine tähendab hüpet teadlikust ja isikustatud olevikuhetkest ettepoole, "tulevikku", kus mina veel pole tekkinud, st hüpet mitte-mina juurde. Olen siinkohal inspiratsiooni saanud Gilles Deleuze'ilt, kes näitleja ajatajust rääkides ütleb, et näitleja olevik on kõige kitsam, kõige ahtam, kõige hetkelisem ja kõige punktilisem."...tekib piiritu minevik-tulevik, mis peegeldub tühjas olevikus, mis on peegli"paksune". Näitleja esitab. Kuid see, mida ta esitab, on alati kas veel tulevikus või juba minevikus, kus see esitatav on kiretu ja jaotatav, kus ta on ümber pööratud ilma katkestusteta, ei toimi ise ega allu mingile toimele." (Deleuze 1995: 182.) See tühi olevik on niisiis nii kitsas, et saab enne otsa, kui personaalsus tekkida jõuab; olles pidevalt eelsubjektiivses asendis, on ta personaalsuse tekkimise jaoks liiga kitsas.⁵

Minu taju teadlik kiht on pigem personaalne, subjektiivne; eelsubjektiivne kiht on kui teatav lünk minu tajus. Tajume näitlejat

⁵ Vt lähemalt Põdersoo; Pilv 2004: 141–142.

niisiis teadlikult hüppamas sellesse impersonaalsusse ja täitmas niiviisi neid kihte, mis vaataja enese tajus on lünklikud. Kui tuletada meelde Wilshire'i kirjeldatud peegli efekti ja laiendada seda siin kirjeldatavale näitlemise-olukorrale, võiks rääkida samuti teatavast peegli efektist, kus vaataja tajub vastavusi enda ja näitleja teadlike tasandite vahel. Peegli-kujund tundub mulle üsna adekvaatne: tegemist on komplementaarse, vastastikku täiendava suhtega (see ei tähenda, et vaataja lisab midagi näitleja tajusse, jutt käib ikkagi ainult vaataja tajus toimuvatest protsessidest), niisiis toimub peegeldus — “vasak” pöördub “paremaks”. Teadliku subjektiivsuse lünkadesse lisab näitleja selles peeglis teadliku eelsubjektiivsuse, luues niiviisi teadvustatuma ning subtiilsema tunnetuse vaataja käitumise tajutingimuste kohta (tavaliselt me teatris sellistel hetkedel näitlejat vaadates naerame suurest mõnutundest). Samas lisab vaataja oma subjektiivsuse näitlemises tajutud eelsubjektiivsusse, täites näitleja n-ö kitsast olevikust tekkivad lüngad, teisiti öeldes — vaataja projitseerib näitlejasse oma subjektiivsuse, oma isikulise pidevuse, milles toimub mõtlemine ette ja taha, n-ö laia oleviku (vastandina näitleja kitsale olevikule), ja loeb selle projitseerimise kaudu näitleja mängust välja sidusa ja personaliseeritud rolli, n-ö lavalise subjekti.

Mis seda peegli efekti tegelikult võimaldab, mis on selle aluseks? Eespool oli juttu, et näitlemise ontoloogiliseks aluspinnaks on näitleja kui iseene publik, kes vaatab iseennast kui teist — see on mimeetilise identiteedi teadvustamise punkt. Peegli efekt saabki oma õige sisu äratundmisest, et mimeetiline identiteet pole ainuüksi minu loodud, see on alati midagi indiviidide vahelist. Võiks öelda, et ma olen enesega identne ainult sedavõrd, kuivõrd ma olen identne teistega, enesetaju tähendabki loomult teise-taju, ilma viimaseta poleks esimest (ega esimeseta viimast). See tähendab, et identiteet on oma mimeetilisuses loodud eelsubjektiivsena, millest aga tuleneb, et see, mida näitleja teadvusse tooduna vaatajale näitab, on identiteet kui fenomen, kui miski, mis on näitlejal ja vaatajal ühine. Asi pole selles, et näitleja ja vaataja kuidagi spetsiaalselt kehastuk-

sid teineteiseks, vaid selles, et neil on juba olemuslikult ühesugused identiteedimehhanismid — ainuüksi sellega näitleja peegeldabki vaatajat.

Kui meenutada nüüd täpsust, mida artikli alguses mainiti, siis võib öelda, et see ilmnebki just selle peegelduse-vahekorra täpsuses. Kui ma tajun, et näitleja on täpne, siis see tähendab, et ta on täpne vaataja tajukogemuse ebateadlike osade, teatavate lünkade täitjana. Kui ma tajun, et näitleja on täpne, on see just selle vahekorra täpsus. Täpsuse hetked on ka hetked, kus võime tajuda erinevate tasandite täielikku sobitumist, kus on tunne, et midagi ei jää üle ega puudu. Olukord, kus pole enam midagi tõlgendada, midagi tähendustada, varjatusest esile tuua.⁶

Kuhu kukkus Julia?

Tiit Ojasoo lavastust “Julia” võiks nimetada praktiliseks näitlemise fenomenoloogiaks. Tegemist pole tavapärase metateatraalsusega. Tavapärased vahetu olemise — mängult olemise, eheduse — teatraalsuse ehk päris elu ja maski-elu vastandamised ei tundu siin kehtivat. Lavastuses ei tegeleta nende lihtsa segijamisega, millelt võiks kasvada eristus, vaid pigem viimseni ilmsikstoomisega, nende nõ samaväärse “tõelisusega”. “Julia” sulandab neid tasandeid, mis võivad kõne alla tulla nii reaalsuse — fiktsionaalsuse vahekorra kui eespool kirjeldatud peegli efekti koostisosade puhul, ja toob seekaudu laval nähtavale peegli-mehhanismi enese. Esmalt sel teel, et “Julias” hakatakse kustutama eristust, hägustama eelmainitud korratud käitumise ehk n-ö päriskäitumise ja korratud etendamise ehk mängimise vahekorda.

⁶ Just nii kirjeldab Merleau-Ponty igasugust tajuprotsessi — asi on meile tajus antud selliselt, et asja päris tähendus ehitub üles meie silmade ees; tähendus, mida ükski sõnaline analüüs ei suuda ammendada ning mis sulab ühte asja enesenäitamisega. Ta nimetab reaalse maailma imeks seda, et temas on tähendus ja eksistents sama (Merleau-Ponty 2002: 377).

Eero Epner on juhtinud tähelepanu sellele, et “Julia” puhul on tegemist nähtusega, kus “näitlemine” ei tähenda enam individualiseerimist, näitlejalt on ära lõigatud igasugune loogiliselt kulgev tegevus: ühest seisundist ei kasvata loogilisi struktuure pidi üle järgmisse, pigem setitab näitleja tegelasest välja tema arhetüüpse või ka lihtsalt “tüüpse olemuse”, mingi idee (Epner 2005: 32–33). Deleuze kirjeldab sarnast nähtust: “See on teema /---/, mille esitavad sündmuse komponendid, st vastastikku toimivad singulaarsused, mis on täiesti vabad individuaalse ja isikliku piirangutest. Näitleja isiku kõrgeim pingestumine toimub hetkel, mida võib alati üha väiksemateks tükkideks teha selle nimel, et avaneda impersonaalse ja eelindividuaalse rolli poole.” (Deleuze 1995: 182.)

Lavastuse võtmelause “Üks asi huvitab mind. Kui see mees, see Romeo, suudleb seda tüdrukut, seda Juliat, väites, et tema ongi Romeo ja see tüdruk ongi Julia, siis keda ta tegelikult suudleb?” pole pelgalt retooriline küsimus, vaid — kujundlikult üldistades — kui keegi kedagi selles lavastuses suudleb, siis just mingit ideed või teemat, ja rolli mõeldavast subjektiivsusest libisetakse alati ära. Näiteks ühe esimestest märkidest selle kohta, mis lavastuses edaspidi toimuma hakkab, annab Romeo (Mait Malmsten) esimene tulek lavale — mõne hetke jooksul esitab ta sisseelamisega oma teksti ning kukub siis naerdes ja kogu lavaseltskonna kergenduseks sellest rollist välja. Või Tiit Suka kehastatava tegelase surmad, mis mängitakse järjest läbi mitmes erinevas registris — surmakorina teatraalsest ja rõhutatud väljamängimisest kuni surmakriimustuse äkilise “avastamiseni”. Selline rollipidevuse segilöömine toimub kogu lavastuse jooksul ning küsimus polegi mitte niivõrd eraldi “kukkumistes”, kuivõrd omavahel tihedalt läbipõimunud kukkumiste jadas, mis lavastuse jooksul pidevalt areneb. Seekaudu võetakse ka vaatajalt ära võimalus oma subjektiivsuse, n-ö laia oleviku projitseerimiseks näitlejasse. See on üks komponent, mis tekitab olukorra, kus ka vaataja on tugevasti tõmmatud eelsubjektiivsesse tajusse. Kirjeldada võiks seda isiklikku laadi kogemuse kaudu — pärast etenduse vaatamist valdab terav tunne: mõne aja jooksul ei tea, mida mõelda,

kuidas olla, millega tegelda, kellega ja millest rääkida, st mina kui vaataja olen löödud tugevasti eelsubjektiivsusse välja, olen hetkeks kaotanud subjektiivsusele omase ette ja taha mõtlemise. Ma pole saanud mitte lihtsalt elamust, pelgalt vaadanud näitlejaid, vaid osalenud eksistentsi-sündmuses. Ma pole ise olnud mitte lihtsalt peegli ees, vaid peeglisse haaratud, just nimelt sellesse peegli-paksusesse olevikku, mida tavapäraselt tajun kuuluvat näitlejatele. “Julia” puhul pole tegemist pelgalt lünga täitmise või täitmata jätmisega, vaid selle lünga täitmise mehhanismi enda näitamiselega. Lünk jääb nähtavale ka pärast etenduse lõppu ning just seepärast tekib väljapoole lavasündmust laienenud eksistentsikogemuse tunne. Iseloomulikem näide eelsubjektiivsuse jõulisest lahtipuhkemisest on “laulatuse” stseenis äkki lavale ilmuvad karud, kelleks kaks näitlejat on märkamatuks kostümeerunud. Karud on tegevuse loogika seisukohalt ootamatud ning tõlgendamatud, nad lihtsalt ilmuvad ja jahmatavad oma absoluutses adekvaatsuses. Võiks öelda, et need karud kehas-tavad täielikku impersonaalsust ja seekaudu sisaldavad puhast eksistentsi.

Teine näide on Julia (Mirtel Pohla) kukkumine lavapõrandast läbi lavastuse lõpus. Tema äkiline kadumine on kui füüsiliselt kehas-tunud märk subjektiivsuse täielikust lahustumisest. Kujundlikult öeldes kukubki Julia sellesse lünka, mille lavastus on nähtavale toonud ning millega vaataja jääb silmitsi, pääsemata tollesse peeglitagusesse, kuhu Julia kukkus.

“Julia” pole tavaline võõritamisteater — ei ole jahe, vaid “kuum” võõritus. Selle kuuma võõrituse kaudu tuuakse ilmsiks, et kujutlus võõrituse võimalikkusest on pettekujutlus. “Julias” paljastatakse küll mimeetilise identiteedi mehhanisme, rollid kukuvad pidevalt tollesse impersonaalsusse, mis asub identiteedi all, ent samas ei jäeta ka vaatajat distantseeritud positsioonile, millelt võiks seda mehhanismi jahedalt reflekteerida. See tähendab, et väljaspool mimeetilist identiteeti ei ole mitte n-ö mitte-mimeetiline külm positsioon, vaid polegi midagi, on auk, lünk, tühjus. Selle asemel, mis võiks olla mitte-mimeetiline, “puhas” identiteet, on kuum lavaauku

kukkumine. Ja just see mitte-külmus teeb sellest lavastusest eksistentsiaalse sündmuse — vaataja võib seda võtta isikliku elusündmuseks, mitte pelga kunstielamusena. Elu toimibki samas loogikas, pidevas auku-kukkumise vältimises, olukorras, kus külmale positsioonile pole võimalik jääda. Fundamentaalses mõttes on ju lünk, lõhe subjekti tingimus üldse — subjekti olemasolu ja identiteet eeldab enese eitust või tühjust enda südames, mida ületades subjekti pidevalt alal hoitakse.

Garner on juhtinud tähelepanu asjaolule, et niipea kui näitleja tuleb lavale, fokuseeritakse lava kui tervik ümber näitleja subjektiivsuse poolt, mis ei ole kunagi taandatav pelgalt vaadatavaks objektiks. Näitleja kui teise ilmumine representeerib alalist võimalust, et mind kui vaatajat nähakse. Nii võib juhtuda, et vaataja ja vaadatav pööravad oma positsioonid ümber sellisel viisil, et vaatamise püsiv positsioon muutub võimatuks. Kuigi Garner lisab, et nähtud-olemise loomus tuleb rõhutatult esile, kui näitleja tegelikult haarab publikut oma pilguga, võib seda võtta ka metafoorsemalt — vastu-pilgu (*reverse-gaze*) võimalus, mis äkitselt muudab publiku kehas-tuvaks ja aktiveerib lõhe, on etenduses alati latentselt olemas. Nii on “katastroofioht” vaataja distantseerituse suhtes kogu aeg olemas — näitleja keha, publiku vaatamise objekt, võib ise alati vastu vaadata. Vastu-pilk tabab meid vaatamise aktilt, esitades väljakutse sellele, mida Leder nimetab *ek-stasis*’eks ja mille kaudu ma “ületan” oma kehalised piirid läbi nägemise väljapoole suunatuse — vastu-pilk annab mind mulle endale tagasi, sundides avanema kehalisel eneseteadlikkusel ning kinnitab mind sinna, kus ma olen (Garner 1994: 47–51).

“Julias” tekib aga efekt, kus mainitud vastu-pilk ilmneb järsku enam mitte vastu-pilguna, vaid pilguna peeglist, peegelpildina. Selle põhjuseks on, et “Julias”, nagu ülalpool öeldud, kukutakse pidevalt eelsubjektiivsesse tasandisse, eelsubjektiivsus tõmmatakse alasti. Tegu ei ole enam näitleja kui subjekti vastupilguga vaatajale kui subjektile, vaid eelsubjektiivse “pilguga”, mis on ühiselt ja võrdselt nii näitleja kui vaataja identiteedi aluspõhjaks. Tekib n-ö

pilk, mis vaatab ennast eelsubjektiivsuse peeglist. See, mida näitlemine peegeldab, on vaataja identiteedi impersonaalne, puudev, lüngaline aluspõhi ja alustingimus. Meenutades artikli algul toodud näidet silmast kui elava keha kogemusliku kadunud-oleku tsoonist — silm ei saa kunagi näha iseennast nägemas —, võiks ehk kujundlikult öelda, et see näitlemise ja vaatamise olukorras tekkiv ennastvaatav pilk on silma-kiasmi kollektiivne “lahendus”. Kuigi sõnasõnalises mõttes, nii nagu fenomenoloogid on seda näidet kirjeldanud, võib silm oma vaatamist peeglist näha, kuid ainult kaudselt ja selle kaudsuse tõttu säilib siiski kiasmilisus, võib seda näidet siinses artiklis käsitletud näitlemise-olukorrale üle kandes osutada, et see pilgu peegelpilt, millest siin räägitakse, on ise aktiivne ja elav pilk, ning see, mida sellisest peeglist nähakse, pole mitte selle pilgu pelk kujutis, vaid just selle pilgu elavus.

Kirjandus

- Deleuze, Gilles 1995 = Делёз, Жиль. Логика смысла. Пер. Я. И. Свирский. Москва: Academia.
- Eрner, Eero 2005. Miks Julia nutab? — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 31–39.
- Garner, Stanton B. 1994. Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Leder, Drew 1999. Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty. — The Body. Classic and Contemporary Readings. Ed. Donn Welton. Oxford: Blackwell Publishers, lk 200–210.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. Phenomenology of Perception. Transl. C. Smith. London, New York: Routledge.
- Põdersoo, Sirle; Pilt, Aare 2004. Higi ja ehmatuse. Näitlemise piiri-pealsusest. – Teatrielu 2003. Toim. A. Saro ja S. Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 133–143.

- Schechner, Richard 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge.
- States, Bert O. 1996. Performance as Metaphor. — *Theatre Journal*, no 48, lk 1–26.
- Zarrilli, Phillip B. 2004. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. — *Theatre Journal*, no 56, lk 653–666.
- Wilshire, Bruce 1982. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press.

KATARSIS — VAKATUS VÕI KARJE?

Mõtteid katarsise tulekust ja olekust

Kristel Nõlvak

Vakatus ja karje seostuvad kõigepealt kõnelemise ja keelega, ent käesolevas artiklis tähistavad nad inimese tundeilma seisundeid, võimalikke opositsioonilisi äärmusi reaktsioonis mingile kindlale põhjustajale. Olgu see tundeilm samuti keeleliselt struktureeritud (Undusk 1998: 66–67), siinkohal on karje ja vakatus kasutusel metafooridena, kirjeldamaks, milline “toiming” katarsis olemuslikult võiks olla. On see lahvatav puhastustulelek või kainestav löök kõhtu? Katarsis on igal juhul aktiivne, plahvatuslik seisund, ning vakatus ja karje (mitte näiteks vaikus ja kära) sobivad hästi väljendama selle soorituslikkust ja hetkelisust.

Jaan Unduski sõnusti on vakatus “murdehetk, mil hääle veel kaikus on vaikus ruumis juba päral”, ja see vaikus on samuti keeleline, s.t kõnelev sisehääle ei katke (Undusk 1998:69). Siinses kontekstis on vakatus nimelt hetk, mil keel, kõnelev sisehääle katkeb. Paradoksaalsel moel on aga karjegi vaadeldav samasuguse mittekeelelise tegevusena, sisehääle katkemisena, ning vakatusest eristab teda väljapoole suunatus. Alljärgnevalt tuleb seega juttu katarsise kahest võimalikust väljendusvormist:

- 1) katarsis kui hetk, mil inimene avab end maailmale (karje);
- 2) katarsis kui hetk, mil maailm avab end inimesele (vakatus).

Arutluse eelduseks on, et katarsis asub keeleliselt struktureeritud maailma piiridest väljaspool. See on meeülene hetk, ning siin tõu-

seb päevakorda ka katarsise võrdlus zen-budismist pärineva *satori* mõistega.

Katarsis tähendab otsesõnu puhastust, *satori* mõistmist, teadlikuks saamist (budistlikus terminoloogias valgustust, kirkastust). Mõlemad on hetkelise kestvuse, aga tugeva järelmõjuga, ja neid kogetakse elu jooksul korduvalt. *Satori* seostub eelkõige mungaeluga, selle saavutamine eeldab pikka ettevalmistust (meditatsiooni). Katarsis seostub eelkõige kunstist saadava tugeva elamusega, mis justkui oleks kättesaadav kõigile ega nõuaks eelnevat ettevalmistust. Või siiski?

Katarsis, mõistus ja tunded

Eeldus, et katarsis on üleemeeline, ei tundu esmapilgul ehk põhjendatud, kui vaatleme selle mõiste päritolu ja harjumuspärast tähendust. Katarsise mõiste tuleb meile Aristoteleselt ja tähistab kunsti õilistavat mõju (Lill 2004: 138), mis saabub tunnete puhastumise läbi. Tragöödia puhul, nagu teame, nimetab Aristoteles nende tunnetena eelkõige kaastunnet ja hirmu, mille esilekutsumine ja läbielamine on puhastav ja vabastav, kuid sisuliselt tekib katarsis Aristotelese meelest igasuguse tugeva tundeliigutuse tagajärjel (Aristotle 1995: 315–316).

Siiski ei seostu katarsis meie jaoks vaid tragöödiast või muust kunstist saadava elamusega, vaid on kandunud kunsti piiridest väljapoole. Katartilistest hetkedest räägitakse mitmetes elusituatsioonides, olgu seoses religioossete või kehaliste üleelamistega (muu hulgas ongi katarsis meditsiiniline termin, tähistades sooltepuhastust). Eelkõige on aga katarsisest kujunenud oluline mõiste psühhoanalüüsi vallas, kus see on tihedalt seotud mõistusliku analüüsiga, mille abil painavast alateadvusest selle teadvustamise läbi vabaneda.

Philip Auslander, kes jagab “püha teatri” ühiskondlikuks (Jacques Copeau, Peter Brook) ja teraapiliseks (Antonin Artaud,

Jerzy Grotowski), eristab neile vastavalt ka kahte liiki katarsist: esiteks kasvatav ja hariv (Aristotelese mõistes), teiseks teraapiline (psühhoanalüüsi mõistes). Tema sõnul nähakse esimesel juhul katarsist kui võimalust õppimiseks, teisel juhul aga kui protsessi tervenemise teel. Esimene pakub võimaluse suhestuda millegi endast võimsamaga, teine eeldab individuaalsete konfliktide lahendamist sisevaatluse kaudu. Siinjuures on tähtis teha vahet sümbolil ja ajendil: igasuguse afektiivse seisundi sümbol on kujund, mis tekitab vaatajas kohe vastava seisundi; kujund ise aga, mis vaatajas afektiivse seisundi loob, on selle seisundi ajend. Samal ajal kui sümbol peaks tekitama sarnase seisundi kõigis neis vaatajais, kelle jaoks see on sümbol, võib kujund põhjustada erinevate inimeste puhul erinevaid reageeringuid. Auslanderi interpreteeringus on etendus Aristotelese katarsise mõiste järgi nii sümbol kui ajend, tekitades publikus nimelt neid emotsioone, mida muusikalaad või mimees väljendavad. Teraapilise katarsise stimuleerijaks on eelkõige ajend, mitte sümbol. Katarsist esilekutsuva kujundi diskursiivne tähendus on oluliselt väiksem selle katalüütilisest funktsioonist tervenemise protsessis (Auslander 1997: 13–15). Sümboli mõistmine toob päevakorda universaalse teatrikeeles küsimuse ning Auslander pöördub siin Jungi ja kollektiivse alateadvuse mõiste poole. Copeau' ja Brooki ühiskondlik teater ühendab näitlejad ja publiku ühises katarsises (mis põhineb ühiste üldnimlike aluste ja osadustunde tajumisel), teraapilises teatris seevastu haarab Artaud' teooria järgi katarsis kõigepealt näitlejat kui katk ja levib siis publikusse, ning Grotowski eeldab, et katarsise nimel peavad näitleja ja vaataja kumbki omaette vaeva nägema (Auslander 1997: 16–27).

Sellise arutluskäigu järgi on katarsis, olgu deduktiivne või induktiivne, igal juhul intellektipõhise protsessi tulemus (v.a ehk Artaud' katarsis kui katk). Tuleb mõelda ja mõista, et jõuda seejärel puhastuseni. Tõsi, tragöödia puhul rõhutab Aristoteles tõepoolest hirmu ja kaastunde äratamisel teksti esimust välisilme ees, ehkki ka viimasel võib oma mõju olla. Lugu peab aga olema kokku seatud nii, et see ka ainult kuulates külmavärinaid tekitaks (Aristoteles

2003: 34–35). Aristoteles toonitab seega sündmustiku sisemise loogika vajalikkust ning üldse “käsitleb struktuuri ja stiili tihti kui osiseid teoses, mis on mõeldud pigem lugemiseks kui teatris etendamiseks” (Smethurst 1989: 5).

Sellegipoolest, mis puudutab Aristotelese kasvatavat katarsist (Auslander'i järgi), siis mitmel puhul paistab Aristoteles hoopis välistavat katarsise õpetlikkuse, näiteks rääkides flöödimängust, kus muusika väljendab eelkõige religioosset elevust ning mida tuleb seetõttu kasutada emotsioonide vabastamise ehk **katarsise** eesmärgil, mitte aga instruksioonide andmise eesmärgil (Aristotle 1995: 312). Katarsise teke on siin juba aalooliline ja sõnulseletamatu, ehkki saab esmajärjekorras osaks neile, kel taoliseks inspiratsiooniks (tunne, mille Aristoteles kaastunde ja hirmu kõrval kolmandana välja toob) võimusesse sattumiseks on eelnev soodumus. Neid “puudutab religioosne muusika ja kui nad siis satuvad sellise muusika mõjuvälja, mis täidab hinge religioosse elevusega, muutuvad nad rahulikuks ja kosutatuks, justkui oleksid nad läbinud arstliku ravi ja puhastuse.” (Aristotle 1995: 315.) Aristoteles rõhutab siiski samas, et katarsis tekib igasuguse tugeva tundeliigutuse tagajärjel ja ühtlasi on see ka naudinguhetk. Tragöödia puhul ütleb ta, et nauding tulenebki kaastundest ja hirmust (Aristoteles 2003: 35). Katarsise saavutamine eeldab Aristotelese järgi seega nii analüüsivat (eelkõige tragöödia) kui ka meelelist (eelkõige muusika) lähene-mist.

Aristoteles pole niisiis täiesti ükskõikne publiku kohalolu ja vajaduste suhtes. Peatudes “Poliitikas” põhjalikumalt muusikalaadidel ja -esitustel, rõhutab ta eraldi vajadust arvestada publiku tasemega. Kui näiteks kuulajaskonnaks on väheharitud inimesed, siis peab ka muusika nende “ebaloomulikule” olemusele vastavalt olema moon-dunud, pingelisem ja “paksude värvidega” (Aristotle 1995: 316). On uurijaid, kes kirjeldavad Aristotelest nimelt autorina, kes arves-tab vaataja “kehalise materiaalsusega”, kelle jaoks teater mõjubki otse kehale ja läbi keha ning kes “käsitleb keha tervikuna, kaasates

nii mõistust kui hinge aluspõhjana, millel vaataja vastuvõtt rajaneb” (McConachie 1996: 97).

Lisaks katarsise jaotamisele kasvatuslikuks ja teraapiliseks (nagu nägime, rõhutab tegelikult Aristoteleski mõlemat eesmärki, erinevalt Auslanderi ülaltoodud tõlgendusest), on uurijad esile tõstnud ka selle **esteetilise** funktsiooni. Henri Schoenmakers vaatleb artiklis “Katarsis kui estetiseerimine” (1996) katarsist teatris ja meedia-kunstis kui negatiivsete emotsioonide estetiseerimist. See on protsess, kus vaataja kõigepealt aktiveerib toimuva kunstilise raamistiku, mõistab negatiivsete tunnete funktsiooni (vajalikkust antud kontekstis) ja on seejärel suuteline transformeerima need tunded (viha, hirmu, ärrituse jne) positiivseteks. Emotsioonid ise ei kao, kuid nende ebameeldivuse tajumine saab õigustuse esteetilises plaanis ning pakub lõppkokkuvõttes vaatajale naudingut (Schoenmakers 1996: 87–88).

Katarsise suhet esteetikaga saab aga vaadelda sootuks instrumentaalsemal tasandil — kuidas teatrietendus kui artefakt (mitte vaid kui fiktsionaalne maailm) soodustab katarsise teket? Milline roll on etenduse auditiivsel ja visuaalsel küljel vaataja mõjutamises? Kuid võrd on katarsise eeldused lavastusse sissekodeeritavad? Tuleme selle teema juurde lähemalt tagasi allpool, kõigepealt toob see meid aga teise, vahest olulisima küsimuseni katarsise temaatikas — küsimuseni vaatajast ja vaataja — näitleja/näidatava suhtest.

Vaataja roll

Milline on vaataja panus katarsise tekkes? Kui tähtis on tema ettevalmistus ja milles see võiks seisneda? Kas katarsiseni jõudmine on treenitav, õpitav?

Tulgem siinkohal tagasi karje ja vakatuse kujundi juurde. Undusk, rääkides keele võimust kõikjal, kirjeldab vakatust kui vaikuse väljahäaldamist, tuues näiteks südamepalve kui vakatuse, vaiki jäämise sõna tegelikult edasi kestes (Undusk 1998: 74). Ent ühel

hetkel võib inimese vaikimine saavutada sellise küpsuse ja lõplikkuse, “et tõeline palve äkki kohale ilmub ja inimesele salamisi kü-laskäigu teeb” (Evdokimov 1986: 16, tsit: Undusk 1998: 74).

Zen-budismist pärinev satori pole kindlasti keelestruktuuri mahtuv (diskursiivne) mõistmisehetk. Kuid siin on sarnasust taolise küpse vaikimise saavutamise-ga. Satorini jõudmiseks on tähtis püüdlus end ette valmistada, saavutada selline sisemine tühjus/vaikus, et “plahvatus” — tegelikkusele ärkamine, reaalsusega ühtesulamine, Mina lahustumine — võiks toimuda. Siit algab maailm, kus kaob subjekti ja objekti vahekord selles tähenduses, et lille vaadates peaksime mõtlema, et see on lill, vaid lill on lihtsalt lill. Kui kaob Mina-tunnetus, kaob ka Teise-tunnetus ning taju on seega absoluutselt vahetu.

Nimetagem sellist hetke, mil maailm avab end inimesele, vakatuseks, sest selle toimumise aeg pole inimese enda poolt määratav. Zen-budismis, nagu teame, annab õpetaja õpilasele lahendada *kōan*'e, absurdsena tunduvaid küsimusi, mis ei ole mõistusliku analüüsi teel lahendatavad. Ühel hetkel aga, kui õpilane on peamiselt meditatsiooni abil oma Mina piisavalt lahustanud, võib vastus saabuda, ja saabub satori, ootamatu hetkeline valgustus, milleks end kaua teadlikult ette on valmistatud.

Katarsis kui vakatus võiks olla võrreldav nimelt taolise hetkega. Olgu üks sügavalt ida ja teine lääne mõttemaailma vili, on neis palju olemuslikult sarnast. Erich Fromm on võrdlevalt uurinud psühhoanalüüsi ja zen-budismi ning leidnud nii nende eesmärgis (milleks esimesel on alateadliku teadvuslikuks muutmine ja teisel valgustus) kui ka osalt selle eesmärgi saavutamise meetodis laiaulatuslikku kattuvust. Näiteks võrdleb ta ka psühhoanalüütiku töömeetodit *kōan*'ide andmisega (Fromm 2001: 61).

Kuid tagasi teatri ja vaataja juurde.

Vakatus. Siinkohal on sobiv tuua näide ida teatrist. Jaapani klassikalise *nō* teatri teooriast pärineb mõiste “lill” (*hana*), mis võtab kokku selle teatri olemuse ja esteetika. Lill on kokkuvõtlikult öeldes *nō* näitleja mängu mõjul vaataja meeles tekkiv esteetiline ku-

jutluspilt, mis oma täiuslikkuses viib meele puhastuseni. Teatri ja budismi vahekorda uurinud David George võrdleb jaapani nō teatri etenduses sündivat lillehetke satoriga (George 1999: 135–200). Mõlemad on lühikesed äratundmishetked, milleni jõutakse pikaajalise keskendatud treeningu ja oma Minast vabanemise läbi. Teatri puhul tuleb siin mängu veel publik, kelle nõudmistega arvestamine on lilleni jõudmise üks eeltingimusi. Meisterlik nō näitleja jõuab oma mängus tasemeni, kus “vorm on tühjus, tühjus on vorm”, ütleb nō teatri teooria rajaja Zeami, kasutades sõnu Sūdamesuustrast (Omote; Katō 1979: 165). Ta viitab näitleja oskusele leida esituseks sobiv vorm iseeneslikult, s.t sellele mõtlemata. Taolise mängu puhul tunnetab/mõistab ka vaataja ilma mõtlemata (tõeline lill sünnib sõnaülese tunnetuse kaudu). Sealjuures nimetab Zeami lille hetkeks, kus “midagi ei toimu” (Omote; Katō 1979: 100). See on liigutuse ja liigutuse vaheline paus; näitleja keskendatust selles võrdleb George meditatsiooniga (George 1999: 156–157).

Tähtis on ka vaatajapoolne valmisolek. Mitte ainult näitlejalt, vaid ka vaatajalt oodatakse oma Minast, subjektiivsest vaatenurgast loobumist ning avatud, tõkestamata meelega etenduse tunnetamist (mitte analüüsimist), et tajuda selle subtiilset ilu. Zeami pakub koguni välja nō teatri vaatamise n-õ õiged alused: 1) unusta detailid ja keskendu tervikule; 2) unusta tervik ja keskendu näitlejale; 3) unusta näitleja ja keskendu ta vaimule; 4) unusta see vaim ja jõuad terviku mõistmiseni (Omote; Katō 1979: 104). Vaid sel moel, vakatades, laseb vaataja etenduses tegelikult toimuval endani jõuda.

Karje. Taolise tunnetuse, kus tühjaks tehtud meelega inimesele avaneb maailm, vastandina saab vaadelda hetke, mil inimene ise avab end maailmale — katarsis kui karje. Karjeks valmistutakse samuti teadlikult, kuid eeldatavasti saab inimene selle hetke saabumist paljuski ise määrata või vähemalt selle saabumisest teadlik olla. Võtkem näiteks tragöödia. Aristoteelse järgi on õiges ja mõjuvas tragöödias loo pöörak õnnest õnnetusse vaataja jaoks küll ootamatu, kuid eelnevatest sündmustest väljakasvav (Aristoteles 2003: 30). Siin on loogilist jõudmist katarsiseni, vaataja emotsionaalne pinge

tõuseb järk-järgult ning teadvustatult. Hirm ja kaastunne raputavad inimese läbi, kuid ta mõistab toimunu vajalikkust, kõrgemate jõudude karmi õiglust ja võtab omaks seeläbi taaskehtestuva maailmakorra.

Tänapäeval, mil puhtakujulise tragöödia asemel kohtame enamasti traagilise sisuga, ent žanriliselt hübriidseid lavateoseid, on taolise etenduse poolt esilekutsutavad tunded peasjalikult negatiivsed, rusuvad, ebameeldivad. Need on emotsioonid, mida reaalelus püütakse vältida, kuid millel etenduse olukorras julgetakse lasta esile tulla. Veel enam, see teater ergutabki inimest oma negatiivseid emotsioone valla päästma ja neid “kunstiraamide” turvalisuses vajalike ja õilsate tunneteni estetiseerima, et neil seejärel vabastavalt minna lasta. Taoline katarsis on välises, füüsilises mõttes ilmselt jõulisem, n-ö maailma surve (s.t tragöödia käik) on tugevam ja seetõttu ka inimese vastus sellele afektiivsem. Sellegipoolest on karjegi meeleülene moment, hetk, mis eelnevale analüüsivale loo jälgimisele vaatamata ei allu enam keelestruktuurile, kus sisehääli katkeb ja inimene jõuab järsku tõelise reaalsuse piirile, välja nii argi- kui mängureaalsusest (s.t teatrireaalsusest).

Etenduse esteetika

Vaadeldgem katarsise teket teatris lähemalt, tulles tagasi etenduse esteetilise mõju juurde, sest võib arvata, et “[ü]ks põhjustest, miks etendus suudab vaatajad erilisel moel tummaks lüüa, /---/ tuleneb ilmselt üksikute stseenide spetsiifilisest kompositsioonist ja esitusest” (Rokem 1996: 102–103).

Milline on teksti, näitlejatehnika, visuaalsuse, rütmi jms osakaal katarsise tekkes? Põigakem veel kord klassikaliste näidete juurde. Aristoteles tituleerib tragöödia tegevuse jäljenduseks ning Zeami õpetab samuti, et lavategevuse aluseks nõ’s on *monomane* (imiteerimine, jäljendamine). Kuigi Aristoteles (kes erinevalt Zeamist polnud ei näitekirjanik ega näitleja) toonitab hirmu ja kaastunde ärata-

misel tragöödias teksti suuremat osakaalu välisilmega võrreldes, keskendub sündmustiku ülesehitusele ega tunne erilist huvi näitlejatoõ spetsiifika, kostüümide või maskide vastu, mainib ta siiski “tegevuse jäljenduse” mõiste seletamisel mõningaid tragöödia lavalise esitamise nõudeid: “Seega on tragöödia tõsise ja lõpetatud, teatud suurus omava tegevuse jäljendus, jäljendus erinevates osades erineval kujul maitsestatud kõnega, jäljendus, mis jäljendab tegevaid isikuid endid, mitte neist jutustades, jäljendus, mis kaastunde ja hirmu läbi teostab puhastuse sellistest läbielamistest. “Maitsestatud kõne” all mõistan ma sellist, millel on rütm ja harmoonia või meloodia, “erineva kuju” all seda, et mõned osad teostatakse üksnes värsimõõtudes, teised jälle meloodiate abil. /---/ Tegevuse jäljendus aga on lugu /---/ Sest tragöödia ei jäljenda mitte inimesi, vaid tegevust ja elu ja õnne /---/.” (Aristoteles 2003: 24–25.)

Need laused võiksid samahästi käia nõ etenduse kohta, sest tegelikult on ka nõ’s oluline loo käik, kuna emotsioon tuleneb alati ideest, mitte karakterist (Fenollosa; Pound 1959: 69). Nõ’dki on vahel nimetatud tragöödiaks, ometi on see põhiolemuselt antiiktragöödiast erinev.

Võrreldes nõ’le omast mõtlikku nukrust kreeka tragöödia hirmu ja südamevaluga, leiab Mae Smethurst, et igatsus kellegi järele või kahetsus millegi tehtu või kogetu pärast on nõ’s tihti tegelase “tragöödia” ning selle edukaks lahenduseks on maisest maailmast vabanemine, karistuseks aga selle maailmaga seotuks jäämine (nõ peategelasteks on enamasti n-õ hulkuvad vaimud). Antiiktragöödias seevastu ei tulene hirm ja mure (mis võivad vahel esineda ka nõ’s) niivõrd kangelase kogemusest või suhetest teistega, kuivõrd mingist vägivaldsest teost, millesse ta segatakse ja mille eest peab kandma inimlikku ja jumalikku karistust maa peal. Peategelased on nõ’s enamjaolt efemeersed olendid, tragöödias aga substantsiaalsed. (Smethurst 1989: 19–20.)

Nõ’d on tihti nimetatud esteetiliseks teatriks. Tõepoolest tegeleb ka Zeami oma teoorias suurel määral nõ kui etenduse erinevate tahkudega, alates karakterikujutuse ja lavalise liikumise juhustest kuni

maski ja valguse kasutamise peenimate detailideni välja. Kuigi nõ näitleja poolt püüeldav lill pole vaid silmaga nähtav ilu, liigutuste harmoonia, vaid, nagu ütleb Zeami, “lill tuleb meelest, vorm olgu seemneks” (Omote; Katō 1979: 37), on see seeme ehk õige vormi leidmine ja selle õige esitus laval nõ sisulise poole mõjulepääsemises määrava tähtsusega.

Nõ teatris, kus näidendid on ülesehituselt väga lihtsad ega keskendu konfliktile, kus tuuakse esile vaid üks emotsioon või meeleolu, on välisel stiliseeritusel ja väljapeetusel kontsentreeritud efekti loomises väga oluline osa. Suurt rolli täidab siin mask, mis asendab inimnäo muutuvad ilmed igikestva jõulise ekspressiooniga ja ühtlasi rõhutab kahe reaalsuse üheaegset kohalolu: reaalne näitleja, kelle näo alaosa on maski väiksuse tõttu pidevalt nähtav, ja teispoolne jumalik jõud, vaim, kes on peidus sajanditevanuses, rituaaliesemena käsitletavas maskis. Ka rikkaliku kostüümi üks ülesanne on moodustada tugev väline kiht, siluett, et vähendada kostümeeritud näitleja füüsilist presentsi, muuta teda efemeersemaks, tõsta n-õ tavaliste inimeste hulgast vaimumaaailma ning rõhutada seeläbi nõ puhast poeesiat.

Sealjuures on nõ puhul oluline auditiivne külg. Teksti esitatakse stiilis, mis on välja kasvanud budistlikust laulust ning mille rütm täidab meeleseisundit mõjutavat ja kontsentratsiooni intensiivistavat ülesannet. Siia tuleb lisada veel elav muusika — flöödi- ja trummi-mängijad — ning koor, kes on kõik laval, näitlejatega võrdväärses koostöös.

Seega töötavad nõ etenduse kõik elemendid selle heaks, et luua atmosfäär, kus nii esitajail kui vaatajail oleks võimalik mõneks ajaks eemalduda reaalarjast ja käegakatsutavast tõelisusest ning püüelda valgustuslike hetkede poole, kus kas või korraks avalduks varjatud Tõde asjadest, mis asuvad inimmeelte ulatusest väljaspool.

On selge, et ka kreeka tragöödia etenduse puhul on olnud tege- mist enamaga kui vaid teksti deklameerimisega. Ülaltoodud tsitaadis mainib Aristoteles tragöödia “teatud suurust omavat tegevust”, ning viimast tõlgendab Freddie Rokem kui midagi, “mis, isegi kui

Aristoteles ise ei hinnanud tragöödia etendust kõrgelt, pidi igal juhul esile tulema laval” (Rokem 1996: 103). Erinevalt nõ’st, mis on Jaapanis jätkuvalt elujõuline kunst, puudub meil vahetu kogemus antiiksest tragöödiast ja täpne teadmine sellest, kui suurt osa täitis etenduse vaatamänguline külg tragöödia mõtte ja jõu esiletoomises ning vaataja katarsiseni viimises. On teada, et antiiktragöödiaski kasutati maske (neid kandsid ka kooriliikmed) ja kostüüme, mis sisuliselt olematu lavakujunduse puhul tõstsid näitleja(d) fookusesse, ent seadsid samas esikohale rõhutatuma liikumisjoonise, tantsu ja žestid. Vaasimaalid tõestavad, et ekpressiivne näitlemislaad ise-loomustas kreeka tragöödiat läbivalt, hilisema perioodi (5. saj. lõpp – 4. saj. e.m.a) tragöödia puhul tõusis samuti lavamehaanika ja igasuguste “trikkide” (nt *deus ex machina*) osakaal, millega vaataja meeli ja tähelepanu köideti. (Smethurst 1989: 3–22.)

Võib igal juhul eeldada, et kui ka Aristoteles ei anna meile suurt ettekujutust sellest, kuidas liikuda näidendi tegevusest tegeliku etendusemaailma juurde, siis “on tänapäeval võimatu esitada mingeidki kindlamaid väiteid katarsise kohta seda liikumist sooritamata” (Rokem 1996: 103).

Katarsise käsitlus eeldab muu hulgas uurimist, kus võiks katarsise hetk etenduses paikneda. On see loogiliselt lõpus? Kas ühe etenduse jooksul võib olla mitu katarsist? Zeami ütleb lillest rääkides, et seda teab ainult *shite* (peanäitleja), kuhu ta sellel õhtul lille paigutab. Aristoteelse järgi võib eeldada, et katarsis kui puhastus tunnetest järgneb vahetult nende tunnete intensiivse läbielamise hetkele, milleks klassikalise tragöödia puhul oleks loo ootamatu pöörak (õnnest õnnetusse), mis ei märgi aga veel loo lõppu. Siinjuures võib aga arvata, et kaasaegse kirjandusest sõltumatu, kuid üsna tugevalt lavastajast sõltuva teatri puhul määrab katarsise asukoha (ja tekkevõimaluse üldse) etenduse kontekst, selle esteetika ja ülesehitus.

Püüdkem seega minna konkreetsemaks ja tuua lõpetuseks paar näidet eesti nüüdisteatrist.

Tiit Ojasoo “Julia”: Julia kukkumine

Pärast kahe Romeo (teatri-Romeo ja kodu-Romeo) duelli ja surma hakkab Julia vaikides sammuma lavasügavuse poole, ent kaob siis äkitselt läbi lavapõranda. Eesriie sulgub.

Julia kukkumine on sündmus, mida vaataja sellisel kujul (ja ajal) ei oska oodata. See on hetk, mil vaataja sõna otseses mõttes vakatab. Julia kukkumine mõjub kui satori — eelnevast ettevalmistusest hoolimata ootamatult rabav ja sealjuures seda eelnevat ettevalmistust tühistav. Äkiline mõistmise hetk? Ühelt poolt võib “Julia” lõpu pidada eelneva looga seotuks, samas on see aga eraldiseisev hetk, nagu teise, tõelise reaalsuse sissetung. Nagu *kōan*’i lahendus.

Jaapani etenduskunstis on mõiste *ma*, mis otsesõnu tähendab intervalli, pausi nii ajalises kui ruumilises mõttes. Tähendus sünnib *ma*’s. Seda võib võrrelda nende hetkedega, mida Zeami nimetab hetkedeks, kus midagi ei juhtu (Omote; Katō 1979: 100) ja mis on tegelikult kõige tähendusrikkamad. Julia kukkumine on küll hetk, kus midagi “juhtub”, kuid see on sündmus, mis ühendab nii ajalisel kui ruumiliselt rohkem dimensioone kui palja silmaga näha.

Esimene küsimus vaataja jaoks on ilmselt — kuhu Julia kukub, ning seejärel miks, mida see tähendab? Retseptisoonis on Julia kukkumist tõlgendatud nii tema surmana, mis on “visuaalselt efekitseim, ent mänguvõimalusi täielikult neelav” (Epner 2005: 37), kui ka vaid ühe sammuna teel “kauguses sirava heleda kodu poole” (Pesti 2005: 22). Esimeses tsitaadis peitub samuti viide tõelise reaalsuse sissetungile, hetkele, kust alates mängu enam ei eksisteeri, kus kõik ongi see, mis ta on, kus subjekt ja objekt lakkavad olemast. Kas võime äkki öelda, et Julia Mina lahustub? Sel juhul hakkab ehk veelgi paremini tööle teine tõlgendusvõimalus — Julia “kukkumine” kui eeldus millegi “sirava ja heleda” poole liikumiseks, kui vältimatu samm sellel teel.

Olgugi Julia kukkumine ootamatu, on vaataja selleks omal moel ette valmistatud. Lavastus tervikuna töötab loogilis-järelduslikule mõtlemisele vastu: Shakespeare’i tekst on killustatud, stseenide

ülesehituses pole tavapärasest arenguloogikat, näitlejate mängulaadis pole järjekindlust, esitatavaid lugusid on rohkem kui üks ja ükski neist pole selgepiiriline jne. Kogu lavastus on kui omamoodi *kōan*, mis nõuab vaatajalt lahendamist, *kōan*'lik on juba lavastuse võtme-lause: "Kui see mees, see Romeo, suudleb seda tüdrukut, seda Julia, väites, et tema ongi Romeo ja see tüdruk ongi Julia, siis keda ta tegelikult suudleb?"

Kas mõistame me vastata sellele küsimusele siis, kui Julia kukub? Või lakkab äkki hoopis küsimus olemast? Sel hetkel, kui vaataja vakatab. Sel hetkel, kui maailm avaneb.

Mati Undi "Meister ja Margarita": Margarita lend Wolandi juurde

Siin on tegemist sündmusega, mis Aristotelese järgi on sobivalt ootamatu, aga kasvab välja eelnevatest sündmustest, "sest sel viisil on imestusväärset enam kui siis, kui nad juhtuksid iseendast ja juhuslikult/---/" (Aristoteles 2003: 30).

Margarita lend, mis leiab aset II vaatuse lõpul, enam-vähem etenduse keskel, on vaadeldav loo pöörakuna klassikalises mõttes: kõik, mis edasi toimub, on juba teine dimensioon, teine maailm, kuhu Margarita on otsustanud minna ning kust naastes pole miski enam päriselt endine. Erinevalt "Juliast" on "Meistris ja Margaritas" tragöödialikku loogikat: tahtejõuline kangelanna (Margarita) vastamisi üleiniimlike jõududega. Hoolimata keerukatest rollipõimingutest, ootamatutest stseenilahendustest ja ajahüpetest on lugu vaatajale arusaadav ja etenduse kulg hoiab teda teatavas gradatiivses pinges. Undi käekirjale omase irooniaga looritatud lavastusest on muidugi raske leida selgelt kaastunnet või hirmu vallandavaid stseene, kuid lavastus on tulvil emotsionaalsetest kõrghetkedest, mis on paljus saavutatud erinevate lavatehniliste vahenditega (valgus, muusika). Margarita lennule lisab katartilist mõõdet asjaolu, et visuaaltehniliselt on see lavastuse võimsaim stseen ning sealjuures on mäa-

rav vaataja ettevalmistus, s.t eelkõige tekstiteadliku vaataja ootus just selle ja teiste selletaoliste “võimatute” stseenide lavalise lahenduse suhtes.

Margarita lend on seega miski, mida vaataja ootab juhtuvat ja mille tähenduse olulisusest ta on teadlik. Lavastuse alusmaterjali, Bulgakovi romaani mittetundev vaatajagi on küllap piisavalt ette valmistatud, sest teise reaalsuse tegelased on Margaritaga eelnevalt kontaktis, lavastuses on kordunud stseen, kus Margaritale tehakse ettepanek tulla Wolandiga kohtuma, ning esialgsele keeldumisele vaatamata on Margarita huvi ja tõmme teispoolduse poole selgelt välja mängitud.

Stseeni mõju seisneb lisaks ootusärevuse rahuldamisele peaaegselt lavalise lahenduse originaalsuses: naine, kelle alastust (romaanis) tähistab valge rüü ja inglitiivad (sic!), seisab rahulikult ja väljapeetult tõstakil, pöörleval laval, tõustes iga ringiga kõrgemale. Tema lendu saadab vali saksakeelne *hard-core* muusika, mis oma rääguses loob pildile ehmatava kontrasti. Samal ajal jooksevad tühja lava ringhorisondil kaadrid filmist “2001: kosmoseodüsseia”, mis avardavad ruumi nii perspektiivis kui tajus (filmi äratundmine ja sellega kaasnevad assotsiatsioonid). Tänu detsibellide tugevusele ja haaravale visuaaliale mõjub kirjeldatud stseen vaatajale läbiraputavalt, viies ta afektiivsesse, n-õ ennast-avavasse karje seisundisse, mille järel saab “rahulikult ja kosutatult” olla vastuvõtlikum edasistele sündmustele. See pole puhastus negatiivsetest tunnetest, küll aga vabastus pingest ja esteetiline nauding, mille tähtsust rõhutas juba Aristoteleski.

Ülaltoodud näited osutavad vaid mõnele võimalusele, kuidas kirjeldada katarsise teket ja olemust. Nõnda on ka kogu siinne käsitlus vakatusest ja karjest vaid üks võimalik sissevaade nii avarasse ja paljuski subjektiivsesse nähtusesse, nagu seda on katarsis. Nähtusesse, mis oma subjektiivsuses on ehk sellevõrra möödapääsmatumgi — vähemalt senikaua, kuni püsime teatrikunstis vallas.

Kirjandus

- Aristoteles 2003. Luulekunstist (Poeetika). Tlk. Jaan Unt. Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Aristotle 1995. Politics (Book VIII, C). Tlk. E. Barker. London: Oxford University Press.
- Auslander, Philip 1997. From Acting to Performance. London, New York: Routledge.
- Epner, Eero 2005. Miks Julia nutab? — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 31–39.
- Fenollosa, Ernest; Pound, Ezra 1959. The Classic Noh Theatre of Japan. New York: A New Directions Paperbook.
- Fromm, Erich 2001. Psühhoanalüüs ja zen-budism. Tallinn: Mondo.
- George, David E.R. 1999. Buddhism as/in Performance. Analysis of Meditation and Theatrical Practice. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd.
- Lill, Anne 2004. Tragöödialeksikon. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- McConachie, Bruce 1996. Catharsis and the Materiality of Spectatorship. — Assaph. Studies in the Theatre, no. 12. Tel Aviv University, lk 95–99.
- Omote, Akira; Katō, Shūichi 1979. Zeami. Zenchiku. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Pesti, Madli 2005. Romeod ja Julia. — Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 21–25.
- Rokem, Freddie 1996. To hold as 'twere a Mirror up to the Spectator. — Assaph. Studies in the Theatre, no. 12. Tel Aviv University, lk 101–109.
- Schoenmakers, Henri 1996. Catharsis as Aesthetisation. — Assaph. Studies in the Theatre, no. 12. Tel Aviv University, lk 85–93.
- Smethurst, Mae J. 1989. The Artistry of Aeschylus and Zeami. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Undusk, Jaan 1998. Maagiline müstiline keel. Oxyhora 2. Tallinn: Virgela.

MÄNGITUD MAAILMAD

Luule Epner

Sissejuhatuseks

Teadupärast on etenduse analüüsis tänini domineerivat semiootilist meetodit viimastel kümnenditel ka mitmest aspektist kritiseeritud. Muu hulgas arvustatakse semiootikute liigset innustumist etendusteksti uurimisest üksikmärkide ning märgijadade ja -koosluste kaupa, ilma et küllaldaselt tegeldaks tervikuga — nii tekib oht, et lavastuse need omadused, mis tulevad esile või omandavad täie tähenduse alles terviku tasandil, nihkuvad uurija vaatevälja ääremaile. Käibivad küsimustikudki (Pavis, Ubersfeld) suunavad kõigepealt jälgima kümmet-kahtkümmet märgisüsteemi ning nende kombinatioone. Tõsi, analüüsi käigus tõustakse järk-järgult ka tervikuni, nii näiteks eristab Erika Fischer-Lichte etendustekstis nelja tasandit: algelemendid, märgikooslused ehk liitmärgid, alatekstitid ja etendus kui tervik (Fischer-Lichte 1992: 224–230). Sellegipoolest kipuvad semiootiliste mõistesüsteemide võrgusilmadest välja libisema niisugused ilmingud, mida on raske tagasi viia üksikmärkidele või -koodidele, nagu aeg ja ruum, rütmipartituur, tonaalsus, atmosfäär, kehakasutuse üldprintsipiibid jms — sõnaga, lavastuse esteetilised alused.

Tervikut soosib rõhuasetus tajuprotsessidele, mida teatrietendus kui aistiline fenomen vastuvõtjas vallandab. Selles osas usutakse semiootilist analüüsi täiendavat fenomenoloogiline lähenemine. Maurice Merleau-Ponty on väitnud: “On võimatu /---/ liigendada

taju, muuta ta aistingute kogumiks (*ensemble*), sest tervik eelneb osadele.” (tsit: States 1987: 7.) Patrice Pavis leiabki, et koos etenduse analüüsile igiomase metodoloogilise pluralismiga on viimasel ajal toimumas uurimisparadigma avardamine, hõlmamaks visuaalsust, rütmi ja kinesteasiat, s.o etenduse meeleliste omadustega seotud dimensioone (Pavis 1996: 291). Väidetavalt on 1990. aastail semiootika ja fenomenoloogia ka üldisemas plaanis teineteisele lähenenud. Nii kinnitab Driss Ablali, et nn pidevuse semiootika kui uus paradigma toetub fenomenoloogiale; huvi tuntakse eeskätt Merleau-Ponty ideede vastu, mis puudutavad tähenduse teket taju-protsessides (tähendus “sündivas olekus” *versus* juba formeerunud struktuurid) (Ablali 2004: 220–223). Ablali sõnul kannab fenomenologiseerumine semiootikat tekstuaalsuse rannikust eemale, filosoofiliste ja metafüüsiliste teooriate rüppe (*ibidem*: 236–237).

Niisiis (taas)tähtsustavad teatriuurijad vastukaaluks klassikalisele strukturalismile etendust kui tervikut ja seda põhistavaid performatiivseid protsesse. Kuid selleks et edasi liikuda, tuleks vastata küsimusele, mis on etendus, s.o kuidas seda kontseptualiseerida ehk nimetada. Võimalikke vastuseid on kindlasti rohkem kui üks, seega tuleb uurijal teha valik, mis on järgneva analüüsi suhtes üsna otsustav, sest iga analüüsimeetod põhineb olgu või vaikimisi eelduseks võetud arusaamal lavastuse olemusest, meetodi raames kasutatav mõistekielse omakorda aga põhjendab ja detailiseerib seda arusaama. Nimetamine on see nurgakivi, millest sõltub kogu teoreetilise ehitise konstruktsioon. Näiteks võib etendust defineerida kui kunstilist objekti ehk artefakti, ent see ei oleks eriti mõistlik, kuivõrd sugereerib kujutlust staatilisest olekust, mis on tegelikule teatrile võõras. Teatrisemiootika kontseptualiseerib lavastust kunstilise tekstina ning suunab sellega tähelepanu elementidele, millest tekst (lad *textus* ‘kude’) on kokku põimitud, ja nendevahelistele seostele, eelistades vaikimisi ruumilisust ajalisele dünaamikale. Viimast rõhutab etenduse mõistmine sündmusena, millega aktiveeritakse kommunikatsiooni aspekt ja etenduse suhe kultuurilise ümbrusega. Käesolevas artiklis eelistan teistsugust heu-

ristilist metafoori: etendus on maailm, täpsemalt — fiktsionaalne maailm. Usutavasti soodustab see terviku esiletulekut: muidugi tuleb järele uurida, mis selles maailmas leida on, kuid mitte enne, kui on selge, mis maailm see niisugune üldse on ja mis seadused seal kehtivad.

Fiktsionaalne maailm teatris

Fiktsionaalsete maailmade teooriat, mille juured on loogikas ja (analüütilises) filosoofias, on seni rakendatud peamiselt kirjandusteaduses, rõhuasetusega narratiivsetele maailmadele⁷, kuna teatriuurijad on selle vaateviisi võimalusi alles avastamas ja avamas. Nimetamist väärrib eeskätt Iisraeli uurija Eli Rozik, kes avaldas juba 1997. aastal peetud vestlusingis arvamust, et semiootiline mudel jätab meid hätta teksti kui esteetiliselt organiseeritud terviku tasandil ning seda on tingimata tarvis täiendada fiktsionaalse maailma poeetika analüüsiga (The International...1997: 9–10). Hiljutises artiklis “Teatrikogemus kui metafoor” püüab ta tõestada hüpoteesi, et etendustekst, mis pealtnäha kirjeldab fiktsionaalset maailma, on lõppkokkuvõttes vaataja maailma metafoorne kirjeldus. Roziku loogika- ja retoorikapõhine mudel paistab siiski olevat teatri jaoks piisamatu, kui mitte ekslik. Lavastuse fiktsionaalne maailm on tema arvates autori psüühika väljendus tegelaste mitmikmaailma kaudu (*the single human psyche of an author is expressed by a multiple and thus unified world of characters*); vaataja kontakteerub autori individuaalse teadvusega, mida lavastus personifitseerib, ja võtab seda vastu omaenda maailma (s.o psüühika) metafoorina (Rozik 2004: 283–285). See lähenemisviis annab küll efektse võimaluse taas kord võrrelda teatrit unenäoga (Freudi vaimus), kuid jätab lah-tiseks küsimuse, kes on see autor, kelle “unenägu” lavamaailm va-

⁷ Eesti uurijaist on selle problemaatikaga tegelnud Epp Annus (“Kuidas kirjutada aega?” 2002) ja üldfilosoofilisest vaatenurgast Margit Sutrop (artikkel “Mis on fiktsioon?” 1996, dissertatsioon “Fiction and Imagination” 1997).

hendab — näitekirjanik või lavastaja⁸? Näitlejad on Roziku mudelis küllaltki kõrvalised, kuivõrd nende osaks jäetakse vaid fiktsionaalsete tegelaste kehastamine, ilma mingi isikliku või “autorliku” panuseta lavastusse. Kuna antud mudel on staatiline ning ületähtsustab draamateksti teatri tegevuslikkuse ja mängulisuse arvel, on nähtavasti viljakam pöörduda fiktsionaalsete maailmade teooria aluste poole (Lubomir Doleželi, Ruth Roneni, Thomas Paveli jmt tööd) ning täpsustada, täiendada või teisendada neid teatrikunsti spetsiifika kohaselt.

Mis on maailm? Iga maailm sisaldab teatud hulka entiteete (objekte, isikuid) ja olukordi, mis on mingil viisil organiseeritud ja omavahel seotud, sealhulgas ajas ja ruumis (vt Ronen 1994: 8). Maailmadel võib olla erinev ontoloogiline staatus, neis võivad kehutada omad reeglid ja seadused. Asetades rõhu ontoloogilisele iseisvusele, on see teooria kriitiline fiktsiooni käsitamise suhtes tegelikkuse jäljenduse (mimeetilise konstruktsiooni) või kujutisena (Doležel 1998: X). Fiktsionaalsed maailmad on Roneni järgi pärismaailmaga (*actual world*) paralleelsed ning mingite meediumide (tekstide) kaudu ligipäasetavad epistemoloogiliselt, kuid mitte füüsiliselt (Ronen 1994: 93) — nii ei saa me päriselt viibida romaani- tegelaste seltsis (teatriga on lood keerulisemad).

Fiktsionaalsed maailmad on kellegi poolt konstrueeritud, s.t nad on loodud-maailmad. Kirjanduse puhul on rõhutatud kujutlemise esmasust: “Fiktsioon on autori kujutusakti väljendus.” (Sutrop 1996: 303.) Ajaliselt ja loogiliselt järgneb kujutlusele selle teostamine mingis materjalis, mis läbi avataksegi ligipääs kujutletud maailmale. Maailma juurde kuulub positsioon, millelt see on kogetav — vaja on “välisvaatlejat”, kes maailma tajuks ja aktualiseeriks. Kogemise problemaatikale on pühendatud Pierre Ouellet’ artikkel “Fiktsionaalsete maailmade tajumine”, kus väidetakse, et maailma konstitueerib vastuvõtja kogemus, s.t esimeses järjekorras kätkeb

⁸ Näidetena analüüsib Rozik antud artiklis kaht draamateksti — Sophoklese “Kuningas Oidipus” ja García Lorca “Yerma” —, mitte lavastusi!

fiktsioon kutset või käsku kujutleda ja/või tajuda teatud entiteete, ning ta tekib alles pertseptuaalse tegevuse tulemusena (Ouellet 1996: 78–79). Esteetilise kogemise tähtsustamine juhib autori järelduseni, et fiktsionaalseid maailmu tuleks uurida fenomenoloogilisest perspektiivist, ehkki ta ei täpsusta, kuidas see peaks toimuma. (Olgu öeldud, et üldiselt nihutabki fiktsionaalse maailma teooria autori arvel esile vastuvõtjat. Kui kogeda kunstilise tekstiga konstrueeritud maailma, ei ole kohustuslik küsida, kes selle lõi, nii nagu me ka päriselus võime soovi korral mõelda maailmast, mõtlemata Loojast.)

Fiktsionaalsust ei pea Ruth Ronen ja teised autorid teksti immanentseks omaduseks, vaid otsivad selle olemust vastuvõtjate hoiakutes ja teksti kasutusviisides, s.o pragmaatika tasandil⁹. Fiktsiooni ja tegelikkuse eristamine on esmaseid kultuurilisi pädevusi, mis sotsialiseerimisprotsessis omandatakse. (Kui me viibime teatrisaalis, siis me ei torma paanikas välja, kui laval hüütakse: tulekahju! — võib muidugi juhtuda, et teeme valesti.) Thomas Pavel toob välja kaks fiktsiooni ja tegelikkuse vahetava reguleerivat põhiprintsiipi: relevantsus (fiktsioon puutub kuidagi tegelikkuse asjadesse, “käib millegi kohta”) ja distants, mille olemasolu on vaadeldavuse eeldus ning tagab vaatlejale ohutuse. Olgu lisatud, et tema meelest domineerib kaasaja kunstides püüd distantsi tegelikkusega vähendada, relevantsust aga samal ajal nõrgendada ja kaudsemaks muuta (Pavel 1989: 255–256). Fiktsionaalne maailm on vaatajast eemal füüsiliselt ja/või psühholoogiliselt, on päriselust eristatud raamiga, kusjuures raamina toimivad ka kunstilised konventsioonid, nagu näiteks saali pimendamine etenduse alates.

Fiktsionaalsete maailmade teooria rakendamisel teatrile näib tekki-
vat tõrkeid, mille põhjuseks on teatrikunsti eripära: etendajate ja

⁹ Näiteks jõuab Margit Sutrop järelduseni, et kaasaja kultuuripraktikas on kirjandusliku fiktsiooni funktsiooniks anda lugejale võimalus asetada end kujutluses kellegi teise asemele, näha maailma teisest perspektiivist, saada reaalsuses kättesaamatuid kogemusi (Sutrop 1997: 236).

vaatajate koos-olu ühessamas aegruumis ning pärisus substantsi mõttes (elavad näitlejad, ehtsad esemed jms). See kõik hāgustab fiktsionaalse ja reaalse vahejoont ning lubab küllalt kergesti manipuleerida lavailma piiridega. Ōige sage on liikuva raami printsiip, s.o lavamaailm (fiktsiooni sfäär) ei pruugi olla ruumis ja ajas jäigalt piiritletud. Näiteks avastab Tiit Ojasoo — Ene-Liis Semperi “Julia” (2004) etendusele saabunud vaataja, et saalis, suletud uste taga, käib juba elu, seal laulab ja mängib ansambel — etendus on justkui juba alanud. Ojasoo “Asjade seisus” (2004) tungib aga etenduse maailm saali, kus näitlejad etendavad vaatajate rolli, reageerides ärritatult laval toimuvale. Lihtne on lavailma “inimjōul”, s.t näitlejate tegevuse abil paisutada vōi kokku suruda, sest teater, nagu me hästi teame, toimub *siin* ja *praegu*. Etenduse maailm on pärismaailma sisse paigaldatud, installeeritud — poeetilisemalt väljendudes: fiktsionaalne on ““positsiooniliselt” vangistatud reaalsesse aega ja ruumi” (States 1987: 27). (Lisatagu, et otse vastupidi Peter Brooki tuntud fraasile pole see fragment aegruumi kontiinumist, kuhu lavailm luuakse, lihtsalt tühi ruum, neutraalne mahuti, vaid alati ette-tāenduslik.) Raami liigutamist ja distantsiga manipuleerimist vōimaldab teatri juba mainitud pärisus, mislābi fiktsioon on ette-tegelikustatud ning vaataja kujutusel kēivitub tajuprotsesside (nāgemise, kuulmise, haistmise jne) baasil.

Pelk fiktsionaalset — reaalset lahkulōöv opositsioon tōötab see-ga teatris halvasti. Kohasem tundub olevat Thomas Paveli raamatus “Fiktsionaalsed maailmad” vāljapakutud duaalse ehk kaksikstruktuuri mudel. Alustagem pisut kaugemalt. Pavel kasutab ontoloogilise maastiku (*ontological landscape*) kujundit, milleks tema vāitel liigendub iga kogukonna maailmapilt. Ontoloogilised maastikud soosivad maailmade diversiteeti ja konkurentsi, on vōimalik liikuda ūhelt territooriumilt teisele, s.o astuda ūhest maailmast teise. Eri tūipi maailmad on rajatud eri tūipi ontoloogiatele, mida ūhiskonnas siiski erinevalt vāartustatakse: enamasti peetakse ūht neist ōige(ma)ks vōi vāhemalt keskseks (Pavel 1986: 139). Fiktsiooni paigutab Pavel vāartuselisse perifeeriasse: “...me vōime lokalisee-

rida fiktsiooni kui perifeerse regiooni, mida kasutatakse mängulistel ja õpetuslikel eesmärkidel.” (*ibidem*: 143.)

Paveli kaksikstruktuur sisaldab korraga kaht maailmatasandit, mille entiteetide vahel kehtib teatud vastavussuhe. Üks tema näide on üsna teatrilähedane: lapsed mängivad küpsetamist, nii et mudapätsile vastab pirukas, musta kivikest tuleb võtta kui rosinat, Marit kui kokka jne; kaks tasandit on seotud suhtega “justkui” (*as if*). Tegemist on ontoloogilise sulamiga, kus ühessamas aegruumis ja substantsis eksisteerivad koos reaalne ja fiktsionaalne, ehk nagu Pavel neid nimetab, “reaalreaalne” (*really real*) ja “fiktsionaalreaalne” (*fictionally real*) maailm, kusjuures esimene on ontoloogiliselt primaarne (Pavel 1986: 56 jj).

Mudel on lihtne ja ilus, kuid ei ütle esialgu palju uut. Mida selle kohta veel öelda saab? Nimetatud maailmatasandid ei tarvitse olla isomorfsed, vaid fiktsionaalreaalsel tasandil võib leiduda entiteete ja olukordi, millel puudub vaste empiirilises reaalsuses, nagu näiteks kõnelev kass “Meistris ja Margaritas”. Taolisi struktuure nimetab Pavel eenduvateks maailmadeks (*salient worlds*) (Pavel 1986: 57). Olulisemgi on see, et teatri kaksikstruktuur ei ole stabiilne, vaid võnkuv või vibreeriv nähtus. Selle sees on lavailmal mitmeid tugevama — nõrgema fiktsionaalsusega olekuid, mistõttu seda sobib kirjeldada pidevate üleminekutega vahemiku abil, mitte dihotoomilisena. Struktuuris töötavad tõmbejõud skaala otspunktide suunas (puhas presents või totaalne illusioon), mida kunagi täielikult ei saavutata, olgugi et teatriutoopiates on neid ikka ja jälle sihiks seatud — see tähendaks kaksikstruktuuri lamedaks surumist, seega hävingut. Ühelt poolt toimib tung sarnastuda tegelikkusega, muutuda elu täpseks äratõmbeks; paradoksaalselt on niisugust tüüpi lavailmad sageli eriti teravalt eraldatud empiirilisest reaalsusest — elulised lood, mida esitatakse suletud karplaval pimedas saalis. Teiselt poolt toimib tung katkestada igasugune side tegeliku eluga ja kehtestada suveräänne omailm; see jõud sunnib teinekord konvent-

sioonidega etteseatud piire ületama ja vallutama argiilma territooriume (näiteks mõned häppeningi tüüpi etendused)¹⁰.

Lisaks võnkumisele, mida tingivad nii etendussisesed registri vahetused kui individuaalse vaataja meeleseisund (viimasel ma lähemalt ei peatu), on lavailmadel keeruline siseehitus, nagu maailmale kohane. Nad sisaldavad oma n-ö baasmaailma ehk fiktsioonisest “tegelikkust” ja sellega suhestuvaid allmaailmu või regioone, mis käituvad erinevate reeglite järgi. Paveli sõnul on fiktsionaalne maailm võimeline adapteerima igasuguseid ontoloogilisi konstruktsioone (Pavel 1989: 255). Teatris on see eriti ilmne. Teatrivahenditega saab tegelikustada taolisi ontoloogiliselt erinevaid nähtusi, nagu mälestused, nägemused, unenäod ja muud taolised teadvuseisundid (rikkalikult näiteid pakuvad Kõivu-lavastused); üleloomulikud või mütoloogilised maailmad (A. Kivirähki — H. Toompeere jr “Rehepapi” kratid, tuulispask, katkuhaldjas); teispoosus (M. Undi “Mestri ja Margarita” lõpp). Tegelikustamise all pean silmas seda, et nende lavalised representatsioonid on vahetud ning vaatlejale meeleliselt tajutavad, mitte üksnes kujutletavad nagu päriselus. Samuti võib teater topeldada iseennast (“teater teatris” tehnika) ja sellega tematiseerida ontoloogilisi küsimusi. Peale muu ümbritseb fiktsionaalset maailma, teatris niisamuti, tema enda võimalikkuste ja alternatiivide sfäär, mida vastuvõtja võib tahtmist mööda aktualiiseerida — näiteks fantaseerida, mis võiks toimuda lava taga, või kuhu kadus Julia Tiit Ojasoo “Julia” lõpus.

Lavamaailmad ning ka nende regioonid võivad olla erisuguse ontoloogilise loomusega: homogeensed (baasjuhtum: kujutatakse “tegelikkust”, kuhu ontoloogilised alternatiivid on sisestatud samal moel kui päriselus, näiteks mälestustest ja unenägudest jutustatakse); heterogeensed (näiteks sisaldavad unenägusid või mälestuspilte tegelikustatult, s.o ettemängitult); hübriidsed (eri kihid sulavad kokku, lavailm on unenäoline, müüdiline vm). Võimalikud on mitut

¹⁰ Pavel räägib kirjandusega seoses tõe projektist ja fantaasia projektist kui kahest vastassuunalisest ja konkureerivast tendentsist (Pavel 1986: 147).

laadi kombinatsioonid, üleminekud ühest olekust teise võivad olla järsud või libisevad.

On aeg teha väike vahekokkuvõte. Kui kontseptualiseerida lavastust fiktsionaalse maailmana, kerkivad uurija ette eeskätt järgmised küsimused. Mis maailm see on, milline on tema aeg ja ruum ning ontoloogiline staatus? Kuidas on ta raamistatud (piiritletud)? Kuidas sisemiselt korraldatud, mis regioone ja kihte sisaldab ja kuidas need omavahel suhestuvad? Millised reeglid selles maailmas kehtivad? Kuidas on selle maailma suhtes positsioneeritud vaataja?

Maailm ja mäng

Fiktsionaalsed maailmad on mäletatavasti loodud-maailmad, niisiis kellegi poolt konstrueeritud. Jätkem autoriõigused praegu klaarimata, küll aga küsigem: mil viisil konstrueeritud? On selge, et liikuva raami, muutuva fookuse, võnkuva struktuuriga lavailma peab kirjeldama dünaamilise mudeli abil, mis hõlmaks ka maailmaehitamise tegevust. Viimane ei ole ühekordne akt (maailm tehakse valmis, seejärel ta nähtub meile), vaid toimub pidevalt etenduse käigus ning igal etendusel uuesti. Patrice Pavis väidab, et etenduse maailm tekib aja, ruumi ja tegevuse vastasmõjude resultaadina, kusjuures nimetatud kolmik kuulub lahutamatult kokku: “ruum/aeg/tegevus /---/ konstitueerib konkreetse maailma ja võimaliku maailma”. Aeg avaldub nähtaval kujul ruumis; ruum asub seal, kus toimub teatud kestusega tegevus; tegevus konkretiseerub antud ajas ja ruumis (Pavis 1996: 138). Astugem samm edasi ja küsigem, mis tegevus see on, milline on tema loomus. Vastus on ilmne: see tegevus on mäng. Mängimine tegevusena on ontoloogilises plaanis samatüübiline kui Paveli kaksikstruktuur maailmana. Siinkohal on sobiv osutada Juri Lotmanile, kes ütleb artiklis “Lavasemiootika”, et “mäng on praktilise ja tingliku (semantilise) käitumise samaaegne realisatsioon”, s.t olemuslikult kaheplaaneline nähtus (Lotman 1990: 185), ja lisab teisel — mänguefekt “seisneb selles, et ühe

elemendi eri tähendused ei eksisteeri jäigalt koos, vaid “vilguvad.” (ibidem: 25.) Etendajad (näitlejad) mängivad ühtaegu maailma (olevaks, lahti) ja selle maailma sees, s.o tema loomuse kohaselt ja reeglite järgi, mida nad ise mängides kehtestavad. Maailma mängimine ja maailmas mängimine põimuvad omavahel tihedalt läbi.

Nähtavasti oleks viljakas ühendada fiktsionaalsete maailmade teooria mänguteooriatega. Mängust on teadagi kirjutatud tuhandeid lehekülgi. Kultuuriloolise või filosoofilise dominandiga käsitlused, milles mängu mõistetakse väga avaralt (Johan Huizinga, Hans-Georg Gadamer), ei hakka etenduse analüüsis arvatavasti korralikult tööle, ehkki on inspireerivad. Kindlamaid teoreetilisi tugi-punkte — definitsioone ja klassifikatsioone — võib leida saksa uurijatelt (Klaus Schwind, Uri Rapp), mõneti ka Roger Caillois' monograafiast “Mängud ja inimesed” (1958). Uri Rapp sõnastab neli tunnust, millest kaks puudutavad mängu vaimu ja kaks struktuuri. Esimene paar iseloomustab esteetilist kogemust laiemaltki: a) suunatud eesmärgitus (mäng on intentsionaalne, kuid ei too praktilist kasu, vaid on iseenda eesmärk); b) prii (*unentgeltliche*) rõõm (mäng valmistab naudingut, ilma et rahuldaks füsioloogilisi vajadusi). Struktuuri tunnused: a) ülekantud sarnastamine (mäng on sarnane teiste tegevustega, neist olemuslikult erinedes); b) piiritletud muutlikkus (mängul on raamid ja reeglid, kuid samas on ta variaabel) (Rapp 1993: 97). Mäng toimub teatud reeglite järgi, millest üks on eriti tähtis: õigus reegleid mängu käigus muuta. Need karakteristikud näitavad mängimist paindliku ja olemuselt ambivalentse tegevusena.

Rappi definitsioon lähtub mängijate positsioonilt. Ent milline koht kuulub selles struktuuris vaatajale? Klaus Schwindi järgi on mäng eriline kommunikatsioonisüsteem, mis realiseerub spetsiifilises, raamistatud *face-to-face* situatsioonis (Schwind 1997: 422). Teatris mängitakse selle soovi ja teadmisega, et mängijat vaadataks(e), ning juba sel põhjusel tulevat vaataja sisse arvata kui kaas mängija, kui mitte põhimängija (vrd *ibidem*: 432–433). Vaatajaga seotud problemaatikasse siinses artiklis kummatigi ei süveneta.

Võib väita, et etendus kui maailm on niisugune, nagu on — kaksikstruktuur —, tänu sellele, et seda konstrueeritakse mängides — kaheplaanilise, tinglik-praktilise tegevusega. Mängimine on mängijate poolelt vaadates omamoodi sidestamisprotsess, milles katkematult “kootakse kokku” fiktsiooni ja reaalsuse tasandeid. Seda tehes mängija ühtlasi määratleb neid, kehtestab ja liigutab piire nende vahel, struktureerides niimoodi lavamaailma aina uuesti. Kui lavailm “võngub”, siis seetõttu, et mängijad seda “võngutavad”. Eten-duse fiktsionaalreaalne maailm on mängitud maailm. Selles keskkonnas on kõik objektid — rekvisiidid, kujunduselemendid, tekst jne — mängu asjad, s.t mängijad võivad neile omistada tähendusi sõltumata väljaspool mängu või varem mängus kehtinud tähendus-test. Mäng konstrueerib, aga ka dekonstrueerib tähendusi, kehtestab ja tühistab neid; mäng teisendab ja komplitseerib neid entiteete, millega mängitakse. Niisugusena on mäng ambivalentne, dünaami-line ja genuiinselt dialoogiline protsess (Schwind 1997: 427).

Teatrimängu ennast ehk näitlemist võib samuti kirjeldada näitleja identiteedi alusel reaalse/fiktsionaalse skaalal, nii et moodustub pidevate üleminekutega kontinuum. Michael Kirby mudelis on otspunktideks nn mittemaatiline sooritus (*nonmatrixed performing*), kui tehakse midagi iseendana (näiteks toovad lavatöölised keset stseeni lavale laua), ja kompleksne etendamine (näitleja psüühika ja füüsis on täielikult rakendatud lavakujusse — ümberkehastumise fenomen) (ref. Schechner 2002: 147). Sellelgi skaalal on äärmised punktid saavutamatud, või kui, siis vaid hetketi. Paberitega lavale saabuv inspitsient “Meistris ja Margaritas” muutub otsekohe tegelaseks, olgugi tal järel “reaalsuse slepp”; teiselt poolt ei muutu ka ümberkehastumiskunsti kõrgeimat pilotaaži valdav näitleja täiesti teiseks inimeseks, vaid tema “mina” jääb lavakujus tajutavaks. Küll aga tasub kõrvalepõike korras puudutada küsimust mängu tõelisusest (autentsusest). Kui “reaalne” osutab ontoloogilisele staatusele (vastandina fiktsionaalsele), siis “tõeline” emotsionaalselt kogetavale ehtsusele (vastandina järeletehtule, teeseldule) ja toimivusele, olles seega seotud vastuvõtja kogemusega. Thomas Paveli järgi on

niimoodi mõistetud tõelisuse ning mängu kui tingliku, mänguvälist tegelikkust mittemõjutava tegevuse vahe ennem kvantitatiivne kui olemuslik: juhul kui mängitud aktis on küllalt palju energiat, võib ta ületada tõelisuse läve ja toimida tegeliku aktiga samajõuliselt. Pavel näitab, et ontoloogiliselt marginaalne tegevus (kunst, mäng) võib mõjutada või muuta maailma või vähemalt vaataja elu — küsimus on energeetilises nivoos, ja muidugi kontekstis (vt Pavel 1986: 60–61).

Mida annab teatrietenduse kirjeldamine mängitud maailmana? Mõistagi pole tegemist etendusanalüüsi võrrandi ainuõige lahendiga, vaid mudeliga, mis aitab teatri teatud tahke ja jooni välja valgustada. Mulle tundub oluline näitleja ja näitlemise (mängu) fookuseerimine, ent mitte etendusest kui tervikust eraldi, vaid koostoimes sellega. Lavailm on füüsiline keskkond oma mänguvõimaluste ja -piirangutega ning kehtestab ühtlasi fiktsionaalsed tingimused, millest sõltub näitlemisviis, samal ajal kui näitlemine omakorda konstitueerib seda maailma ja neid tingimusi. Järgnevalt vaatlen neid protsesse kahe lavastuse näitel.

Mati Undi lavastus “Meister ja Margarita” (2000)

Mati Undi “Meister ja Margarita” Mihhail Bulgakovi romaani ainetel esietendus Vanemuise teatris 2000. aasta detsembris, tekst ilmus 2001. aastal trükist Eesti Näitemänguagentuuri sarjas “Sõnalava”. Tegemist on Bulgakovi romaani dramaturgilise ülekirjutusega, mille juures Unt kasutab, nagu tavaliselt, intertekstuaalseid strateegiaid, tuues sisse fragmente romaani algvariantidest (“Must maag”, “Inseneri kabi”, “Pimedusevürst” jt), Bulgakovi “Teatriromaanist” ning muudest ilukirjanduslikest ja dokumentaalsetest tekstidest, samuti rikkalikult muusikalisi ja pildilisi tsitaate-allusioone. Selline tekst projitseerib kultuurilises plaanis heterogeenset lavailma, mis on brikolaazi põhimõttel kokku pandud eri päritolu ja eri staatusega (kõrg- versus popkultuur) elementidest.

“Meistrit ja Margaritat” iseloomustab suur referentsiaalne tihedus¹¹: lavastus haarab aega Kristuse kannatusloost tänapäevani ja ruumi, mis mahutab nii siin- kui teisepoolse maailma ning on lisaks avatud ohtrale ekstratekstuaalsele informatsioonile.

“Meistri ja Margarita” lavailm on piiritletud võrdlemisi traditsioonilisel viisil: paigutatud etenduse aega ja lavale, ilma et tungitaks läbi “neljanda seina”¹². Lavastusel on kiire algus ja kiire lõpp. Avastseen, Meistri (Ain Mäeots) ja Margarita (Kersti Heinloo) juhuslik kohtumine (romaanis jutustatakse sellest alles 13. peatükis), on järgnevate sündmuste suhtes saatuslik epifaania ehk äratundmis-hetk. Stseen on teravalt fokuseeritud valgussõõriga pimedal laval. Sellesse on koondatud kimp lauseid, mis korduvad edaspidi refräänidena, Undi sõnutsi “sisekajana”. Fikseeritakse fiktsionaalse maailma alus-aeg: “Kell on varsti kaksteist”, “Alasti kuu seisab kõrgel taevas”, “Päike kõrvetab”. Aeg püsib paigal päevapoolitaja ümber, korruga kuu ja päikese märgi all — see on müüdiline kestev hetk. Samuti pannakse kokku armastus ja surm, ja saadakse tappev armastus: “Armastus seisab meie ees nagu mõrtsukas /---/ Nii tabab välk, nii tapab [romaanis “tabab” — L.E.] soome puss.” (Unt 2001: 7.) Meistri ja Margarita kokkusaamise viljaks on näidend Ješuast, mille maailm hakkab avanema alates teisest stseenist. Niisiis on esimese stseeni põhiülesandeks maailmaloomine. Viimane stseen lõpetab lavamaailma eksistentsi kiire üleminekuga lõpukummar-dustele; väljumist fiktsioonist saadab laul “Backstage” Jaan Toominga raevukas esituses (lavastusest “Tuhk ja teemant” 1976), mis aktsentueerib nii lavastuse põhiteemad kui tundetooni.

Teatri näitamist teatrina otsekontaktide kaudu publikuga, mida hilisem Unt üha enam harrastab, kohtab “Meistris ja Margaritas” suhteliselt vähe. Lavareaalsus tuuakse nähtavale vihjeliselt, näiteks

¹¹ Teksti referentsiaalse tiheduse (*referential density*) määrab kujutlusliku maailma mõõtmete ja teksti mõõtmete suhe (Pavel 1986: 101).

¹² Olen sellest lavastusest kirjutanud ka artiklis “Mäng. Mati Undi lavastused Vanemuises 2000–2001” (ilm: Teatrielu 2001. Tallinn, Eesti Teatriliit, 2002, lk 119–139).

külgeinal asuva kella abil, mis mõnelgi etendusel näitas tegelikku aega. Fiktsiooni ja reaalsuse piiri peal võngub näitleja Aloizi (Janek Joost) monoloog rambi äärel, mille ta adresseerib publikule. Stseen saab ambivalentse värvingu tänu näitleja mängulaadile: Joost räägib küll võõrast teksti tegelase nimel, ent sel määral “siiralt”, et kohati tekib tunne, nagu pihiks näitleja isiklikke muresid. See on mäng rolli ja “mina” piirialal¹³. Publikuteadlikkust ilmutatakse ka paaris mängulises stseenis: Riho Kütsari Bezdornõi demonstreerib arstide selja taga vaatajaile pantomiimiliselt, kuidas ta põgeneda võiks; Hannes Kaljujärvi ja Rein Oja esitavad dueti Rubinšteini “Deemonist” jmt. Kuid vastupidi Aloizi monoloogile kasutavad näitlejad neis stseenides rõhutatult teatraalset mängulaadi. “Loomulikkuse” registrisse kuulub veel üks võte, mida Unt on varemgi kasutanud: ta toob lavale mittenäitleja, antud juhul inspitsiendi (Mai Jägala), kes toob Meistri näidendi proovis lavale vajalikke asju, kunstiklubis täidab aga ettekandja ülesandeid. Teatritöötajana tuleb ta lava tagant, s.o kuulub teatrisse, ära jääb ainult näitlejalik enesemuutmine lavakujuks. Üldjoontes võib väita, et “Meistris ja Margaritas” piirneb fiktsioon t e a t r i tegelikkusega (näitleja kui näitleja, lava kui lava, lavatagused abitööjõud). Mittefiktsioon on ikkagi elu teatris ja selle ruum on lava kui koht etendamise tarbeks.

Fiktsionaalse maailma siseehituse printsibiiks on ühtsele alusele tagasiviidav mitmekesisus. Üksteisest läbipõimuvate aja- ja ruumikihtide põhjaks on taaskorduv müüt — Kristuse kannatuslugu. Lavailma konstrueerib Unt põhiliselt kaht liiki lavastuslike strateegiatega: (meta)teatraliseerib, muu hulgas asendades Bulgakovi “romaani romaanis” näidendiga; intertekstualiseerib, haakides lavailma sõnaliste, pildiliste ja muusikaliste viidete abil kokku teiste kultuuritekstide maailmadega. Toimides koos, toetavad ja täiendavad need strateegiad teineteist.

¹³ Vt huvitavat analüüsi artiklis: Sirle Põdersoo, Aare Pilv, Higi ja ehmatus. Näitlemise piiripealsusest. Rmt: Teatrielu 2003. Tallinn: Eesti Teatrilii, 2004, lk 133–135.

Kui uskuda Herbert Blau'd, on "teater teatris" tehnika nüüdseks juba sügavale traditsiooni neeldunud konventsioon (Blau 1982: 46). Unt värskendab seda: fiktsioonisisene teatri — mitteteatri suhe ei ole "Meistris ja Margaritas" dihhotoomiline, vaid tegemist on eba-stabiilse, liikuvate piiridega struktuuriga. Baastasandiks ehk lava- ilma algolekuks on 1920.–1930. aastate Moskva, täpsemalt teater, kus on käimas Meistri näidendi proovid. Moskva näitlejad etenda- vad Ješua lugu alguses väikesel poodiumlaval, mis paikneb nišina tagalava sulgevas vaheseinas, kuid lahkuvad sealt peagi, vallutavad kogu lavapõranda, samal ajal kui kehastatavad tegelased tasahaaval iseseisvuvad. Kui esimeses vaatuses on tegemist teatriprooviga, mi- da Meister saab autorina katkestada ja kommenteerida, siis teises vaatuses ei lase Pilatus (Tambet Tuisk) ja Afranius (Rein Oja) end enam Meistri juuresolekust häirida: hämmeldunud autor kõnnib nende ümber ja katsub salamisi nende rüüd, veendumaks tegelaste tõelisuses. "Teater teatris" läheb sujuvalt üle kujutatud müüdi maa- ilmaks, Moskva näitlejate kohalolu Kristuse loo tegelastes kahaneb ja kaob (erandlik on Ješua, kellest lähemalt allpool). Näitlemislaadis siiski järsku registrivahetust ei toimu, selle asemel osutavad maail- ma muutumisele kontekstilised, s.o tegelaste suhestamise ja ruumi- kasutusega seotud märgid. Niisugune eri ontoloogiate lõimimine heidab aga valgust teatrikunsti enda olemusele: mängus(t) tegeli- kustub mängitav maailm kui reaalsus omaenese õigustes, mille üle autor kaotab võimu.

Moskva-tasandil on teisigi tegevuskohti peale teatri: kunstiklubi, mis püha õhtusöömaaga jäljendava misanstseeniga ülekodee- ritakse, Lihhodejevi korter, hullumaja palat (visuaalseks aktsendiks Freudi portree), Meistri ja Margarita korterid, tänav jm. Osalt on nad paigutatud poodiumlavale, osalt eeslavale, kusjuures esimene juhtum ei too tingimata kaasa teatraalsemat esituslaadi — niisiis pole lava tsoonide semantika püsivalt määratletud. Dokumentide kasutamise teel seostatakse Moskva-tasandit ajaloolise tegelikkuse- ga, misläbi tugevneb "reaalsuse efekt". Näiteks on eksplitseeritud Bulgakovil ridade vahele peidetud KGB-teema. Lavastuses saade-

takse Meister vangilaagrisse ning saab elektrišokke psühhiaatria-haiglas (mis üksiti viitab dissidentide kohtlemisele stagnaajal); Saatana balli aga topeldab Frieda (Marika Barabanštšikova) ballaa-dilik jutustus tõeliselt saatanlikust ballist — USA Moskva saatkon-na vastuvõtust 1935. aastal, mille külalised langesid peatselt stali-nistlike repressioonide ohvriks. Memuaaride toel osutatakse ka Bulgakovi suhetele Staliniga. Bulgakov kui klassikust autor on üld-se fiktsionaalsesse maailma mitmete teatrimärkidega sisse kirjuta-tud, sh publikule pidevalt nähtava bareljeefiga seinal. Alusteose autori fiktsionaliseerimisega kindlustab lavastaja mõistagi omaenda autoripositsiooni.

Wolandi ja tema kaaskondlaste maailm kui üks fiktsioonimaail-ma regioon konkretiseeritakse intertekstide varal UFO-maailma kui moodsa ajastu teispoosusena¹⁴. Viited on muusikalised ja/või pil-dilised: teleseriaali “X-Files” tunnusmeloodia, Stanley Kubricku ulmefilmist “2001: kosmoseodüsseia” pärit kihutamine läbi galakti-kate Margarita lennu visuaalse foonina suurel videoekraanil — kui-võrd kaadrite vahele on monteeritud ülisuures plaanis silmaterat ja muusika meenutab südamelöökide rütmi, saab seda samahästi tõl-gendada teekonnana sisekosmoses. “Võõraid” kehastavate näitlejate mängus ega välimuses erilist tulnukalikkust ei märka, küll aga on neil võim tekitada pöörasuse või veidruse seisundeid (Margarita afektiivne käitumine võõraste saabudes või sundlaulmine Azazello (Rein Oja) dirigeerimisel jm). See teispoosus, kuhu jõutakse lõpus ja kus Wolandi kaaskondlased näitavad oma tõelist, animaalsete deemonite kuju, on aga tühi ruum surnud valguses, mille loomus on määramatu. Audiovisuaalseid tsitaate on lavastuses üldse palju — mainitagu veel muusikat filmist “Gladiator” ja rock-ooperist “Jesus Christ Superstar”, kaadreid filmist “451° Fahrenheiti” —, kuid enamasti ei kujune neist nii sidusat võrgustikku, et tekiks fiktsionaalse maailma iseseisev regioon. Pigem on need teeviidad

¹⁴ Inspiratsiooni võis anda C.G.Jungi “Tänapäeva müüt: asjadest, mida nähakse taevas”, mille Mati Unt 1995.a tõlkis.

lavailmaga assotsiatiivselt seotud välismaailmadesse, mis aktualiiseeruvad sedavõrd, kui vaataja nad ära tunneb.

Kindlasti tuleb aga välja tuua lavailma sisseehitatud metatekstuaalne tasand, mis usutavasti lähtub lavastaja vajadusest viia end kurssi teose ajaloolis-kultuurilise konteksti ja tõlgendustraditsiooniga. Unt deklareerib küll sõltumatust viimasest, väites, et ükski arvukatest Bulgakovi-interpretatsioonidest tema lavastuses ei kajastuvat ("Meistri ja Margarita" kavaleht). Samas monteerib ta dialoogi tõlgendava funktsiooniga tekstifragmente, näiteks refereerib kass Peemot (Katrín Pärn) kommentaarina Meistri käsikirjale Tzvetan Todorovi teooriat fantastilise olemusest (autorit nimetamata). Metatasandi konstrueerimine paistab olevat ka "Teatriromaani" kasutamise eesmärke. "Teatriromaani" teksti kasutatakse otseselt vähe, kuid sellest on inspireeritud inteksti tüübi muutus (romaanist näidendiks), mis paneb pitseri kogu lavamaailmale. Tegelaskonda ilmub lavastaja Stanislav (Tambet Tuisk), kes esindab stanislavskiliku realismi esteetikat, ning Berlioz (Lembit Eelmäe) muutub kultuuriametnikuks, kes kavatseb Meistri näidendi keelata, sest see pole rahvalik ega sotsiaalne. Neis näidendi suhtes ebaadekvaatsetes hoiakutes võib näha osutusi Bulgakovi loomingu vastu võtule stalinistlikul Venemaal, aga miks mitte ka Undi teatri kriitikale — ega ilmaasjata sildistata kahtlast teost ka postmodernismina. Autometatekstuaalsust lisavad viited eesti teatrilukku, mis on keha-keelsed ja seetõttu vististi mõistetavad vähestele. Wolandit mängiv Hannes Kaljujärv jäljendab paaris kohas teadlikult Jaan Toomingat, näiteks stseenis "Proov jätkub" pääsukest imiteerides, tõenäoliselt ka ritualiseeritud stseenis, kus Woland ulatab armastatud Margari-tale kuldse hobuseraua, kuna Meister jõuetus ahastuses pealt vaatab. Ka "raevu ja võimetust" uhkav lõpulaul "Backstage" taas elustab vihjeliselt Tartu teatriuunduse kui lavastuse teatriloolise, õigemini Undi omamüüdilise konteksti. "Mida lavastus edasi, seda rohkem saab nähtavaks, et Unt mängib läbi teatraalsuse-teemat, mis võiks seostuda nende mälestuste ja legendidega, mis meil on Toomin-

ga — Hermaküla kunagisest teatriuendusest,” kirjutab kriitik mõni aasta hiljem (Pilv 2003: 27).

Mitmetasandilist lavailma integreerib ja domineerib müüt. Müüdi ruum on visualiseeritud tühja lavana, mis avaneb vaatajate pilgule musta vaheseina tõustes; tagalava keskel kõrgub suur rist, algul tühi, hiljem ristilöödu kuju kandev. Müüdi aeg on kestev hetk, mis mahutab endasse nii Inimesepoja kui inimese kannatused ja surma. Meistri martüürium stalinistlikul Venemaal kordab Kristuse lugu: ta reedetakse juudasest näitleja poolt, vangilaager on sümboolne surm (temast saab “eikeegi”), Wolandi ballil kerkib ta lava alt nagu hauast, finaalis aga muretseb, kas ta natukenegi meenutab Kristust. Kristuse lugu taasesitab Meistri näidend, mis tegelikustudes sulab ühte algse müüdi endaga. Loo esitus lavastuses lubab oletada, et Woland saadab Berlioz'i trammi alla, sest too tahab etendust ära keelata. Ent müüt peab igavesti korduma, et hoida alles kristlikku tsivilisatsiooni, mille generatiivne narratiiv ta on. Kristuse loo kõrval kätkeb lavastus apokalüptilisi motiive, nagu Moskva häving (visuaalseks märgiks tumaseene sarnane suitsupilv) või Wolandi jutustus Johannese ilmutusest. Surmade puhul korratakse aga rituaalse vormelina vere ja veini sakramentaalset ühtsust väljendavat fraasi “Veri on ammu mulda läinud. Ja seal, kuhu ta voolas, kasvavad viinamarjakobarad.” (Unt 2001: 18 jm.)

Fiktsionaalset maailma korrastavad kordused, mille abil eri tasandeid seostatakse, nii et tuleks ilmsiks tegelaste arhetüüpne tuum ja maailma müüdiline loomus. Määravalt tähtis on “teater teatris” tehnikast lähtuv osajaotus, mis tekitab topelt- ja kolmikrolle: Margarita on näitlejanna, kes mängib Nizat (olles Bulgakovi romaanist erinevalt osaline müüdis); Aloizi — näitleja, kes mängib Juudast; Stanislav — lavastaja ja näitleja, kes mängib Pilatust jne. Fiktsiooni eri tasandite tegelased kohtuvad näitleja kehas ning sel alusel kujunevad tegelassüsteemi läbivad peegeldus- ja vastavussuhted. Nõnda

on Niza Jeruusalemma-tasandil¹⁵ Juudase armastatu, Moskva-tasandil armastab reeturnäitleja Aloizi Margaritat. Reetur sureb Juudasena, kuid jätkab juuda-elu kadevõimetu näitlejana, kes kaebab Meistri peale ning saab oma juudaseeklid kätte telefoniauto-maadist rusikahoobi peale väljapudenevate müntide näol. Semantiliselt aktiivseim on Riho Kütsari kolmikroll: näitleja Ivan Bezdomnõi, kes kehastab Ješuat, sooritab Berliozi surmast vapustatult omamoodi ristimisrituaali (peseb end veega, palvetab, langeb teadvusetult maha), mislābi omandab uue identiteedi — kirklik ja kahetsev jünger Johannes —, kuid kuulutatakse “reaalsel” Moskva-tasandil vaimuhaigeks. Tõeline Ješua-Jeesus jääb Undi versioonis nähtamatuks. Algul näeb vaataja näitleja mängitavat rolli; Ješua surm on viidud lava taha, sellest vaid jutustatakse; hiljem on laval ristikuju, mis modelleeritud näitleja Riho Kütsari näo järele. Sellest puuduolekust fiktsionaalse maailma südamikus tuleneb lavastuse sügav ambivalentsus. Kristuse (jumaliku jõu) olemasolu ei ole silmnähtav, kuid ometi näib keegi, kes on ülem maisesse naisesse armunud Wolandist, juhtivat maailma saatust.

Selle maailma Jumal ei näita end, Saatan aga on muutlik ja mitmepalgeline. Woland teeb läbi kujumuutusi, näidates end kord ilmetu reakodanikuna, kord lokkisjuukselise daamina jne. Ka Margarita roll kätkeb naise(likkuse) kõikvõimalikke olekuid nõia ja inglil vastandpooluste vahel. Näitlejate suure amplituudiga mäng — koomilisest kohutavani — täidab kaht vastupidist funktsiooni: aitab esile tuua fiktsiooni eri tasandeil toimuvate sündmuste sügavamalt ühtsust (Meistri teos teostub tema enda ja näitlejate personaalse saatusena) ning samas relativiseerib müüdilisi tegelasi. Stseeniti vahelduvad ritualistlikud režiikujundid (Margarita lend inglina, stseen hobuserauaga) müüti parodeerivate ja profaneerivatega (näiteks Johannese tants ristikujuga, mis etenduste käigus muutus kerglaseks kepsutamiseks).

¹⁵ Unt kasutab oma tekstis just niisugust nimekuju, kuna Bulgakovil on linna nimeks Jeršalaim.

Lähemal vaatlemisel ilmneb, et “Meistri ja Margarita” fiktsionaalne maailm on topeltpõhjaga: müüt ja teatrilava, kus seda esitatakse. Lava kui etendamispaik paistab fiktsioonist läbi, sellele vaatamata et Unt ei tarvita kuigivõrd brechtlikku võõritustehnikat. Läbipaistmist põhjustab esmajoones mängulaad ehk näitlejapoetika, kuivõrd just näitlejad defineerivad ja seostavad lavailma eri regioonide. Näitlejapoetika aluseks on mänguteadlik hoiak, mis tingib ja õigustab mittekoherentset ja ühtlasi valdavalt mittepsühholoogilist mängu. Undi näitlejatele on iseloomulikud ebaharilikud, mingis suhtes “imelikud” sooritused ning hüpped loomulikkuse registrist avalikku etendamisesse, kusjuures võõritatakse teatraalset paatost ennastki. Ühtesulamine tegelase psüühikaga on harv ning vaadeldav väljalangemisenähtlusest, mille esimeseks reegliks näib olevat stilistiline muutlikkus ja mitmesugusus.

Kui osutused ajaloo ja ajaloolistele isikutele näivadki töötavat tõmbejõuna “reaalreaalse” poole, siis eksplitsiitne teatraalsus (k.a dokumentaalse ainese teatraliseeriv, kunstipärane esitus) toimib tõmbena vastaspooluse, “fiktsionaalreaalse” poole. Lavailm luuakse vastupidiste jõudude ristmõju tulemusena.

Priit Pedajase lavastus “Finis nihili” (2004)

Madis Kõivu 1980. aastal kirjutatud “Finis nihili” esietendus ligi veerandsaja aastase viivitusega — 2004. aasta kevadel Eesti Draamateatris. Kõivu näidend sisaldab nii väga isiklikku, autobiograafilist ainet kui ka filosoofilisi küsimuseasetusi, mida on seekord inspireerinud 11. sajandil elanud skolastika rajaja Anselm Canterburyst, kelle nime koos täiendiga *apostata* ((usu)taganeja) kannab füüsikust protagonist. Tuleb soostuda Aare Pilve hinnanguga, et tegemist on Kõivu ühe fundamentaalsema ja n-ö läbikasvama näidendiga (Pilt 2005: 18).

Lavastus on piiritletud traditsiooniliselt ning vaatajaga otse ei suhelda, ehkki paar monoloogi *resp* monoloogilist stseeni (seltsi-

mees Aleksandri etteaste, Professori mõtisklused) tundub eeldavat vaataja, õigemini kuulaja olemasolu. Üldiselt on vaatajale aga määratud juuresviibiva vaatleja roll. Etendus algab proloogipärase stseeniga, mis pole järgnevate sündmustega seotud ei loogiliselt ega psühholoogiliselt. Poolpimedal hämusel laval liiguvad pöörlevate veskitiibade varjud, kell lööb ja trumm taob monotoonset rütmi, lapsed uluvad, kaks meest, keda esitavad Ain Lutsepp (edaspidi Professori rollis) ning Sulev Teppart (edaspidi Anselm Apostata) hõiklevad läbi tuulemühina; on aru saada, et jutt käib veskest, ent dialoog ei sõlmu kokku, vaid stoppab küsimiste ja üleküsimiste juures. Sellist algust võib vastu võtta atmosfääri-stseenina (pime, rahutu, arusaamatu), mis ei pea terviktähenduses osalema. Lavailma siseehituse seisukohast moodustab see aga eraldiseisva regiooni, mille aeg ja ruum jäävad ebaselgeks. III vaatuses näeme sama stseeni variatsiooni, mida sedapuhku saab võtta Professori unenäona, milles Teppart ilmub kapuutsiga mungana¹⁶. Võib-olla on tegemist Professori teadvust painava pildiga; tähendus ei selgine, kuid hämarus leiab põhjenduse unenäo subjektiivsuses ja irratsionaalsuses. Kõivu näidend lõpeb sarnase pildiga veski lähistel, ent Pedajas kasutab lõpetamiseks teistsugust režiikujundit: lapsed mängivad omapäi, tardudes jooksu pealt kummalistesse poosidesse. Tardumus võiks assotsieeruda (Professori) surmaga. Lõputseen oma mängulises eemaldumises sellest surmast on epiloogiline, kuid Kõivu tekstist erinevalt ei vii tagasi algusesse, müüdi pärast ringi ei teki. Lavastusel on müstiliste ülemtoonidega algus ja hääbu lõpp.

Pärast proloogilist algust kulgeb lugu pealtnäha aja- ja kohaühtselt. Nagu "Filosoofipäev", kujutab ka "Finis nihili" üht päeva vana intellektuaali elus, millesse imbub sisse mälestusi ja nägemusi ning kuhu kuulub vastuoluline suhe õpilasega. "Finis nihili" päev lõpeb aga vana intellektuaali surmaga, nagu lõppes "Kokkusaamine". Ruum on oma alg- ja põhiolekus Professori söögituba.

¹⁶ 2005. a sügiseks oli lavastust lühendatud ja tihendatud. Muu hulgas läks karpesse avastseeni variatsioon unenäona.

Pedajase teatrile omaselt etendab lavastustervikus väga olulist osa stszenograafia. Pille Jänese napp ja maitsekas kujundus estetiseerib lavailma, distantseerides seda argiolustikust. Visuaalselt ilus on juba üleminek proloogilt põhitegevusele, kui kõrgelt ülevalt laskub valge lina lehvides alla suur söögilaud. Koloriit on valdavalt tuhm, pruunikas (ka kostüümid on summutatud värvides), valgustus suhteliselt hämar (justkui “vana” valgus), ajuti mattub lava aga pimedusse, kus väreleb vaid üksik valgustriip või helendab laudlina. Helitaustaks on hootine kauge klaverimäng või kella tiksumine, mis teinekord paisub ähvardavalt valjuks ning tundub siis olevat sama tõugu proloogi šamaanitrummiga.

“Finis nihili” tuba on iseäralik paik. See asub ühes tavalises majas (remargi järgi “ühe endisaegse puumaja teisel korrusel” (Kõiv 2003: 3)) ning on sisustatud soliidses kodanlikus stiilis: suur söögilaud, puhvetkapp, tugitool, vanaaegne kappkell, seinal fotod ja maal jne. Söögitoa kohal, ülemisel korrusel öeldakse olevat hullumaja, kus on arstiks üks Professori miniatest ja kuhu ähvardatakse toimetada Anselm Apostata. See ruum jääb nähtamatuks. Kõrvaltoas tunnukse toimuvat konverents, ukse avanedes paistab helevalge ruum, kust valgub söögituppa nooruurijaid. Kombinatsiooni elukorter + hullumaja + konverentsisaal on päris raske kujutleda paiknemas ühes “endisaegses puumajas”. Üks võimalik seletus on oletada, et (peaaegu) kõik toimub Professori teadvuses, mille topoloogiat kujundavad psüühilised jõud — toast, mis kuulub Professori elamisse, hakkavad harunema subjektiivse reaalsuse tasandid. Kui püüda fiktsionaalse maailma ruumisuhted tõlkida aega, siis alateadvuses peituvad arhetüübid on lähe ja lõpp, kuid pideva ohuna seisab tuleviku silmapiiril hulluse-uhang; päevaloodel on Professor ja Anselm sellele üsna lähedal.

Professori kui keskse subjektiga on seotud samuti seinale kinnitatud fotode poolt projitseeritav maailm, niivõrd kui seda kõnelustes aktualiseeritakse. (Kõivu remarkides kirjeldatakse fotodel kujutatud detailselt, laval neid ei tegelikustata, pildid ise on aga liiga väikesed, et saalist nähtavad olla.) Fotod viitavad täpsemalt dateerimata

minevikule, mille hetki nad jäädvustavad, kuid paraku petlikult ja poolikult: piltidel on pereliikmed, ent üht ei tunta ära, teisel pole pead, Professor ise on jäädvustatud varjuna jne. Perekindliku mineviku saladuseks jääb ka Professori kolme poja saatus: nad on kadunud, ent miks ja kuhu, selle kohta ei anta ühtki arvestatavat vihjet, kui vaataja just ei taha omaks võtta tulnukate korraldatud inimröövi versiooni. Professori minevik ongi fiktsionaalse maailma tumedaim tsoon, mis tekitab vaid küsimusi ja kahtlusi ning toob sisse kõivuliku mälu probleemsuse teema. Võtmelauseks kõlab Professori küsimus: “Mis asi see on, mis kunagi ei tule meelde ... aga alati on mees... et ei tule meelde.” (Kõiv 2004: 31.) Omaette subjektiivse maailmatasandi loovad Professori lapselapse Tiiu (Harriet Toompere) fantaasiad, kus elutsevad hunt ja Neisa-tont, kes kõnelevat “endist keelt”. Kõivul tegelikustuvad need kujud päris lõpus, Professori surnukeha manalateele saatmise šamanistlikus rituaalis, mis lavastuses puudub. Niisiis on näidenditeksti fiktsionaalne maailm laval representeeritud elliptiliselt, kahanenud on just subjektiivne ja irratsionaalne osa. Lavastus lihtsustab ja objektiveerib mõnevõrra Kõivu kujutluslikku maailma, mis on aga viimase keerukust silmas pidades täiesti mõistetav.

Päris selged pole lood ka tegevuse olevikutasandiga. Mõnede märkide järgi otsustades toimub tegevus nõukogude ajal — näiteks kujustab toonast teadusbürokraatiat massiivne kivinäoline seltsimees Aleksandr (Tõnu Aav) —, ent ajastu atribuutikat leidub üldiselt vähe. Tegevus ei toimu ei kapitalistlikus ega kommunistlikus ühiskonnas, vaid mingis vahepeelses maailmas, leiab kriitik (Tuch 2004: 57). Igatahes ei tegelda nõukogude süsteemi kriitikaga, tegevusaja täpne dateerimine näib lavastuse teemade seisukohast olevat suisa tarbetu.

Täiesti autentsena mõjub aga füüsikute teaduselu kui “Finis nihili” allmaailm, sest seda ei üritatagi vaatajasõbralikuks lihtsustada. Teaduslikke probleeme arutatakse oma erikeeles (“planaarne spinn”, “sa pead sümmeetria alla viima”, “thanatonid on modifitseeritud Hobbsi konfiguratsioonid” jms), tundmata vähimatki muret

selle pärast, kas ka vaatajad midagi mõistavad. (Kummastavalt mõjuvad siiski noorteadlaste ehk “pulloveride” koori täpselt orkestreeritud etteasted.) Kui konkreetseid füüsikalised diskussioonid jäävadki arusaamatuks, siis tulevad tegelaste suhete kaudu hästi välja teadusetegemise üldised probleemid, nagu rakenduslike uuringute ja puhta teooria balanss, metodoloogiliste trendide ja moeteemade diktaat jm. Teadusliku tõe probleem on allutatud veel üldisematele tunnetuslikele küsimustele (näiteks küsimus Jumala olemasolust), mis ühendavad füüsikat filosoofiaga ja 20. sajandit keskajaga. Sidet keskajaga kui lavailma epistemoloogilise taustmaailmaga eksplitseerib ka Anselmi nimi¹⁷ koos tema sooviga minna “tagasi” kloostri.

Kõige tõsisemalt komplitseerib fiktsionaalse maailma ontoloogiat Emaga (Mari Lill) seotud tegevusliin. Esimene vihje antakse kohe esimeses stseenis, kui mälestusi pajatava Professori vaimusilma ette kerkib miskipärast pesukoja sein: “...üks pesukoja sein, keegi säääl... niimoodi... seisab ja ... ootab.” (Kõiv 2004: 6.) Kui suhte kaudu tütrega identifitseeritud vanaldane naine saabub, näib Professor temas ära tundvat kellegi oma minevikust: esimene spontaanne reaktsioon on sinatav “Mis sa tahad?” ja alles siis konventsionaalne “Kes te olete?”. Ema tütre Lea (Maria Avdjuško) käest küsib Professor, kas pole ta mitte Rahel — ilmne allusioon Piiblile, kus Lea ja Rahel on Jaakobi ema venna tütre. Onunaiseks tundub Ema osutuvat ka Professorile, kuid täit selgust suguluse või selle puudumise asjus ei saadagi. Endelise piibelliku vihjena saab mõista Professori ja Ema kõnelusele eelnevat stseeni, kus Tiiu hakkab korruga mängima madu. Samasse suunda juhivad Professorile meenunud valge toakallaga seotud assotsiatsioonid: “Suur naine

¹⁷ Näidendi nimevalik on üldse ebaharilik. Keskaegset nime Anselm kasutatakse suhtlemises häirimatult, nagu ka veidrat hüüdnime (?) Benzo-Benozzo, füüsikute nimed on rahvusvahelised. Sellega ähmastatakse aegruumi. Soovi korral võib otsida prototüüpe, nii on Benjamini taga nähtud Ernest Ruthefordi ja Naum Goldbergi taga Lev Landaud (Tuch 2004: 58) — ehkki kohtuda võinuksid nad vaid 1930-ndail.

valges atlasskleidis /---/ võigas ilu... nagu süütunne.” (Kõiv 2004: 33.) Ema taga kumab naise kui pärispatu peasüüdlase hirmutav kuju. Võib-olla olid Professor ja Ema kunagi seotud mingil ebapuhtal moel, kuid see, kas oldi armukesed või mitte, kes on Lea isa ja kellele kuulub inglisriidest ülikond, mida “süütõendina” ette tuuakse, jääbki segaseks, nagu ei selgu osaliste pärisnimedki — Emale pakub Tiiu välja terve komplekti nimesid, mis osutab tema identiteedi ebamäärasusele või totaalsusele (naine kui selline). Ema surmahaiigus Professori söögilaua all on võimalik (sugugi mitte unenäoline), aga imelik sündmus. Samal ajal liiguvad teised tegelased toas ringi ja ajavad omi asju. Kohati oleks tegemist justkui paralleelsete reaalsustega, mida lahutab nähtamatu barjäär: lauaalune vaikib, kui räägivad füüsikud, või siis ei tee viimased laua all toimuvast väljagi. Lõpuks manavad Ema sonimisi kõneldud laused taas esile pesukoja seina vastu nõjatava naise ja tema nõudlik küsimus “Kus su pojad on?” vapustab Professorit tõsiselt. Ei ole võimatu näha siin mingisuguse moondmineviku sisseimbumist Professori eluilma või teadvusesse.

Loo lõpupoole sagenevad unenäo(lised) stseenid, muu hulgas räägitakse unenäost, milles Professorile toodaks “mäletamisõpetus, millega mäletatakse kõik” (viide Giordano Brunole) ja mille tähenduseks näidendi maailmas on surm. Nii unes kui ilmsi (kui see ikka on ilmsi) tõusevadki nüüd esile surma ja tapmise teemad. Samal ajal jõuab haripunkti aluspõhjaline vaidlus usu (*credo ut intellegam* — usun, et mõistaksin) või mõistuse (*intellege ut credam* — mõista, et usuksin) esmasuse üle. Taustal taob hooti trumm, justnagu peksleks süda. Psühholoogiline ja filosoofiline pinge tipneb Professori ja Anselmi luhtunud katsetega teineteist tappa (milles puudub igasugune kriminaalne element) ning resulteerub Professori surmas.

Mittelineaarset, paljuski assotsiatiivsetele seostele rajatud tegevust koondavad ning fokuseerivad Professor ja Anselm — õpetaja ja õpilane, kes n-ö kuulub perekonda. Teised tegelased on olemas nende pärast. Kui üldiselt loovad “Finis nihili” näitlejad võrdlemisi realistlikke karaktereid, mõnikord teravdatult, kaldega koomilisse

tüüpi (Lembit Ulfsaki Uudo, Mait Malmsteni Benzo-Benozzo, Maria Avdjuško Lea), teinekord mitmeplaanilisemaid ja lopsakamaid (Mari Lille Ema, Guido Kanguri Naum Goldberg jt), siis Lutsepa Professor ja Tepparti Anselm Apostata kätkevad veel mingit raskesti kirjeldatavat ulatuvust. Mihkel Mutt nimetab Lutsepa ja Tepparti mängu läbielamiseks ruudus, s.o läbi elatavat psühholoogismi ennast (Mutt 2004). Siiski ei ole nende mäng taandatav läbielamisele, vaid selles on hoomatav reflekteeriv (kõivulikult öeldes, oma seisundit läbimõtleval) põhihoiak, mis takistab äärmuslikeski olukordades uppumast stiihilisse irratsionaalsusesse. See on dispositsioon, “kus kõik, mis on, kuulub tähelepanemisele ja mõtlemisele.” (Pilv 2005: 23.) Nimetagem seda filosoofiliseks hoiakuks: mängitakse tegelast pluss autori filosoofilist mõtet, s.t tegelase lavaline eksistents sisaldab igal hetkel veel midagi peale eluliste ja psühholoogiliste suhete-seisundite, kuid samas ei muutu tegelane kunagi pelgalt ideekandjaks. Anselm ja Professor on seatud fiktsionaalset maailma läbivatesse ontoloogilistesse pingeväljadesse, mis Professori puhul tekivad enam mälu ja unenäo ning “tegelikkuse” vahel, Anselmi puhul enam hulluse ja normaalsuse vahel, kusjuures “tegelikkus” ja “normaalsus” osutuvad üpriski kahtlase väärtusega mõisteks. Näitleja ülesanne näib olevat neid sügavamaid pingeid mitte niivõrd demonstreerida või läbi elada kui oma lavalise (füüsilise) eksistentsi kaudu ilmsiks tuua. Nad teevad seda erineval moel. Ain Lutsepp peab Kõivu mängimise eelduseks absoluutset kohalolu, s.o pigem olukorras olemist kui mängimist (vt Pedajas 2004: 117). Ta väldib värvikat karakteersust (kuid psühholoogiline pidevus on rollis olemas), nagu ka kunstlikkust ja teatraalsust. Jäädes väliselt üsna iseenda moodi, on tema olek ja kõne läbistatud abstraktsemast elutajust, mis loob argistele ja koomilistelegi repliikidele-tegudele metafüüsilise tagamaa. Tepparti olek on väliselt pingestatum, tema “energeetilisus” silmnähtavam, kuid ei piirdu välise ekspressiooniga, vaid väljendab psüühilist pinget, alalist tasakaalu hoidmist intellekti ja irratsionaalsuse vahel. Tema mängus on täiesti tajutav see suur keskendatus, mida Kõiv ehk pi-

das silmas, kirjutades mõtte alalisest kohalolekust “ülisma süvenemisega kõige olulisemasse” (Kõiv 1993a), nagu ka vaimne kirk, mille tulemusel “etenduse täpse ja külma sise-pegelduse väljakiirgus võib tunduda kuumana” (*ibidem*). Mõlemad rollid on selgejoonelised ja mänguliselt (mitte tingimata psühholoogiliselt) koherentsed. Tänu filosoofilise põhihoiaku kindlusele pakuvad nad vaatajale tarvilikke pidepunkte segaste sisesuhetega lavamaailmas.

“Finis nihili” fiktsionaalne maailm on mitmekihiline, kusjuures kihtide (allmaailmade) ontoloogilist staatust on sageli raske kindlaks teha — mõned elemendid on kummastatud, teised samas väga realistlikud ja loomulikud — ja piirid nende vahel käivad ristirästi, eri kihid jooksevad üksteise sisse. Lavailm tervikuna ei ole hierarhiliselt korrastatud, vaid töötab suurelt jaolt ontoloogilise määramatuse režiimis, ning selle tagapõhi on läbipaistmatu. On nii, nagu Kõiv ütleb ühes intervjuus: “Äkki paistab, et kõik on selge, kõik paistab järsku läbi, tekib lõpmatult avanenud vaatevälja tunne. See on maailma avanemise illusioon, aga taust jääb ikka tumedaks.” (Kõiv 1993b.)

Kirjandus

- A b l a l i, Driss 2004. *Sémiotique et phénoménologie*. — *Semiotica*, Vol. 151, no. 1 / 4, lk 219–240.
- B l a u, Herbert 1982. *Blooded Thought. Occasions of Theatre*. New York: PAJ Publications.
- D o l e ž e l, Lubomir 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- K õ i v, Madis 1993a. *Külm Teater*. — *Kostabi*, nr 2.
- K õ i v, Madis 1993b. *Skolastika tagasitulek [intervjuu Priidu Beierile]*. — *Postimees*, 24. III.
- K õ i v, Madis 2004. *Finis nihili. Käsikiri Eesti Draamateatri raamatukogus*.

- Lotman, Juri 1990. Kultuurisemiootika. Tekst — kirjandus — kultuur. Tallinn: Olion.
- “Meister ja Margarita”. Kavaleht. Vanemuine, 2000.
- Mutt, Mihkel 2004. Teatrist koduteel. — Sirp, 2. IV.
- Ouellet, Pierre 1996. The Perception of Fictional Worlds. — Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics (eds Calin-Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh). Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, lk 76–90.
- Pavel, Thomas 1986. Fictional Worlds. Cambridge: Harvard University Press.
- Pavel, Thomas 1989. Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary. — Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65 (ed Sture Allén). Berlin: Walter de Gruyter, lk 250–259.
- Pavis, Patrice 1996. L’analyse des spectacles. Paris: Éditions Nathan.
- Pedajas, Priit 2004. Kolm olukorda, mille pärast võtsime teha *Finis nihili*. — Püsimatu *metaphysicus*. Madis Kõiv 75 (koost Jaan Kangilaski, Bruno Mölder, Veiko Palge). Tartu: EYS Veljesto Kirjastus, lk 112–117.
- Pilv, Aare 2003. Tartu-Unt. Resümeed. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 27–34.
- Pilv, Aare 2005. Meeldetuletatavuse koosseis. Mõtteid seoses “Finis nihili” lavastusega. — Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 16–28.
- Rapp, Uri 1993. Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Ronen, Ruth 1994. Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rozik, Eli 2004. Theatrical experience as metaphor. — Semiotica, Vol. 149, no. 1/4, lk 277–296.
- Schechner, Richard 2002. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge.
- Schwind, Klaus 1997. Theater im Spiel — Spiel im Theater. — Weimarer Beiträge, Vol. 43, no. 3, lk 419–443.

- States, Bert O. 1987. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sutrop, Margit 1996. Mis on fiktsioon? — *Akadeemia*, nr 2, lk 292–305.
- Sutrop, Margit 1997. *Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature*. Konstanz.
- The International Symposium on Problems of Teaching Performance Analysis: Berlin, February 1997. — *Assaph. Studies in the Theatre*, no. 13. Tel Aviv University, lk 1–40.
- Tuch, Boriss 2004 = Тух, Борис. Драма одинокого интеллекта. Новый Таллинн, № 1, lk 43–58.
- Unt, Mati 2001. *Meister ja Margarita*. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur.

KEHALISUS JA MÕISTMINE TEATRIS

Juta Vallikivi

Käesolev artikkel on inimesest ja teatrist. Teatrist pigem läbi inimese. Siin ei tule juttu esteetikast, kunstist — kuigi käsitus riivab neid valdkondi —, vaid ühest etenduse analüüsi võimalusest “postsemiootilisel ajajärgul”. Õigupoolest on kõne all väga lihtsad asjad, mõne arvates vahest liigagi lihtsad. Paistab, et lihtsaid asju jäetakse kahe silma vahele. Mis siis võiks olla silmade vahel, vaataja silmade vahel?

Keha — emotsioon — kogemus — keha

Inimene on kehaline ja vaimne olend, üks tervik: kehas toimuvad protsessid võivad halvata vaimseid protsesse; mõtted mõjutavad keha ja keha omakorda mõtteid; emotsioon on nii vaimne/hingeline kui kehaline seisund, mõnikord lausa sõnuleletamatu (tunne on “kontides”); mälestus on läbielatud emotsioonide ja sündmuste kogum ning seega samuti kehaline kogemus, mida saab taas esile tuua kas verbaalse stimulatsiooni või kehaliste aistingute abil, nagu lõhnad, maitset jne. Ja sellised oleme ka teatris, nii laval (näitleja kehalisust ei unusta me just sageli, sest see on esil) kui ka saalis (vaataja kehalisuse unustame seevastu enamasti, sest see on varjus).

Hiljuti õnnestus mul ETV vahendusel näha BBC populaarteaduslikku lühisarja “Instinktid”¹⁸, mis kirjeldas füsioloogilisest

¹⁸ “Human Instincts”, autor Robert Winston, BBC 2002. Filmi tutvustus internetileheküljel

<http://www.bbc.co.uk/science/humanbody/tv/humaninstinct/programme4.shtml>

aspektist inimese toimimist sootsiumis. Üks oluline tahk inimestevahelises suhtluses on kehakeele kasutamine ja selle lugemise oskus. Minu üllatuseks väideti filmis, et teise inimese “lugemise” protsess on tegelikult läbinisti kehaline — me võime küll hiljem teise emotsioone sõnadega loogiliselt ja märgipõhiselt kirjeldada¹⁹, kuid selle teadmise juurde jõuame meie ajus toimuva konkreetse füsioloogilise protsessi tulemusel. Nimelt eelneb inimese igale liigutusele (ka emotsioone edastavate näolihaste liikumisele) neuro-nite töö ajus — saadetakse signaale keha erinevatesse lihastesse. Kui me aga vaatleme teisi inimesi, siis asuvad meie ajus tegevusse nn peegelneuronid, mis kopeerivad või püüavad väliste tunnuste alusel kopeerida neid signaale, mida vaadeldavate inimeste ajust saadetakse nende lihastesse liigutuste tegemiseks. Peegelneuronid kopeerivad liigutuse signaalid, kuid enamasti nad ei saada neid signaale meie lihastesse, vaid kopeerimisest saadav info töödeldakse meie ajus nõ empaaatiliseks materjaliks: me justkui saame teada, mida ise tunneksime ja mõtleksime, kui oleksime ja tegutseksime samamoodi ja samas keskkonnas. Teatris saame rääkida lausa empaaatilisest skaalast, mille ühes otspunktis on näitleja/tegelaskuju mitte-mõistmine või arusaamatus ja teises otspunktis täielik samastumine.

Teatris edastab näitleja suurel hulgal infot kehalisi vahendeid kasutades. (Kehalise vahendina käsitlen ka häälekasutust.) Tekst võib eri lavastustes olla sama (N klassikaline draama), kuid tähendus erineb sõltuvalt eesmärgist ning just kehalise info varieerimise tõttu. Kui infot edastatakse kehaliselt, siis võib täiesti kahtlustada, et seda ka võetakse vastu kehaliselt (vt Tait 2002: 8). Ühest küljest tähendab

¹⁹ Seda, kuidas lugeda teadlikult partneri alateadlikult edastatud kehamärke, käsitlevad mitmed populaarsed suhtlusõpikud. Oleks vist päris põnev nende põhjal näitleja rollisooritust analüüsida. Samas on ilmne, et me nagnii “loeme” ehk fikseerime selle kehalise informatsiooni, igaüks vastavalt oma kogemustele, oskustele ja andekusele. Andekuse all mõtlen esmajoones empaatiavõimet, mis ilmneb ka tavasuhetlemises, nagu ka oskused ja kogemused — enamasti siiski ebateadlikult, mitte suhtlusõpikust omandatuna.

see, et igasugune maailma kogemine algab aistingutest, ja sellega on iga uurija nõus. Kuid tuleb rõhutada, et kui räägime vaataja kehalisusest, siis ei tähenda see ainult aistinguid (ehk esmast vastuvõtutasandit, kus ei toimu midagi peale info fikseerimise), vaid siiski midagi enamat. Mis järgneb aistingule? Info töötlemine. Põhiline küsimus on siin see, kas info töötlemine on ainult semiootiline protsess — tähenduste omistamine — või sisaldab see ka midagi muud. Teisisõnu — kas jääb midagi aistingu ja tähendustamise protsessi vahele. Ma arvan, et enne tähenduste omistamist läbib aistinguline info emotsionaalse filtri, milles on lõimunud kehalisus ja teadlik või mitteteadlik isiklik kogemus. Alles seejärel võime jõuda puhtakujulise semiootilise protsessini, mis ühendab isikliku kogemuse kollektiivsega, laiemalt ka kultuuriga, sootsiumiga jne.

Kehaline info on emotsionaalne info ja seega paratamatult ka väga individuaalne. Individuaalsus koondab endasse inimese senise kogemuse ja kui võrd teater on suurel määral mimeetiline kunst, siis muutuvad vaataja senised kehalised kogemused seda tähtsamaks. Kuidas peaks etenduse analüüsis sellega arvestama? Kas seda üldse saab teha?

Minu huviorbiidis on see, kuidas lavastus kujundab vaataja aistinguid ning taju ja annab edasi emotsionaalset infot. Vaataja tajub lavastust tervikuna ja ruumilisena nagu oma igapäevastki maailma. Vaataja vormib lavastuse oma peas piiritletuks, et seda oleks üleüldse võimalik vastu võtta, analüüsida. Lavastaja loob tingimused, et lavastust oleks võimalik tervikuna vastu võtta. Küsimus on seega nii lavastaja ja näitlejate loomingu kui ka vaataja haakumises selle loomingu produktiga.

Vahepalana veel üks oluline küsimus: kuhu asetub vaataja vastuvõtu sõnaline tekst, mida saab sageli analüüsida eraldi, draamateosena? Mina käsitlen seda nagu muudki infot: sõnade tähendus sõltub nende esitamise viisist — kehalise esitamise viisist. Sõna võib laval muutuda niisuguseks, et me seda peaaegu üldse ei kuule, või siis domineerida kogu muu info üle. Teatris ei ole sõnal üksinda elu, tema elu on kehalises hetkes: kui see välja öeldakse või seda loetak-

se, ja seetõttu eksisteerib sõna ainult kehalisena. Siit edasi — laval esitatud sõna eesmärk on tekitada esmase kehalise aistingu (kuulmise, nägemise) suhtes sekundaarset protsessi, mida nimetaksin kehaliseks kogemuseks/kogemiseks. Didaktilise suunitlusega dokumentaalfilmis “Mõistus, tahe, töö ja Lauter” (Eesti Telefilm 1963, rež Virve Aruoja) ütleb Ants Lauter Voldemar Pansole, et näitleja peab esitama teksti nii, et kui kirjeldatakse kannikest, siis vaataja tõepoolest “näeb” kannikest ja “tunneb” selle lõhna, ehk siis kogeb olemasolematut. Lavalise stimulatsiooni mõjul kutsub vaataja oma mälestustest esile vastava kehalise kogemuse. See ongi näitleja-meisterlikkus, vähemasti stanislavskiliku käsitluse põhjal²⁰.

Mis siis ikkagi teha, kui ma ei suuda ka teatrisaalis vabaneda oma kehast ja lakata tundmast iiveldust, kui Vend oma õe Kupeldajale maha müüb ja viimane krabab peale tehingut otsekohe, ilma igasuguse kaasatundmiseta tüdruku ümarate säärite järele? Või siis, kui õud ja mingi veider süütunne läbib minu keskpunkti, nähes alasti Roberto Zuccot seismas oma Ema ees üheaegselt kui vastsündinu ja mõrvar?

Hüva, tunnistagem, et Tiit Ojasoo lavastus “Roberto Zucco” (2002) on eesti nüüdisteatris üks “kehalisemaid” ning asub vaatajale füüsiliselt väga lähedal, kuid siiski on iga lavastuse/etenduse vaatamine kehaline kogemus²¹. Muidugi ei tohi unustada, et kehalises kogemuses põimuvad bioloogiliste aspektidega tihedalt kokku sotsiokultuurilised ja intellektuaalsed aspektid ning kehaline koge-

²⁰ Kui vaadata selles dokumentaalfilmis katkeid Lauteri esituses, siis saan ma aru, et on tõepoolest võimalik see, mida on kirjeldatud ka Mihhail Tšehhovi puhul — näitleja muutub täielikult oma tegelaseks, näitleja enda kehaline olemasolu lahustub ja olemasolematu tegelane muutub kehaliselt kogetavaks täiesti teravlikul moel.

²¹ Teise näitena kas või niisugune kehaline kogemus: laval piinlikku “kunstitegemist” vaadates tekib lausa füüsiline surve ronida kas “pingi alla” või võimalusel saalist lahkuda, kuigi piinlik ei peaks olema saalis istujal, vaid lavastajal ja näitlejal.

mus ise on paljuski kultuuriliselt määratud²², kuid käesolevas artiklis tuleneb kehalisuse rõhutamine püüdest rehabiliteerida *keha* rolli kunsti tajumisel ja vastuvõtul, võrreldes *vaimu* positsiooniga, mis seni on tugevalt domineerinud.

Artikli sissejuhatus vihjaski senini domineerivale kartesiaanlikule maailmavaatele, mis eristab inimeste ning ühtlasi kogu oleva *keha* ja *vaimu*. Füüsilise ja vaimse eristus on tänapäeva lääne inimese jaoks endiselt midagi apriooret. Me isegi ei päri enamasti dualismi algu- ega tõepära järele. Teaduslikus mõtlemises on see opositsioon säilinud füüsiliste (füüsika, keemia, bioloogia jt "kõvad" teadused) ning vaimsete nähtuste, struktuuride ja väärtuste (humanitaarsed ehk "pehmed" teadused) range eristamise näol, mille problemaatilisus väljendub kõige selgemalt arstiteaduses. Inimese viibimine maailmas oleks justkui kahe eri märgiga liidetava summa, ja see puudutab tema kõiki tegemisi, ka kunsti vastuvõtmist. Küsimus taandub sellele, kumb liidetav suurem on.

Kindlasti ei arva ma, et mingi objekti analüüsimisel dualismist kasu ei tõuseks, ja tegelikult on väites "etenduse kogemine on kehaline" peidus seesama eristus. Kehalisuse esilenihutamise taga on püüd tõsta seda samaväärsele positsioonile vaimsega ning näidata nende põimumist üheks tervikuks.

Teatrit uurides peame tunnistama, et domineerivalt kerkivad etenduse analüüsi läbi esile lavastuse nõ vaimsed väärtused (vt Garner 1994: 13) ja vastukaaluks sellele paistab olevat vaid võimalus kiita butafoori näpuosavust või näitleja suurepärasest oskust vabanda oma senistest kehalistest stampidest. Esemed ja inimesed on laval ju ometi selleks, et vahendada sõnastatavat lavastajakontseptsiooni või sõnumit, mis toetub tähendustele! Nii on teatriteaduses

²² Võtame sellise näite: laval seisavad kõrvuti mees ja naine. Nende vahel on 20 cm õhku. Saalis istuv eestlane tunneb, et see õhk on pingeliselt laetud, kuid selleks, et mehhiiklasest vaataja tajuks pinget, peaks naine laval end mehe vastu litsuma. Kultuuriti erinevat kehalist käitumist on analüüsinud Edward T. Hall (vt "The Anthropology of Space and Place", 2003).

endiselt tugev ja toimiv semiootiline meetod, kuid järjest enam erutavad uurijaid alternatiivid, mis võimaldaksid rääkida asjalikult ka lavalisest atmosfäärist või ängistavast tundest vaataja rinnus. Kui semiootika, mis käsitleb tähendusi ja mõtlemise ehk intellektuaalset tasandit, on oma meetodid põhjalikult välja arendanud, siis fenomenoloogia, mille üheks põhialuseks võiks olla eesmärk analüüsida lavastust terviklikult, kas kannatab meetodi puudumise häda ja viletsuse käes või on, vastupidi, nii tohutu potentsiaaliga, et seda ei ole võimalik raamidesse suruda. Meetodi puudumise põhjuseks on kindlasti ka erinevate fenomenoloogiliste "filosoofiate" paljusus ning sulandumine muude mõtteviiside sisse ja vahele.

Teisalt, kui lähtuda merleau-ponty'likult sellest, et maailma kogemine ning ka mõistmine algab kehast ehk aistingutest, siis tuleb tõdeda, et aistinguid on väga raske süstematiseerida, põhjuseks nii indiviidide eripära kui ka kogu kogemisprotsessi mitteteadvuslikud hoovad. Tõsiteaduslik "objektiivsus" näikse saabuvat alles siis, kui kinnitaksime klemmid vaataja pea külge ja mõõdaksime impulsse tema ajus. Kuid *keha* ja *vaimu* selgepiirilise eristamise vahele jääb inimene oma terviklikkuses ja komplitseerituses ning sellega arvestamine on fenomenoloogia eesmärk. Seega ei tasu meil lootagi, et fenomenoloogia puhul tekivad semiootikaga võrreldavad meetodid, sest fenomenoloogia ei ole semiootika vastand, vaid pigem püüab viimast vajadusel analüüsi sisse haarata. Niisiis võiks esimeseks sammuks meetodite suunas olla hoopis vastamine küsimusele, mida fenomenoloogiline vaade peaks sisaldama ja mis tulu võiks etenduse analüüsimisel sellest saada.

Esimene mõiste, mille sisse mahuvad hiljem kõne alla tulevad märksõnad, on **terviklikkus**. See puudutab nii vaatajat kui etendust: vaim ja keha ning sisu ja vorm on teineteisest lahutamatud. Etenduse terviklikkust saab koondada mõistesse 'lavailm' (vt Luule Epneri artiklit "Mängitud maailmad" käesolevas kogumikus). Lavailma sees on kõik, mis laval on ja seal luuakse — füüsilised ja vaimsed asjad, ruumid ja kehad, helid ja tekstid. Lavailm ongi kehand, pii-

ritletud, liikuv ja arenemisvõimeline nagu maailm. Üks koht, kus asjad ilmnevad.

Kuigi vaataja ei asu enamasti laval ega lavastuses kasutatud ruumi sees (mis võiks olla tõeliselt lavastuse maailma keskel viibimine), tajume laval toimuvat ometi ruumiliselt. See on ühtlasi meie maailma osa ja päriselt, kuigi on mäng, lisaks sellele eripärase retseptiga keedetud ekstrakt erinevatest maitsetest, lõhnadest ja tunnetest.

Kuid mis on tervik? Kus see tervik üldse tekib? Tervikut saab tunnetada (mõtlemine ja meeleline kujutus koos), aduda, kogeda, aistida. Tervik tekib meie peas ja seda ei panda kokku analüütilise mõtlemise pinnalt. Tervik tuntakse ära²³. Me ei pea terviku erinevaid lülisid alustuseks sõnastama, selleks et neist tervik kokku pan-na. See on inimesele lihtsalt omane, et me paneme asjad omavahel seosesse ka siis, kui hulk tükke vahelt puudu: nii toimub see ka etenduse vaatamisel, kui saame infot tegelaste ja lavailma kohta keskmiselt kahe tunni jooksul tükikeste haaval ja täidame vahepealse ala isikliku kogemuse ainega.

Kuidas analüüsida etendust nii, et terviku tunnetamine alles jääks ka detailidega tegeledes? Ja detailidega peame siiski tegelema, et aru saada etenduse loomise ja tervikuna toimimise mehhanismidest ning struktuurist. Sukeldudes üksikute elementide analüüsi, kaugeneme paratamatult oma terviknägemisest. Tervik hajub ja võib omandada hoopis uue vormi. Seda võiks võrrelda näiteks labürindi vaatlemisega. Kui me saame seda piisavast kaugusest vaadata, siis näeme korraga kogu labürinti, selles tekkivaid mustreid; mida lähemale me sellele läheme, kuni sisenemiseni, seda haaramatmaks muutub tervik. Me võime labürindis rännates uurida selle kõiki detaile, teha üldistusi ka terve labürindi kohta (millist materjali on ehitamiseks kasutatud, mitu korda peame pöörama paremale, et

²³ Siingi peame tunnistama, et suurt rolli mängib kultuurikontekst. Kui võtta vaatluse alla näiteks loo terviklikkuse tajumine ning võrrelda Euroopa rahvaste ja eskimote muinasjutte, siis on selge, et narratiivikaanonid on väga erinevad.

jõuda väljapääsuni jne), aga seal sees olles me ei näe enam labürinti moodustavaid kujundeid-mustreid, mis paistsid eemalt. Kui me uuesti eemaldume, siis peaks kõik olema jälle nähtav, kuid välistatud ei ole nn *gestalt*-fenomeni efekt, mille puhul pilt on muutumatu, kuid seal võib näha mitut teineteist välistavat objekti olenevalt sellest, kuidas me vaatame, mida silm fookuseerib. Meie vaatamiskogemus on analüüsiga juba muudetud ning esmase kohtumise ja tunde juurde tagasi pöörduda on väga raske, isegi siis, kui läheme etendust uuesti vaatama. Esmane vaatamiskogemus on habras ja väga väärtuslik.

Terviku esmased kirjeldused põhinevad tunnetel ja neist mõjutatud hinnangutel. “Mulle meeldis, see oli suurepärane / see oli jama, näitlejad mängisid hästi / mängisid halvasti, lavastaja ...” jne. Me määratleme oma üldmulje ja see ei ole vähetähtis, sest see on kõige terviklikum. Etenduse analüüsi juurde asudes oleks otstarbekas jäädvustada oma esmased muljed, sest muidu võime unustada need sootuks. Iseasi, kuidas neid muljeid kaasata analüüsi. Või mida nendega üleüldse peale hakata, kui analüüsi käigus meie vaated ja arvamused muutuvad, lavastus avaneb *justkui* tõelisemalt? Paljudel on ilmselt kogemusi, kus mõni mitte üleliia meeldiv lavastus muutub üsna põnevaks pärast põhjalikku intellektuaalset gümnaastikat — mõtted võivad viia meid üsna kaugele sellest, mida tundsim teatrisaalis. Järsku me jõuame analüüsiga lähemale lavastaja kavatsustele, ja need vaimustavad kavatsused on olnud nii peenelt varjul? Kaldun arvama, et me naudime sel juhul pigem omaenese intellektuaalset mõtteharjutust. See ei tähenda, et taoline teguviis peaks olema keelatud, pigem peaks olema teadvustatud, et uurimisobjekti kallal töötamine on selle “omastamine”: uurija “jalutab läbi kogu territooriumi”, avastab iga sopikese ja koduneb selles aegamööda. Kodus võib ju ometi asju parema äranägemise järgi ümber sättida, et mõnusam oleks olla.

Aisting — kehalisus — kogemine — mõistmine

Tunnetamine on individuaalne ja põhineb meie varasematel kogemustel ning teadmistel. Retseptsooniuurijad tegelevad individuaalsusega — sellega, mis toimub üksikus vaatajas; etenduse analüüsis lähtume sellest, et uurija on küll paratamatult subjektiivne, kuid ometigi on iga tõlgendusvõimalus lavastuses endas peidus ja me tegeleme ikkagi ka lavastusega. Võime väita, et on teatav ühisosa, mis on ühine just seetõttu, et nii loojad kui vaatajad on inimesed ja suuremal osal saalis viibivatest inimestest on ka ühine kultuurikogemus, mistõttu iga uurimus lavastusest peaks osalt tabama ka seda ühisosa. Kui laval on inimene, kes on reeglina ühest arusaadavast soost, näiteks mees, siis on küll iga vaataja jaoks mehe tähendus nüanssides erinev (sõltudes juba sellest, kas vaataja on mees või naine, hetero või homo, noor või vana jne), kuid “mees” oma tuumas võiks olla üsna sarnane, eriti samas kultuurikontekstis. Tuum sisaldab lisaks looduslikule (*kehale*) ka kultuurilist konstrukti (*märk*), seal on kaks poolt ühendatud ja tuuma on vangistatud kõigi kehaliste ja tähenduslike nüansside paljusus: mees-valitseja; mees-vallutaja, mees-mõmmibeebi jne. Sellest lähtudes on oluline fikseerida, mis laval on, kuidas ta on (oma kehalisuses) ja mida ta teeb; panna end märkama ja fikseerima vajadusel pisimaidki detaile, et lõpptulemusena mõista, milliseid vahendeid kasutades meie vastuvõttu kujundatakse. Fikseerida saab kirjelduse abil. Taolises kirjelduses on loomulikult kohal ka refleksioon, mis näitab seda, mida uurija on näinud ning annab analüüsi lugejale võimaluse näha kirjutaja subjektiivsust tema vaatamiskogemuse algtasemel, kuna uurija tõlgendus, tähenduste otsimine on juba järgmine tase.

Fenomenoloogia lähtub sellest, et on olemas fenomenid, mida inimesed ära tunnevad ja kogeavad. Fenomenoloogiline etenduse analüüs võikski uurida lavastuse seda külge, mis laval on antud vaatajatele kogemiseks ja tunnetamiseks. Kuidas, milliseid vahendeid kasutades vastuvõttuprotsessi suunatakse — see on üks põhilisi küsimusi, mis mind uurijana huvitab. See ei ole tavamõttes retsept-

siooni uurimine: kuidas inimesed etendust vastu võtavad, mida nad seal näevad, kuidas reageerivad. See on hoopis keerukasse kunstilisse vormi vangistatud lavaliste stiimulite uurimine, püüdes edasi anda ka nende kogumis looduvat tervikut.

Fenomenoloogia tegeleb fenomenidega, mida inimesed ära tunnevad. Teatrietenduses saame fenomenideks nimetada nii lavakujusid, esemeid kui ka lavailma ennast. Fenomen on midagi terviklikku, tal on küll kindlad omadused, kuid ta on arenev. Fenomen ei teki laval lihtsalt iseenesest. Kui fenomeni esitamiseks on rakendatud piisavalt "töötavaid" stiimuleid (lavalt saadetavat infot), mis tekitavad vaatajas kehaliste aistingute ja mõtestamise kaudu äratundmise, siis on fenomen laval olemas. Kui stiimulid ei moodusta vajalikku aistingute võrgustikku, siis tekib häma, mis võib häirida lavailma moodustumist, või liiga lihtne konstruktsioon, mis ei tekita lavastaja taotluseks olnud emotsioone. Kuivõrd meil on tegu ühe kunstiliigi analüüsiga, siis on võimalik edasi minna esteetilise naudingu uurimise radadele. Minu arvates saab fenomeni äratundmise juures rääkida naudingulisest selgushetkest, mil võime märgata tuttavaid-igapäevaseid asju uues seoses meie senise maailmaga. Fenomen ei ole märk, kuid samas on ta info kogum. Ta koondab endasse nii märgi kui iseenda kehalise eksistentsi; info liigub paljude erinevate kanalite kaudu nii laval kui ka edasi vaatajas, põimudes ja arenedes fenomeniks mõnikord alles etenduse lõppedes.

Kuidas toimub äratundmine? Kuidas kirjeldada fenomeni? Kuidas kirjeldada fenomeni loomist teatris? Seda võiks piltlikult võrrelda telefoninumbri valimisega ja nimetada "tuuma kitsendamiseks". Meil on näiteks fenomen numbriga 549 246. Selle valimisel hakkab helisema üks kindel punane telefon ühes kindlas majas või korteris. Tähtis on siin valimisel toimuv: kui me valime numbrit 5, siis välistame selle, et võiksime sattuda telefonidele, mille numbrid algavad 1, 2, 3, 4, 6 jne. Kui me valime järgmise numbrit 4, siis välistame kõik teised, mis võiksid alata 23, 45, 53 jne. Nõnda valikut pidevalt kahandades jõuame vajaliku tulemuseni. See on muidugi väga lihtsustatud ja lineaarne seletus sellele, kuidas lavastuses fe-

nomene, näiteks lavakujusid luuakse — kusjuures vaataja positsioonist lähtudes, näitlejal käib see ju lavastamise käigus hoopis teisiti. Samas peab juba lavastamisel arvestama, et kuigi näitleja ja tema partnerite peas on fenomen fikseeritud, siis vähemasti lavastust esmakordselt vaatav inimene konstrueerib tervikkuju etenduse kulgemise käigus. Vaataja võtab vastu nii füüsilist kui sõnalist infot ja liigub koos laval toimuvaga sammhaaval lõpu poole. “Uue numbriga” valimine tähendab fenomeni suhtes võtmedetaili sissetoomist. Võtmedetail on midagi niisugust, mis välistab ülejäänud valikud, näitab ära mingi olulise omaduse tegelaskuju tõlgenduses. Seda võiks näiteks tähistada nimega “fenoom”.

Fenoom võiks olla selline ehituskivi lavastuses, mis mõjub määravana fenomeni äratundmisel, s.o ilma milleta oleks fenomen hoopis teistsugune. Fenomen koosneb paljudest fenoomidest nagu telefoninumber numbritest, kuid fenomen ei ole fenoomide mehaaniline summa. Fenomen loodub ja areneb tervikuks lavastaja/näitleja pakutud “valemi” abil, kord lihtsamalt, kord keerulisemalt. Kirjelduse abil peaksime suutma fikseerida suurema osa fenoomi, kui me tahame anda edasi seda, kuidas tervikut luuakse. Osa jääb kindlasti raskemini tabatavaks. Üks abistav küsimus võiks siinjuures olla: miks? Näiteks küsime endalt, miks meile tundub, et kuningas oli selles lavastuses hullumeelne — kus ja kuidas pandi see etenduse jooksul paika?

Ütleme, et lavale tuleb inimene — ta on mees, tal on kroon peas, tal on räbalad seljas. Võib öelda, et lavale tuli klassikaline näide märgist, mis võib tähistada kuningat või hullu — variante on päris palju. Fenomenoloogiliselt lähenedes on siin kaks olulist aspekti, millega peame arvestama: 1) lõplik fenomen (mida see mees endast kujutab) selgub alles etenduse lõpus — see info on alles esimene “number” ja ülejäänud osa võime antud hetkel vaid aimata, vaataja tõenäoliselt ei sõnasta nägemise hetkel kõiki võimalikke tähendusi, vaid fikseerib tekkinud emotsiooni; 2) mis toimub vaatajas enne, kui tema mõistus ütleb, et see on tõenäoliselt näiteks õnnetu kuningas? Mida ta siis näeb: meest, krooni ja räbalaid ning näitleja isiku-

pärast või isikupäratut keha? Kuidas me võiksime seda näidet käsitleda aistingulisel tasandil?

Näiteks tekitavad räbalad vaatajas vastikustunde, kroon asetub materjali-aistingu kaudu (papp, kuld, raud) ja oma vormiga meie varasema kogemusega seotud tähenduskonteksti, mees elava kehana tekitab samuti nii alateadlikke kui ka kultuurilisi tähendusi. Kogu see teadvustatav ja teadvustamatu info hakkab pendeldama, arene-ma, muutuma. Milline on see fenomen, keda meile selle räbalais mehe abil on hakatud näitama, fikseerub etenduse lõpuks. Räbalad võivad olla kas või mehe karnevalikostüüm, millel lavastuses spetsiifiline funktsioon.

On ilmne, et kirjeldus on otstarbekas, fikseerimaks erinevate fenomenide loomist lavastuses. See ei tähenda, et peaksime alati kirjeldama kogu lavastustervikut — pigem võtmestseene, eriti kui meil on konkreetne uurimisobjekt (näiteks ühe näitlejatöö või lavailma uurimine). Kirjeldada ei ole mõtet absoluutselt kõike: osa “tükikesi” (näitleja puhul näiteks žestid, ilmed, sõnad, intonatsioonid) on tähtsamad kui teised ja suunavad meid fenomeni tunnetamisel oluliselt edasi. Otsest tähendust neil sageli pole ja tavalise vaatamise puhul me neid fenomee ei erista, vaid lihtsalt “tunneme kaasa” tänu peegelneuronitele, millest oli juttu käesoleva artikli alguses, näitlejaväliste fenoomide puhul (ruum, aeg, helid, tekst) tajume aga justkui omal nahal, mis tunne sellises maailmas olla oleks.

Fenomenoloogilise analüüsi juurde kuulub ka võime märgata lavailmas toimuvaid meeleolumuutusi, mida semiootiliselt on raske käsitleda. Usun, et vajadusel on võimalik ka niisuguseid mitteasi-seid asju kirjelduse abil ühest küljest fikseerida, teisalt jõuda nende tekke- või loomemehhanismide juurde.

Kirjeldusega fenomeni fikseerides anname ühtlasi meie teksti lugejale võimaluse ise ette kujutada, mis laval toimus, või näitame talle seda, mida meie vaatajatena seal märkasime; teisalt me põhjame kirjeldusega etenduse analüüsi. Kirjeldades märkame paremini, kuidas näiteks näitleja töötab, milliste vahenditega ta loob tegelaskuju jne. See kehtib kõigi lavastuse komponentide kohta. Kirjelda-

des püsime lavareaalsuse küljes kinni ega eemaldu sellest, luues lihtsalt tähenduskonstruktsioone.

Kirjeldus vahendina ei ole ju uus asi teatrist kirjutamisel. Eriti häid näiteid sellest leiab mõnede meie kriitikute 1970–1980-ndail ilmunud kirjutistest (näiteks Lilian Velleranna, Lea Tormise artiklid). Teatriteaduses on kirjeldusega olnud keerulisemad lood: kirjeldus on ikkagi subjektiivne (justkui analüüs oleks seda vähem!) ning palju sõltub kirjutaja andest näha ja andest nähtut kirja panna. Samas on viimastel kümnenditel kirjelduse roll töövahendina inimtegevusi uurivates teadustes (näiteks antropoloogia, sotsioloogia, psühholoogia jt) väga tähtsaks muutunud. Kirjeldus on ikkagi teaduslik meetod, kuigi ta tundub analüütilisusest olevat väga kaugel. Kirjeldav lõik uurimistöös on kui pealtnägija tunnistus. Samas võib kirjeldus mõnel juhul omandada suurema tõeväärtuse kui teos ise, eriti kui pealtnägijaid oli vähe. Siin peitub ka teatav oht. On aru saadud, et igal jäädvustamise viisil (foto, video, helilindistus, kirjeldus) on omad puudused ja ka eelised. Kirjeldus suudab kahtlemata kõige paremini vangistada õhustikku, atmosfääri, emotsioone — kõike seda, mis seob lavastust oma eluajal vaatajatega ja ümbritseva maailmaga. Teatriajaloo seisukohast muutub etenduse kirjeldus hiljem sageli tähtsamaks kui seda ümbritsev analüüs.

Pakun välja ühe konkreetsema tegevuskava fenomenoloogiälähedase analüüsi teostamiseks nii, et saaks alal hoida vaataja terviklikku vaatamiskogemust. Esimeses faasis peaks tegelema nii lavastusterviku kui ka analüüsile eelneva vaatamiskogemusega. Siin peaks kirja panema oma esmased muljed meeldis — ei meeldinud tasandil ning märkima ära ka selle, millised komponendid lavastuses esile kerkisid: näitlejad (kes nimelt?), lavakujundus, muusika, kontseptsioon vm. Oluline on see, et vaataksime etendust nn normaalseisundis, s.t et me ei püüaks vaatamise ajal juba ette tegeleda küsimusega, mida selles lavastuses peaks analüüsima, mida mitte, sest selline “murelik” vaatamine ei lase haarata tervikut. Me ei tohi esimesel vaatamisel teadlikult hinnata nähtavat.

Antud faasis peaks tegelema ka selliste küsimustega, mis ei eelda lähivaadet, vaid keskenduvad tunnetuslikule aspektile, ehk mis me selles etenduses ära tundsimet. Seda võiks võrrelda kooli kirjan dustunnis nii tütutuna tundunud kohustusliku kirjanduse käsitlemise viisiga, kui esitatakse küsimusi erinevate tegelaste ja nende soovide kohta. See on ühest küljest fiktsionaalse maailma “katsumine”, kuid etenduse analüüsi mõttes ei saa me siin välistada ka esitusviisist (näiteks võõritus) tingitud tähenduste haaramist. Seega oleks täpsem seda nimetada lavailmas toimuva uurimiseks, kusjuures lava ilma käsitletakse eraldiseisva sfääri, maailmana. Me võiksime niisii küsida, mis seal toimus, kes seal olid, mida nad tahtsid ja miks nad seda ei saanud või said. Siin võiks minna üksikute näitlejate tegelaste juurde välja. Näiteks pärast “Roberto Zucco” etendust püüda mõelda, miks siis nimitegelane ikkagi tappis. Kas ta oli tavaline kurjategija nagu mõned aastad tagasi Eestit šokeerinud mõrvar Juri Ustimenko või mitte? Nagu näha, kerkib siin esile meie (vaatajate) inimlik äratundmine, ehk ka teatav naiivne, vahetu kogemine. Selles faasis kirjapandu võib sarnaneda ka juhtumiga, kus lavastust analüüsitaksegi nii, nagu oleks meil tegu reaalse inimestega. Aga me ei jää ju siia pidama.

Teine faas: tunnetuse põhjamine kirjelduse abil. Kirjeldus on nii nähtu detailne jäädvustamine kui ka oma tunnetusprotsesside uurimine. Me jäädvustame lavalise informatsiooni edasiandmise. See on koht, kus me ühendame lavalt tuleva vaatamise (passiivne tegevus) nägemisega (aktiivne). Olenevalt eesmärgist (millele analüüs keskendub) tuleb leida võtmetseenid ja võtmedetailid (ehk fenoomid). Näiteks kui me oleme eelnevalt fikseerinud Zucco olemuse, siis võiks nüüd otsida neid kohti lavastuses, kus meid mõjutatakse nii arvama, ja küsida kuidas seda tehakse. Antud lavastuses peitub liiks seegi intriigi, et vastuvõtt vaatajate hulgas oli laias laastus kahesugune (lihtsustatult realistlik ja sümbolistlik, vt ka ““Roberto Zucco” — kollektiivne katse analüüsida etendust” käesolevas kogumikus). Seetõttu on juba vaatajate nõ “naiivne vaatamine” väga erinev ja nii võiksid kirjelduse kaudu tulla välja kohad, mis üht või

teist vaateviisi toetavad. Võtmestseenide kirjeldamisega avame laval loodavat ja viime end uurijana uuritava "sisse". Olen põhjaliku kirjelduse tegemiseks kasutanud ka lavastuse videoülesvõtet (eelnevalt olen siiski käinud vähemalt kolme etendust vaatamas), mis tekitab loomulikult rea küsimusi ja probleeme (vaatamine läbi operaatori silmade), kuid teisiti oleks pikema kirjelduse tegemine jällegi väga raske. Niisuguse detailse uurimise abil jõuab üsna hästi selgusele, kuidas ühte või teist emotsiooni või teadmist vaatajas luuakse.

Mis edasi? Siit saab edasi minna analüüsiva, üldistava faasi juurde, mis tegelikult algab juba eelmises etapis, kirjelduste tegemise ajal. Kaks esimest etappi on justkui hüppelauaks, jõudmaks lähemale lavastuse struktuurile, tegemaks üldistusi jne (vt Csordas 2001: xxii). Üheks eesmärgiks võiks olla lavastuses kasutatud vahendite ja terviku suhestumise analüüs ning lavastuse kujundikeele grammatika koostamine. Kirjeldusi tehes hakkame nägema ja sõnastama seoseid, tähendusi ja struktuuri, mida eelnevalt oleme emotsionaalsel pinnal vastu võtnud. Abimaterjalina võib siin kasutada ka semiootikute märgisüsteemide loetelusid ja küsimustikke, mis isegi siis, kui semiootilist meetodit tervikuna antud analüüsis ei kasutata, annavad võimaluse lavastust süsteemselt läbi kammida, et midagi olulist kahe silma vahele ei jääks.

Etenduse analüüsiks on väga palju võimalusi, alustades erinevatest lähtepunktidest (draamatekst, lavastusprotsess, lavastus, vaataja reaktsioon) ning lõpetades erinevate mõtteviiside ja maailmavaadetega. Millegi lõpliku või ainuõige poole ei saagi püüelda. Eesmärgiks saab olla vaid geniaalsuse tabamine, kui see end kunstis ilmutab.

Kirjandus

- C s o r d a s , Thomas J. 2001. *Language, Charisma, and Creativity*. New York: Palgrave.
- G a r n e r , Stanton B. 1994. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- H a l l , Edward T. 2003. Proxemics. — *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (eds Setha M. Low, Denise Lawrence-Zuniga). Blackwell Publishers, lk 51–73.
- T a i t , Beta 2002. *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces in Chekhov's Drama and Stanislavski's Theatre*. Hampshire: Ashgate.

MÕNINGATEST KULTUURIETENDUSE ANALÜÜSI TEOREETILISTEST JA METODOLOOGILISTEST PROBLEEMIDEST

Ester Võsu

***Etendus* kui interdistsiplinaarne uurimisobjekt**

Küllap ei tekita tänapäeval kelleski kahtlust väide, et (teatri)etendus on interdistsiplinaarne uurimisobjekt. Mida aga õigupoolest silmas peetakse, kui räägitakse interdistsiplinaarsusest? Roland Barthes osutab raskustele, mis avanevad meie ees, kui soovime jõuda pelgast akadeemilisest käibefraasist kaugemale. Interdistsiplinaarsusega peaks kaasnema teatav epistemoloogiline murrang, mis ei saa teoks mitte erialaste teadmiste lihtsa liitmise teel, vaid algab tõeliselt alles siis, kui vanade teadusharude solidaarsus laguneb “uue objekti ja uue keele [minu sõrendused — E.V.] ees, kusjuures ei üks ega teine mahu nende teaduste raamidesse, mida üksteisega leplikult liita oli püütud.” (Barthes 2002: 126.)

Erika Fischer-Lichte peab interdistsiplinaarsust teatriuurimisele omaseks selle distsipliini tekkimisest peale — etendus uurimisobjektina ei kuulu juba algselt ainult teatriteadusele, siin kohtuvad ja põimuvad väga erinevate distsipliinide huvid, alates kunstiajaloo ja filosoofiast ning lõpetades antropoloogia, sotsioloogia ja majandusteadusega. Ta leiab, et teatriteadus suudab samas pakkuda teistele etendusi uurivatele distsipliinidele nõ heuristilisi vahendeid, ehkki koostöö peab muidugi olema mõlemapoolne (Fischer-Lichte 2001: 52–57). Teatriteadlase tungimine valdkondadesse, mida ta ei

tunne (nt spordi või poliitika analüüs) ei pruugi viia kuigi viljakate tulemusteni, nagu ka sotsioloogi või politoloogi analüüs, mis kasutab teatrit nõuainevise eneseküllase analoogia ega süvene põhjalikumalt selle valdkonna erijoontesse.

Fischer-Lichte poolt esitatud seisukoha taga võib aimata ka võitlust positsiooni pärast akadeemilisel väljal. Teater on interdistsiplinaarse etenduse-käsitluse kohaselt üks paljudest etendavatest kunstidest, pealegi kaasajal, konkureerides arvukate uute tehnoloogiliste kultuurivormidega, suuresti kaotanud tähtsust inimesi mõjutava kunstilise meediumina. Kultuurietendusest näib olevat saanud objekt, mille valitsemise üle teatriteadus ja teised kultuuriteadused vägikaigast veavad. Püüet avardada teatriuurimise territooriumi, laiendades selle uurimisobjekti väljapoole teatrit ja pretendeerides nõu metadistsipliini positsioonile humanitaarias ja sotsiaalias, võib käsitada kui teaduspoliitilist manöövrit, kindlustamaks oma seisundit ebakindlas olukorras.

Etendusest (*performance*) on viimaste aastakümnete jooksul kujunenud just selline barthes'likus tähenduses uus objekt, mis ei taha hästi mahtuda ühegi traditsioonilise akadeemilise distsipliini raamidesse, ning küllap seetõttu ongi tekkinud omaette "interdistsipliin" — etenduse uuringud²⁴ (*performance studies*) (vt Schechner 2002; Jackson 2004). Käesolevas artiklis peatun sellel, kuidas etenduse mõiste väljaspool teatriteadust on arenenud, milles kultuurietenduse ja teatrietenduse käsitlused erinevad ja milles nad tänu sarnastele metodoloogilistele probleemidele teatri- ja kultuuriuurija jaoks lähedased võiksid olla.

²⁴ Etenduse uuringute esilekerkimist võib võrrelda mitmete teiste uuringute-tüüpi interdistsiplinaarsete suundadega, nagu *communication studies*, *urban studies*, *environmental studies*, jne, mis on seadnud esikohale objekti, mitte meetodi(d), jättes samas objekti piirid meelega võimalikult avaraks ja hägusaks.

Etenduse mõiste mitmetähenduslikkus

Etenduse-alast diskussiooni ingliskeelsest erialakirjandusest eesti-keelsesse üle tuues puutume esmalt kokku lingvistiliste probleemidega. Sõnade *performance* ja “etendus” tähendusväli on erinev. Meie jaoks on etendus, vähemalt tavakasutuses, eeskätt teatriga seostuv sõna, mida küll vahel ka metafoorses tähenduses kasutatakse (enamasti negatiivsete konnotatsioonidega, näiteks: korraldas paraja etenduse, etendas jälle mingit rolli jms). Inglisekeelne *performance*, mille juured on vanaprantsuse keeles²⁵, võib aga lisaks etendusele ja esinemisele tähistada ka sooritust, teostust, täideviimist, käitumist, tegu ning tehnilisi näitajaid, nagu suutlikkus, jõudlus, tootlus jms (vt Merriam-Webster 2005). *Performance* kultuuri-teoreetilise mõistena on samuti neutraalsem kui meie “etendus”, tähendades sageli esitust ja toimimist üldisemalt ja mitte tingimata teatripärast etendamist. Mõõndusega, et etendust²⁶ võiks ka eesti-keelses kultuuriteoreetilis kasutuses käsitada kultuuriprotsessile ja -dünaamikale viitava terminina (vastandina kultuuri käsitlemisele resultaadina), võiks arvestada ka käesoleva artikli lugeja (vt ka Unt 1999: 362–363).

Kultuuriantropoloog Clifford Geertz juhib oma essee “Žanride ähmastumine” tähelepanu kahele kultuuriuurimise kaasaegsete situatsiooni iseloomustavale ja teineteisest väljakasvale tendentsile. Esiteks võib täheldada kultuurižanride ähmastumist, s.t kaasajal on

²⁵ *perform* — sõna tuleb vanaprantsuse keelsest sõnast *perfourmir*, mis tähendab ‘tegema’, ‘sooritama’, ‘lõpetama’, ‘teostama’ jms. Inglise keeles on sõna kasutusel umbes 1300. aastast, teatripärase tähenduse omandas 1600. aastate alguses (Merriam-Webster 2005, Etymology Dictionary 2001).

²⁶ Meie kultuuriuurimis külvab omajagu segadust etenduse võrdsustamine lavastuse mõistega, väga sageli just teatritegijate endi poolt. Tahaksin siinkohal taas kord rõhutada, et nende mõistete vahel on oluline erinevus ka kultuurietendusest või kultuurilavastusest rääkides — esimesel juhul peetakse silmas eeskätt kultuuri-nähtuse variatiivsust ja materiaalsust, teisel juhul aga invariantsust ja imaginaarsust. Samas on nad teineteisega läbi põimunud — igas etenduses on oma lavastuslik struktuur ja lavastust saame uurida ikka vaid konkreetsete etenduste kaudu.

raske rääkida “puhaste” tunnustega kultuurinähtustest (Geertz 2003: 31–36). Vajadus kasutada kultuuri kirjeldamiseks etenduse mõistet sugeneb seega suuresti kaasaegsest kultuurireaalsusest endast, mis koosneb üha vähem fikseeritud artefaktidest ja üha rohkem lavastatud või etendatud teatripärestest *sündmustest*, mille skaala ulatub väheste osavõtjatega kultuuristseenidest kuni globaalsete meediavaatemängudeni (Fischer-Lichte 2001: 52–58). Teine tendents, millele Geertz osutab, on see, et ka kultuurikirjeldused, sh kultuuriteoreetiline metakeel, on paratamatult muutumas žanriliselt üha ebapuhtamaks. Seda olukorda võib näha kui sotsiaalse mõtte ümberformeerumise situatsiooni, milles piir sotsiaal- ja humanitaarteaduste vahel üha ebakindlamaks muutub (Geertz 2003: 46). Kui kultuuriuurimine kasutab teatrit analoogia, genereerimaks mudeleid erinevate kultuurinähtuste analüüsimiseks, tuleb arvestada asjaoluga, et analoogiatega tugevus ja ühtlasi nõrkus seisneb nende mõlemapoolses mõjus. Teisisõnu, nii kujundatakse ka analoogia aluseks võetud nähtuse (teatrietenduse) enda mõistmist. Ehkki humanitaarias on mõistete ühtsete definitsioonide puudumine kahtlemata positiivne ilming, mis tagab kultuurikirjelduse paindlikkuse, võib liiga vaba metafoorika siiski problemaatiliseks osutada. Teatriuurija Bert O. States nimetab etendust kultuurikirjelduse üheks võtmesõnaks²⁷, millele on iseloomulik pidevalt oma territooriumi laiendada (States 1996: 2). Sellega kaasneb kahesugune oht — üha uute kultuurinähtuste võrdlemine etendusega annab tunnistust teooria koloniseerivatest püüdlustest, teisalt kaotavad liiga laialt levivad metafoorid kultuuriuurimise metakeeles pikapeale oma seletava jõu. Mis siis lõpuks *ei ole* etendus? Ühtlasi tekib kõikvõimalikele üksikjuhtumitele kohaldatavate mudelite puhul oht tuua küll esile mõned

²⁷ Kultuuriteoreetik Raymond Williamsi arvates on võtmesõnad (*keywords*) selised sõnad, mille tähendused on lahutamatu seotud nähtuste või teemadega, mille kirjeldamiseks nad kasutusele on võetud (Williams 1977: 13). Võtmesõnad on justkui kahe teraga mõõgad, mille üks tera kuulub metodoloogia, teine aga ideoloogia sfääri — nad on ühtaegu nii vahend millegi uurimiseks kui ka seisukohavõtt selle suhtes (States 1996: 1-2).

sotsiaalsetele protsessidele omased ja olulised (teatripärased) tunnusjooned, ent teha seda teiste, sootuks erinevate protsesside lihtsustamise ja üheülbastamise hinnaga, arvestamata, et vormiliselt sarnastel protsessidel võib olla võrdlemisi erinev sisu (Geertz 2003: 43–44).

Asudes vaagima mõistega “etendus” seotud metakeelilisi probleeme, peab hakatuseks taas konstateerima, et eesti lugeja pole etenduse kui teoreetilise mõistega ilmselt kuigivõrd harjunud, kuna see on siinses akadeemilises diskursuses harvaesinev termin. Muu maailma kultuuriteaduslikus kirjanduses (eeskätt kultuuriantropoloogias ja etnoloogias) on etendus laialt levinud mõiste, millega seotud derivaate (nt performatiivne, performatiivsus jms) kohtab väga erineva distsiplinaarse taustaga kirjutajate töödes. Millest aga õigupoolest räägitakse, kui räägitakse etendusest? Marvin Carlson eristab oma raamatus “Performance” (2004) etenduse ja sellega seonduvate terminite kolme peamist kasustraditsiooni 20. sajandi teisel poolel: lingvistika, sotsiaalteadused (eeskätt sotsioloogia ja psühholoogia) ning kultuuriantropoloogia (koos etnoloogiaga). Juba põgusal vaatlusel ilmneb, et etenduse määratlused varieeruvad omakorda nii nimetatud traditsioonide sees kui ka sama distsipliini esindavate eri autorite töödes.

Kuigi teatrianalooiad on kultuuriteadustes viljakaks osutunud, näib siiski vajalik kriitiline tagasiside teatriteadlaste poolt — sageli on mitte-teatriteadlastest teoreetikute arusaam teatrist kui kultuurinähtusest ja teatriga seotud metakeelest võrdlemisi erinev kaasaegse teatriuurimise seisukohtadest. Järgnevalt keskendun mõnedele olulisematele arengutele kultuuriantropoloogias, toomaks esile kultuurietenduse mõiste geneesi ning muutuvaid arusaamu kultuurietendusest kui uurimisobjektist.

Kultuurietendus: kultuuriantropoloogia uurimisobjektist kultuuriteoreetilise katusmõisteni

Kiirpilk etenduse kujunemisele anglo-ameerika kultuuriantropoloogia²⁸ mõisteks alates 1950. aastatest võimaldab ühelt poolt mõista etenduse uuringute kujunemise tausta ja teisalt näha kultuurist mõtlemise üldisemaid tendentse 20. sajandi teisel poolel.

Etenduse mõiste kerkib kultuuriteoorias esile 20. sajandi keskpaigas, kui lisaks antropoloogidele hakkavad ka sotsioloogid ja lingvistid kasutama teatrit mudelina keele, traditsiooniliste kultuuride rituaalide ja igapäevase kommunikatsiooni uurimiseks. Täpsemalt saab kultuurietenduse varase mudeli aluseks suuresti draamatext ja selle taustal võib aimata traditsioonilist seisukohta, et teater võrdubki eeskätt näitekirjandusega. Kindlasti lõi teatri kasutamisele analoogia soodsa pinnase ka teatri ja elu metafoorse võrdlemise pikk traditsioon lääne mõtteloos (*theatrum mundi* idee).

Sotsiaalteadustele avaldas mõju juba Kenneth Burke'i raamat "A Grammar of Motives" (1945), milles ta uurib inimeste kultuurilise käitumise aluseks olevat dramaturgiat, keskendudes viiele probleemile: 1) tegu (mida tehti), 2) stseen (millal ja kus tehti), 3) tegija (kes tegi), 4) teguviis (kuidas midagi tehti), 5) eesmärk (miks midagi tehti) (Carlson 2004: 34). Tõeline "etenduslik pööre" toimub aga Victor Turneri ja Milton Singeri antropoloogia-alaste tööde ilmudes 1950-ndate lõpul. Turner pühendub oma uurimuses "Schism and Continuity in African Society" (1957) rituaalide kui sotsiaalsete draamade käsitlemisele²⁹, kultuurietenduse mõisteni jõuab ta alles

²⁸ Saksa ja prantsuse kultuuriteoorias on kasutusel pigem kultuurilavastuse mõiste (*Kulturinszenierung, culturelle mise en scène*). Selle erinevuse käsitlemine nõuaks pikemat kommentaari. Nagu eelpool öeldud on lavastus ja etendus kultuuris ühe terviku kaks külge: etendus on kultuuri konkreetne manifestatsioon, lavastus pigem imaginaarne kontseptuaalne pool, mille kultuuriuurija suuresti konstrueerima peab (täpsemalt vt Pavis 1992: 25).

²⁹ See idee kasvas omakorda välja 20. sajandi alguse sotsiaalteadlaste Émile Durkheimi ja Arnold van Gennepi tähelepanekutest rituaalide ja teatrietenduste sarnasuse kohta.

oma hilisemates töödes. Ta esindab üht keskset suunda kultuuri-etenduse uuringutes, milles etenduse mudeli aluseks on rituaal. Võrreldes Victor Turneri (ajaliselt küll hilisemat) rituaali definitsiooni ja Milton Singeri kultuurietenduse määratlust raamatus "Traditional India: Structure and Change" (1959), ilmneb nende märkimisväärne sarnasus. Turneri jaoks on rituaalid stereotüüpiseeritud tegevused, milles kasutatakse žeste, sõnu ja esemeid (objekte) ning mida etendatakse mingis muust keskkonnast eraldatud kohas. Rituaalid on enamasti lavastatud eesmärgiga mõjutada üleloomulikke jõude või kehtivat sotsiaalset korda etendajate huvides (Turner 1985: 300–301). Singer omakorda leiab, et kõiki kultuurietendusi iseloomustavad teatud kindlad tunnused. Kultuurietendused on teatud kava kohaselt (nt kord aastas) aset leidvad sündmused, millel on kindlad ajalis-ruumilised raamid (algus ja lõpp). Ruum, milles kultuurietendused aset leiavad, on tihti sümboolselt markeeritud (kujundus, rekvisiidid). Kultuurietendused on määratud mingi struktureeritud stsenaariumi, eeskava või tegevusplaani poolt (nt liturgia struktuur). Mainitud neli tunnust alluvad viiendale — kultuurietendused on koordineeritud (lavastatud) ühiskondlikud sündmused, mis on avatud publikule ja kollektiivsele osavõtule, kujunedes tihti ka "kõrgendatud sündmusteks", mis arendavad osavõtjate kogemust etenduse sisemiste kvaliteetide nautimise kaudu (ref: Bauman 1992: 46). Turneri varastes uurimustes on kultuurietendused samuti võrdlemisi reeglipärase struktuuriga ja kindlate funktsioonidega sündmused ühiskonnas, tōsi küll, nad mitte ainult ei kinnista, vaid ka transformeerivad kultuurikogemust ja kogukondi. Turnerit huvitabki eeskätt viimane aspekt, see, kuidas sotsiaalsed draamad "argielu voolust eristuvad, olles objektiivselt isoleeritavad ühikud konfliktises, konkureerivas või agonistlikus sotsiaalses interaktsioonis", kuidas nad alandavad pingeid, lahendavad või koguni välistavad konflikte ühiskonnas (Turner 1985:

33). Turneri kirjeldatud sotsiaalse draama struktuur sarnaneb klassikalise kreeka päritolu näidendi ülesehitusega³⁰: 1) murranguline muutus tavapäraustes normaalses suhetes ühiskonna või ühiskondliku grupi liikmete vahel (*breach*); 2) kriis või lõhe laienemine, kui konflikti ei ole võimalik kiiresti lahendada (*crisis*); 3) kohandumise ja hüvitamise mehhanismid, mis tuuakse mängu sotsiaalse grupi liidrite poolt (*redressive action*); 4) grupi liikmete taasloomine või parandamatu lõhenemise tunnustamine laiema sotsiaalse üldsuse poolt ja sellega leppimine (*reintegration*) (Turner 1974: 35–42). Sotsiaalsetes draamades leiavad väljenduse kultuuri ebakõlad ja kriisid, mis võivad ulatuda vaidlustest ja initsiatsiooniriitustest sõdadeni. Nad on oma loomult interaktiivsed, kuna osalejate jaoks ei ole oluline mitte ainult tegevus ise, vaid ka selle näitamine teistele. Samuti kujundavad sotsiaalsed draamad neis osalejate identiteeti, genereerides kõrgendatud eneseteadvust ja refleksiivsust (Schechner 1977: 120; Ruby 2000: 246).

Kokkuvõtvalt võib öelda, et kultuurietenduse varased käsitlused asetuvad tollase kultuuriantropoloogia funktsionalistlikku ja strukturalistlikku konteksti. Olgugi et rituaale ja sotsiaalseid draamasid määratletakse kultuurietenduse žanridena, on tulemuseks ikkagi see, et pigem tekib arusaam etendusest kui draama poolt kujundatud fenomenist. (Vrd draamateksti — etenduse vahekorra pikaajalist lahkamist teatriteaduses, enne kui etendust hakatakse aktsepteerima iseseisvalt tähendusliku fenomenina.) Kultuurietenduse žanrideks, mida antropoloogia traditsioonide kohaselt uuritakse, on eeskätt rituaalid, riitused, tseremoniaalsed sündmused — kultuurilised praktikad, mis kinnitavad ja süvendavad kultuuris olemasolevaid tähendusi. Teisalt muutub eeskätt Turneri sotsiaalse draama käsitluse kaudu arusaam rituaalsete tegevuste funktsioonidest ühiskonnas, tõuseb esile nende võime muuta olemasolevat korda ja arusaamu.

³⁰ Meenutagem võrdluseks Gustav Freytagi draamateose struktuuri kirjeldavat püramiidi ("Die Technik des Dramas", 1863): sissejuhatus, tõus, kõrgpunkt, pööre või langus, katastroof.

Turnerist ja Singerist mõnevõrra erinev on Erving Goffmani sotsiaalsete rollide etendamise teooria, mille ta esitas oma mõjukas raamatus “The Presentation of Self in Everyday Life” (1959). Kõigepealt juba seetõttu, et sotsioloogi ja sotsiaalanthropoloogina uurib ta etendamist mitte traditsioonilistes, “võõrastes” kultuurides, vaid “oma”, kaasaegse lääne kultuuri igapäevaelus. Teiseks kasutab Goffman teatritermineid küllaltki täpselt ja ka mitmekesiselt — ta ei lähtu mitte niivõrd draama-analoogiast, kui just teatri-analoogiast, rääkides rollide etendamisest laval ja nende ettevalmistamisest lavataguses prooviprotsessis, lavakujunduse ja publiku olulisusest jne. Goffman mõistab etendust avaralt, nähes selles “antud osaleja kogu tegevust mingi sündmuse käigus, mille eesmärgiks on mõjutada ükskõik millisel viisil ükskõik millist teist osalejat” (Goffman 1990: 26)³¹. Selles käsitluses on ühelt poolt oluline etendaja intensionaalsus, kavatuslikkus sotsiaalse rolli esitamisel ja teisalt sotsiaalne interaktsioon, see, et inimesed kujundavad vastastikku üksteise käitumist, mis omakorda vormib nendevahelisi suhteid. Kui rituaalides on kommunikatsiooni teine osapool enamasti virtuaalne, siis sotsiaalses interaktsioonis on tegemist konkreetsete inimeste vahelise suhtluse ja konkreetse tagasisidega. Kultuurietendustel on seega ka Goffmani teoorias oluline osa identiteedi loojana, ehkki ta keskendub rohkem individuaalsetele kui kollektiivsetele identiteetidele.

Etenduse mõiste muutub kultuuriantropoloogias uuesti aktuaalseks 1970. aastatel. Antropoloog Dell Hymes (1975) on nimetanud seda ka “läbimurdeks etenduse suunas” (*breakthrough into performance*), nähes just etenduse uurimises sotsiaal- ja humanitaarteaduste integreerimise võimalust (MacAloon 1984: 5). Clifford Geertzi jaoks tähendas see olulist murrangut tollal veel märkimisväärselt loodusteaduslike mudelite järgi joonduda püüdvas antro-

³¹ See üldine definitsioon sarnaneb mõneti Peter Brooki kuulsa mõttega, et teater sünnib kahe inimese kohtumisest tühjas ruumis, piisab, kui üks neist teist vaatab (Brook 1972: 7).

poloogias — pööret tõlgendamise suunas. (1973. a ilmub C. Geertzi “Interpretation of Cultures”.) Kultuuritegevusest laenatud analoogiad muutsid domineerivat analüütilist retoorikat, luues aluse kultuuri interpretatiivsele käsitlusele (Geertz 2003: 34–36). Siin tuleb taustana kindlasti meenutada 1960-ndate arenguid teatris, teatripraktikute (Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner jt) huvi muuta valitsevat teatrikaanonit, kombata teatri ja elu piire. Kasvab huvi antropoloogia vastu, mõtestamaks inimese käitumist etendamissituatsioonis — kultuuriantropoloogia leiab tollases teatriavangardis nii praktilist kui teoreetilist rakendust. Muidugi tekib ka teistpidine, antropoloogide huvi kaasaegse teatri vastu. Võib öelda, et 1960.–1970. aastatel hakkab mõiste “kultuurietendus” tähendusväli järjest enam täpsustuma. Teater pakub mudelit kultuurietenduste määratlemiseks ja kirjeldamiseks, võimalust kultuurikommunikatsiooni teatud viisil raamistada ja analüüsida, samal ajal kui sotsiaalteadused pakuvad kontseptuaalseid vahendeid etenduse sotsiaalsete ja psühholoogiliste tasandite mõtestamiseks (McKenzie 2005: 727).

Üheks viljakamaks partnerluseks nii kultuuriantropoloogia kui teatri ja teatriteaduse seisukohalt osutub Richard Schechneri koostöö antropoloogidega, eriti Victor Turneriga 1960.–1970. aastatel. Richard Schechneri huvi etenduse laiendatud käsitluse vastu algab teatriuurimise seest, eriti huvitavad teda teatri ja rituaali suhted. Ka teisi “teatriantropolooge” iseloomustab huvi traditsiooniliste kultuuride rituaalide ja etendamispraktikate vastu, mis omakorda kujundab arusaama etenduslikust käitumisest kui mitteargisest käitumisest, mitteargiste kehatehnikate rakendamisest. Samas tuleb Schechneri arusaama etendamisest kui korratud või taastatud käitumisest (*restored, twice-behaved behavior*) täpsustada, mitte lihtsalt mõnda, et see on taandatav rituaali loogikale või näitleja käitumisele teatrietenduses (Schechner 2002: 28). Kui teatriantropoloogia otsib ühelt poolt mitteargist käitumist, tavapärasest erinevaid kehatehnikaid (eeskätt traditsiooniliste kultuuride rituaalides ja etenduskunstides), siis Schechner toob esile ka tavalise lääne inime-

se argikäitumise rituaalsuse. Ta väidab, et meie toimingutes on rohkem korduvat kui varieeruvat, et on olemas teatud suuremal või vähemal määral kultuuri poolt determineeritud “käitumisribad” (*strips of behavior*), millega me opereerime, tõsi küll, neid individuaalselt teisendades, olgu tegemist hommikuse kohvijoomise või tuttavat tervitava käeviipega (Schechner 2002: 28). Teisisõnu, ükski inimene ei ole ainult iseseisev indiviid, vaid kultuuriline indiviid, kelle identiteeti konstitueerivad rollid on kultuuri poolt kujundatud. Schechneri arusaam on siinkohal lähedane eeskätt antropoloogiale, ta ei eelda, et kultuuris oleksid mingid varjatud lavastajad või stsenariumid, kes või mis meid manipuleerivad, nagu seda sotsiaalkriitilistes teatrianalooiates sageli väidetakse. Kultuur on pigem anonüümne kollektiivne “lavastus”.

Taastatud käitumisest eristavaks tunnuseks muidugi ei piisa, kuna see ei iseloomusta mitte ainult etendusi, vaid igasugust kultuurikäitumist. Schechneri etenduse-definitsioonis on olulisel kohal ka kommunikatiivsus: “etendus on indiviidi või grupi tegevus, mida sooritatakse teise indiviidi või grupi juuresolekul ja jaoks.” (Schechner 1988: 30.) See määratlus on siiski võrdlemisi lai ja ehki Schechner mõõnab, et osa mängu ja rituaale sel juhul rangelt võttes etenduseks ei kvalifitseeru, leiab ta siiski, et “teine”, kellele etendatakse, võib olla ka imaginaarne (jumal) või täidab selle ülesannet “teine” meis endis, ehk siis kultuurietenduste puhul on oluline ka nende autokommunikatiivne funktsioon. Publikul on selles interaktsioonis mitte ainult pealtvaataja, vaid ka aktiivse osaleja roll, kellel on võimalus etenduse kulgu ja tähendusi muuta; etenduse käigus võivad pooled kohti vahetada, etendajatest võib saada publik ja vastupidi. Schechneri ideed haakuvad Goffmaniga selles, et etendustel arvatakse olevat konkreetne mõjuvus (*efficacy*) kultuuris. Küllap kujundas seda seisukohta ka 1960-ndate lõpu ja 1970-ndate ühiskondlik meelsus läänes: sel ajal nähti kultuurietendustes (protestiaktisioonid inimõiguste eest, sõjavastased demonstratsioonid jms) tõepoolest võimalust muuta sotsiaalseid norme ja arenguid. (Sellega paralleelselt kujunes arusaam “tõelisest” teatrist kui vastu-

panust kehtivatele traditsioonidele.) (McKenzie 2005: 727). Täp-
sustamaks kultuurietenduse eripära, võtab Schechner kokku antro-
poloogilistes lähenemistes välja toodud seitse olulisemat funktsioo-
ni. Etenduse eesmärk on: 1) lahutada inimeste meelt, 2) luua ilu, 3)
rõhutada või muuta identiteeti, 4) luua kogukondi või soodustada
nend arengut, 5) mõjuda teraapiliselt, 6) õpetada või veenda ja 7)
olla vahendajaks maiste ja sakraalsete või deemonlike maailmade
vahel (Schechner 2002: 38). Enamik kultuurietendusi täidab mui-
dugi mitut funktsiooni korraga.

Kultuurietenduse käsitlused 1980-ndail toovad lisaks korduvale
ja rituaalsele esile ka innovatiivse ja variatiivse. John MacAlooni
kultuurietenduse määratlus summeerib erinevad arengud. Kultuuri-
etendused on “sündmused, milles me reflekteerime või määratleme
ennast kultuuri või ühiskonnana, dramatiseerime oma kollektiivseid
müüte ja ajalugu, esitame endale võimalikke alternatiive ja viimaks
muutume mingil viisil, kuigi mingites aspektides säilitame oma sa-
masuse.” (MacAloon 1984: 1.) Enesepeegeldamise olulisust rõhu-
tab ka Victor Turner, kelle hilisem lähenemine kultuurietendusele
on tugevalt mõjutatud teatripraktikast. Ta nimetab inimest *homo*
performans 'iks, kelle jaoks etendused on refleksiivsed viisid avalik-
kult enese üle arutleda. See refleksiivsus avaldub kahel moel —
etendaja võib läbi etendamise ennast paremini tundma õppida ja üks
inimrühm võib õppida end paremini tundma, vaadeldes etendusi ja
osaledes etenduses, mis on lavastatud ja esitatud teise inimrühma
poolt (Turner 1988: 81). Neis määratlustes tuuakse veel kord välja
kultuurietenduse kolm olulisemat tunnusjoont: 1) sotsiaalsus ja ene-
serefleksiivsus teatud sümboolsete vormide dramatiseerimise ja ke-
hastamise kaudu, 2) teistsuguste kehastuste esitamine, 3) võime nii
alal hoida kui ka muuta või teisendada kogukonna või indiviidi
identiteeti.

Richard Schechner ja tema eestvõtmisel 1980-ndatel tekkinud uus
interdistsiplinaarne suund *performance studies* (New Yorgi ülikoolis)
esindab nõ laia spektri lähenemist, milles etendus toimib omamoodi
katusmõistena — etendusena võib uurida põhimõtteliselt mis tahes

kultuurinähtust (Schechner 2002: 42–43). Olgu selle seisukoha illustreerimiseks ära toodud Schechneri skeem, mis kujutab kultuurietenduse võimalikke žanre laia skaalana, mille ühismimetajaks on teatavate mänguliste ja/või rituaalsete elementide olemasolu.

MÄNGUD (*GAMES*) — SPORT- POPKULTUURI
MEELELAHUTUSÜRITUSED-ETENDAVAD
KUNSTID-IGAPÄEVAELU

MÄNG (*PLAY*) — RITUAAL

Siiski, möönab Schechner, peaks tegema vahet kultuurinähtustel, mis on etendused ja mis on *justkui* etendused ehk etendusetaolised. See on eeskätt uurija vaatepunkti teadvustamise küsimus: tuleb kriitiliselt eristada nähtusi, mida antud sotsiokultuurilises kontekstis etendusena aktsepteeritakse, ja neid, mida uurija ise etendusena modelleerib. On olemas terve hulk erinevaid kultuurietenduse žanre, igäühel neist oma stiil, eesmärgid, retoorika, arengumuster, iseloomulikud rollid. Need tüübid ja žanrid varieeruvad erinevates kultuurides vastavalt sotsiokultuuriliste valdkondade ulatusele ja keerukusele, milles neid luuakse ja kogetakse (Turner 1988: 81–82). See, milliseid kultuurinähtusi etendusena määratlada, sõltub niisiis suuresti konkreetsest ajaloolisest ja sotsiaalsest kontekstist, vastava kultuuri konventsioonidest ja traditsioonidest. Liiatigi ei ole ükski kultuurietenduse žanr läbinisti homogeenne, vaid hõlmab erinevaid alaliike. Näiteks sport kui kultuurietenduse žanr vajab erinevate spordialade kui alaliikide puhul mõnevõrra erinevat määratlemist (võrreldes nt jalgpalli, golfi, iluvõimlemise ja ratsutamise etenduslike elemente ja retseptiooni). Kultuurietendusi uurides ei tuleks seega lähtuda mitte niivõrd uuritava nähtuse eeldatavatest “olemuslikest etenduslikest omadustest”, vaid sellest, mida vastava kultuuri kontekstis etenduseks peetakse (Schechner 2002: 30). Kultuuriuurijalt eeldab see uuritava kultuuri ja vastava fenomeni põhjalikku tundmist, ehkki teatav oht suruda uurimis-

objekt meelepärase mudeli raamidesse siiski jääb. Tänapäevaseks väljakutseks kultuurietenduste uurijale näib olevat mitte niivõrd eksplitsiitselt teatripärase etenduste analüüsimine kultuuris (näiteks pulmad või matused), vaid pigem võime märgata ja oskus uurida ka mitte-teatripärasest etenduslikkust ning samas mitte teha seda üldistuste ja lihtsustuste hinnaga. Schechneri laiendatud etendusekäsitlus ei paku siinkohal siiski ühtki konkreetset rakendatavat mudelit kultuurietenduse analüüsiks, ta pigem kaardistab võimalikke lähenemisi, olles sageli ambivalentne ja vastuolulinegi, nagu on seda ka erinevad kultuurietendused ise.

Niisiis toimub 1980-ndatel kultuuriantropoloogias postmodernistlik pööre: esiplaanile tõuseb erinevuste ja dünaamika kirjeldamine, erinevalt varem valitsenud tendentsist näha ühiskonda stabiilse ja muutumatu struktuurina, milles otsiti sobitumisi, kooskõlasid ja ühildumisi (Turner 1988: 73). Pikka aega oli antropoloogide huvi suunatud eeskätt kultuurilise käitumise aluseks olevate reeglite uurimisele, viimastel kümnenditel on aga tähelepanu üldiselt kultuuriliselt kompetentsilt nihkunud üha enam inimeste tegeliku käitumise kui sotsiokultuurilise esituse/etenduse mõistmisele. Kultuurietenduse mõiste genees peegeldab seda, kuidas kultuuri hakatakse mõistma konkreetsete kehastatud toimingutena (praktikatena), aktiivse protsessina, milles üha enam tähtsustatakse etendava subjekti kultuuri loovat rolli, mitte indiviidi kui kultuuri kandjat. "Etenduse uurimine on otsustava tähtsusega mõistmaks, kuidas inimesed iseennast esitavad, kuidas nad oma identiteeti loovad, ja eelkõige hoomamaks, kuidas inimesed kehastavad, reflekteerivad ja konstrueerivad oma kultuuri." (Fine; Speer 1992: 10.) Neid muutusi kultuurist mõtlemises võib võrrelda teatriteaduse arengutega 1980-ndate lõpust alates, mille käigus traditsioonilise tähistamise analüüsi asemel on järjest enam esiplaanile nihkunud teatrietenduse konkreetne materiaalsus, performatiivsus, kehalisus. Kui klassikaliselt on kultuuriantropoloogia uurimisobjektiks olnud traditsioonilised kultuurid, siis 1970.–1980. aastatel aktualiseerub järjest enam uurijate oma kultuuri uurimine, samuti argise ja tavapärase uurimine kultuu-

ris. Kultuuriuuringute (*cultural studies*) tekkimine etenduse uurin-gute kõrvale on karakterseks näiteks kultuuriuurijate soovist leida interdistsiplinaarseid lähenemisi ning hoiduda oma uurimisobjekti rangest piiritlemisest. Viimaks tuleb meenutada, et etendus kui uni-versaalne kommunikatsioonivorm, milles esitatakse teistele kas en-nast ja/või kedagi teist, ulatub väljapoole inimkultuuri piire (Unt 1999: 362). Etoloogiliste käsitluste kõrvale on viimastel aastatel ha-katud etenduses nägema üht võimalikku mudelit, mõtestamaks ini-mese ja keskkonna suhteid laiemalt, ületamaks lääne kultuuri pai-navat kultuuri — looduse vastandust (vt Szerszynski jt 2003; Võsu 2005).

Kultuuriteooria arengud lihtsate ja arusaadavate kultuurietenduse mudelite juurest üha komplekssemate ja teatud mõttes ka hajusa-mate suunas näitavad, et arusaamine kultuurist ja kultuurimudelitest on alates 20. sajandi keskpaigast tänaseni kõvasti muutunud ja seda eeskätt protsessuaalsuse rõhutamise näol struktuuride ja resultaaside asemel. Kultuurietenduse teatavaid üldisi tunnuseid võib küll välja tuua, ent mingist universaalsest mudelist ilmselt rääkida ei saa. Kuivõrd kultuur ise on heterogeenne, on ka kultuurietendus pigem katusmõiste või teatav üldine hoiak kultuuri uurimisel kui etenduse analüüsis otseselt rakendatav mudel. Viimane tuleb kultuuriuurija iga konkreetset kultuurinähtust uurides tuletada pigem objekti loo-gikast sõltuvalt.

Teatri- ja kultuurietenduste uurimise ühistest metodoloogilistest probleemidest

Teatriteoreetik Patrice Pavis on kritiseerinud etenduse uuringute territooriumi jõulist laiendamist, leides, et see on paljuski toimunud epistemoloogiliste ja metodoloogiliste küsimuste vältimise arvel (Pavis 2001: 155). Sellist detailset eritlust nagu Patrice Pavis eten-duse analüüsi küsimustik kultuuriteadustest ilmselt tõepoolest ei leia, samas on meetodeid andmete kogumiseks aga rohkemgi kui

teatriteadlasele, kes valdavalt piirdub etendusest saadud muljete ja märkmetega, mida ta teeb oma professionaalsetele teadmistele ja varasemale teatrikogemusele toetudes. Küsimus sellest, missuguseid spetsiifilisi uurimismeetodeid kultuurietenduste analüüsis peaks rakendama, ei ole kultuuriteadustes tõepoolest eksplitsiitselt esil. Osalt muidugi seetõttu, et neis on kasutusel distsiplinaarselt aktsepteeritud kvalitatiivsed meetodid (nt osalev vaatlus, intervjuerimine, fenomenoloogiline kirjeldus), mis sobivad ka kultuurietenduste uurimiseks. Teisalt ilmselt seepärast, et antropoloog või etnoloog ei käsitle enamasti kultuurietendusi nõ isoleeritud iseväärtuslike kultuuritekstidena, enamasti on eesmärgiks analüüsida kultuurietenduste kaudu kommunikatsioonivorme, inimestevahelisi suhteid jms antud kultuuris. Seega ilmneb, et nii teatri- kui kultuurietendusi analüüsides huvitab uurijaid ka nende fenomenide potentsiaal mudelina, s.t mitte ainult etendusesisesed seosed märgisüsteemide vahel, vaid ka etendusest väljapoole ulatuvad viited kultuuri laiemalt. Huvipakkuv on eeskätt mitte selle tuvastamine, mida kultuuri kohta teadaolevat etendus kinnitab, vaid pigem niisugused etenduse poolt väljavalgustatud aspektid, mida me kultuuri kohta varem ei teadnud või millest me ei osanud sel viisil mõelda. Uurija ei tohi unustada, et kultuuri ei elata ju struktuuride ja sümbolsüsteemide järgi, vaid pigem teatava mitteformaalse loogika kohaselt (Geertz 1973: 17). Mida teatri- või kultuuriuurija etenduse puhul konkreetselt kirjeldab, sõltub siiski otseselt sellest, kuidas ta oma kirjelduseni jõuab, s.t mis meetodit ta kasutab. Lõpetuseks tahaksingi esitada mitte ootuspärase kokkuvõtte, vaid visandada lugejale edasimõtlemiseks mõned kultuurietenduse uurimisega seonduvad metodoloogilised raskused, millest paljud on tegelikult võrdlemisi sarnased teatrietenduse analüüsi probleemidega (vt Epner 2002: 123).

Nii teatri- kui ka kultuurietenduse uurimise teeb raskeks asjaolu, et mõlemal puudub üks, distinktiivne meedium (olgugi et etendaja on olulisim taandamatu element) ja ilmselt veelgi enam see, et kumbki pole fikseeritud materiaalse artefaktina. Etendus sünnib siin ja praegu ning selle jäädvustused, kirjeldused või mälestused ei ole

enam etendus. Nii teatri- kui ka kultuurietenduse analüüsis puutume kokku uurija mälu ja laiemalt kultuurimälu probleemidega. Mida mäletatakse? Kuidas mäletatakse? Kui autentne on see, mida mäletatakse? Kultuurietendusi jäädvustatakse videos enamasti harvemini kui teatrietendusi, samas pole nende puhul võimalikki samasugune ülevaade tervikust nagu laval — kultuurietendused on sageli ruumis ja ajas pihustunud (nt erinevad pidustused, festivalid), samuti on nende retseptioon hajusam. Visuaalne kirjeldus (nt film) on küll kultuurietenduste uurimise aktsepteeritud meetod, ent uurija on ka sel juhul selgelt tõlgendav subjekt, ning lõpuks ei piirdu ju visuaalne antropoloogiagi pelgalt pildi näitamisega, vaid pigem visuaalse kontseptualiseerimisega (vt Pink 2001). Teatrietenduse analüüsis võidakse videot kasutada abimaterjalina, kuid etenduse analüüs ilma vahetu tajukogemuseta ei ole siiski aktsepteeritav. Kultuuri toimimist etendustena on põhimõtteliselt võimalik uurida vahenduste kaudu (nt antropoloogiafilmid), ent ka siin on põhjalikumaks käsitleks tarvis uurija vahetut kogemust. Lisaks sellele kerkib filmimise (ka väikesemõdulise käsikaamera) puhul alati küsimus uurimiseetikast ja informantide usaldusväärsusest kaamera ees (mida kaamerasilmale üldse näidatakse). Käsitledes kultuurietendust, mille kontekstuaalsed ja institutsionaalsed raamid pole sedavõrd selged kui teatrietenduse puhul, seisab uurija silmitsi veel suurema vastutusega — uurimisobjekt tuleb suuresti ise konstrueerida ja piiritleda ning samas ei tohi uuritavat kultuurinähtust ainult oma eeldustele allutada. Oht, et uurija võtab uurimisobjekti suhtes autoritaarse positsiooni ja “koloniseerib” selle meelepäraste reeglite kohaselt, on küllap võrdselt suur nii teatri- kui kultuurietenduste puhul (vrd Clifford 1994: 21–54). Ilmselt jääb etenduse kui analoogia puhul üheks suuremaks väljakutseks juba eespool viidatud raskus, s.t kuidas analüüsida mitte eksplitsiitselt teatrisarnaseid nähtusi, mis alluvad hästi etenduse loogikale, vaid neid nähtusi, mille etenduslikkus on peidetum, milles pole siduvat dramaturgiat või mitmekesisist märkisüsteemide paraadi. Võib-olla on selle ülesande keerukus võrrel-

dav postmodernse — fragmentaarse, antinarratiivse ja nihkuvate rollipositsioonidega — teatri analüüsi raskustega

Ehkki teoreetiliselt on teatrietenduses võimalikud kõik need märgisüsteemid, mis kultuuris laiemaltki, on teatri märgirepertuaar praktikas enamasti siiski piiratum. Kultuurietenduse muudab uurimisobjektina keerulisemaks eeskätt suurem märgisüsteemiline ja tajumuslik mitmekesisus (lõhnade, maitsete, kehaliste aistingute jms oluline roll) (Stoeltje; Bauman 1988) ning nõrgem koherentsus (enamasti puudub ju allutatus ühele lavastajanägemusele). See nõuab uurijalt oma selektsiooni ja dominantide eriti hoolikat põhjendamist ja suurendab muidugi ka subjektiivsuse “ohtu”. Tõsi, ka teatrietenduse analüüs ei tähenda lihtsalt lavastajapoolse korrastuse äratundmist ja loojatele oluliste elementide väljatoomist, nõ tagasi-tõlke asemel on eesmärgiks ikkagi esteetiline kommunikatsioon, milles etenduse sõnum paratamatult teiseneb. Kriitiliselt teadvustatud subjektiivsus on seega mõlemal juhul vältimatu, ka kultuurietenduse uurija peab analüüsima ennast, oma tegevust, võimalusi, emotsionaalseid reaktsioone jms, mis mõjutavad ja kujundavad etenduse kirjeldust ja käsitlust (Emerson jt 1995: 11). Selline vaatepunkt aitab ühtlasi mõista, et kultuuri uurides on võimatu rääkida absoluutselt objektiivsest analüüsist, kuna tulemused sõltuvad mitmetest konkreetsetest ja varieeruvatest tingimustest.

Küllap jääb nii teatriteadlasele kui kultuurietenduse uurijale üheks peamiseks metodoloogiliseks probleemiks efemeerse, keerulise, elava, dünaamilise, protsessuaalse, tervikuna raskesti haaratava objekti muutmine analüüsiojektiks. Teisisõnu, igavene probleem, kuidas kirjeldada verbaalselt seda, mis esineb kultuurireaalsuses suuresti mitteverbaalsel kujul. Kui kultuur ise eksisteerib paljuski etenduslikuna — toimingute ja kehaliste praktikatena, mitmekesiselt tajutud elamustena —, siis kultuurikirjeldus formeerub paratamatult tekstina, mis on teist tüüpi olem. Ka kõige dünaamilisem kirjeldus ja/või analüüs on paratamatult selektiivne, otsides ja luues dominante, hierarhiaid ja korrapära. Seega peab kultuurietenduse uurija püüdma kas või osaliseltki lahendada lahendamatu, üritades

leida tasakaalu kultuuri dünaamika ja kultuurikirjelduse staatika vahel. Võib-olla ei olegi mõttekas etendamist ja tekstualiseerimist tingimata vastandada. Mõlemad kujutavad endast tegevusi, olles dialektiliselt seotud ja teineteisest sõltuvad toimingud (Emerson jt 1995: 15). Tekstualiseerimine on samuti protsessuaalne, enne lõplike kultuurikirjelduste valmimist teeb antropoloog või etnoloog vahitöö-märkmeid, kirjutab mitut tüüpi tekste, “tõlgib oma kogemusi ja elamusi tekstiks” (Clifford; Marcus 1986: 115).

Tekstuaalsuse teist tüüpi probleemiga puutume kokku, kui võrdleme teksti ja etendust kultuuriteoreetiliste analoogiatena 20. sajandil. “Kultuur kui tekst” on distsiplinaarselt märksa laiemalt levinud ning, olles mudelina konkreetsem ja selgepiirilisem, uurijate seas ilmselt laiemalt kasutatav kui “kultuur kui etendus”. Juri Lotmani kasutuses on (etenduse kui) teksti näol tegu avara mõistega, mille üldised omadused, nagu väljendatus, piiritletus ja terviklikkus (ühtne tähendus), ei viita tingimata verbaalse teksti eeskujule (Lotman 1991: 204–205). Ometi on teksti mõistel paratamatult konnotatsioonid, mis seostuvad millegi fikseeritu või lõplikuga³². Kõrvutades nüüd analoogiat “kultuur kui tekst” analoogiaga “kultuur kui etendus”, näeme, et viimane pakub võimaluse dünaamilisemaks kultuurikirjelduseks, tuues ühtlasi fookusesse kultuurinähtused või nende aspektid, mis sarnanevad oma avatuse ja lõpetamatuse poolest pigem folkloorsete vormidega (suuline pärimus, kombed jms) (vrd Lotman 1991: 205–206). Kui meenutada, et kultuurietenduse varased käsitlused lähtusid implitsiitselt tekstuaalsest loogikast, dramaturgiast, teatavate stsenaariumide eelnemisest etendustele, siis näeme, et etenduse uuringute arenedes on teoreetilismetodoloogilised printsiibid muutunud. Kultuurinähtusi uurides keskendutakse pigem etenduslike aspektide, nagu *sündmuslikkus*, *materiaalsus* ja *kehalisus* kirjeldamisele, millest muidugi võib lõ-

³² See väide on muidugi lihtsustus, tekstuaalsus seostub 1980.-1990. aastail ka küsimusega etenduse erinevatest diskursustest, küsimustega representatsioonist ja vahendatusest (vt McKenzie 2005: 728).

puks välja joonistuda teatav tekstuaalne telg. Seda muutust võib võrrelda teatriteaduse pika võitlusega etenduse (lavastuse) kui autonoomse entiteedi õiguste eest, draamateksti ja lavastuse hierarhia ümberpööramisega viimase kasuks.

Kultuuri kui teksti või kui etendust uurides ilmnevad ka erinevad uurijapositionid. Esimese mudeli puhul võime jääda distantseeritud kõrvaltvaatajaks — kultuur kui tekst on objekt, mis asub meist väljaspool. Uurides aga kultuuri kui etendust ei ole võimalik sellest taanduda, selles mitte osaleda. Ka Richard Schechner kinnitab, et maailm ei ole enam “raamat lugemiseks, vaid etendus osalemiseks” (Schechner 2002: 21.) Etenduste uurimise nii kultuuris kui ka teatris muudab raskeks ka etendajate poolt loodud sõnumite ja retseptiooni samaaegsus. Just kultuurietenduses on olukord eriti keeruline, uurija peab siin suutma olla topeltrollis, korraga nii etendaja kui vaatleja, peab olema võimeline kultuuri sees olles ühtaegu nii osalema kui ka seda distantseeruvalt jälgima. Osaleva vaatluse (*participant observation*) meetodi puhul võib osalemisega seostada sukeldumist kultuuri(nähtusesse), subjektiivset kogemust ja intensiivset emotsionaalset haaratust, vaatlemisega aga teaduslikku kirjeldust, objektiivsuse taotlust ja neutraalset hoiakut. Teatriuurimises võiks seda võrrelda niisuguse osalemisega prooviprotsessis, kus uurija peab ühtaegu täitma mõne lavastuse looja rolli kui ka jääma vaatlejaks. (Samuti võib tõmmata paralleeli teatrieksperimentidega, mis püüavad lõhkuda “neljandat seinat” etendajate ja vaatajate vahel, haarates publiku mängu kaasa.) Tasakaalu on siin mõistagi küllaltki raske saavutada ja see ongi üks meetodi põhiprobleeme. Uurija peab oma positsiooni väga hoolikalt läbi mõtlema, sest minnes liiga sügavale osaleja rolli, kaob kriitiline pilk tehtavale, sh iseenda poolt tehtule, vastupidisel korral aga on oht, et uuritav grupp ei võta uurijat omaks ja muutub küsitavaks, kuivõrd usaldusväärset iseloomustab kultuuri igapäevast tegelikkust see, mida uurija näeb (vt Wolcott 2001; Spradley 1980). Vahest keerulisemgi kui võõra kultuuri uurimine on oma kultuuri analüüs, sest “professionaalse võõra” rolli omandamine võib osutada vägagi keeruliseks. Loomaks

sügavamat kontakti uuritava kultuuri(nähtuse)ga, peaks uurija selle sees/lähedal viibima vähemalt mõned kuud, ideaalis aga mitu aastat. Kas ei ole see ka paljude teatriteadlaste ideaal, kui nad mõne lavastuse sündi ja lavaelu või lavastaja loomingut uurivad?

Milline on teatrietenduse uurimise metodoloogiaga seoses tihti esilekerkiv kirjelduse ja analüüsi vahekorra küsimus kultuurietenduse uurimisel? Kui oluline on üldse kirjeldus? Etnograafilistel välitöödel on sagedane märkmete tegemine ja kirjelduste visandamine möödapääsmatu. Uurija peab kogetu jäädvustama, pidama uurimispäevikut, kuhu ta talletab selle, mida ta koges — nägi, kuulis, tunnetas, maitses jne. Püüdu ületada kultuurietenduste kaduvust neid transkriptsioonides talletades võib võrrelda teatriteadlaste samaadsete üritustega, milles põhjalik kirjeldus ka videoajastul endiselt hinnas on. Kirjeldus on üks “teise” mõistmise vahendeid, olgu selleks siis kultuuri- või kunstinähtus. Äärmiselt oluline on kirjelduses uurija hoiak ja sellest tulenev retoorika, mis annab tunnistust empaatiavõimest ja eetilisusest või nende puudumisest. Nagu käesoleva alapeatüki alguses mainisin, pole võimalik kultuurietenduse vaatlust, kirjeldust ja analüüsi käsitleda autonoomsete, vaid teineteisest sõltuvate tegevustena. Kultuurianalüütilises diskursuses on mitmeid eri tasandeid; kirjeldus peab paratamatult eelnema analüüsile ja andmete interpretatsioonile, tagades teoreetiliste järelduste autentsuse ja usaldusväarsuse (Clifford; Marcus 1986: 175). See, mida sa märkad, sõltub sellest, mida sa tahad kirjeldada ja analüüsida; see mida sa oled vaadeldes võimeline oma mälus “salvestama”, kujundab su kirjeldust ja analüüsi; see, kui põhjalik on su analüüs, sõltub sinu kirjelduse detailsusest jne. Siinkohal on oluline lisada, et analüüsis sageli taotluseks olevat koherentsust ei tohiks hakata pidama kultuuri enese sidususeks — ehkki kultuuris on muidugi teatud seaduspära ja seosed, pole nad kunagi nii esil kui analüüsis. Halvim, mis võib juhtuda, on see, kui kultuurikirjelduse/analüüsi koodid püüavad endale allutada kultuurireaalsuse. Nii julgustabki Clifford Geertz kirjutama mittekoherentseid kultuurianalüüse, rõhutades (filosoof Gilbert Ryle'i eeskujul) nn tiheda kirjelduse täht-

sust kultuuri uurimisel. Tihe kirjeldus püüab oma põhjalikkuses ja üksikasjalisuses tabada seda, mis põgusas kirjelduses märkamatuks jääks, aidates esile tuua pealtnäha sarnaste kultuurifenomenide tähenduslikult erinevaid nüansse. Etnograafiline kirjeldus on Geertzi määratluses: 1) interpreteeriv, 2) orienteeritud protsessi jäädvustamisele, 3) väljendatud erialases metakeeles, 4) mikroskoopiline (Geertz 1973: 20–21). Peatun siinkohal esimesel ja viimasel tunnusjoonel. Interpreteerimise all ei pea Geertz silmas mitte igasugust vaba, uurija teoreetilistest fantaasiatest kantud tõlgendust, vaid uuritava nähtuse loogikat järgivat tõlgendust. (Kas pole 1990ndate lõpul esilekerkinud “noorte vihaste meeste” liigselt teooriale allutatud etendusanalüüse kritiseeritud ka eesti teatriuurijate-kriitikute poolt?) Kultuuriteooria eripäraks “kõvade teaduste” teooriatega võrreldes on tema meelest alati suurem rippuvus empiirikast — teoreetilistel formulatsioonidel on harva iseseisvat kaalu, need arenevad ja teisenevad läbi eri tüüpi materjali analüüsi. Küllap seetõttu ei saa rääkida ka kultuurietenduse üldkehtivast teoreetilisest mudelist... Mikroskoopilisus viitab aga sellele, et kultuurietenduse analüüs ei keskendu mitte universumide, vaid pigem mikrokosmoste (konkreetsete objektide, tegevuste jne) kirjeldamisele, nii nagu ka etenduse analüüs ei saa kunagi haarata tervikut totaalselt, vaid ikka ainult selle teatud osadesse süüvida. Kokkuvõtvalt on kultuurianalüüsi peamiseks eesmärgiks luua pinnast mõistmisele, püstitades küsimusi, oletades läbi interpretatsioonide nende võimalikke vastuseid ning jõudes seeläbi uute küsimusteni. Kultuuriteaduste “tõed” on alati osalised, poolikud ja mittelõplikud (Clifford; Marcus 1986: 7).

Lõpuks tuleb märkida, et kultuuriuurimises endas, selle meetodites ja tehnikates on omajagu teatripäraseid, etenduslikke elemente. Siin võib taas meenutada teatritegijate ja kultuuriantropoloogide koostööd ja vastasmõju. Üks viimaste kümnendite mõjukamaid kultuuriantropolooge ja etenduse uuringute juhtfigureid Dwight Conquergood leiab, et etendav etnograafia (*performing ethnography*) kujutab endast radikaalset lähenemist, murrangut akadeemilises maailmas, mis võimaldab akadeemilise kultuuriuurimise traditsioo-

ne ümber mõtestada (Conquergood 2002: 145–146). Etenduse uuringute püüdlus seisnebki suuresti praktika ja teooria vahelise lõhe ületamises nende lõimimise teel. Etendamises võib näha viisi, kuidas kultuuri uurija õpib uuritavat kultuuri mõistma läbi isikliku kehalise kogemuse ja dialoogilise, interaktiivse suhte uuritavaga. Nõ draamapedagoogiline aspekt on etenduste kasutamisel akadeemilises maailmas — nii tudengite õpetamisel kui ka teadlastevahelises kommunikatsioonis konverentsidel, sümposiumidel jne (vt Turner 1988: 139–155). Seega pole kultuuri uurimine enam distantseeritud vaatlus (mõeldagu sellele, kuivõrd lääne teadus on tähtsustanud nägemist kui mõistmist³³) või erapooletu kirjutus, vaid kultuuri igapäevastes etendustes osalemine, nihe informatiivsest etnograafiast performatiivsesse etnograafiasse. Akadeemilise kultuuriuurimise teadmine millegi *kohta* asendub etenduslikkuse osatähtsuse suurenedes teadmise, *kuidas* midagi tehakse (kultuurilised praktikad) või *kes* midagi teeb (kultuuri loomise personaalne mõõde) (Conquergood 2002: 146–151). Conquergood leiab, et kultuuriteadustes pole probleemiks mitte tekstid, vaid tekstikesksus, tekstide ainuvalitsus kultuurikirjelduse meediumina ja selle kõrval võiks eksisteerida ka teistsuguseid võimalusi. Tasakaalupunktide otsimine etenduslikkuse ja tekstualiseerimise vahel ilmselt jätkub.

Kirjandus

- B a u m a n , Richard (ed.) 1992. Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook. New York, Oxford: Oxford University Press.
- B a r t h e s , Roland 2002. Autori surm: valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost. Marek Tamm. Tallinn: Varrak.
- B r o o k , Peter 1972. Tühi ruum. Tlk Malle Klaassen. Tallinn: Perioodika.

³³ Eriti iseloomulik on ingliskeelne väljend “I see”, mille tähenduseks on ühtaegu nii “ma näen” kui ka “ma mõistan”.

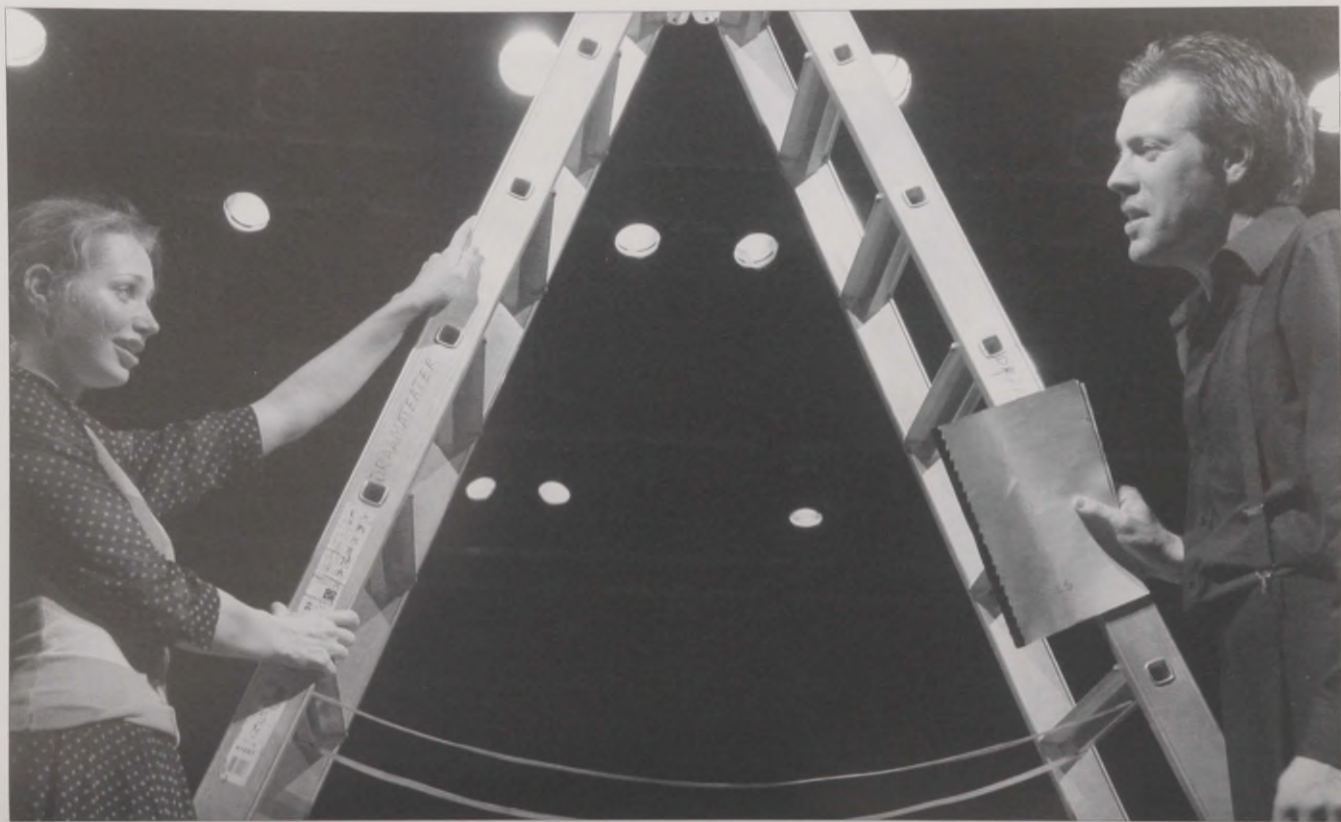
- Carlson, Marvin 2004 [1996]. *Performance: A Critical Introduction*. Second Edition. New York, London: Routledge.
- Clifford, James 1994 [1988]. *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Clifford, James; Marcus, George E. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Conquergood, Dwight 2002. *Performance Studies. Interventions and Radical Research*. — *The Drama Review*, Vol. 46, no. 2.
- Emerson, Robert M.; Fretz, Rachel I.; Shaw, Linda L. 1995. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. — *Teatri ja teaduse vahel. Studia litteraria estonica 5. Toim.* Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikool.
- Etymology Dictionary 2001 = Online Etymology Dictionary 2001. www.etymonline.ee.
- Fine, Elisabeth; Speer Jean (eds.) 1992. *Performance, Culture and Identity*. Westport, Conn: Praeger.
- Fischer-Lichte, Erika 2001. Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. — *Modern Drama*, Vol. 44, no. 1, lk 52–71.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford 2003 [1983]. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogias*. Tlk Triinu Pakk-Allmann. Tallinn: Varrak.
- Goffman, Erving 1990 [1959]. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin Books.
- Hymes, Dell 1975. *Breakthrough Into Performance*. — *Folklore: Performance and Communication*. Ed. by Dan Ben-Amos, Kenneth S. Goldstein. The Hague, Paris: Mouton, lk 11–74.
- Jackson, Shannon 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- L o t m a n , Juli 1991. Kultuurisemiootika: tekst — kirjandus — kultuur. Tlk. Pärt Lias jt. Tallinn: Olion.
- M a c A l o o n , John J. 1984. Introduction: Cultural Performances, Culture Theory. — Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance. Ed. John MacAloon. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- M c K e n z i e , Jon 2005 [1994]. "Performance Studies". — The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Second Edition. Ed. by Michael Gordon, Martin Kreiswirth, Irene Szeman. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Merriam-Webster 2005 = Merriam Webster Online Dictionary — <http://www.m-w.com/>
- P a v i s , Patrice 1992. Theatre at the Crossroads of Culture. London, New York: Routledge.
- P a v i s , Patrice 2001. Theatre Studies and Interdisciplinarity. — Theatre Research International, Vol. 26, no.2, lk 153–163.
- P i n k , Sarah 2001. Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- R u b y , Jay 2000. Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- S c h e c h n e r , Richard 1977. Essays on Performance Theory, 1970–1976. New York: Drama Book Specialists.
- S c h e c h n e r , Richard 1988. Performance Theory. Revised and Expanded Edition. New York, London: Routledge.
- S c h e c h n e r , Richard 2002. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge.
- S p r a d l e y , J. P. 1980. Participant Observation. New York, Holt: Rinehart & Winston.
- S z e r s z y n s k i , Bronislaw; H e i m , Wallace; W a t e r t o n , Claire (eds.) 2003. Nature Performed: Environment, Culture and Performance. Oxford, Malden: Blackwell Publishing.
- S t a t e s , Bert 1996. Performance as Metaphor. — Theatre Journal, Vol. 48, no. 1, lk. 1–26.

- Stoeltje, Beverly J; Bauman, Richard 1988. The Semiotics of Folkloric Performance. — The Semiotic Web 1987. Ed. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, lk 585–599.
- Turner, Victor 1957. Schism and Continuity in African Society. Manchester: Manchester University Press.
- Turner, Victor 1977. Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Turner, Victor 1985. On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience. Tucson: University of Arizona Press.
- Turner, Victor 1988 [1986]. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.
- Unt, Mati 1999. Glossarium. — Eugenio Barba, Paberlaevuke. Tlk Mati Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool, lk 357–376.
- Võsu, Ester 2005. Teatri ja looduse vahel. — Eesti looduskultuur. Toim. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 179–218.
- Williams, Raymond 1977. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. Croom Helm: Fontana.
- Wolcott, Harry F. 2001. The Art of Fieldwork. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press.



“Julia”. Keskel Julia – Mirtel Pohla, Sinjoora Capuletti – Kaie Mihkelson.



“Julia”. Julia – Mirtel Pohla, Romeo – Mait Malmsten.



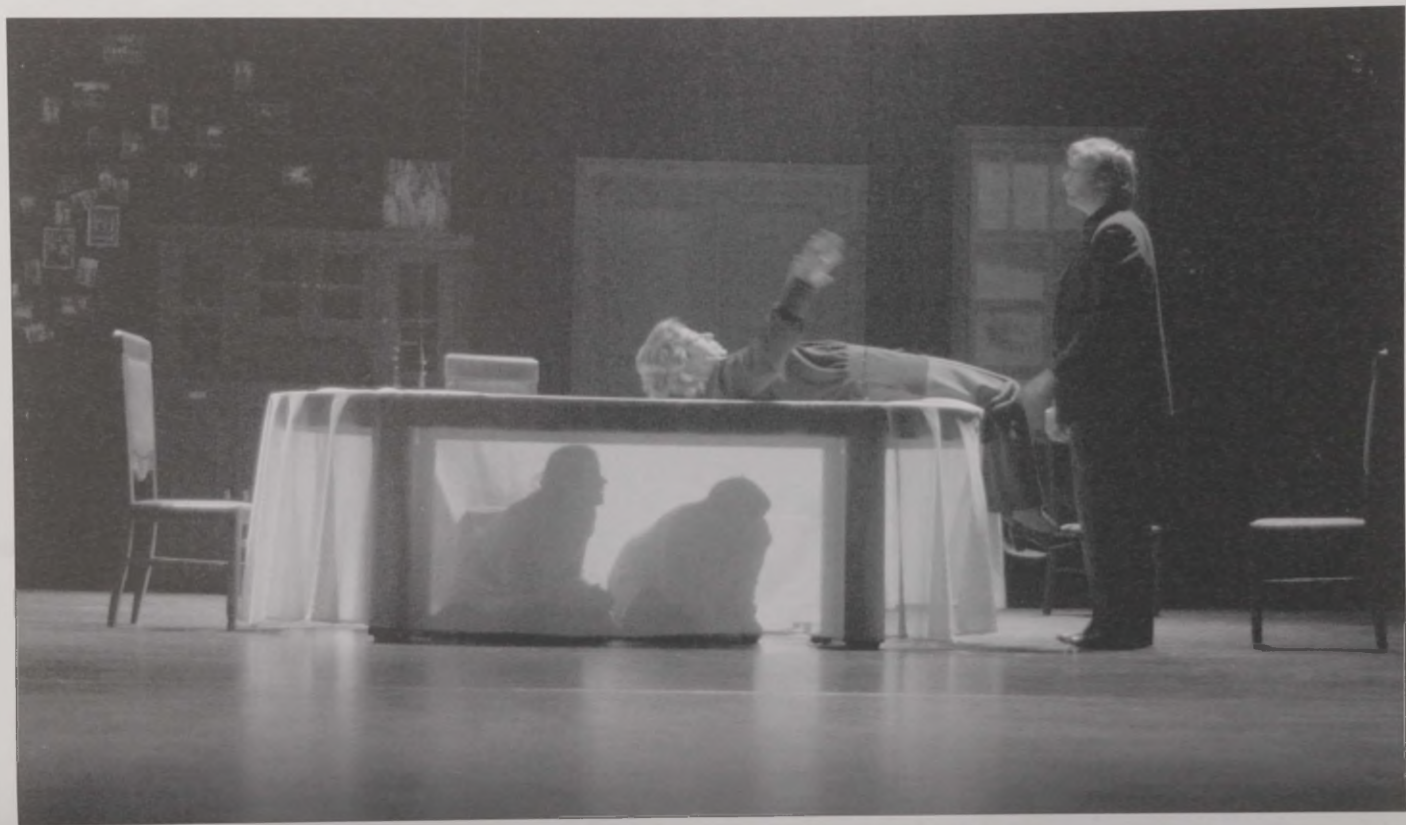
“Julia”. Kaie Mihkelson ja Tiit Sukk.



“Julia”. Mait Malmsten ja Kaie Mihkelson, tagaplaanil Margus Prangel.



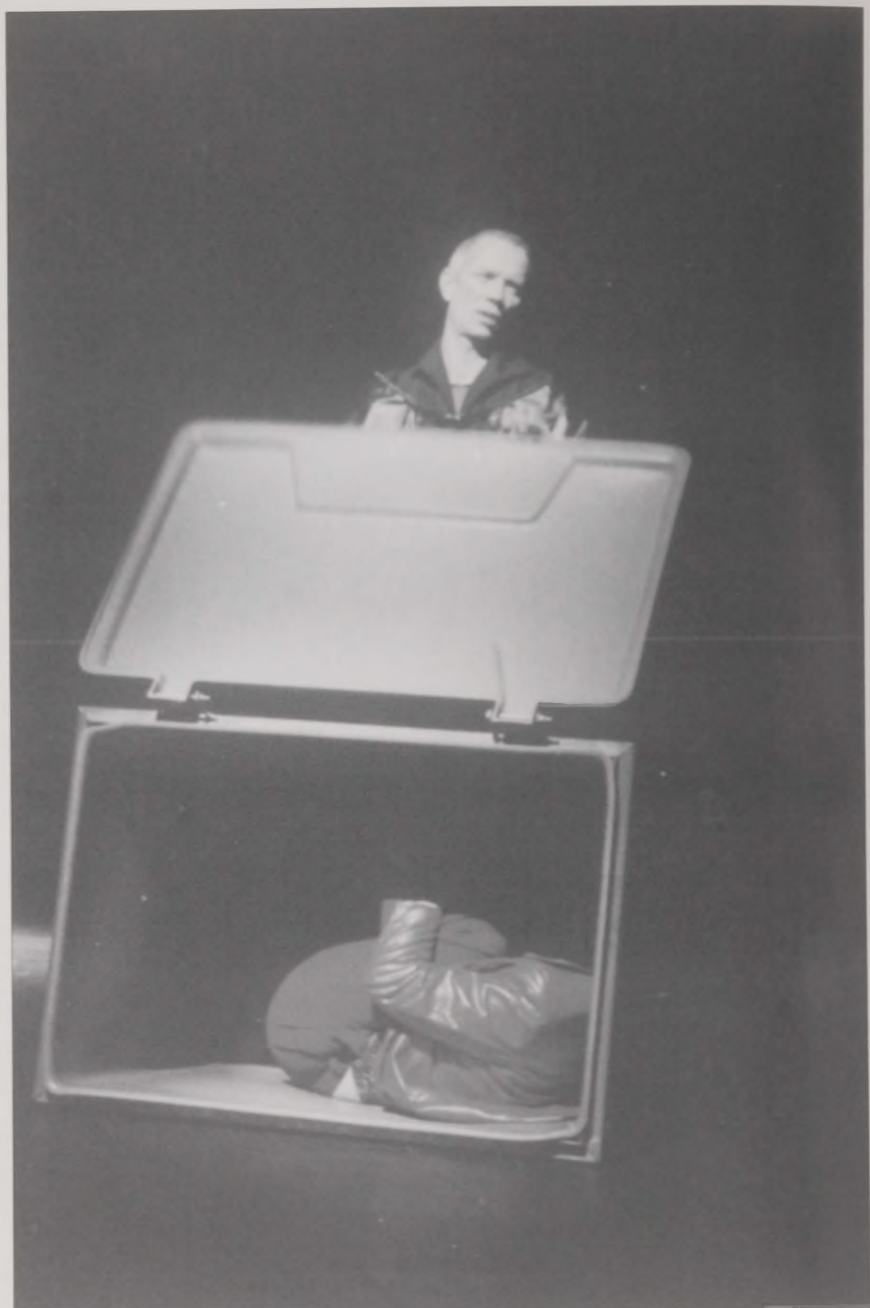
“Finis nihili”. Professor – Ain Lutsepp, Anselm Apostata – Sulev Teppart.



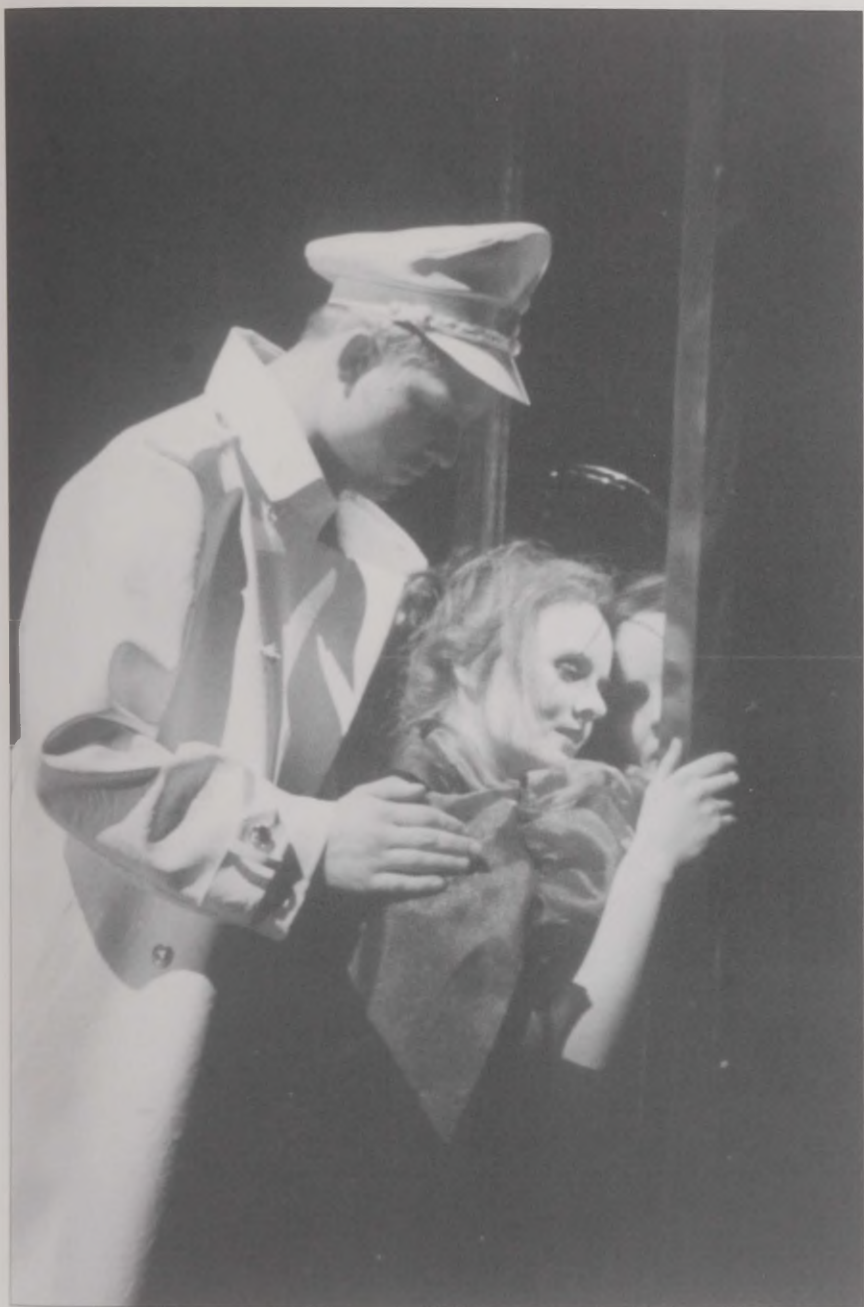
“Finis nihili”. Stseen lavastusest.



“Finis nihili”. Esiplaanil Benzo Benozzo – Mait Malmsten, Ulrich – Tõnu Oja, Lea – Maria Avdjuško.



“Vend Antigone, ema Oidipus”. Kreon – Rein Oja, prügikastis Oidipus – Hannes Kaljujärv.



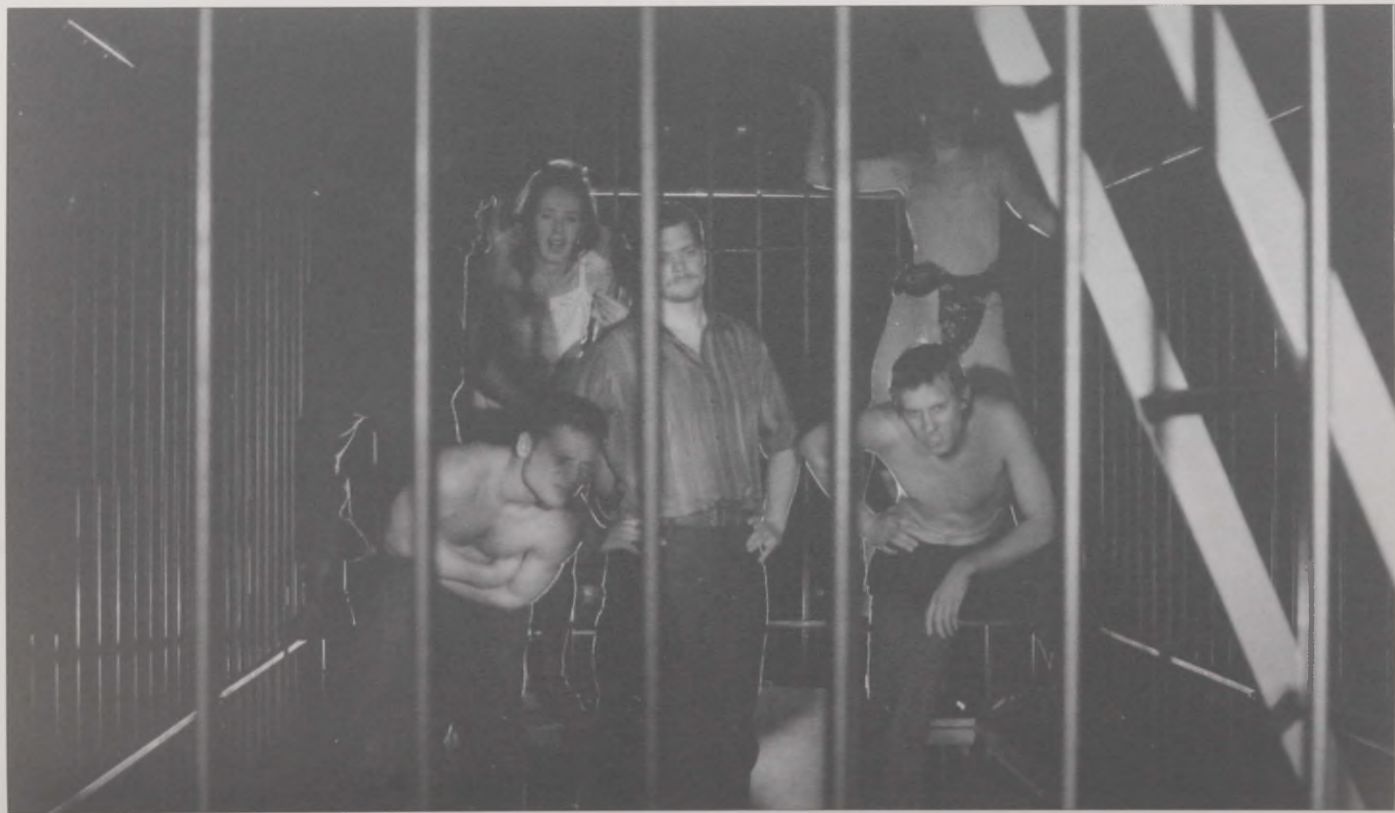
“Vend Antigone, ema Oidipus”. Polyneikes – Andres Mähar, Antigone – Kersti Heinloo.



“Vend Antigone, ema Oidipus”. Bakhandid ja Dionysos – Tambet Tuisik.



“Roberto Zucco”. Zucco – Tabet Tuisk, Daam – Kristel Leesmend.



“Roberto Zucco”. Tegelased puuris.



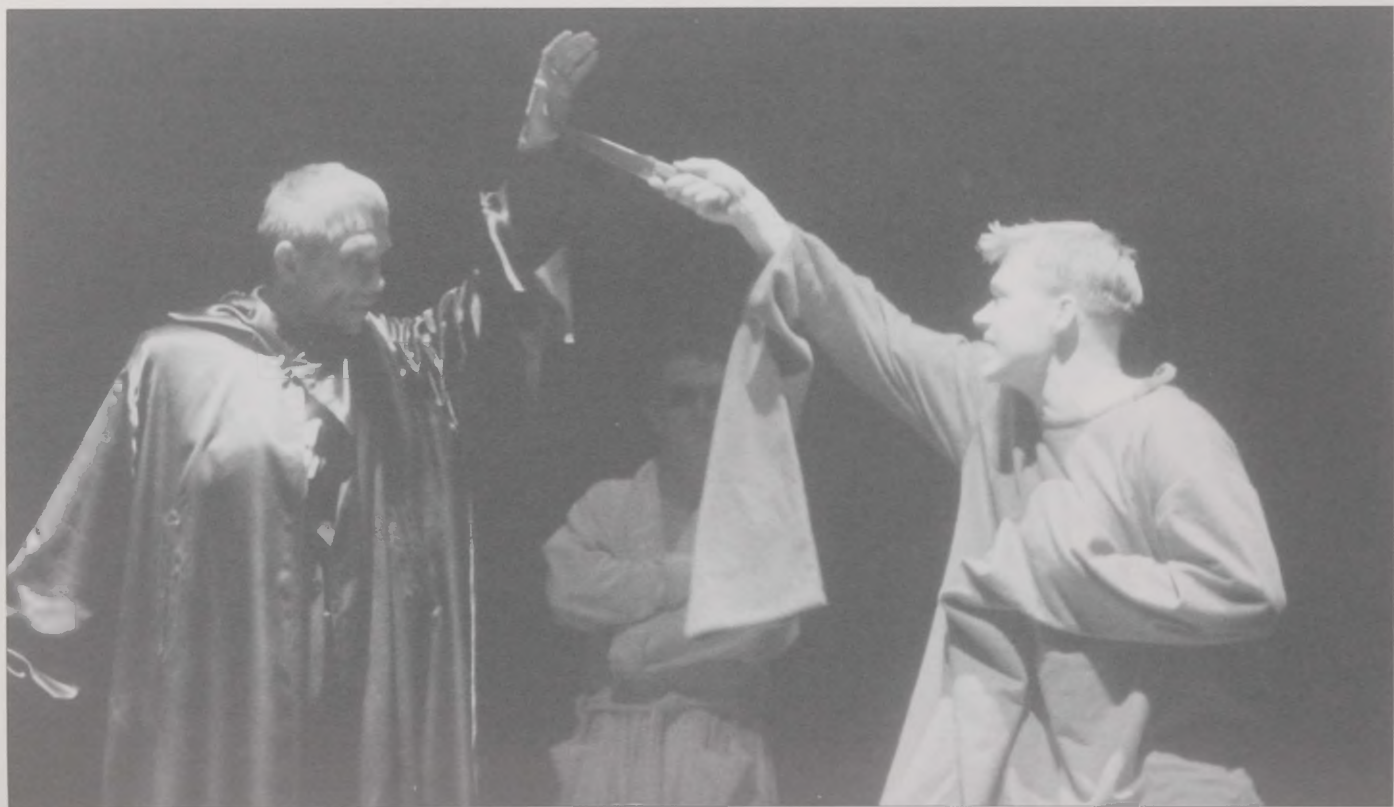
“Roberto Zucco”. Õde – Kersti Heinloo, Plika – Katrin Pärn.



“Meister ja Margarita”. Stseen “kunstiklubis”.



“Meister ja Margarita”. Woland – Hannes Kaljujärv, Margarita – Kersti Heinloo, taamal Meister – Ain Mäeots.



“Meister ja Margarita”. Afranius – Rein Oja, Johannes – Riho Kütsar, taamal Meister – Ain Mäeots.

“ROBERTO ZUCCO” — KOLLEKTIIVNE KATSE ANALÜÜSIDA ETENDUST

Kaks 2003. aasta kevadel toimunud vestlusringi

I näitus. Kuidas analüüsida näitlejatööd?

Osalised: Luule Epner (LE), Kristel Nõlvak (KN), Ene Paaver (EP), Anneli Saro (AS), Juta Vallikivi (JV).

KN: Psühholoogilise teatri analüüsimiseks on välja töötatud koguni küsimustik, psühholoogiline mänguvõti on tuttavam ja läbitöötatum kriitikute jaoks — see on meetod, millest lähtuda. Aga kui teatrikeel muutub, siis on näitlejast palju raskem kirjutada. Minul küll tekkis Zucco puhul küsimus, millest lähtuda. Siin on kohati psühholoogiat, kohati midagi muud, aga seda ei oska sõnastada.

LE: Sa tahad siis öelda, et Stanislavski süsteemi põhine näitleja kirjeldamise terminoloogia ei tööta. Seal on kõik vajalikud kategooriad olemas: läbiv tegevus, pealisülesanne, kohandumised jne. Meie siin ei ole üritanud seda kasutada ja võib-olla ta ei hakkagi tööle.

KN: See oleneb lavastusest, paljude puhul hakkab.

LE: Aga ega kriitikas ka seda enam väga palju ei kasutata, kriitika on rohkem empiiriline.

AS: Minus tekitab võõristust see, kui tegelasi kirjeldatakse kui inimesi. Lõpuks kaob kirjeldaja kontakt näitekunstiga ära. Ei räägita niivõrd rollist, selle mehaanikast ja ülesehitusest või

mis võtetega ja kuidas see mulje luuakse, vaid lähtutakse inimese-paradigmast, nagu inimestest reaalses elus.

JV: Aga see on kõige lihtsam. Päris raske on kirjeldada, kuidas roll luuakse.

EP: Võib-olla see näitab, et meie vastuvõtumudel on ülikonservatiivne, traditsiooniline ja kõige lihtsakoelisem. Ela sisse ja võta tegelast kui teist inimest! See on kõige lihtsam sisseelamise ja vastuvõtu mudel, mida ka kriitika kasutab ja süvendab.

AS: Kui see psühholoogilise teatri kirjeldav mudel meile ei sobi, siis võiksime välja mõelda mingeid uusi lahendusi.

LE: Asi ei ole niivõrd psühholoogilises teatris, kuivõrd selles, et jäädakse referentsiaalsele tasandile, loo ja inimeste tasandile. Ka psühholoogilist teatrit võib kirjeldada teisiti.

KN: Jah, võib, aga kui sa kirjeldad seda sisseelamise keeles, siis see on kuidagi põhjendatud. Mina mäletan paljudest rolliportreedest kohti, kus kriitik kirjutab, mida ta näeb tegelast mõtlevat. Näitleja suurim saavutus oli, kui tegelase mõtted olid laval "näha" ja vaataja sai sellest üksüheselt aru. Seda osati ka kriitikas edasi anda, see käis mingil väga üldnimlikul baasil. Aga praegu mängitakse teistmoodi. Isegi kui sa näed, et tegelane mõtleb, siis sa ei tea, mida ta mõtleb, ja see ei ole enam ka oluline. Eriti nendes uutes lavastustes: näiteks "Aurora temporalises" ja isegi "Zuccos". Sa pead kuidagi teisiti lähenema.

EP: Lõpuks ei tea me, kas see oli nii ka 1950–60ndail. Näitleja võis küll mängida, et ta elab kohutavalt sisse, samas mõtles ta hoopis millelegi muule.

AS: Kui kirjeldatakse lavategelikkust, siis on see isegi huvitav, sest loob etendusest mingi pildi. Aga kui kaugenetakse ka lavareaalsusest ja hakatakse pikalt analüüsima tegelase psühholoogiat ja hingeelu, siis küsin ma, mis alusel seda teha saab. See tekitab kõhkluise, et tegu on esoteerika või ilukirjandusega.

- EP:** See on üks võimalus — selline siiras vastuvõtt. Mõni kriitik ütleb, et tema jaoks on huvitav just siis, kui lugeda väga siseseelanud inimese mõtteid, seda, mis on teda väga isiklikult puudutanud. See võib olla väga huvitav, aga teaduslik analüüs peaks suutma enamat. Sel puhul on ka oluline jäädvustamise aspekt, see, mida inimesed tol ajal lavastusest välja lugesid. Etenduse analüüs ranges mõttes peaks olema rohkem tehnika analüüs.
- LE:** Aga kuidas tegeleda tehnika ja vahenditega? Seda ei lahenda ka pelk empiiriline väliste vahendite kirjeldus.
- KN:** Meetodi leidmine on minu jaoks kõige raskem. Kuidas tulemust vaadates vahendeid analüüsida? Kui ma oleksin proovis olnud ja teaksin näiteks lavastaja antud ülesannet, siis ehk teaksin ka, milliste vahenditega tulemusele läheneda.
- AS:** Aga võib-olla mitte välistada neid mõtteid ja emotsioone, mis tekivad, vaid ühendada need selgemalt lavareaalsusega, mille pealt see emotsioon-mõte tekib.
- EP:** Jah, tehnilise konstruktsiooni analüüs on puudu. Samad küsimused tekivad ka lavastajatöö analüüsimisel. Lisaks veel on see probleem, kuidas aru saada, mis on rollis/lavastuses näitleja enda panus ja mis on lavastajalt.
- LE:** Seda on väga raske öelda, kui sa ei ole proove näinud. Näitlejad pakuvad ka lahendusi välja, mõni rohkem, mõni vähem või üldse mitte. Lavastaja on muidugi see, kes teeb lõplikud valikud. Nüüd Zucco juurde minnes: kas me peaksime lavastaja rolli oma analüüsis mingil moel välja tooma? Kuivõrd me saame seda teha?
- AS:** Kui me analüüsime ühte rolli, siis peame siiski natuke arvestama ka kogu truppi mänguvõtit. Ja see peaks/võiks olla lavastaja antud.

Ruum

- LE:** Lavastaja ja kunstniku koostöös on konstrueeritud see lava-(maa)ilm, keskkond, milles näitlejad tegutsevad. Ja see ei ole indiferentne asi. Antud lavastuse puhul hakkab keskkond küll

mõjutama näitlejapoeetikat, näitleja vahendite valikut. Ja see on vist isegi üldisem küsimus: milline on lavaline maailm — kas ta on tinglik-abstraktne või realistlik; kas ruum on kitsas või avar; millised on need konkreetset füüsilised ja fiktsionaalsed mängutingimused, millesse näitleja oma rolli loob. See on üsna oluline. "Zucco" puhul on domineeriv puur, millest tulenevad kõik võimalused ja võimatused. Aga see ei ole ainult puur kui konstruktsioon, vaid see puur hakkab otsekohe vaataja jaoks genereerima mingeid tähendusi. Ja puuri tähendused hakkavad mõjutama seda, kuidas me näitlejaid vastu võtame. Kui nad mängiksid täpselt samamoodi, aga mitte puuris, siis ilmselt me ka tõlgendaksime neid rolle teisiti. Ja samas mängivad näitlejad puuri tähendusi välja. Lava-maailm ja näitleja on niisuguses vastastikusel suhtes, et me ei saa seda keskkonda jätta kõrvale ja hakata tegelema ainult rollidega. Tambet Tuisu intervjuust¹ saime teada, et puur oli üks esimesi asju, mis paika pandi.

Kas ei ole nõnda, et fiktsionaalne maailm kehtestab end siin paljuski tänu lavastuse ruumisuhetele: publik on ebaharilikult lähedal, kahel pool puuri, näitleja kõnnib vaatajate eest veel läbi ja vaatab kellelegi silma — otse ja vahetult — või istub kuhugi vaatajate keskele. "Zuccos" on püüdnud jõuvälja genereerida ruumilahenduslike võtete ja näitlejate mänguga, mängulaadiga, kohaloleku fenomeniga. Tuisu puhul saan ma aru, mida tähendab kohalolek. Ta on ju väliselt väga napp, minimalistlik, aga samas on temas sisemine keskendatus, sa pead teda jälgima, ta tõmbab su oma maailma sisse. Ka see hakkab töötama ühtse energiavälja kasuks. Sulle luuakse sellised tingimused, kus sa ei saagi lõdvalt nõjatuda tooli seljatoele ja meelt lahutada.

KN: Ja vaatajana tead, et oled ka ise pidevalt nähtav.

¹ Luule Epneri intervjuu Tambet Tuisuga jaanuaris 2003.

LE: Kersti Heinloo Ophelia-stseenis lausa suhtleb konkreetsete vaatajatega. Üks tudeng rääkis, et kord ta oli ühe meesvaataja juukseid sasinud.

KN: Ja Tambet Tuisk ka korduvalt räägib publikusse ...

LE: Vähe sellest! Tudengid rääkisid, et kui nad etenduse ajal tegid märkmeid, siis Tambet Tuisk oli oma monoloogi ajal öelnud vahele ühe lause: "Ja kirjutage kõik üles!"

Mänguvõti

KN: Selle lavastuse puhul ärritas mind, et seal oli midagi, mida ma ei oska sõnastada. Justkui oleks seal midagi, mida ma oleksin varem näinud. Ma ei ole kunagi Grotowski lavastusi näinud, aga siin oli midagi tema stiilist. Tambet Tuisk rääkis, et "Zuccos" ei ole võimalik midagi põhjendada, sest see ei ole psühholoogiline lavastus. Grotowski rõhutab, et rolli loomist kasutatakse enda avamiseks, mitte ennast rolli avamiseks. Ka Tambet mainis, et nii vähe on neid tükke, kus oleks oluline, mida **tema** mõtleb. Ja teiselt poolt julmuse teater. Tambet mainis samuti ära julmuse teatri ja selle jõulisuse. Muidugi, kui meie praeguse aja olukorda arvestada, kus tükk lavastatakse kahe kuuga, siis on selge, et Grotowski meetodit lõpuni rakendatud pole. Aga siin on ilmselgelt vaese teatri elemente, kus kõik põhineb näitlejal, kõik on miinimumini viidud: alastus ja arhetüübid. Kogu see kummastus, mis selles tükis on, kas see tuleneb sellest, et mängitakse meie arhetüüpsete ettekujutustega? Ja sellest tekib võõritus, et keegi võiks etendusse sisse elada, isegi kui ta tahaks kaasaelamisest lähtuda. Mõrv ei ole tegelikult mõrv ja mõrvar ei ole tegelikult mõrvar. Tambeti hääles (Peeter Selg kirjutas sellest) on alati väike distants sees, mis tekitab väikese kummastuse.

Osajaotus

EP: Tom Lewy artikli "*Casting as an Interpretative Means*" põhjal saab lavastaja tegevuses eristada kolme strateegiat teksti suhtes: lojaalne, poleemiline ja innovaatiline. Lavastaja võib muuta teksti, kuid mõjukuselt teine interpreteerimisvõimalus on osajaotus. Ojasoo osajaotus "Zuccos" on lojaalne teksti suhtes. Ta ei ole läinud vastuollu teksti stiililise eripära ja kontseptsiooniga. Vastuolu oleks tekkinud siis, kui Zuccot oleks mänginud hoopis teistsuguse imagoga näitleja: väga vana, silmatorkava välimuse, eripära või puudega näitleja, aktsendiga, et ta on Teine. Siis oleks olnud see poleemiline või innovaatiline tõlgendus. Teiseks see, kuidas publik osajaotust vastu võtab/loeb. Tartu on väike linn, Vanemuise püsipublik on veelgi väiksem ring, lavastust mängitakse väikeses saalis. "Zucco" publik on ka Tartu teatrikontekstis palju kontsentreeritum ring inimesi, võrreldes suure saaliga. Tegelikult koguneb "Zucco" publikuks väga teatrikompetentne publik, nad oskavad vaadata ja on informeeritud nii sellest, milline on näitlejate teatrislepp kui ka eraeluline ja isiklik taust. Minu mulje etendusest oli, et publik oli domineerivalt noor, peategelaste ja lavastaja eakaaslased. Publik on väga ühel lainel ja väga informeeritud. Lewy väidab, et isegi kui lavastaja ehk ei pea oluliseks näitlejate taustinformatsiooni oma interpretatsioonis ja näitlejate valikul, aga kui publikul on see info olemas, siis mängib see igal juhul kaasa. Ma arvan, et "Zucco" publiku jaoks mängib igal juhul kaasa see, mida nad teavad Tuisust, Heinloost ja teistest. See on aktiivne suhe. Kui prooviks korraks seda provokatiivset tõlgendusvõtet kasutada, vaadata, mis juhtub, kui kaasata mulje näitleja isikust rolli tõlgendusse.

Zuccot, autsaidarit mängib kahtlemata Vanemuise kontekstis staar, inimene, kes on näitlejana väga esil, jõuliselt tunnustatud, saanud palju preemiaid — Panso-preemia. Teda on saatnud algusest peale lootuse ja esiloleku maine.

- JV:** Kas lavastaja on üldse aktiviseerinud seda näitlejate personaalset tausta? Kas see on oluline või ei ole? Minu arvates selles lavastuses ei ole.
- LE:** Need näitlejad on tegelikult ikka väga noored, kaks aastat ainult teatris olnud, personaalset tausta on vähe. Ja maardan, et Tartu publik nendest veel väga palju ei tea. Neid ei saa võrrelda näiteks Kaljujärvega. Mida me teame Andres Mäharist? Mitte midagi.
- KN:** Minu arvates ei ole siin seda ruumi, et mõelda isiklike asjade peale. Ka see materjal tingib seda.
- AS:** Aga Mihkelson tõuseb ses osas rohkem esile.
- EP:** Selleni tahtsingi jõuda. Ühelt poolt Ojasoo kasutab noori, oma kursusekaaslasi ja teiselt poolt vanemaid näitlejaid, kellel on oma kindel imago ja rollislepp. Nende hulgas siis Mihkelson kui külaline ja kõik ülejäänud on Vanemuisest.
- LE:** Leesmend on ka külaline.
- EP:** Jah, kaks külalist. Teistele mõeldes: Eelmäe näiteks on Vanemuise kontekstis Everi-kategoorias näitleja, kelle ilmumine lavale on juba “näitleja ilmumine”. Ta toob kaasa oma slepi, maine, imago. Aga kas see töötab selle tüki vaatajate jaoks, kes ei ole ju tema neid hiilgerolle näinud? Ta on pigem legend. Ta on vana, kuid kvaliteetne, kuigi kulminatsioon on juba selja taga. Ta mängib vanameest, kes on lõksu jäänud. Teine vanema põlvkonna esindaja on Atlas, kes on ka Vanemuise raudvara. Jõulise imagoga, kuigi mitte esirinnastaar. Siiski küllalt isikupärane. Mihkelson seostub tugevasti Hermaküla, Toompere teatriga — seega mitte selle kõige traditsioonilisema teatriga. Selles suhtes sobib ta Ojasoo teatrisse hästi ja sulab orgaaniliselt truppi.

Tambet Tuisu Roberto Zucco

- EP:** Tuisk on pisut paipoisilik, päikesepoiss. Energilisus, rõõmsameelsus. Noor, ilus, hele, keskmist kasvu, sale ja sportlik, silmatorkavalt hea füüsilise väljanägemisega. Samas hääl on

pigem kõrgepoolne, pehme tämbriga. Tema seksikus on süütu ja poisilik, pole midagi jõulist ega ohtlikku.

JV: Minu arvates on ta üsna irooniline.

KN: Oluline on see, et ta on tavalise välimusega.

LE: Ta on küll tavaline, aga mitte silmapaistmatuse mõttes. Ta pole igamees.

KN: Ta on harmooniline. Kui mängiks Janek Joost, siis ta oleks välimuselt silmatorkav. Tambet on kena näolapiga ja harmooniline ja ei paista mingi eripäraga silma, kuigi ei ole ilmetu. Kui sa paned mõrvarit mängima sellise näitleja — sooja auraga ja kena inimese igas mõttes, siis on see märgiline.

LE: See soe aura on jälle selline asi, mis ei tundu ühesugune kõigi jaoks. Minu jaoks on ta hele, aga mitte tingimata soe.

KN: Soe headuse ja heleduse mõttes, mitte emotsionaalses mõttes.

LE: Ei, ma isegi ei mõtle hele hea tähenduses, ta ei kiirga headust.

JV: Näiteks Joost võib palju soojem olla ...

LE: Jah, ma olen ka Juta poolel. Tambet Tuisk ei mõju ka karismaatilise näitlejana iseenesest, nii et tal tarvitseks ainult tulla lavale, ja kohe magnetiseerib. Siin rollis ta küll saavutab selle, kuid saavutab kohaloleku fenomeniga. Ta ikka teeb midagi selle jaoks, ta on väga selles asjas sees, väga keskendatud. See on ikkagi näitlejalik saavutus.

KN: Kohalolu on väga õige märkus: Tuisk on tõesti väga intensiivne.

LE: Aga ainult sisemiselt, tal ei ole tugevat välist ekspressiivsust.

EP: Ikkagi on ta terve ja ilus, hele heledaverelisuse ja selge silmavaate poolest. Kena poisikeseliku olekuga noor mees. Joostil on mehelik aura hoopis teine.

AS: Tuisk on igamees selles mõttes, et ta ei ole kangelane või eriline inimene, ei ole ka veidrik. Ta võimaldab samastumist: mina võiksin ka selline olla.

EP: Oleks olnud lihtne lahendus, kui Zuccot oleks mänginud mitte selline positiivne ja terve näitleja. Siis oleks tekkinud kohe seos, et peategelane oligi ühiskonnast väljas, Teine.

Kaie Mihkelson

- EP:** Mihkelsoni psühho-füüsilist tasandit iseloomustab see, et ta on pikk, sale, silmatorkavalt selge ja madalatoonilise häälega. Seksuaalne aura on salapärane, müstiline. Küpse naise võrtsikas ilu. Kõik Mihkelsoni selle lavastuse rollid seostuvad tema eaga ja võib-olla ka tumedapoolse müstilise auraga.
- LE:** Aga kas ta ei ole Zucco emana ja teistes järgnevates rollides üsna erinev? Naine, kes muutub, kes ei ole oma rollides ühesugune.
- EP:** Muidugi on, aga mitte nii väga. Emana ei ole ta helge ema, madonna.
- KN:** Tekstis on ju sees müütiline ema-poja verepilastuse teema. Füüsilist lähedust oli lavastuses kõvasti vähemaks tõmmatud. Huvitav, miks?

Kristel Leesmend

- EP:** Leesmend on täiesti erakordse välimusega. Silmatorkavalt pikk ja sale. Tavatu. Aura on tal väga hele, särav, puhas ...
- JV:** ... terav ...
- EP:** ... õrn ja elegantne. Ta on natuke nagu tulnukas, sest on vähe mänginud. Leesmendil ongi ainult see üks roll, elegantne daam, ja sellise tulnukana ta lavastuses mõjubki.
- KN:** Aga ta on terav ja külm, ning väga hea partner Zuccole. Ma olen nõus, et Tuisu soojus on karge soojus, ta ei ole soe headuse mõttes, vaid see on see, mis käib näitleja persooniga kaasas, mida sa kuuled mujalt: kui hea ja tore inimene ta on. Nii Tuisk kui Leesmend on mõlemad hästi napi, kergelt kunstliku olemisega (mitte halvas mõttes). Selline kerge distants, mis tuleneb psühho-füüsisest. Leesmendi puhul kehtib see sama: külm ja karge ja kaugel. Näitleja, kes ei ole naturalne higistav inimene laval. Samal ajal Mihkelson, kes on ka külm ja karge, mõjub mahlakamana.

Raivo Adlas ja Lembit Eelmäe

KN: Mulle tundus, et kõik näitlejad võtsid omaks ühe kindla mänguvõtme. On küll erinevatest põlvkondadest näitlejad, kuid isegi Adlas ja Eelmäe tõmbasid veidi tagasi seda, mille peal nad muidu hästi sageli sõidavad. Nad olid minimalistlikumad ja ökonoomsemad kui tavaliselt.

LE: Minu jaoks oli küll Adlas täiesti tavaline ..., mingit teist mänguvõtit ma küll ei näinud.

KN: Tavaliselt on ta ikka eriti ekspressiivne ...

LE: "Zuccos" ka: jõhker ja räme ja kipub karjuma ... Eelmäe mulle päris meeldis, selle tüübina ta sobis lavastusse.

EP: Adlas on teistsugune vana kui Eelmäe, ta on sooniline ja kõhn, füüsiliselt aktiivne.

LE: Ta on ikka palju noorem.

EP: Adlas on suhteliselt plastiline. Koos on vananev keha ja tugev hääl. Tal on lavastuses kõik ennast kehtestavad valvurirollid. Tema imago sobib sinna täpselt. Kuna Eelmäe mängib koos endast kolm põlvkonda noorematega ja ka Zucco on temast väga palju noorem, siis sellest tekib väike positiivne pinge, tähendus.

Valgustus

LE: Ma tahaksin veel rääkida näitleja keskkonnast ja ühest olulisest komponendist selles: valgustusest. See ei ole "Zuccos" tavaline. On palju hämarust ja varjudemängu. Eelmäe stseenis oli valgusega eriti peenelt tööd tehtud: ta nägu tuli eriliselt esile ja kui ilus oli see nägu, valguse ja varjudemäng näol, valgusega modelleeriti seda nägu. Siis ma hakkasin valgustust jälgima: kord on hämarus, kord langeb valgus eriliste nurkade alt.

KN: Samas ei kasuta lavastaja varjudemängu kordagi ära. Sa võid kogu tüki ära vaadata nii, et sa ei pane kordagi tähele, et pool mängu käib tegelikult seina peal.

LE: Esimene stseen on täitsa varjuteater.

- KN:** Jah, seda küll, ja ka hiljem tekib punasele kardinale varjumäng. Madli Pesti vist kirjutab oma seminaritöös, et ühes stseenis tekib tohutu suur venna vari ja väike õe vari. Seda mina ei olnudki tähele pannud ja ei saa aru, kas see on puht juhused, et valgus niimoodi langeb, või Ojasoo siiski mängib sellega. Tähelepanu sellele ka ei juhita. Valgusest saaks omaette etenduse.
- LE:** See ei pruugigi olla väga teadlik. Samas mõned vaatajad panevad seda tähele ja hakkavadki jälgima. See on ikkagi pakumine vaatajale, ta võib valgustust tõlgendada, kui ta tahab.
- KN:** Hästi huvitav väli tekib sinna kardina ette, kust hiljem "päike" välja tuleb, kus muidu on tühi ruum — käiakse küll läbi, kuid seal ei toimu midagi. See oleks justkui totaalne horisont, kuigi me seda ei näe. Zucco on alati näoga "päikese" poole, kui ta jookseb.
- LE:** Valgustus on ikkagi üks väga aktiivne komponent, ta ei ole neutraalne, vaid töötab koos näitlejaga, annab juurde või võtab ära võimalusi.
- AS:** Minu arust valgustus rõhutas lavastuse müütilist tasandit. Oli teisi asju veel, mis seda tegid, nagu väike õde ja suur vend ja teised võimendatud kujundid.
- LE:** Nagu ka tantsud tulevad esile valguses kesk hämarust.
- KN:** Aga samas ei ole see valgustus ka nii silmatorkav nagu mõne tüki puhul, kus valgustus on justkui põhiline. Valgus vaid toetab näitlejat.
- EP:** Hästi sisse kootud.
- KN:** Ka kostüümid, kõik asjad on niivõrd hästi pandud näitlejaga koos tööle. Sa näeksid justkui paljast näitlejat, kostüüm ei takista füüsilisel esile tulemast, ei varja näitlejat.
- LE:** Näitleja muutub tänu sellele huvitavamaks, aga sa ei pea nende komponentidele eraldi tähelepanu pöörama.

Riho Kütsar ja Katrin Pärn

EP: Riho Kütsar on vahepealse põlvkonna esindaja. Tal on kaks rolli: Vend ja Äss. Need on omavahel sarnased, halvas mõttes isased. Kütsari füüsis sobib rollidega hästi kokku.

LE: Kas see tundus sulle ka oluline, et Kütsar on paaris Katrin Pärnaga, kes on hästi väike ta kõrval?

JV: Samas on Pärn hästi tugev tüüp.

EP: Pärna imago mõjub traditsiooniliselt naiselikult, pehmelt, ümaralt, soojalt. Tal on väga meloodiline hääl.

JV: Minu arust on ta suhteliselt räme tüüp.

KN: Jah, aga siin ta mängib ikkagi pigem tüdrukut.

LE: Kuna Pärn on seda rolli mängima pandud, siis ei tule sellest puhast, heledat stereotüüpset neitsit. Ta on teine tüüp.

EP: Mis temas on ramedat? Ta on lopsakalt naiselik.

KN: Jah, ta on lihtsameelne, kes on võimeline vägistamist võtma suure armastuse aktina, aga temas on trotsi ja opositsioonilisust.

(Toimub pikk Ene veenmine selles, et Pärn on poisilik, mitte soe, ümar ja naiselik. Veenmine täies ulatuses ei õnnestu.)

Kersti Heinloo

EP: Mina seostan Pärna siiski traditsioonilise naiselikkusega, erinevalt Kersti Heinloost.

KN: Mina ütleks, et just Heinloo on naiselik.

LE: Heinloos on ikka mingi tugevus sees.

EP: Ta on tugev ja vintske, pingulolev.

KN: Aga ta on füüsiliselt õrn ja selgete silmadega, mulle seostub see naiselikkusega.

(Jätkub väike kaklus naiselikkuse teemal.)

KN: See ei aita meid kuidagi meetodi otsimisel.

LE: Siiski, me ei jäta vaatluse alt välja näitleja psühhofüüsilist faktuuri, seegi on osa meetodist.

Kontseptsioon

EP: Mida sellest kõigest järeldada? Näitlejavalikud on “Zuccos” tekstist lähtuvad, seda lojaalselt kinnitavad.

LE: Tuisu puhul on rollijaotus ikka ka kontseptuaalne. Tuisk räägib intervjuus teistest lavastustest, mida nad nägid ja kus Zucco mõjus kas sõduri või hulluna, mis ilmselt tulenes ka näitlejavalikust. Mulle näib, et tekst ei anna üheselt ette, et ta peab olema hele ja terve.

KN: Jah, kui sa oled enne teksti lugenud, siis sa ei kujuta selles osas Tuisku ette. Ja kuivõrd kontseptuaalne on reklaamplakat: naeratav nägu, mida me kordagi etenduses ei näe. Tahetakse rõhutada igamehelikkust.

AS: Aga võib-olla peaks rääkima ideoloogiast. Kui võtta skaalal positiivne — negatiivne, siis kes see Zucco meie jaoks on?

LE: Tuisust algab lavastuse kontseptsioon.

KN: Ta ei ole üheselt negatiivne.

LE: Vastupidi, ta on just see, kellega sa hakkad kaasa liikuma, kellega sa end samastad.

JV: Mina küll ei samastu.

LE: Mitte otseselt, aga sa võid.

JV: Minul on kogu aeg see probleem, et ma ei saa aru, kas ta valetab või räägib tõtt.

AS: Minu jaoks on kogu lavastuse võti ruumi väiksus. Ühelt poolt on puuris tegelased-näitlejad ja teiselt poolt on suurem puur Sadamateater ise, ka vaatajad on puuris. Ja kõikidel meil on seal väga ebamugav olla. Oleme kohutavalt lähedal üksteisele ja see tekitab meis hirmu ja õudu. Ainus võimalus end kaitsta on näkku mask panna. Mina näen lavastuses hästi palju maskimängu. Juta ütles just kinnitas seda. Siin on ka põhjus, miks mulle Adlas ja Eelmäe eriti ei istunud, sest nemad kukkusid sellest maskimängust välja. Sa ei näegi sinna maski taha, Tuisu puhul eriti. Teiste puhul on seda vähem, sest teised vahetavad rolle, mis on mingis mõttes sarnased ja ka arhetüüpsed —

maskid. Ja siis tulevad sisse üksikud suured monoloogid, kus on mingil määral eneseavamist.

LE: Aga see ei tähenda, et inimene end avab, vaid ka seda, et suhtlemine ongi monoloogiline — kommunikatsiooni puudumine.

AS: Monoloogid publikusse tekitasid ebamugavust. Ja ka alastuse puhul ma ei teadnud, kuhu vaadata. Lavastuses on mitmeid kohti, kus mul on paha olla.

KN: Mulle tundub, et Zucco püüab mängida maskitut, see on neutraalsuse mask. See mõrvar ei ole nagu mõrvar, tal on mingi lunastav funktsioon. Ta on teiste mõtete summa, tal ei olegi oma nägu ja seetõttu on ta neutraalne.

AS: Igamees.

KN: Just nimelt. Tuisk ütleb ise ka, et ainus asi, mis sa ühe stseeni puhul saad teha, on see, et sa pead näiteks teada saama teise inimese nime. Pole oluline, mis tujus ma olen või kes ma olen. Sa ei pea olukorda põhjendama, tehakse lihtsaid asju. Zucco täidab oma ülesandeid. Maskilikkus tuleb sellest, et ta ei väljenda justkui midagi. Ja kuivõrd sarnased on näiteks kaks stseeni, kus ühes toimub mõrv (politseiniku tapmine), teises tema ainus heategu, kus ta aitab seda vanameest. Vastavalt sellele, mida temalt oodatakse, seda Zucco teebki. Mõrv ise ei ole tegelikult oluline.

AS: Lavastust võib vaadata ka rituaalteatri kontseptsioonist, initsiatsiooniriitusest lähtuvalt. Zucco tapab oma ema ja isa, mis tähendab emantsipeerumist vanematest, täiskasvanuks saamist. Zucco tapab politseiniku, võtab vastutuse ühiskonnalt kui reglementeerivalt süsteemilt endale kui vabale kodanikule. Siin võib näha seost ka isatapuga — Isa seadusest üleasumisega. Tappes lapse, tapab Zucco ka lapse iseeneses: igasuguse süütuse ning lootuse elu ja inimeste suhtes. Prostituuti tappes lükkab ta endast eemale naise ja armastuse. Zucco tapab meie eest ka, see on nagu lunastus. Lõpuks on ta täiesti

vaba, teda ei seo inimeste ja ühiskonnaga enam midagi. Lõpus võib tõesti rääkida katarsisest.

LE: See läheb hästi kokku “päikesesse” minekuga.

II näitus. Fenomenoloogilise analüüsi probleem — kuidas analüüsida tervikut?

Osalised: Luule Epner (LE), Eva-Liisa Linder (ELL), Ene Paaver (EP), Anne-Ly Sova (ALS), Juta Vallikivi (JV).

LE: Minu meelest me ei ole leidnud (või vähemasti mina ei ole leidnud) päriselt vastust küsimusele, kuidas ikkagi analüüsida näitlemist lavastuses, eriti kui see ei ole konventsionaalne, tavapärase, kui see ei ole lihtsalt kirjeldatav. Fenomenoloogiline lähenemisviis, mida Erika Fischer-Lichte on konkreetsemalt esitlenud artiklis “Etenduse analüüsi probleemid”, on tema enda sõnade kohaselt alles lapsekingades. Seal justkui ei olegi tööriistana kasutatavat meetodit nagu semiootikas iga-sugused küsimustikud ja liigitused. Võimalik, et fenomenoloogia raames ei saagi ranget meetodit välja töötada. Aga mida siis ikkagi teha, kui uurija ei taha lihtsalt loopida sõnu ‘kohalolu’ ja ‘kehalisus’? Mul ei ole vastuseid.

Ma püüdsin oma artikli “Teater kui teater” [ilmus “Teatrielus 2002”] teoreetilises osas tutvustada ja mingil moel ka rakendada fenomenoloogilist lähenemist, mis keskendub performatiivsetele külgedele. Aga siin on kaks põhiprobleemi. Üks on see, et fenomenoloogilise lähenemise puhul on rõhk tervikul, selle kogemisel. Kuid on äärmiselt raske terviku kogemisest tuletada metodoloogilist või mõistete süsteemi, mis oleks analoogiline semiootikas kasutatavaga. Muide, Fischer-Lichte eristab semiootilist ja fenomenoloogilist analüüsi ning viimase juures toob ta välja kolm põhifookust. Üks on näitleja kehalisus, teine on atmosfäär. Atmosfääriga on sama lugu: kuidas seda analüüsida? Sa koged seda, tajud, et viibid selles,

aga kuidas seda analüüsida, kui sul puuduvad igasugused teaduslikud mõisted. Kolmas fookus on sündmuslikkus (etendust vaadatakse kui sündmust, mitte kui teksti). Lavastust ei hakata märgisüsteemideks lahti võtma, vaid vaadatakse seda elava protsessina. Kuidas seda kõike ikkagi kirjeldada, kui meil ei ole muud kui väga üldised sõnad?

Uurija subjektiivsus

LE: Ja teine probleem. Rõhutatakse, et fenomenoloogilise lähenemise puhul on oluline, mis toimub etendajate ja vaatajate vahel. Sa koged seda tervikut ja kehalisust ja oled atmosfääris; sa ei saa jätta vaataja positsiooni kõrvale, ei saa asuda mingile neutraalsele positsioonile, ei saa atmosfääri sedastada nagu rekvisiite laval. Aga kuidas siis tuua etenduse analüüsi sisse vaataja kogemus? See on see, mida mõned lavastajad on ka nagu tahtnud, näiteks Hermaküla. Rääkigu kriitik sellest, mis sünnib saalis! Aga ma vaatan etendust! Muidugi ma tajun midagi sellest, mis toimub ümberringi, aga kui ma keskendun sellele, kuidas reageerivad vaatajad (eriti nagu Fisher-Lichte tahab — jälgitagu vaatajate füsioloogilisi ja afektiivseid reaktsioone: nutt, naer, karjed, kahvatus jne), siis ma vaatan etendust saalis ja ma ei saa samal ajal jälgida laval toimuvat.

EP: Teatris toimuvad mitmesugused kommunikatsiooniprotsessid, nagu iga vaatamängu puhul: jalgpallistaadionil skandeerimine, teatris naermine, vaikus, nihelemine jne. Aga ei ole võimalik kõigi eest rääkida.

LE: Kui ma räägin emotsionaalsetest või afektiivsetest kogemustest, mida fenomenoloogilisse analüüsi tahetakse sisse tuua, siis need on ikkagi minu kui ühe konkreetse vaataja kogemused. Ma ei tea, mida minu kõrval istuja tunneb.

EP: Vaatajakogemuse all mõeldakse ilmselt ühe konkreetse vaataja kogemust.

LE: Aga mida see annab teatriuurimise seisukohast? See viib väga suurde subjektiivsusele. Kas see ongi meie ainukene tee? Ikka

sinna subjektiivsuse sohu — minu personaalne kogemus, mida keegi ei saa vaidlustada, sest mina kogen nii, tõlgendan nii. Ehk nagu Tambet Tuisk on öelnud: vaatajal on alati õigus ja ta ei saa näitlejana vaidlustada — kui vaataja nii tunneb, siis ta tunneb, ja seda ei ole vaja tõestada.

EP: Samas on vastuvõtus mingi ühisosa, sest see on kollektiivne.

LE: Aga ma ei saa kindlaks teha, kui suur see ühisosa on. Kas ma ei ole oma vastuvõtuga vähemuses?

JV: See on paratamatu. Vastuvõtuga tegeleb retseptisooniuuring, mis omakorda ei tegele nii palju sellega, mis laval toimub. Me ei saa seda lülitada etenduse analüüsi, kui publikul ei ole just silmatorkavaid reaktsioone. Paratamatult peame lähtuma iseendast.

LE: Fenomenoloogilise analüüsi meetodiks võiks olla tihe kirjeldus. Aga kas me siis ei jõua empiirikasse? See on lihtsalt kirjeldus, see pole ikkagi analüüs.

EP: Fisher-Lichte ütleb ise ka, et žesti ei saa lingvistiliste märkidega lõpuni edasi anda, seda ei saa lõpuni tõlkida. Tihe kirjeldus on kindlasti lünklik, sest žeste ja paljusid muid märke ei saa sõnadega tähistada.

JV: Mitte niivõrd lünklik, vaid subjektiivne. Ühest küljest ei saa me teatud elemente lingvistilistel põhjustel võib-olla fikseerida, kuid on elemente, mis on meie jaoks olulisemad kui teised ja puht intuitiivselt valime me näiteks stseeni või rolli kirjeldamisel detailid, mida me lingvistiliselt formuleerime, jättes teised kõrvale. Kõrvalejätute hulka jäävad ka detailid, mida meie oma subjektiivsuses võib-olla ei märkagi. See on paratamatu. Samas oleks tihe kirjeldus ainus võimalus tuua sisse veidigi objektiivsust oma subjektiivsete väidete tõestamiseks, näidates ära, milliseid vahendeid ja võtteid lavastuses kasutatakse tervikmulje tekitamiseks.

Kuidas analüüsida?

ELL: Kehalisust on kõige raskem kirjeldada.

LE: Seal on ka need kirjeldamatud asjad — näiteks, kuidas kirjeldada energiavooge, jõuvälju ja kohalolu. Sa võid sedastada, et tajud seda. Aga mida siis edasi teha? Erika Fischer-Lichte ütlebki, et puuduvad mõisted nende asjade täpseks kirjeldamiseks, neid saab ainult poeetiliselt kirjeldada. Tõelise teadlasena ta muidugi näeb, et siin seisab meil ees suur tööpõld ja on vajadus töötada koos neurobioloogide ja psühholoogidega, kellel on mingi mõistevara olemas. Ma natuke kahtlen selles, kas seda mõistestikku saab etenduse analüüsi üle kanda, ilma et see muutuks naeruväärseks.

ELL: On ju püütud uurida objektiivselt publiku vastuvõttu, näiteks kui retseptiooniteoreetikud mõõtsid aparaatidega vaatajate kehalisi reaktsioone.

LE: Kas me fenomenoloogilise lähenemisviisi puhul ei kaugene veelgi mingisugusestki orientiirist?

JV: Mismoodi semiootika on objektiivsem?

LE: Semiootika tegeleb rohkem märgisüsteemidega, mida sa võid tõesti fikseerida.

JV: Aga kui ma kirjeldan, siis saan ma sedasama fikseerida, kuigi ei ütle välja tähendust.

LE: Jah, aga fenomenoloogiline lähenemisviis ei tegele üksikasjadega. Terviku tasandil ongi väga raske hakata objektiivselt fikseerima. Kuidas sa jagad atmosfääri komponentideks?

EP: Põhiraskus on see, et puuduvad üheselt mõistetavad terminid, otsekohe läheb luuleliseks kirjelduseks. Kelle keelekasutus on rikkalikum, see annab parema kirjelduse.

ELL: Aga võib-olla peaks siin küsima, et miks ka mitte? Näiteks leatormiselik analüüs: on oma tervik, on tunnetuslik lähene-mine, kirjelduslik laad, on viited, teadmised ... Teater on kunst ja seda ei saa kunagi mõõta nn kõvade teaduste tasemel.

JV: Jah, see on küsimus esteetikast, mis on samasugune suur mull.

- LE:** See ongi esteetika, millele ma kogu aeg viitan ja refereerin Fischer-Lichte artiklist, mis on ilmunud tema uues raamatus "Esteetiline kogemus". Ta tegelebki esteetilise kogemusega.
- JV:** Mind erutab see esteetika küsimus ehk see, mis on ilus. Kui Heidegger ütleb, et ilus on siis, kui tõde tuleb nähtavale, ja mina väidan, et mingi lavastus on ilus, siis on see väide ühest küljest ikkagi väga subjektiivne, kuigi tõde võiks olla objektiivne. Teisest küljest eeldan ma siiski, et see, mida mina näen, on mingis osas väga sarnane sellele, mida näevad teised minuga samasse kultuuriruumi kuuluvad inimesed. Kui ma kirjeldan, siis ma taban mingit ühisosa ja see subjektiivne nägemine on natuke laiemal tasandil osaliselt siiski ka objektiivne. Siin on küsimuseks subjektiivsuse ja objektiivsuse vahetuskord.

Retseptioon

- LE:** Kui me võtame "Roberto Zucco", kas selle vastuvõtt on ühtlane ja ühene? Kui me seda kirjeldame, kas me siis võime eeldada, et teised ka on niimoodi vastu võtnud? Minu tudengid, kes semiootika töid kirjutasid, rääkisid, et neil oli kogemusi oma sõpradega, kes etendust absoluutselt vastu ei võtnud. See oli vastik ja hirmus asi, mida nad vaadata ei tahtnud!
- ELL:** Palju on neid, kellele ei meeldinud. Neid häirisid erinevad aspektid: segased rollijoonised, silma paistev prožektorivalgus jne. Ühesõnaga, hoopis teise tasandi probleemid.
- JV:** Minul oli ka kommunikatsiooniprobleem selle lavastusega. Kui ma olin seda teist korda vaadanud ja veel tükk aega järele mõelnud, siis alles sain aru, et see on väga hea.
- ALS:** Ma vaatan etendust, saan aru, et see on tore, et nad teevad seda hästi, aga see jätab mind absoluutselt külmaks. Etendus ei jõua lihtsalt sealt puurivarbade vahelt minuni, kuigi ma istun teises reas, vaatan seda lugu nagu läbi klaasi. Mulle ei lähe see korda ja ma isegi ei saa pihta, mis seal toimub, mille pärast nad rabelevad. Näitleja kohalolu siis, kui ta ei olnud

rollis, vaid lebas tooli all, oli palju huvipakkavam kui see, mida tegid aktsioonis näitlejad. Siis ma vaatasin huvitatult, kuidas Kaie Mihkelson ühest rollist teise minnes vahetas tooli all kostüümi ... Ja mingi lugu voolab selle tõttu minust mööda. Võib-olla lavastuse vorm tappiski minu jaoks selle loo ära.

ELL: Aga seda see lavastus minu jaoks ütleski, et teater ei pea rääkima ainult lugu. Ta võib olla energia, puhas jõud.

LE: Samas lugu täiesti ka ei puudu, see pole performansi tüüpi etendus. Loost ei saa ka päris mööda vaadata. Vaatajal ikkagi tekivad looga seotud küsimused, seda ei saa vältida.

EP: Inimene, kes ei ole küsimusse nii hoolega süvenenud, nagu meie siin püüame teha, et seda etendust kuidagi tõlgendada ja vastu võtta, on veelgi suuremas hämmingus

JV: Samas ma usun, et mõni n-õ tavavaataja võib tunda palju kiiremini sidet sellega, mida ta näeb.

ALS ja ELL: See ei ole ettevalmistuse, vaid inимtüübi küsimus.

ALS: Mina ei leidnud lavastusest ühtegi kohta, kus oleksin saanud enda külge haakida. Minu kõrval aga inimesed nutsid.

ELL: Minu jaoks käivitus see lavastus küll. See oli energeetiliselt mõjus.

JV: Jah, muidugi on. Aga ikkagi jääd pärast küsima, miks see mulle korda ei lähe. Tavaliselt, kui lavastus ei lähe korda, siis hakkad mõtlema, kas lavastaja on pannud millegagi puusse, ei ole n-õ tabanud ajastu närvi, et lavastus antud hetkes ei tööta. Aga selle lavastuse puhul ma näen, et ta tegelikult töötab, aga ma ei saa sellest kohe aru, arusaamine tuleb pingsa mõttetöö tulemusena. Selles ma ei süüdista üldsegi lavastajat, pigem ütlen, et ta on asja väga peenelt teinud. Kui see lavastus oleks tehtud lihtsama ja selgemana, siis ta olekski mõjunud primitiivsema lavastusena. Hetkel mind isegi võlub, et see on nii keerukalt komponeeritud.

ELL: See keerulisus võib välja tulla vaatajate jaoks, lavastus võib olla väga lihtne.

- JV:** See ongi suure kunstniku tunnus. Kunstnik ei pruugi alati suuta mõtestada, mida ta on teinud, ta tabab lihtsalt seda, mis puudutab inimesi antud hetkel, ta töötab intuiitiivselt. Ja võib-olla see lavastus ütleb minu jaoks midagi muud, kui tema sinna sisse pani.
- LE:** Võib-olla "Zucco" on selline lavastus, mille puhul vastuvõtt peabki olema individualiseeritud. Ta ei taotlegi ühtse koguduse tekitamist: mõnda puudutab, mõnda mitte. Philip Auslander räägib pühast teatrist ja katarsisest ning eristab selles kaht suunda. Üks on kogoduslik teater, kus katarsis saavutatakse selle läbi, et vaatajad tunnevad end ühtsena, elatakse ühiselt läbi mingit universaalset inimlikku kogemust. Teine suund on terapeutiline teater, kus katarsis on teistsugune ja ei teki mitte universaalse üldnimliku kogemuse pinnalt, vaid individuaalse kogemuse pinnalt. "Meil kõigil on välja ajada nii ühiseid kui isiklikke deemoneid," ütleb Auslander. Terapeutilise teatri puhul võib olla ka nii, et katarsis ei tule automaatselt kätte, vaid vaataja peab tööd tegema. Minu puhul on nii, et ma võin kogeda nii- või teistsugust katarsist. Kogodusliku teatri katarsis on selline, kus sa lavastuse lõppedes, ükskõik kui traagiline ja kole see ei olnud, oled ikkagi kerges ja rõõmsas tujus ja tahad teistega rääkida. Aga on lavastusi, mis sind samuti on tugevalt mõjutanud, kuid sa ei taha teistega rääkida, sa tahad tegeleda oma asjadega ja sul ei ole kirgastumise tunnet. "Zucco" kuulub nende viimaste hulka. See võib muidugi ka vaatajast sõltuda, see ei pruugi olla lavastusse programmeeritud. Ma ei usu ka, et lavastajad väga teadlikult sellele mõtleksid, milliseid vahendeid kasutada vajaliku katarsise tekitamiseks.
- EP:** Aga kuidas saada jälile sellele kollektiivse vastuvõtu ühisosale? Alati on nii- või teistsuguseid äärmusi, aga ühisosa salata ei saa, eriti sellest koosolemisest sündivat ning eriti siis, kui publik on oma omadustelt sarnane (näiteks Tallinna

Linnateatri või Von Krahli publik). Nakatumist kõrvalolijatest ei saa vältida.

LE: Individuaalne kogemus leiab aset kollektiivi sees. See pole üksildane. Saalis muidugi on erinevusi, aga ühisfoon on ikkagi.

JV: Seda suurem tõrge sinus tekib selle kollektiivse surve suhtes.

EP: Aga ikkagi tekkis ka mul see "klaasi taga tunne". Ma vaatan neutraalselt, et mulle meeldivad erinevad näitlejad ja elemendid selles lavastuses, põhiidee jääb aga minu jaoks väga ebamääraseks.

LE: See vist peabki jääma ...

EP: Just, aga midagi, mis selle lavastuse minu jaoks oluliseks teeks, jääb sellega ka puudu. Nagu see küsimus, miks Zucco tapab. See on küll primitiivse tõlgenduse soov, mis ma tahan lavastusele peale suruda, aga ei saa sellest mööda vaadata. Võib-olla ta ei tapa, see polegi tähtis, igal juhul on see selge märk, et ta hülgab, lõikab ära, ta peab teisi endast nii palju väärtusetumaks, et ta võtab endale õiguse seda liigutust teha. Zucco rõhutab väga, et ta on mõrtsukas, et see on mõrv.

ELL: Ta ütleb seda nii masinlikult ...

LE: Sellega ma olen nõus, et näidend ega lavastus ei välista seda küsimust totaalselt. Seda ei mängita ka nii, et me kohe võtaksime kõike ainult metafoorina. Tõlgendamisprotsessi tulemusena ma jõuan selleni, et ma saan etendust vastu võtta sümbolisel tasandil, aga reaaleluline jääb kogu aeg alles, jääb virvendama.

EP: Ja mille sümbol see on? Kõik need hallis argipäevas inimesed on tema jaoks kõnts, kellest tema, päikese poole astuja ja suur müüdikangelane on nii palju üle.

LE: Mina sellist üleolekut ei tajunud.

EP: Aga mina tajun. Panna ennast maksma ja rahuldus sellest. Ta tõuseb sellest inimrämpsu puurist kõrgemale. Ta on Ikaros, Odüsseus. Tema rännakud on suuremad, üleelusuurused. Miks ta võtab endale õiguse tappa?

- LE:** Tegelikult Zucco räägib sellest, et ta tahab olla nähtamatu, mitte kangelane. Ma ei taju kangelase ambitsiooni ega üleolekut. Lõppude lõpuks see, keda seal reaalselt pekstakse ja maha lüüakse, on tema ise.
- EP:** See, mida mina tahaks rakendada, ongi vale ummiktee, aga seal ma olen, identifitseerun ema või õega, või korralvalvuriga. Minu vaatepunkt on pigem puuripõhjas olija, osa sellest kõntsast, mitte see kangelane, kes läheb päikesesse.
- ELL:** Aga käies oma igapäevast teed, võib sul olla samasugune vaade kui Zuccol, vaade kõrgemale.
- EP:** Aga ma ei suuda sellesse pilku, maailma mahutada seda, et tal on õigus teistest üle astuda, tappa. See ei ole lihtsalt kaklus või võimuvõitlus, armukadedus või reetmine. See on lõplik kellelegi peale astumine.
- ALS:** Zucco teeb kõike muuseas. Ta ei lähe niivõrd üle, vaid mööda. Need teised tegelased paisutavad ta üle ja kardavad teda. Mina ei saa saalis istudes aru, miks nad teda kardavad, sest ta ei ole üldse õudne mees.
- EP:** Kui inimene tahaks olla nähtamatu, siis ta ei looks teistega nii aktiivset suhet nagu tapmine.
- ALS:** Ka ema tapmine on nagu muuseas.
- EP:** Kuidas muuseas, kui see on elus kõige äärmuslikum tegu. See ei saa olla neutraalne.
- LE:** Lõpus Zucco ütleb: ma tapsin oma isa ja ema. See on nii tavaline. Isatapmine on meil selgelt sümboolse tähendusega asi. Vanemate tapmine kui sümboolne akt.
- JV:** Ema-isa, see on arusaadav sümboolsel tasandil. Aga politseinik ja laps?
- LE:** Seal on monoloog, kus politseinik räägib, et ta on surnud mees. Tema sees on juba surmatunne. Realiseerubki see, mis ei ole enam konkreetne tegu. Poisi tapmist võib vaadata nii, et kas seda üldse oli. Poiss muundub pimeduses kupeldajaks. Kas üldse oli seda last?

- EP:** Zucco nähtamatus on märk, et ta ei taha suhestuda selle maailmaga. Ta on teise mõõtme inimene, teised ei maksa talle midagi, ka siis, kui nad teda peksavad.
- ALS:** Kas selles loos ei ole nii, et tapmine on väiksem kuritegu kui see, et vend müüb oma õe kupeldajale? See oli minu jaoks palju hullem koht. Tapmine on lõpetatud akt, aga sellest müümisest edasi toimuv on palju hullem.
- EP:** Siit edasi võib minna sellega, et selle vaese nüri korralduri elu oleks ka võinud vaid hullemaks minna ...
- ELL:** Minu jaoks toimis see lavastus puhtalt energiatega tasandil, lugu ise oli tähtsusetu, ma ei näe seal psühholoogiat, sotsiaalset osa. "Zucco" mõjub idee tasandil: on üks mees, kes julgeb minna. Teised ei julge. Jõud, mis selles minekus on, see mõjub. Seda ei ole ju vähe.
- EP:** Minu jaoks on palju suurem julgus jätkata. Lihtsam on lõpetada.
- ELL:** See on ikkagi minek millegi olulise poole, puhas soe jõud. Igapäevases elus on mitmesugused raamid, kasvõi kultuurilised. Sa teadvustad neid, kuid lähed ikkagi selle oma ja tegelikult olulise poole.
- LE:** Me jäämegi tõlgendama. Tegelikult pidime rääkime näitleja-poetikast. See pole ju tavateater. Kuid lavastus kisub tegelema miks-küsimustega.

MÄRKMEID ÜHE LAVASTUSE SÜNNILOOST

Mati Undi "Vend Antigone, ema Oidipus"

Luule Epner

Sissejuhatuseks

Teatrilavastuse sünniloo ehk geneesiga on Eestis ennegi tegeldud. Mõnedki lavastuste kirjeldused-analüüsid toetuvad muu hulgas proovide jälgimisele (vt näiteks Tormis 1976), on publitseeritud proovimärkmeid (Tamm 1987, Karusoo 1976 jt). Voldemar Panso lavastuse "Ehitusmeister Solness" tegemise aegu kõneldut avaldades on Merle Karusoo sõnastanud ka proovide üleskirjutamise eesmärgid: anda a) lavastusse puutuvalt materjali autori -, tüki- ja rollikontseptsioonide ning kujundite arengu, modifikatsioonide, muutuste kohta; b) lavastajasse puutuvalt tema töömeetodi ja lavastajamärkmete laadi kohta. Veel rõhutab ta, et lavastusest, millest on olemas prooviprotokollid, peaks olema ka resultaati fikseeriv etenduse kirjeldus (samas "Teatrimärkmikus" kirjeldabki "Ehitusmeister Solnessi" Mira Stein) (Karusoo 1976: 200). Karusoo proovimärkmed on korrastatud tegevusliku analüüsi meetodi jõujooni järgivalt, mis mõistagi on adekvaatne Panso lavastajameetodiga.

Kui Karusoo vaatepunkt paikneb praktika poolel (ta osales proovides lavastajatudengina), siis teooria poolelt on prooviprotsessile tähelepanu pööratud etenduse analüüsi raamistikus. Programmiliselt ja kirglikult veenab meid vajaduses tegelda lavastuste geneesiga Kanada teatriuurija Josette Féral artiklis "For a Genetic Approach to Performance Analysis" (1997). Féral pooldab nii teoreetiliselt ran-

geid kui ka empaatilisi ja subjektiivseid etendusanalüüse, kuid peab nende ühiseks kurvastavaks puudujäägiks loomeprotsessi kõrvalejätmist — kulisside taha ei tahetavat vaadata!³⁴ Tema argumentatsioon ei ole siiski viimseni vettpidav. Peamiselt rõhub ta teatrikunsti protsessuaalsele loomusele — eks ole iga etendus vaid pideva protsessi üks lüli —, mistõttu etendust ei olevat õige analüüsida, jättes arvesse võtmata loomeprotsessi, mille osa ta on ja millesse Féral inkorporeerib ka esietendusele eelnenud proovid (Féral 1997: 43). Siiski on need protsessid — proovid ja etendamine — väga erineva struktuuri ja funktsiooniga, nii et üleminekut ühelt teiselt tajuvad ka praktikud ise sageli katkestuse või hüppena uude olukorda. Férali põhipaatos kõlab sellegipoolest veenvalt, kahtlemata aitab kujunemisloo tundmine lavastust täpsemalt ja sügavamalt mõista. Publiku ette jõudnud lavastuse analüüs võiks lasta end “juhtida või vähemalt toita prooviprotsessi täpse tundmise poolt” (*ibidem*: 47). Féral võtab fookusesse lavastaja kontseptsiooni, kuid ei unusta ka näitlejate panust: uurimisele kuulub lavastusjoonise ja rollide kujunemine; kõhklused, valikud, nurjumised ja leiud kollektiivses töös; tähelepanuta ei tohiks jääda teoreetilised ideed, mis prooviprotsessi toit-sid. Kaine realistina lisab Féral, et uuritavaks ei ole mitte kogu lavastusprojekt, vaid pigem teatud sõlmmomendid ja sammud, mis määrasid nende olemasolu lõppvariandis (*ibidem*: 50).

Siinne kirjutus lähtub samuti teooria, s.o etenduse analüüsi poolt — geneesi jälgimine tahab teenida lavastuse semantika ja esteetika sügavama avamise huve. Mind huvitas eeskätt lavastuse kui ühe ajas ja ruumis piiritletud kunstilise maailma ülesehitamise protsess. Selles raamistikus väärivad tähelepanu ka alternatiivsed lava-maailmad (või nende fragmendid), mis ühel või teisel põhjusel kõrvale jäeti ning lõppvariandis ei realiseerunud.

³⁴ Leidub ka risti vastupidiseid seisukohti. Näiteks Jean Alter usub, et prooviprotsessi uurimine on väheviljakas — tegemist olla justkui musta kastiga, mille väljundiks on valminud lavastus (Alter 1990: 153).

Mati Undi 1960-ndate teatrimurrangut belletriseerivast lühiromaanist "Via regia" loeme: "Pärast seda töötlesid nad vabalt "Oidipust", kuid see publiku ette ei jõudnud." (Unt 1975: 43.) "Oidipuse" vaba töötlus sai lavastamisküpseks 2002. aasta sügisel Vanemuise teatris, osana ambitsioonikast antiigiprojektist, kus kasutati veel Euripidese "Bakhantide", Sophoklese "Antigone" ja mõne muu tragöödia teksti. Pealkirja "Vend Antigone, ema Oidipus" kommenteerib lavastaja kavalehel nii: "Mis aga puutub veidrapoolsesse pealkirja, siis pole see ausalt muud kui veidi epateeriv vihje kreeka mütoloogia sugulisele ambivalentssusele."

Proovid algasid 20. novembril 2002 ja lõppesid 31. jaanuaril 2003, lahtine läbimäng toimus 1. veebruaril, esietendus 2. veebruaril 2003. Suurlavastuse proovide alguse eel oli õhkkond pisut närviline: lavastajal polnud proovigraafikut ning ta kartis, et saab proove liiga vähe. Unt läkitas Vanemuise juhtkonnale "Memorandumi seoses antiiktragöödiaga": "Kirjutan täis lugupidamist Teie kõigi vastu ja samuti täis tänutunnet Tartus veedetud päevade eest. Kuid samas sekkub sellesse ärevus ja see ärevus ei võimalda mul teha midagi konstruktiivset, näiteks välja mõelda misanstseene või täiendada oma lugemust antiigi alal. Mind ju ei huvita proovide arv selles mõttes, et kas proovisaal on vaba, mind huvitab, **kas näitlejad on kohal**. Ka ei saa selle tüki puhul eriti rääkida "stseenide tegemisest", sest **enamus näitlejaid on siin ju kogu aja laval!** Vaevalt õnnestub õhtuti midagi eriti teha, sest näitlejad on ju hõivatud! Ütleme, et mõni kord, sest tükis on tõesti paar "stseeni" ka, aga mitte rohkem. Tükk kuulub selliste hulka, et **ta valmib laval**. Tegelikult pole mul juba kogu detsember teha midagi väikeses proovisaalis. Enne suur proovisaal ja siis lava! Nii oli kunagi ammu ka juttu! Loodan pääseda 7.01 lavale. (Tegelikult — see on viimane aeg. Taevas halasta, millal siis veel.) /---/ Mu mure on tükk aega olnud, et mind peetakse mingiks imemeheks. Eks, Laulatus ja Margarita said lavastajapreemia, Kirsiaed riigi kultuuripreemia ka, üli-raske Potteri lõpp sai tehtud vaata et alla kuu ajaga, nii et — küll ta

seekordki ära teeb. Siiski — unistaks vähekesestki töörahust ja töötingimustest... Siiralt Teie Mati U.”

Kartused osutusid mitte täiesti õigustatuks, kuid ka mitte alusetuks, sest päris ilma tõrgeteta proovid ei kulgenud.

Kokku nelikümmend viis proovi jagunesid järgmiselt:

- sissejuhatav proov, kus lavastaja lugese ette teksti;
- TÜ klassikalise filoloogia professori Anne Lille esinemine ja arutelu jõulude eel (23. proov);
- tehniline proov ilma näitlejateta (37. proov);
- proovisaali proove (v.a ülalnimetatud) kokku 29, neist väikeses proovisaalis 8 ja suures proovisaalis 21;
- lavaproove (v.a tehniline) kokku 13, sh kolm enam-vähem katkestusteta läbimängu; esimene lavaproov (järjekorras 32.) toimus 14. jaanuaril 2003.

Nii suure ja keeruka lavastuse jaoks jäi lavaproove selgesti väheks, seda arvasid üksmeelselt ka näitlejad. Samuti selgus, et mõni näitleja oli seotud teiste ülesannetega, millega tuli proovigraafikut tehes arvestada: Riho Kütsar liitus trupiga alates 15. proovist, kuna tegi varem “Aju jahi” proove; Andres Mähar oli lavastaja üllatuseks pikemat aega hõivatud “Lindude ooperi” proovidega, kus ta mängis üht peaosat; vahepeal oli filmivõtete tõttu Saksamaal ära Rein Oja. Jaanuari algul saadi teada, et lapseootel Marika Barabanššikova ei saa proove jätkata. See mure lahendati rollide trupisisese ümberjaotamisega: Ismene osa võttis üle Liis Bender ning bakhante jäi lihtsalt ühe võrra vähemaks.

Lõputuks murede allikaks oli lavastuse tehniline pool — küll ei saadud õigeaks ajaks kätte vajalikke rekvisiite, küll oli segadusi heli ja valgusega, samuti kostüümidega, mis ilmusid osade kaupa alates 40. proovist ja mida mõnel puhul mitu korda vahetati, enne kui leiti näitlejale sobiv variant.

“Vend Antigone” lavasaatus ei kujunenud õnnelikuks. Publikuhvi oli enam kui leige, kevadhooaja kaheksa etendust kogusid vaatajaid vaid 895 (saali keskmine täituvus 16,5%) ning sügisel mängimist ei jätkatudki. Retseptioon kriitikas oli seevastu võrdle-

missi soodne. Päeva- ja nädalalehtedes ilmus viis arvustust (auto-reiks Mart Kivastik, Peeter Selg, Anne Lill, Rait Avestik, Vaino Vahing) ning "Teater. Muusika. Kino" avaldas Aare Pilve süva-analüüsi "Tartu-Unt. Resümee" (2003, nr 3).

Teksti geneesisit

Antiiktragöödiad on eesti teatris mängitud äärmiselt harva, kindlasti on lavastusi olnud liiga vähe selleks, et saanuks formeeruda tõlgendustraditsioon. Potentsiaalse publiku mälu-ulusse jäävaist lavastusist on nimetada Evald Hermaküla "Bakhandid" (1989) lavakunstikateedri tudengitega ning Roman Baskini "Kuningas Oidipus" (1993) Eesti Draamateatris; mõlemad jäid küllaltki marginaalseks. Undi tekst ja lavastus olid ses suhtes avastuslikud.

Lähtepunktiks oli idee ühendada mitu vanakreeka tragöödiat, mille tegelased on genealoogiliselt seotud ja tegevuspaigaks Teeba. "Kuid eesmärgiks pole "ühe linna ajalugu". /---/ Ütleks hoopis tagasihoidlikult: miks mitte läheneda veidi Euroopa kultuuri alghetkedele?" täpsustab Unt kavalehel. Alustekstideks (need on nimetatud kavalehel) olid Euripidese "Bakhandid" ja "Foiniiklannad", Sophoklese "Kuningas Oidipus", "Oidipus Kolonosos" ja "Antigone", Aischylose "Seitse Teeba vastu". Põhiliselt toetub Undi tekst "Bakhandidele" (I vaatus), "Kuningas Oidipusele" (II vaatus) ja "Antigonele" (III vaatus), teistest tragöödiatest on kasutatud vaid üksikuid fragmente. Ilmselt eelnes teksti kirjutamisele kreeka mütooloogia põhjalik stuudium, mille jälgi leidub esimeses siinkirjutaja loetud variandis. Faili "Mustandi esimese etapi katkendeid" dateeringuks on **17. juuni 2002**. Seda alustab Teeba-tragöödiate eellugude lühikonspekt: Europe röövimine end härjaks muutnud Zeusi poolt, Europe venna Kadmosse lugu ja Teeba rajamine, samuti Dionysose sünni ning tema ema Semele surm, mida saadab Undi märkus: "Sellest kõigest hirmsast võiks tuua teateid lava tagant!!!" Hilisemates versioonides esitatakse Europe, Zeusi ja Kadmosse lugu

pimeda prohveti Teiresiase jutustusena. “Oidipuse” eellood — Laios ja Lycos, Laiose võimuletulek, Laios ja Chrysis, Oidipuse lapseõlv ja noorus — on konspektiivselt fikseeritud teise vaatuses alguses. “Oidipuse”-vaatus on esimeses mustandis kõige rohkem lahti kirjutatud, kuna “Bakhantidest” ja “Antigonest” on olemas vaid üksikud stseenid. Sel etapil ei ole “Antigone” tegelaskonnas Polyneikest ega Eteoklest, vaatust alustab Antigone ja Ismene dialoog pärast vendade surma. Juba on kõigisse vaatusesse sisse kirjutatud kommenteerivad kodanikud (kooori teisend), kuid veel ei ole läbiva Dionysose ideed — “Antigones” peaksid Teatajat mängima kolm näitlejat vaheldumisi, Tambet Tuisule on aga planeeritud hoopiski Haimoni roll. Paigas on läbiv stiilivõte: antiikmeetrumid on ümber kirjutatud jambilise rütmiga, kohati proosapäraseks värsskõneks, mida Unt oli aasta varem kasutanud Mrožeki “Tangos”. Koos mõõdukalt tänapäevastatud leksikaga (näiteks “propaganda”, “kompetentselt”, “virtuaalne kujutis” jms) annab see tekstile pisut kergemeelse mündi. Võrreldes Pentheuse kõnepruuki “Bakhantides”.

Anne Lille tõlge: *Ma olen olnud kaugel eemal sellelt maalt / ja kuulen enneolematust hädast siin. / Meil naised kõik on läinud ära kodudest / nüüd mingi võltsi usu pühitsuse jaoks. / Seal ülal, metsikutes mägedes nad koos, / Dionysost, kes mingi jumal olevat / nad tahavad seal paluda ja austada.*

Mati Unt (17.06): *Ma olin ära välismaal ja kohe juhtus pahandus: / on naised põgenenud kodudest, / et osa võtta paganlikust orgiast. / Seal ülal, metsikutes mägedes nad koos / Dionysost, kes on mingi uudne jumal, / seal paluvad ja austavad.*

Mati Unt (lõppvariant): *Noh, tulin koju! Ma olin korra ära välismaal / ja kohe juhtus Teebas pahandus: / on naised põgenenud kodudest, / et osa võtta paganlikust orgiast. / Seal ülal, metsikutes mägedes nad koos / Dionysost, kes on mingi moodne jumal, / seal paluvad ja austavad.*

3. juuli failis "Mustand, kus peegeldub vaid üldstruktuur" on pealkirjaks Käsü Hansu kaebelauluga assotsieeruv "Oh ma vaene Teeba linn!" Kohati pruugitakse moonutatud kreeka keelt, samuti sisaldab see variant juba katkeid Puškini draamast "Pidu katku ajal", arbujate luulest (eeskätt Heiti Talvik, kuid ka Merilaas) ja Underi "Surmamõrjatest" — tekkinud on intertekstuaalne "kajaruum". Eellugusid jutustab Dionysos päris alguses, tema tekst on proosas. Antigone-vaatus erineb lõppversioonist märgatavalt, ta koosneb kahest osast — A. "Föiniiklannad", B. "Antigone" —, vaatuse alguses on plaanis teha tagasivaatav kokkuvõte Teeba ajaloost. Päris suure osa hõlmavad võitlus Teeba pärast ja poliitilised diskussioonid ning mütoloogilist materjali on kasutatud märksa rohkem, kui lõpuks sisse jäi — nii nõuab Teiresias Kreonilt, et too ohverdaks linna päästmiseks oma väikese poja. On visandatud epiloo "Dionysos ja Ariadne", kus peaks räägitama Teeba lõpust, misjärel "Dionysos leiab Ariadne (meil — Ismene???) ja nad hakkavad sünnitama uusi väikseid Dionysoseid"; lõppakordiks on Merilaasi "Nartsiss". See versioon on kõige Teeba-keskem ning sisaldab palju päevapoliitilisi allusioone. Algusest peale on kõige kindlamalt paigas "Kuningas Oidipus", samas kui Antigone-vaatust ja päris lõppu kirjutab Unt eri variantides läbi.

5. augusti versioon ("Teeba augusti algus") on peaaegu lõpetatud, kirjutamata on veel mõned kooristseenid. III vaatust on põhiliselt poliitilise alltekstiga dialoogide arvel otsustavalt lühendatud ning see ei jagune enam kahte alaossa. I vaatuse eellood on pandud Teiresiase suhu, tema räägib ka III vaatuses Teeba kurvast tulevikust. Oluliseks muutuseks on stiilikihtide lisandumine: moonutatud kreeka keel (eelmises variandis üksnes paaris kohas), karjaste murdepärane kõnekeel. **21. oktoobri** versiooni tähtsamaks lisanduseks on Pasolini filmist inspireeritud II vaatuse algus: tekstinapp ülevaade Oidipuse lapsepõlvest, Laiose tapmisest, Sfinksi võitmisest ja saabumisest Teebasse. Luuletuste sekka lisandub regivärsilisi ballaade — "Mehetapja Mai" ja Hella Wuolijoe "Sõjalaulu" katkendid. On ka näha, kuidas Unt tekitab juurde korduvaid fraase, nn siseka-

jasid. Uued plaanid on lõpuga: sedakorda lõpetab näidendi Aristophanese "Konnadel" põhinev epiloog, kus Haron viib Dionysose paadiga Hadesesse, ümberringi krooksuvad konnad, kangelased aga tegelevad üksteise klobimisega ning jumalgi saab oma jao kätte. "Su traagiline sokumäng saand koomilise ilme," öeldakse talle. Epiloogist vilksatab läbi omamütoloogiline libahundi-motiiv. Sellest epiloogist loobub Unt siiski kiiresti. Osaraamatu tekstis, mis on dateeritud **31. oktoobriga**, "Konnasid" enam pole, alles on jäänud vaid lõpuluuletus "Nartsiss". Muus osas on 21. ja 31. oktoobri versioonide erinevused väikesed, valdavalt stilistilist laadi.

"Vend Antigone" stiilivõtted on üldjoontes tuttavad Undi varasematest dramaturgilistest tekstidest. Kokkuvõtlikult on need järgmised.

1. Polüstilistika. Jambilise värsskõne vahel kohtab proosat ning kirjakeele kõrval lihtrahvalikku kõnepruuki, mida Unt nimetas "Lutsu keeleks" — seda räägivad karjused I ja II vaatuses ning Valvur III vaatuses.
2. Võõrkeelsed (võtme)sõnad ja tekstifragmendid. Päris palju kasutab Unt moonutatud kreeka keelt, seda kõnelevad bakhandid ja Dionysos. Arusaamise võimaldamiseks on vahele põimitud tõlge. Näiteks bakhandid 2. stseenis: *Asias apo kaas / Asias apo kaas! / Aasiast lahkusin, Teebasse tulen. / Kamaaton, eukamaaton / Dionuson eauzomeena. / see vaev polegi vaev, / kui Dionysost, jumalat kiidan* jne. Mõned (pseudo)kreeka sõnad tulevad tekstis korduvalt ette, näiteks *kseenos* (võõras) ja *kurauunion* (Undi omaloominguline vandesõna-variant sõnast *kerauonon* 'äike').
3. Sõnade, fraaside ja motiivide kordumine eri tegelaste kõnes, näiteks "mind oleks nagu kaks. / Just nagu oleks teine mina veel" või "just nagu katk, nii nakkab ka bakhandi hullus" või "olen *kseenos*". Taolisi seostavaid kordusi kasutas Unt ohtralt "Meistris ja Margaritas" (2000).
4. Intertekstuaalsus: katkendid luuletustest ja regivärsilistest balladidest (kõige arvukamalt Antigone-vaatuses); luuletustega lõ-

petatakse kõik vaatused. Muu tekstiga seostuvad luuletused teemaatilisel või emotsionaalsel alusel.

Olgu öeldud, et proovide kestel tehti tekstis palju pisikesi ning mõned suuremad muudatused, mis tulevad välja proovimärkmetest. Lõpuks meenutagem, et "Vend Antigone" oli üks kolmest tööst, mille eest Undile anti kirjanduse aastapremia 2002 draama alal.*

Lavastusest üldiselt

Olin kohal 35 proovis, ülejäänute osas tuginen teatriteaduse üliõpilase Siret Metsa proovipäevikule. Järgnevalt publitseeritud väljavõtted proovimärkustest on jagatud neljaks: need, mis puudutavad lavastust üldiselt (sh läbivaid tegelasi — Dionysost ja Teiresiast), seejärel kolm vaatust eraldi. Märkuse ees on proovi järjekorranumber. Proovis toimunu kirjeldused (kui pole tegemist lavastaja tsitaadiga) on pandud sulgudesse. Peale proovimärkmete toetun sellele, mida Mati Unt rääkis kohtumisel teatriteaduse üliõpilastega 3. detsembril 2002. Pole liigne lisada, et kõiki märkusi ei pea võtma surmtõsiselt — proovides valitses sageli üsna lõbus õhkkond.

Idee

"Antigone" idee olevat Undil olnud aastaid, oli koguni plaan teha teatrikoolis kollaaž erinevatest "Antigone'dest". Mikiveri Anouilh' lavastus ("Antigone", 1967) olevat avaldanud sügavat mõju. Oli ka mõte tuua lavale kogu Teeba-tsükkel, ent see läinuks liiga pikaks. Pealkiri osutab sugupoolte relatiivsusele — inimsuhted on keerukas võrk. Lavastus on tragöödia — see tähendab, et keegi ei ole süüdi. Kreeka tragöödia on moraalivaba, väljaspool head ja kurja. Tragöödiad ei ole väga mõistuspärased.

* 2006. aastal ilmus "Vend Antigone, ema Oidipus" trükist ("Loomingu" raamatukogu", nr 1–2)

2. Vanemuine on selle lavastuse välja reklaaminud orgiana, aga kõige alam vorm oleks hakata laval mängima trummi ja olema metsikud.
3. Antiiktragöödias ei ole meie mõistes moraali.
8. Tükk algusest “Antigonen” areneb, ent mitte läbi ajaloo nagu [Jaan Toominga] “Tom Jones’is”. Algas on paganlikum, pimedam, brutaalsem. Siis muutub kultuursemaks, lava läheb valgemaks.
Rein Oja: Kas alguses Kreon on koopainimene?
MU: Ei, “Oidipuses” on juba riik. Alguses on ta kultuurne, lõpus veel kultuursem.
13. Etendus areneb, viimases vaatuses peaks olema kulminatsioon. Pentheuse surm, Oidipuse surm, Antigone surm — põhimõttelisi erinevusi pole.
25. Ilmselt ei tohi liiga palju saali peale mõelda. Aga lava ja saali suhted selguvad laval.

Taustamaterjalidest

Näitlejatele jagati juba esimestes proovides videoid, raamatuid, paljundusi. Soovitatav oli läbi lugeda “Vana-kreeka inimene”, eriti teatrit puudutav osa. Videote seas oli Klaus-Michael Grüberi “Bakhandid” (1974), millest oli ka proovides korduvalt juttu — Grüberi ütles Unt olevat ühe oma lemmiklavastaja, kellelt ta alateadlikult laenab. Samuti räägiti antiikteatrist ning tragöödiate mütoloogilisest ja rituaalsest taustast, näiteks Eleusise müsteeriumidest. Antiikteatritele ja antiigiajastu inimese maailmatunnetusele oli pühendatud ka professor Anne Lille esinemine.

Kujundus

Kujunduse algideeks oli “teatrimasin”, mis olevat tulnud ühest ruumeenia modernballetist, kus laval oli keerukas masin, kuid just keerukuse tõttu langes see ära. Siis tuli muna idee — impulss pärines Deleuze – Guattari raamatust, kus ühel leheküljel juttu Oidipusest, teisel munast, ilma et neil motiividel oleks loogilist seost —, ja lõ-

puks kristalliseerus põhielemendina suur munakujuline seen, mis ajaks tossu välja (assotsiatsioon narkootilise seisundiga, kuivõrd teatud seeni on kasutatud meelemürkidena).

9. Lavale tulevad muna, lamp, prügikast, kolm pinki, ukseraam kardinaga (nagu "M. Butterfly's"). Kavas on trummitagumine.
16. Lavale tuleb seen — sealt saab välja hiilida ja sisse minna.
20. Igas vaatuses on pinkidel 3–4 asendimuutust. Päris lõpus ja päris alguses on pinkide rida — tee. "Oidipuses" on y-kujuline paigutus, taga on Oidipuse kodu, sinna võib-olla ilmuvad ka Sfinks ja Oraakel.
On ka suur tänavaprügikast, võib-olla saab sealt rekvisiite võtta.
32. Mul on laval vähe asju, tahan igast asjast kõik võtta [prügikasti kasutamise puhul].
35. On ilmunud seen, ent see mõjub liiga väikesena. Tarvis panna kaks poodiumi alla ja rüüju-muruvaip, et oleks ca 1 meeter kõrgemal. Seene alla võiks panna peeglid, valgustada mitmelt poolt. Aeg-ajalt oleks siluett, nagu oreool ümber.
III vaatuses on peegel — mul on kujutlus, et peegel oleks ses vaatuses kesk lava.
36. Ei taha eriti valgusega vilgutada. Taevas on punane, sinine, roheline.

Liikumine ja helikujundus

Unt ütles juba kohtumisel tudengitega, et ei taha koreograafiat, seatud liikumist — liikumine tuleneb näitlejast.

10. Mulle isetehtud muusika meeldib, nagu ka isetehtud tantsud.
12. (Läbi tüki on kavas ulgumised — hundi ulg.) Kreeka tragöödias on nonverbaalseid kohti, suurtel tõusudel hakatakse arusaamatult ulguma. Olen kannatlik. Mõne aja pärast see näugumine hakkab teile meeldima.
Paljudes kohtades tahaksin trummi. Muusika jookseb vaikselt taga.

16. Ma ei taha koreograafi võtta. Unes tekkisid koreograafilised ideed. Tekkis visioon, et bakhandid jooksevad üle lava eri kiiruse ja eri hoiakuga.
31. (Loobutakse trummist (III vaatuse juures).) Trumm on liiga heleda häälega, olen tast tüdinenud. Jätame ära trummiga saatmise, aga kui kellelgi tekib vajadus end mitteverbaalselt väljendada, võib ta trummi lüüa.

Osajaotus

Tekst olevat näitlejate pärast kirjutatud. Unt juhib tähelepanu sellele, et osajaotuses muutuvad läbi vaatuste sugulussuhted. Tüübina läheb läbi lavastuse näiteks Rein Oja (Pentheus, Kreon): meesšovinistlike kalduvustega kuningas, riigimees.

Kommentaariks. “Vend Antigone” on Undi kümnes lavastus Vanemuises; seekord pole trupis ühtki näitlejat, kellega ta poleks varem töötanud. Nagu mõnes varasemaski lavastuses, mängib enamik näitlejaid mitut rolli. Läbivad, n-õ sidusrollid on Dionysos (Tambet Tuisk) — tõsi, mitmenäoline — ning pime prohvet Teiresias (Riho Kütsar), “koorist” Aivar Tommingase mees ja Kais Adlase bakhant (teised bakhandid mängivad III vaatuses nimelisi rolle). Osajaotus tundub küllaltki ootuspärasena, intrigeerivam on “pehme”, sümpaatse sarmiga Rein Oja valik võimukate valitsejate rolli. Nagu tavaliselt, ei tee Unt mingit küsimust vanuselisest vastavusest — see on tema esteetikas irrelevantne. Nii võib Kaljujärv vabalt mängida esimeses vaatuses Raine Loo tegelase isa ja teises vaatuses tema poega (ning meest).

Dionysos ja Teiresias: üldmärkusi

8. Dionysos ei ole ainult režissöör või autor, ent ta püüab olukorda kontrolli all hoida.
13. Ei tahaks Dionysost algul üle koormata tähendustega. Tal on kolm kostüümi, kolm ilmumist [I vaatuses]. Teataja ongi Dionysos, neil ei ole vist mingit vahet. Olen vaid ettevaatlikkusest kirjutanud “Teataja”. Tegelikult on ta üks. Jumalana

kannab ta maski, nagu "Voonakeste vaikimises", ja räägib mikrofoniga, võimendusega.

Tuisule: Ma ei ole päris kindel, et sa puudud "Oidipuse" proloogis. Ka III vaatuses — sa pead kuidagi käivitama selle asja.

16. Aivar Tommingas: Kas Ares ja Dionysos on võrdsed?

MU: Meie jaoks küll. Ma ei oska hierarhiat nii tõsiselt võtta. Teatrijumal on Dionysos. Dionysos võib ka metsik olla.

19. *I vaatuse puhul:* Tulevikus võiks Dionysos veel muutlikum olla, et kaoks ära karakteri tuum.

29. *Seletuseks algusesse lisatud stseenile:* Dionysos pole kultuuri-sõbralik, vaid ürgnähtus. Püüame purustada kultuuriväärtusi. Algul tulevad naised (barbarid), lava äärel panen raamaturiidli, selle võiks lükata ümber ja rebida paar raamatut katki. Kas teatris on veel purustamiseks mõeldud kultuurieset? Draamateatris on olemas kipsskulptuurid, mida võib lõhkuda ja kokku kleepida — võime tuua Tallinnast. Dionysos on ohtlik kultuurile, ta tungib sisse suhteliselt tsiviliseeritud ühiskonda.

Ka Dionysos on ohver, nagu Kristus. Ohver on ka Oidipus, rääkimata Antigonest. Siin [I vaatuses] on ohvreid kaks: algul Dionysos, pärast Pentheus.

15. Teiresiasist saab mitmeti tõlgendada. Üks variant — et on nagu Vigala Sass. Oluline on see, et ta on pime. Pime-olekut markerime mustade prillidega. Lahtine on naisena tulek lõpus — see on riskantne, ei tohi päris koomiline olla. Kindlasti jääb see, et ta saab nägijaks, kuid midagi ei mõista. Võib muutuda sootuks olevuseks.

18. Parem jätame Teiresiasse muutumise naiseks ära.

20. Teiresias võib olla "Bakhantides" vanem, pärast noorem, s.t muuta oma vanust.

Esimene vaatus: "Bakhandid"

*Dionysos ja bakhandid saavad Teebasse. Teiresias ja Kadmos tahavad minna orgiale, Pentheus, kes on Dionysose kultusest nõr-
dinud, püüab neid ümber veenda. Bakhandid ahistavad Pentheust.
Dionysos tuuakse aheldatuna Pentheuse ette, nad vaidlevad uue
kultuse üle. Dionysos viiakse vangi, kuid pääseb vabaks, kui maa
väriseb ja loss kokku variseb. Karjused jutustavad Pentheusele
bakhantide orgiast mägedes. Et seda ise näha, riietub Pentheus
Dionysose soovitusel naiseks. Teataja jutustab Pentheuse hukkumi-
sest ta enda ema Agaue käe läbi. Tuleb Agaue, kes arvab, et on tap-
nud lõvi. Kadmos juhib Agaue mõistmiseni, et tapetu on tema poeg.*

Esimene ettelugemisproov ja tehniline proov välja arvatud, töö-
tati "Bakhantidega" (stseeniti või vaatus tervikuna) 23 proovis —
proovisaalis 18, laval 5 proovi.

Vaatuse stilistiline dünaamika

9. Alguse võiksime teha suhteliselt rahulikult, ilma hulluseta, an-
naks aega võõrkeelse teksti nautimiseks. Tükk algab sisseju-
hatava tutvustusega, järgneb grupirituaal, mis on kunstipärane,
siis realistlik stseen (kõik on inimese moodi), "Mehetapja Mai"
on jälle ritualiseeritud koht (me ei laula, vaid retsiteerime,
võiks kasutada intonatsioon Tormise töötlusest); Pentheus —
Dionysos on jälle realistlik, inimlik stseen; siis lossi-ime, mis
on rajatud efektidele; karjaste soolo — väike seatud kahekõne;
järgneb Pentheuse — Dionysose "inimese moodi" stseen; siis
koor; siis suur teater ja jutustus; lõpeb intiimse stseeniga.

Suuri stseene me ei uputa reaktsioonidesse, ei pea kogu aeg
kaasa elama, ent aeg-ajalt on sosinaid ja piuksatusi.

29. On hirm, et spontaansus võib muutuda kaoseks.

Teeme paar pisimuutust, et edasi anda lavaväliselt ruumi — se-
da, mis toimub mägedes. Lint naiste kisenduse ja trummiga
võiks aeg-ajalt kosta, mägedest, lavalolijad võiks jääda kuula-
tama.

Bakhandid

2. Naised väänlevad põrandal ja kräunuvad. Kui see välja ei tule, siis viimase variandina võib kasutada riiete kiskumist, hüppamist ja trampimist põhjas muusikaga.

Sellised seisundid (ekstaasid, orgiad) tuleb teha tõsiseltvõetavalt. Professionaalselt. Ega mulle selline pullitegemine ei meeldi. Minu kinnisidee feministina on, et naisi peab näitama edasipüüdlisena, hulludena (mehelikena). Teatud hullust olen ma küll propageerinud. Mulle meeldib saalis viibivaid mehi naistega, näitlejannadega hirmutada.

Kooril võiks olla 1–2 laulu, ülejäänu ilma erilist musikaalsust ilmutamata.

(Teksti jaotus on veel lahtine. MU tahab kuulata näitlejannasid lugemas, et siis silme ette visualiseerida, kes millist osa lugema sobiks.) Mulle meeldivad teie hääled, ma ei väsi neid võrdlemast.

7. *stseen (maavärin)*. Kõik tuleb mängida läbi näitleja, see on naiste hiilgestseen. Dionysos korraldab hiiglasliku speaktaakli, mis peegeldub naiste nägudel.

12. Laias laastus võiksime esialgseks tõukepunktiks võtta, kuidas nad käituvad Grüberi lavastuses. Ei meeldiks, kui hakataks tõmblema, lovesse langema, teesklema metsikusi; sellest tuleks isetegevuslik stamp. Pigem olla sellised aelevad ja inisevad kui hakata hüplema.

7. *stseen (maavärin)*. Stseen algab äikesemürinaga lindilt, mille vahele üksikud hüüded. "Maa väriseb" — see on illusiooni loomise koht. Mul on kujutus, et luuletuse esitaks lamades, nagu äikesest maha löödud, kuidagi hääbunult.

16. 2. *stseen*. Rääkige nüüd õrna, süütu häälega, ärge kiirustage. Siia võime hiljem mõelda väikesi tegevusi, kummalisi asju. Enamus võiks olla õrn, ent võib ka häälega lainetada.

6. *stseen* [Dionysose kutsumine] võiks olla nõudlik ja pretenioonikas. See on maalähedane stseen: kus sa oled? Vahepeal

“Mehetapja” tuleb rituaalmaagiline. 10. stseen on klassikalises, Shakespeare’i stiilis.

19. 7. stseen, *Tuisule (Dionysos)*: See võib olla näitlejaliku ekshibitsionismi tulevärk, sa võid üsna kaugele minna edvistamisega.

22. 2. stseen. Juhataks siin [punase] lõnga ka sisse, mis lõpuks jääb Marikale. Mässuks lõnga sisse lõngakerast? Kera käiks käest kätte ja tekib pundar.

6. stseen. Te suhtute ka Reinusse [Pentheus]. “Mehetapja Mai” ajal naised ahistavad Reinu, seekord ei tee väljagi. Tõuske püsti ja moodustage suletud ring. Rein püüab asja teha, aga keegi ei tee välja. Siis vaatab kella ja läheb ära. Üks bakhantidest võiks vaadata selja taha ja anda mõista, et mine ära. Lõpu-poolle peaks ilmselt see ring lagunema.

12. stseen. Teeme lühimäratsuse, 30 sekundit orgiat. Vere imitatsiooni ei taha, parem tomatimahla juua.

Kersti Heinloo: Võiks suurest kausist lakkuda?

MU: Las jääb tomatimahla mulje. Tomatid peavad näha olema.

25. Tantsustseeni võiks teha “Giselle’i” moodi — elfid, sinine valgus, viirastuslik jaaniöö.

27. Tooge sujuvalt suusakeppide abil sisse plastilisi elemente, huvitavaid visuaalseid elemente.

7. stseen (*maavärin*). Te ei pruugi luuletust lugedes olla üllad ja luulelised, võite siin vigurdada, á la “Vaata, mis kõik täna ei juhtu!”

Tantsustseen. Metsalagendik, õhus lendab öölinde, te näete nagu esimest korda kastevärskust. Valgus läheb siniseks.

33. *Avastseen*. Te võite skulptuursemaid poose võtta. See ei ole põhiasi, aga see ei tee halba. *Benderile*: Proovi saali akustikat — siin laval oleme esimest korda [“Siin kõlavad meie hääled...”]. — Pärast Aivari [meesbakhant] enda hulka võtmist võite end vabamalt tunda, sellega olete nagu saanud võimu publiku üle.

Teine stseen olgu võrreldamatult vaiksem kui esimene stseen, volüüm maha keeratud. Kui keegi valdab mõnd nippi, võib siin ära kasutada. Mõelge midagi välja, hiljem aitan selekteerida.

Kui te räägite, käituge jalgadega veel graatsilisemalt. Kasutage modernballetlikke veidraid liikumisi.

38. 12. stseen. Kesklavale paneme musta kile [tomatite trampimiseks]. Teeme kaunis metsiku selle tomatiasja, järgneb vaikus, siis te puhastate ennast. Las etendus seisab ca pool minutit.

Meesbakhant (Aivar Tommingas)

2. Ta on reeturmees.
4. Ta on nagu Heimar Lenk. Kord tuleb lapsekäruga, kord hommikumantlis, korra tuleb ka smokingis [vihje valimiseelsele telereklaamile]. Olen apoliitiline. Aga Lenk on huvitav kuju.
5. Sul on seksuaalse identiteedi kriis. Sa ei taha enam mees olla, oled küll otsustanud bakhantide juures olla, aga ei ole päris kindel, kas teed õigesti. Viibid kahe identiteedi piiril.
16. Minu arust sa tead, kuhu sa tuled, aga sa oled ebakindel, sest ei tea, kas sind võetakse vastu. Linna meeste hulgas sulle ei meeldi. Ma ei tea, kas sa pead teda [Dionysost] Dionysoseks või Dionysose inimkehastuseks.

Tommingas: Kas naised teavad temast sama palju?

MU: Naised teavad temast kõik.

Dionysose (Tambet Tuisk) ilmumine alguses

2. Tükk algab Dionysose võõras keeles rääkimisega. Kes võõrkeelset teksti räägib, see on sinna [Teebasse] tulnud mujalt ja plaanib midagi olulist ette võtta. Publik peab esimesel hetkel kartma hakkama ja võlutud olema.

Dionysost on Tambetil huvitav mängida ja annab palju võimalusi — karm mehelik raev ja naiselik koketerii vahelduvad stseeni kestel. Mida kergemalt see tuleb, seda efektselt ja uhkem. Ma räägin resultaati ette, aga see on vajalik, et teil tekiks ettekujutus, mida ma tahan.

5. Jäta mulje, et sa naudid vokaale ja konsonante. Anna mõista, kuidas sõna ilu sulle mõjub. Täiesti arusaamatu jamps, aga mõtestatud... Pärast sellist etteastet pead lava taha puhkama minema.
14. Päris esimene ilmumine võiks olla müstifitseeritud, et saal kätte saada. Üks väike kreisi esimese lehekülje peal — vahepeal võiks olla üks dionüüsiline mõire, fortes. Algu võiks olla vangistav.
16. Ta alustab lustliku, paljulubavana, lõpus võib korra minna metsikumaks, hirmuäratavamaks.
22. Las Tambet tuleb algul sihikindlalt ettepoole, siis põgeneb hirmunult publiku eest ja naised julgustagu.
24. *Naistele*: Kui Tambet hakkab trummi lööma, ärge olge nii indiferentsed. Võtke hoiak saali suhtes, elage kolleegile kaasa, kui ta mässab. Pika võõrkeelse jutu ajal on naised vait, las trumm kõmiseb. Tambet rääkigu lõpp saali, võrdlemisi intiimselt. Viimase reaga peab hirmutama.
29. Taustale võiks projitseerida lumesadu ning Dionysos võiks tulla "suusatades". Las vahepeal olla väike ekstsess, las see "daimon" ronib sulle selga, jookse siis tahapoole.

Teiresiase jutustus Europest

15. Sa võid rääkida julgelt saali, istuda lava äärel ja püüda ühele neiule selgeks teha, mis on toimunud.
17. Europe-juttu võiks isegi illustreerida, sest naised jäävad lavale. Väga napilt, et liiale ei läheks. Kui Riho instseneeriks Europe-juttu tüdrukutega? See pakub talle rõõmu.
24. Te võite sellest väikese numbriga teha. Lõppu ärme enam illustreeri, jutusta see saalile intiimses läheduses, katsi selgeks teha. Kütsar: Kas pime Teiresias lavastab?
MU: Ta ongi niisugune.
29. Kui jätaks selle ajaloo-jutu üldse ära, paneks parem kavalehele? Info ei jõua niikuinii päralt, ei illustreerides ega ilma. Ta tekitab publikus võõristust.
[Stseen kärbitakse.]

**Teiresias ja Kadmos (Hannes Kaljujärv),
hiljem Pentheus (Rein Oja)**

15. Mõlemad vanamehed võiksid olla ilmekad, reljeefselt jutustada sündmusi. See on tegelikult kaunistest karakteristseen.
24. Mängige rohkem välja pööre. Rein pidagu Riho juttu intelligendi mölaks, Riho olgu agressiivsem Reinu suhtes, püüdku teda veenda. Stseeni lõpp tehke teatraalsemaks. Lahkumine stseeni lõpus peaks olema muusikas.
Kütsarile: Vaatasin Vigala Sassi, aga see pole päris minu stiil. Sass on ropu suuga mees. Sa võiksid vaikselt omaette vanduda, vahel ka mõne roppuse öelda — kõikenägija mees! —, puistata paar karmi ütlust. Nad ei pea olema kuuldavad. Küll ma ütlen, kui liiale lähed.
29. Riho võib kauem kakerdada — üksik mees laval. Kui auto saab, võib Rein kogu stseeni veeta autos. Mehed võiksid lahkudes joriseda laulu, mille sisuks on, et hakkame minema.
Ojale: Vanamehi sa natuke ahistad, oled masinaga liikumises, vanamehed jäävad sulle aeg-ajalt ette. Stseen möödub liikumises.
33. *Kütsarile:* Ropenda vaikselt. Võid kasutada vängemaid sõnu, aga hääletult.

Pentheus

20. Tema ilmumine võiks olla huvitavam. Peaks tolksti! ilmuma lavale.
[Arutatakse variante. Oja: Köiega rõdult? MU: Ei tea... Võiks olla mingi masin.
Mootorrattaga? Vanker / lavamasin, aga vilkuritega? Kütsarile meenub sõiduk, mida kasutati "Mälestuses ühest esmaspäevast".]
22. *Võitlus Dionysosega:* Relvad võiksid olla tänapäevased, ent mitte kalašnikovid. [Oja tahab midagi, mille eest Tuisk ära põikleks. Tuletõrjeämbrid? Punane pang? Proovitakse pange-ga.]

24. *Võitlus Dionysosega*: Teeme alguse veel kiiremini. Vahetage registrit rohkem. Rein toogu esile metsikuid ürgmehe häälitusi. Esimene rünnak peab jätma mulje, et sellest ei jää märga plekki ka. Surma lõhna peaks olema õhus — karm värk.
25. *Võitlus Dionysosega*: Kas Dionysos suust tuld ei saaks välja pursata? Kui kepp tuuakse, siis saab Rein keppi ära kiskuda. Katsuge kiiresti ja elegantselt teha üllatav rebimine. Kerge falloslik hetk võiks siin olla, kuid mitte nii nagu saksa teatris — las vilksatab läbi.
- Ojale* [“Oled pagan, valet asja näed...”]: Sinu silme ette kerkib suvaline hallutsinatoorne detail. Nagu lavastuses “Väikeses häärberis”. *Tuisule* [“Kui mina oleks inimene...”]: Sa võid teha väikese mängu, lasta läbi pea mõtteid, teha nägusid nagu kloun, alltekst on — ei taha küll inimene olla.

Ametnikud (Raivo Adlas ja Andres Mähar)

27. Mis mind painab — vähe on pakkuda Mäharile ja Adlasele. Ebahuvitav on mängida ametnikku, see on väheütlev roll. Võib-olla täita assisteerivat rolli ja olla mingid mütoloogilised olendid? Parem olla huvitav kui ebahuvitav. (Heinloo: Koerad? Oja: Koerad vankri ees?) MU: Mul on kõhklusid koerte juures; kas kasutame loomamaske? Kentauri ehitamine on keeruline. Paneks lihtsalt saba ja sarved? (Adlas: Saba taga, lips ees?) MU: Välimus peab olema loetav, mingi identsus peaks olema. Tähtsam on see, et nad on kirglikud ja teravad. Teravapilgulised ja teravloomulised, jääb veel lahtiseks, kas koerad või hundid.

Karjaste jutustus (Margus Jaanovits ja Janek Joost)

4. Karjused on kõnes rahvalikud, aga mitte liialdatult. Riidetatud on nad kreekapäraselt, see on mägilaste riietus.
12. Karjaste jutustus on kirjutatud Lutsu keeles, aga see pole üldse nii oluline. Siin võiks eeskujuks tuua ooperi meesduetid. Pole

kaks soolot, vaid kaks meest, kes on otsustanud suure sõnumi omavahel ära jagada.

Janek Joost: Mis on siin kõige olulisem?

MU: Kõige olulisem on õhin, elamuste üliküllus.

Lõpus võiks sugeneda väike hirm, meeleolumuutus võiks sisse tulla — nagu Hansuke ja Greteke metsas.

24. Info võiks olla kalgim, ei taha jutustusse bakhantidest kahjutunnet ja nostalgiat.

Teataja/Dionysose jutustus Pentheuse surmast

25. Dionysose tekst alguses võib olla veel neutraalsem, nulltoonis, trummita. Sa võid aeglasemalt kasvatada seda asja, vahepeal võid kolm rida vinguda, minna päris imelikuks. Vingu ja väänle kolme rea ulatuses, äkki lähed nagu lovesse, võid maha langeda, nagu krampides.

Agau (Raine Loo) ja Kadmos lõpustseenis

14. Õige lähenemine on Grüberi lavastuses; räige, sest Agau on üleni verine, erilisi emotsioone pole vaja lisada, see läheks liiale. Tunderõhke pole vaja. Anne Lill ütles kord, et see stseen meenutab psühhoanalüüsi seansi.

Nutta pole vaja, aga kui panna Pentheuse pea jäänuste juurde, võiks tuua kuuldavale mingi häälituse, ent see ei tohiks olla traagiline. Midagi ootamatut, poolkoomilist, kontrastiks stseenile.

Pinkide paigutus tuleb siin tagurpidi V kujuline: keskelt saab tulla, kui sisse satud, siis enam välja ei saa.

Kui Kadmos ilmub algul Teiresiasega, siis on ta noor; lõpus on ta šokeeritud ja ruineeritud, läbielamised on talle mõjunud.

17. Võib-olla oleks hea, kui püsiksite pinkidel. *Loole*: Proovi olla paigal, mängi pea ja kätega. *Kaljujärvele*: Ole tekstiliselt intensiivsem, isalikum. Kui oled nõder, ent karge, siis lõpus võid minna meeleheitlikumaks.

25. Pentheuse jäänuseid me ei näita, paneme lavale musta prügi-koti, mida ei avata. *Loole*: Peida Pentheuse pea seeliku alla, et seda mitte näha.
38. Koor tulgu lähemale, toetagu Rainet, kui ta karjub. Las moodustub inimrühm, Dionysos tuleb püsti teie taha. [Unt ütleb, et see on autotsitaat "Taevasest ja maisest armastusest".]

Teine vaatus: "Kuningas Oidipus"

Teeba kodanikud kurdavad katku üle. Kreon toob oraaklilt teate, et tuleb leida Laiose tapja. Oidipus peab rahvale kõne ja asub asja uurima. Teiresias tõrgub Oidipusele tõde avaldamast, ja kui ta sellest lõpuks räägib, ei võta Oidipus teda kuulda, vaid kahtlustab Kreoni intriigis enda kukutamiseks. Iokaste jutustab Oidipusele ennustusest enda ja Laiose lapse kohta ning lapse tapmisest. Tuleb Korinthose saadik, tema ja karjuse kaudu saab tõde Oidipusele teatavaks. Teataja jutustab, kuidas Oidipus endal silmad välja tor-kab. Ilmub pime Oidipus, ta tahab minna pagendusse.

Teise vaatusega töötati 19 proovis, neist proovisaalis 12, laval 7.

Vaatuse algus

30. [Vaatust pidi alustama põhiliselt pantomiimiline ülevaade Oidipuse varasemast elukäigust.] Mõtlesin öösel kaua järele. Ma ei oska seda Pasolini filmist võetud algust teha, see läheb illustratiivseks ja kiirustamiseks. Ma tegelikult loobusin sellest. Tahaks teha midagi ühemõttelisemat. Katk on kõige tähtsam. Siin on üks tekst Tambetile [annab Artaud' "Esseid ja kirju"]. Paneme tahapoole ka, sinna, kus on Oidipuse kadumine. Siin kirjeldatakse katku. Kõigil on võimalik mängida katku surnuid, lava on täis laipu. See on pilt linnast, mida on tabanud katk, hulk inimesi on laibastunud. Lamatagu esialgu liikumatult. Eraldi on Oidipus, Iokaste, võib-olla ka Kreon, nad ei kuulu sellesse ruumi.

See on puht teatraalne stseen. Algul inimesed saalis peavad teid katku läbi hukkunuteks. Siis muutute surnud teebalastest elavateks teebalasteks. Tambeti jutu lõpp võib olla suunatud neile, kes lamavad.

34. Teataja metaülesanne alguses [Artaud' tekst] on see, et näitlejad magavad ega viitsi vaatust alustada — ta propageerib selles tükis osalemise positiivseid jooni.
39. (Vaatuse alguses kõlab nüüd *adagietto* Mahleri V sümfooniast, Unt ütleb, et see on mõeldud tsitaadina Visconti filmist "Surm Veneetsias", kus kasutati sedasama muusikat.)
Naistele: Moodustage plastilisemaid allegoorilisi grupe.

Oidipus (Hannes Kaljujärv) ja Iokaste (Raine Loo), Oidipus ja Teiresias

Kohtumisel üliõpilastega ütleb Unt: Oidipus ei ole tegelikult milleski süüdi. Pole ka saatust. Oidipusel on vaba tahe. Kahtlustan, et Iokaste teab, kes ta mees on, ja et see meeldib talle.

6. Hannesel longata ei ole mõtet, aga kui tahab rolli huvitavamaks teha, siis mingi kiiks võiks olla kõnnakus.
Sophoklese näidendis Oidipusel Oidipuse kompleksi pole.
10. *Oidipuse kõne*. Keegi peaks puhuma pasunat, kui Oidipus peab kõnet. Hiljem teeme kaks asja: suminkõne [kui Oidipus kuulab üle Korinthose saadikut], ja Marika lühikarjatus, mis tekitab saalis külmavärinaid [kui jutustatakse, kuidas Oidipus silmad välja torkas].
14. *Oidipus — Iokaste*. Oidipuse jutt võiks olla kaunis mõnus, ei tohiks mingit traagikat olla. Siin võiks ka end lõdvaks lasta. Eraldiolemisteks mõtlesin kasutada platvormi, mis ülalt alla lastakse, ent see ei sobi. Lisame mingi koha eraelulisteks suheteks.

Remargi "nagu laps" kohta: See on peapööritus intensiivse uurimise vahel; see kordub mitu korda, erineb muust tekstist. Vahepeal tunneb Oidipus end turvaliselt.

15. *Oidipus — Teiresias*. Stseeni lõppu on peetud ebausutavaks, on kahtlustatud, et Oidipus on ära läinud. Paradoks on selles, et suhteliselt alguses räägitakse kõik ära, aga Oidipus kas ei kuula või ei pea seda juttu enda kohta käivaks. See on omamoodi mõistatuslik. Stseeni mõte on selles. Võib nimetada ülbusseks — ta ei kuule, ei taha kuulda. See on põhikude, aga võib nüansse teha: kuuleb, aga tõrjub. Ta ei taha seda teada! Arvab, et on mõistuseinimene, mõistus keelab uskumast neid asju. Mõlemad on suhteliselt ennast täis. Kaks kiidukukke. Las Teiresias klatšib meestele, jutustab neile seda lugu. Riho võiks olla pseudošamanistlik kuulutaja — Hannelsel kaob huvi sellise abstraktse möla vastu.
17. *Oidipus — Teiresias*. Teiresias jutustus võiks olla kiirem, et ei oleks väga palju sügavmõttelisust — siis oleks usutavam. Teiresias jätab Oidipusele mulje, et ta blufib. *Kütsarile*: Võib-olla sa tahadki, et Oidipus sind ei usuks. Nad on kaks ülburit. Oidipus ei usu Teiresias, kuna too nii käitub. Praegu hakkab kujunema loogiliseks. *Oidipus — Iokaste*. [Kolmest pingist moodustatakse lavats.] Vahelduseks võiks lõdvalt aeleda. Võtke suvalisi poose. Las Oidipus olla teki all mingi mügarana. Lõpp läheb optimistlikuks — pärast sügavat ahastust.
20. *Oidipuse kõne*. Teine kõne on tark ja tähtis, esimene võiks olla südamlikum. [Teises kõnes olevat midagi Putinilt.] *Oidipus — Teiresias*. Riho olgu jutustamise ajal eeslaval eputamas, mitte meeste juures. Muusika ajal võiks olla väike liikumine kesklaval. Hannes ja Raine peavad teisel plaanil ka midagi tege-ma — tantsigu hämaruses, Kütsar on fookuses. Mehed las istuvad sel ajal pingil niisama, et tähelepanu ära ei tõmbaks. (Selles proovis Kaljujärve — Loo tants tagaplaanil, kirglik ja dramaatiline.) *Oidipus — Iokaste*. (Stseeni taustaks tulevad öölindude karjed, ka kellalöögid. Trumm jääb ära.) MU: Müstiline stseen. (Näitlejate algatusel tekib vahekorra-
poos.)

25. *Oidipus* — *Iokaste*. Oidipus ei mõtle päris teadlikult, aga mida suuremaks kasvab oht temale, seda enam kasvab ind, ta nagu tahaks seda ise.
(Tekib seksuaalse vahekorra imitatsioon, üsna märgiline.) MU: Viige värsside ja liikumise rütm kooskõlla.
30. *Oidipus* — *Teiresias*. Teiresias võib olla naiste lemmik. Naised jooksku ta juurde ja langegu kaela, Teiresias peletagu nad eemale. Naised võiksid moodustada väikese kordeballeti ta selja taha. Teiresiast ei saa "Oidipuses" väga tõsiselt võtta, ta on popstaar. Tema ennustus on vormilt veider, aga sisult väga tõsine. Mis siis et moodsas vormis — karm ennustus.
Oidipuse kõne. See oli unenäolis-masinlik heas mõttes.
34. Kütsar võib roppused proovide käigus välja ütelda, hiljem ütleb kuuldamatult.
43. (Uue elemendina sõidab nüüd ka Oidipus lavale ja lavalt ära sõidukiga, mis oli kasutusel esimeses vaatuses.)

Mehed — kommentaatorid (Aivar Tommingas, Raivo Adlas, Janek Joost)

7. *Oidipuse* — *Kreoni stseenis*: Härrad Kaljujärv ja Oja on rohkem ladnamad. Teie kolm olete pateetilised, traagilised ja kreekapärasemad. Kõlab vulgaarselt ja ei vasta Panso koolile, aga tuleks lugeda ilmekalt.
Te peate arenema usutavuse suunas. Kui monoloogimeistrid panevad plära, siis teilt ootaks antiiksust, veendumust. Mõelge, kes võiks olla Paan Vanemuise teatris, hoidke teda silme ees. Olge eriti veendunud! — *Adlasele*: Sa võid isegi paberid põuetaskust välja võtta. Tsiteerid Talvikut.
10. Kisendada pole vaja, vaimne erutus, mõte valitseb stseeni. — Mehed on spetsialistid, analüütikud, eksperdid. (Kaljujärvelt tekstilisandus — Räägi, analüütik!)
30. *Oidipuse* — *Kreoni tüli ajal mehed olgu juures*. Olge neil jalus, segage! Mängige julgelt — kodanikud on igaks juhuks kohal, teevad suu lahti, aga neil ei lasta sõna sekka öelda.

39. *Teiresiase jutu kommentaar*. Võiks olla mõttevabam. Praegu on tunda mõtlevat näitlejat. Pange lahtist kalki teksti.

Bakhandid

12. Minu kujutluses see stseen [H. Talviku “Jumalate hämarus”] ei ole enam bakhantlik, paganlik, vaid shakespeare’lik. See kõlab nõudlikult, nagu “olla või mitte olla”. See võiks olla õilis ja kuningannalik, tõstetud koht. Te võite seda oma isikupäraga siustada.
32. Te võite edaspidi mõista anda, et igaühel on Dionysosega suhted, väike rivaliteet ka — kelle kutse peale Dionysos tuleb?

Kreon (Rein Oja) ja Oidipus

20. Võtke kergemalt seda asja. Rein on liiga sügavmõtteline. Traagiliseks jõuab alati minna.
Rein Oja: Kas suhtumine Teiresiasse on Pentheusel ja Kreonil seotud, kas kandub üle?
MU: Pentheus on ikkagi teine tegelane. Kreonil on igal pool õigus enda seisukohast. “Oidipuses” esindab Kreon tervet mõistust, tal on eriti õigus. Siin ei ole ta variserlik. “Antigones” on ta muutunud, “Oidipuses” ei pea halbust külge kleepima.
25. Traagilisi eelaimusi pole. Ka Kreon ei kahtlusta Oidipust. Oidipus võiks olla juba alguses iharam tõetsimise peale.

Korinthose saadik (Andres Mähar) ja karjus mägedest (Margus Jaanovits)

28. Ei tea, kas mõnel tekib küsimus, miks need karjused nii noored on. Ärme traagilist stseeni ära riku, aga... (Meestele antakse juurde kolm lauset: “Kuda nad nii noored saavad olla? (Joost) — Mägedes vabas õhus säilivad inimesed hästi. (Tommingas) — Kesk loodust jäävad inimesed üldse eatuks. (Adlas)”)
Mäharile: Korinthose saadik on võrdlemisi tähtis. Sul on iga asja kohta suhteliselt ammendavad vastused. Oled võrdlemisi

ennast täis. Sul võiks olla mingi enesekeskne tegevus, tegele millegagi — aja võõras kohas oma asju.

(Stseeni ilmub äge kaklus, millesse sekkub Oidipus; tagaplaanile tekib karjaste vägikaikavedu, samal ajal kui mehed ees räägivad.)

32. *Kaklusest*: Kõiki haarab üldine rahutus; las see kõik toimub summas, elage kõik välja, siis hääbub. Peaasi, et oleks huvitav, efektne ja kiire. Seda nimetatakse induktsiooniks. Las see läheb nagu tuulehoog.
45. (Uue detailina saabub Korinthose saadik vihmavarju ja lillekimbuga, mille viskab lokastele.)

Teataja/Dionysose jutustus Oidipuse teost ja vaatuse lõpp

18. Kaljujärvele antakse lugeda lõpuluuletus, Heiti Talviku "Milleks mulle tiivad...". Näitleja küsimusele, kas ta on seda lugedes rollist väljas, vastab Unt: "Mitte päris."
20. Oidipus tuleb lõpus kardinatega vahelt. Ta peab olema võigas. Kui ilmud välja, ära kohe rääkima hakka. Häält pole, kähise. Võib olla variatsiooni — pikkamööda tuleb hääl tagasi, siis kaob jälle.
32. Oli versioon, et Oidipus ronib august välja. Proovime nüüd nii, et las üks [liikuv ukseraam kardinatega] läheneb Teataja jutu ajal, ent pärast selgub, et Oidipus tuleb hoopis maa alt. (Mäharil lastakse pea ukse vahelt välja pista.) MU: See jätab mulje, et Kaljujärv veel kontsentreerub lava taga, statistid tegetsevad. Mähar on nagu pseudo-Oidipus. Tambet mingi vaadaku kardina vahelt, nagu kontrolliks, mis seal oli. Valgus on Tambetil ja uktsel, teised on siluetid. Kui Hannes ronib august välja, siis teised tõmbuuga portaali õudust ja piinlikkust väljendavaks grupiks. Hannes mingi mõne aja pärast kardina vahele peitu. Katsu hüppega peituda.
34. (Teataja sõidab nüüd lavale prügikastis, tal on munakesed, millega illustreerib oma jutustust silmade väljatorkamisest. Unt tahab, et Teataja jutustuse ajal lendaks lavale mõök. Oidipusel

lastakse end peitu veeretada prügikasti — Teataja on selle enne kummuli lükanud.)

Kaljujärvele: Kui veerled, siis häälega ära ole nii masohhistlik. Maa alt ilmudes on sul ees mustad prillid, mille alt voolavad verenired; luuletust lugedes võtad ära prillid ja ka punase vere. Me ei näe musti silmakoopaid. Peab jääma mulje, et me ei tea, mis seal prillide taga on.

Lapsed võiksid lõpus välja ilmuda, aga põgeneda Oidipuse eest.

(Siis aga leiab lavastaja, et ta ei tahagi lihalikke lapsi, ilma lasteta on huvitavam.)

39. (Iokastele uus misanstseen — ta ei lahku lavalt, vaid minestab (repliigil Oidipusele “Et seda mõistatust sa iialgi ei lahendaks”) ning jääb eeslavale lebama.)

Loole: Mängi, et sa näed seda [Teataja jutustust] unes. Mängi kuutõbist. Tõmble unes.

44. (Oidipus ronib lava alt välja, silme ees side, mitte mustad prillid.)

Kolmas vaatus: “Vennad ja õed”

Polyneikes tuleb salaja Teebasse, kohtab oma ema Iokastet. Polyneikese ja Eteoklese kokkupõrge. Antigone ja Polyneikese tundeline hüvastijätt. Eteokles ja Kreon peavad sõjaplaane. Teataja jutustab vendade kahevõitlusest ja surmast. Oidipuse lahkumine Hadesesse. Antigone leinab Polyneikest, räägib Ismenele kavatsusest vend matta. Troonile tõusnud Kreon peab rahvale kõne. Talle teatatakse katses Polyneikes matta, Valvur toob kinnivõetud Antigone. Kreoni ja Antigone vaidlus; Ismene tahab jagada õe saatust. Kreon mõistab Antigone surma. Kokkupõrge Haimoniga ei pane teda otsust muutma. Antigone surmaminek. Teiresias ennustab Teebale uut häda. Kreon otsustab ümber, ent on juba hilja. Teataja jutustab Eurydikele Haimoni ja Antigone surmast, too tapab end. Kreon on ahastuses, ent toibub siis.

III vaatusega töötati 24 proovis, neist proovisaalis 15, laval 9; stseenide läbitootatus jäi siiski ebaühtlaseks.

Vaatuse algus; Eteokles (Margus Jaanovits) ja Polyneikes (Andres Mähar)

8. Poja [Polyneikese] saabumine on pidulik, õilis, nagu kadunud poja tagasitulek. Teine poeg on militaristlik, maskuliinne. Igal juhul peab Polyneikese saabumise puhul olema põnevus, üllatus: kes see nüüd on? Iokaste on siin kõige intelligentsem tegelane, tal on argumendid, aga mehed on lihtsalt hullud. Vennad on sümmeetrilised, sarnased, mitte et üks on hea, teine halb. Äärmiselt erinevalt neid mängida pole mõtet. Eteokles esineb nüansivaeselt, suhteliselt meesšovinistlikult, on psühholoogiliselt ebahuvitav. Ent see ei tähenda, et ta oleks halb mees.
13. Tambet [Teataja] peab kuidagi käivitama selle asja; kuna on viimane vaatus, tuleb anda hoogu. Alguses on klassikaline kojutulek, järgneb argitüli naise pärast, siis läheb asi poliitiliseks. On ükskõik, kas Eteokles teab, et Polyneikes on kohal, või mitte. Siis esitavad kaks venda oma seisukohad, Iokaste võtab kokku. Järgneb sõnaline kaklus, asi otsustatakse lahendada sõjaga. Kui Andres tuleb, las tal olla must silmaaukudega mask ees (nagu tšetšeenidel), las ema võtab selle ära või võtab ise. Misanstseen võiks olla staatiline: ema keskel ja pojad kahel pool. Rainel võib olla puhvri tunnet.
18. (Kärbitakse vaatuse I stseen — Teataja monoloog.) MU: Kolmandat vaatust võiks alustada teistmoodi, individuaaldraamana.
(Pingid pannakse külili üksteise otsa, neist tekib müür.)
Vendade kokkupõrge: See on võrdlemisi karm koht, energeetiline ja brutaalne stseen. Algus on melodramaatiline ja liigutav, siin on stseen aga terav, julm, kiire. Lüürikat ja pausitamist pole vaja.

19. *Vendade kokkupõrge*: Raine — Andrus — Marguse stseen peaks olema puhas viha ja vaen, praegu oli veel liiga ibsenlik-tšehhovlik.
28. *Vendade kokkupõrge*: Nad võiksid olla siin suhteliselt ohtlikud mehed, mõjuda militaristlikult. Karmid mehed, kes on tulnud koju. Nagu Mart Tuisk. Ohtlik dialoog läbi napi karmuse peaks pinge üles ajama.
(Tekib misanstseen, kus tülitsevad vennad keerlevad ümber lokaste.)
32. *Mäharile*: Sul on praegu nagu moraalne hinnang (oled halb). Ole positiivsem, hea poeg, kes tuleb koju. Mahuta kõnesse veel midagi, suudle kodumulda ja ema ühe hooga.
Ärge pange moraalseid ülemtoone, katsuge rääkida neutraalselt.
(Antigone hakkab liikuma vendade vahel, peab end varjuna hoidma Polyneikese selja taha, kuid vennad nagu ei näe teda.)
35. Alustame vaatuse-eelse tummstseeniga. Juba enne rahva kogunemist mängime mingit tšetšeeni laulu. Kersti [Antigone] vahib sõda. Võib-olla tuleb Tambet ja ütleb talle paar julgustavat lauset. Helikopterid lendavad. Tambet ei pruugi ära minna, las jääb taha hämarusse.
Vendade kokkupõrge: Ega ta suurem asi ole. Püüame vahetada objektiivi. Kui Margus tuleb, mindagu pingile vasakus portaalil — võib-olla on parem, kui teha stseen intiimsemaks.
41. *Vendade kokkupõrge*: (Näitlejad võtavad pingil sümmeetrilisi poose.) Te võite veel rohkem peegelmängu teha.

Eteokles, naised, Kreon (Rein Oja)

18. (Naised pannakse müüri taha seisma, loevad Talviku "Ööd".)
MU: Stseeni põhitoon: olge valvsad!
31. (Uus misanstseen: Kreon on tagapool, püüab Eteoklesega suhelda, teine teisel pool naisi, kuna naised vahepeal taovad trummi.)

Kreon — Eteokles. Teeme siin väikese rivaliteedi. Rein hakaku vahepeal ütleva "Mul on plaan", Margus "Mul on parem". Rein on natuke kibestunud, et ta on kõrvale tõrjutud.

35. *Jaenovitsile:* Esita sõim veel pidulikumalt ja ooperlikumalt. (Juurde lavastatakse Eteoklese puhkamine eeslaval, padi pea all, lisatakse asjakohane lause.)
Naistele: Kui nüüd rääkida pealisülesandest ja läbivast tegevusest, siis teie stseeni mõte ongi ajada üles see paha mees.
42. (Uue detailina sõidab Eteokles lavale masinaga, samuti Kreon.)

Teataja (Tambet Tuisk) jutustus vendade kahevõitlusest

8. See ei ole läbitunnetatud deklamatsioon, vaid muusikalistsuuline number, nagu Brechti lavastustes — demonstratsioonesisinemine.
 (Tekib idee teha stseen gigantide heitlusena (pantomiihiliselt), kostüümid skafandrite moodi.)
13. (Arutatakse kahevõitluse stseeni lahendust. Nukud? Varjuteater? Vahetada pimedas näitlejad? Slaidid?)
14. Üks võimalus on, et sa esitad ise ükshaaval kõiki; võib-olla oled ainus, kes on sõjast alles jäänud ja suudab eepilise legendi ette kanda. Lava olgu tühi, taha peaks tegema mingi rütmi.
 Kui esitad mana ja sõjatantsu, siis võiks lava tühjaks jätta. Kahevõitlus erineks sellest stilistiliselt: ürgne sõjatants — melodramaatiline esitus. Tuleks stiilivahetus, mis mulle meeldiks.
31. Kui Oidipuse hajumisega läheb saal valgeks, siis peaks kahevõitluse tegema kottpimedas. Välja valgustama peaks vendade ja lokaste näod. Võiks rääkida mikrofoni. Et stseen oleks sama puhas kui Hannese lahkumine.
 Naised tantsigu Teataja regivärsside ["Sõjalaul"] ajal müüri ees midagi eestipärast, sõjakat.
35. (Lavale tuuakse ukseraam kardinatega, kahevõitlus toimub justkui kardinate taga, Teataja annab reportaaži naistele, kes on tema ümber kogunenud.)

Vahtige läbi kardinale tahapoole. Dionysos on info koguja. Tambet, sa ei pea nii väga vaatama, sa tead, mis seal toimub. Anna naistele mõista, et pole vajagi vaadata. Naised võivad omavahel pisut rääkida.

Antigone (Kersti Heinloo)

4. Antigone absoluutne üksindus, nimetu jonn; ta esindab üldisemaid seadusi, Kreon — olupoliitilisi. Antigone surmatungiga ei oska ma midagi peale hakata, see on kahtlane. Antigone läheb üle inimlikkuse piiride, teadmata miks. Oidipuse lugu peegeldub Antigones. Mingis mõttes on Antigone hull — me võime ka nii läheneda. Ta armastab vend Polyneikest, ei ilmuta aga märkigi armastusest Haimoni vastu, Eteoklese vastu on ükskõikne. Antigonet on võrreldud Kristusega. Ta on ohver, nagu Kristus, nagu Oidipus.
26. Lacani järgi on Antigone jõud ta kohutavas ebainimlikkuses ja kalkuses. Ta on arusaamatu. Asja teeb imelikuks ja õudseks see, et me ei tea, mida see naine tahab. Freudi järgi kisub teda surmainstinkt. Et kaitseb üldinimlikke väärtusi kohalike poliitiliste väärtuste vastu — see on liiga lihtne. Peab jääma mulje, et oled jumala üks.

Antigone ja Polyneikes

18. (“Sõja laul”, mida Antigone ja Polyneikes lugesid varem teineteise järel, muudetakse duetiks, tekib dialoog.)
28. Jätame Raine [Iokaste] eeslavale pimedusse, siluetina. Kersti on olnud peegli taga. Siin on intsestlik vahekord. Antigone armastab venda, Iokaste armastab poega — see on alateadlik nakkus. Hukutav kiring on päritav, see läheb edasi. (Antigone ja Polyneikes mängivad peegli ümber.) MU: Kasutage peeglit. Ärme väga füüsiliseks lähe, aga las keegi suudleb peeglit ja teine suudleb sama kohta.

(Siis tehakse sellest kolmikstseen, juurde tuleb Iokaste.) MU: Põhimõte on, et moodustate allegoorilise grupi. Lõpus Andres kaob nagu viirastus ära, jäävad naised kahekesi.

32. Ma õudselts armastan psühholoogilist realismi, aga praegu on stseen olmeline. Tõstke häält deklamatsiooniga. Sellest stseenist saab üks etenduse kõrgpunkte. Siin on vaja teatud julgust ja kokkumängu.

(Tekib uus misanstseen: Mähar ja Heinloo suhtlevad ümber Loo puusade, kes on keskel.)

41. Andrese ja Kersti hääl võiks olla sisemiselt laetum, selles võiks olla kirge.

Antigone ja Ismene (algul Marika Barabanšičikova, siis Liis Bender)

8. *Antigone — Ismene*: See on eeslaval valgussõõris, intiimne stseen. Stseen võiks olla otsekohene, isegi argine. Imelikke alltekste on isegi palju.

Õdede tüli: Ismene tuleb võitlushimulise, protestimeelsena. Ismene — Antigone stseen võib areneda füüsiliseks trügmiseks.

18. (Antigone istub enne kõnelust Ismenega üksi müüri ees; Heinloo pakub, et mängib nukkudega.) MU: Proovime nii, et sul on raamat, püüad luuletust pähe õppida ["Sõjalaul"]. Marika [Ismene] võiks rääkida naeratades, läbi pisarate. Kurb neiu, aga naeratab.
19. *Antigone üksi*: Võib-olla on parem mängida kui raamatut lugeda. Vahepeal oli mõte panna lavale liivakast. Prooviks mängida nukkudega? Tinasõduritega?
Pigem on Ismene emotsionaalne. Antigone mõjub kaunis tundetult. Kalk emotsionaalsus.
25. (Ismene roll antakse Liis Benderile.) MU: See on teine tüüp — nagu oleks Tammaru Mari asemel Tiina. Sinu esituses võib Ismenel olla ässitavaid tagamõtteid nagu Juudasel filmis "Jesus Christ Superstar".

26. *Antigone ükski*. (Heinloo mängib sõrmedega kaht venda.) MU: Võiks olla suhteliselt infantiilne. (Oluline lause Ismene tekstis on “See leek su südames on külm kui jää”.) MU: Las tekib hetkelise kõhkluse järel, vaata Kers- tile hetkeks otsa, siis tekib kujund — ainult nii saab talle öelda.
31. Võime proovida isegi nii, et ehkki Ismene esindab alalhoidlik- ke mõtteid, esitab ta neid mässulisemas, kirglikus, võitlejalikus toonis. Antigone esitab oma võitlejalikke mõtteid süüdimatu- mas toonis, isegi edvistades.

Oidipuse (Hannes Kaljujärvi) lahkumine

8. Hannes võiks tulla luugist [lava alt], nagu Meister “Meistris ja Margaritas”. Oidipus on ka psühholoogiline, keeruline, vastu- oluline, siin võiks aga olla ürgrauk, arhetüüp, nagu hauaviiras- tus, natuke sümbolistlik. Tema kadumine on saladus. (MU vii- tab Eleusise müsteeriumidele, millest ei tohtinud rääkida.)
13. Äkki võib Hannes minna seene lõhesse, siis võiks ka Tambet seal ära käia ja tulla oma jutuga — see on teine ruum. Või ron- nib üles, vaatab seene taha ja jutustab, mida näeb.
18. Oidipus võiks olla õilis rauk, valgustunud rauk.
20. Seen on habras ja eemal, sinna sisse ronida ei ole mõtet. Ei taha ka Hannest luugiga alla lasta — lava all on Antigone maa- alune kong. Oidipuse lahkumise mõtleme välja laval.
31. Kui Teataja ütleb “Te katke silmad kinni”, siis kõik katavad. Las saal läheb valgeks, Hannes võib kummardada ja minna läbi saali ära. Sinu minnes Tambet jutustab, mis ta näeb — tema pole silmi katnud. Leidsin, et siin pole vaja vigurdada. Mees on rolli lõpetanud ja lahkub saladusse.
- Kas tõstaks Hannese masinaga välja — nüüd võiks tõusta, mitte ei roni? Parems, kui keegi talutaks su ette, sa oled pime. Las Antigone ja Ismene talutavad. Siin võiks midagi sco- field’likku teha, Oidipus on tõsine ja traagiline. Sul on uhke hall parukas. Kui silmad on kinni pandud, võtad paruka ka ära. Kui paruka ära võtad, oled täitsa ise.

41. (Kaljujärve pakkumine: Oidipus võiks tulla kardinaga koos lava tagant. Nii tehaksegi.)

Kreon ja rahvas

8. Aivar istugu Reinu kõrval ja mõtisklegu kaasa. Aivari pealt loeb rahva üldisi hoiakuid ja mentaliteete.
18. (Algul Kreon puldi taga, naised istuvad pingil, seljaga saali. Siis uus misanstseen: Kreon kogub naised enda ümber.) MU: See pole mitte kõne rahvale, vaid intiimne pöördumine, usalduslik vestlus.
31. (Rahva juurde tuuakse tegelasena ka inspitsient (Mai Jägala.) Kais Adlas: Kas me oleme Teeba naised või Dionysose bakhandid? MU: On möödunud palju aega, olete omandanud tsiviliseeritud vormi. Te ei söö enam imikuid, teesklete Teeba elanikke. Aga muidu — ikka seesama.
Tommingasele (Mees): Sa oled lõhestatud, sulle ei meeldi Kreon ega Antigone, aga mõnes mõttes meeldivad. See teeb sind rahutuks.
35. (Võetakse käest kinni, kõik tulevad eeslavale, "nagu laulupeol". Oja kõnnib kõnet pidades lavaserval, balansseerides, rahvas järgneb talle rodus. Teataja küsimuse peale hakkab ta kõikuma, on kukkumas.) [Samasugune kujund-misanstseen oli mõeldud teha Musset' "Lorenzaccios", mis Undil lavastamata jäi.]
41. See sündmus tuleb suureks teha, et Polyneikest ei tohi matta.

Kreon, Antigone, Ismene

26. Kui Valvur ja Antigone tulevad, siis tehke enne tumm-mängu.
Ojale: Ära algul absoluutselt usu, et see oli Antigone, kes Polyneikese mattis.
Antigone on aheldatud kaelapuuga, vabastatuna võiks enesesepööratult tantsida eeslaval.
Adlasele (Valvur): Tule ja taha Kerstit puudutada, aga ta pilk ei meeldi sulle, lähed ära. Ära ole terroristlik.

Kui olete kahekesi, siis algul valitseb naljatuju. Minut aega võite tekstita naljatleda.

Õdede kaklus ümber Kreoni: Ismene on siin rohkem Antigone kui Antigone ise. *Ojale:* Sina oled nagu maagiline kristall, mille läbi heitlus väljendub.

41. *Ojale õdede kakluse ajal:* Sa võid vahtida tühjusse ja sinu pilgus peegeldub kogu Euroopa kurbus. Mõttele Spenglerile.

Haimon (Janek Joost) ja Kreon

9. Janek võib mõnda kohta lisada veenvust ja nooruslikku idealismi. Noh... et õigusriiki looma.
41. (Haimoni — Kreoni stseen muutub võitluslikumaks. Haimon peaks end isa käest lahti rebima ja ära jooksuma.)
43. (Haimon on veel ägedam, võtab isa lõpuks valuvõttesse ja lükkab prügikasti ümber.)

Antigone surmaminek

8. (Osa Mehe repliike antakse naistele, nii et tekib koor. Kärbitakse Talviku "Magaja".) MU: Üks efekt tapab teise.
16. (Antigone ronigu pingile, kõnnib seal, balansseerib; Ismene kõnnib kõrval, teeb katset üles tulla. Kersti Heinloo ettepanekul hakkab Ismene käima varjuna ta järel. Lavastaja laseb Tommingasel ühe pingi vahelt ära võtta, tekib tõke õdede vahele.)
18. (Ka Kreon läheb pingile. Antigone hakkab astuma üle pingi ääre alla, Kreon hoiab teda kinni.)
26. Antigone lahkumise ajal teeme tantsu. Kõik on laval, las tantsivad rõõmutult.
31. Dionysosel võib siin natuke kahju ka olla, tal ilmnevad inimlikud jooned. Kui Kersti vajub, ei maksa niisama seista. Olgu absoluutselt rõõmutu tammumine, kus puudub igasugune sära. Minimalistlik.
35. Kolm pinki ei mahu lavale ära, pingi vahelt äravõtmine jääb ära, mis oli proovisaalis. Teeme tee kahest pingist.

Siis ütleb MU: Teeme midagi anarhistlikku. Lastagu pöördlava käima.

(Lava pöördub ja pingid liiguvad lahku. Kreon ja Antigone jäävad eri pinkidele. Dionysos tuleb Antigone juurde, kes kukutab end ta sülle, vajuvad koos lava alla.)

42. Kersti allavajumise ajal ei pea olema liikumist mujal.

Vaatuse lõpp

13. Hinge peal on Ismene, kes kaob kuidagi ära, kuigi teiste lood lõpevad. Oli plaan, millest loobusin, sest oleks tulnud seitse lehekülge juurde — Dionysos võttis naiseks Ariadne, kui teha Ismenest Ariadne, mängiks Minotauruse lugu jne. Kuid ehk paneks Dionysose ja Ismene paari kas või visuaalselt. Lõpu mõtleme välja viimasel hetkel.

18. Nüüd võiks Teiresias olla närviline. Ta teab, et kohe Teeba lõpeb. Nägijaks saamise teeme nii, et võtad prillid eest ära. See ei tule Dionysoselt. Sinu enda sisemine kell käib teisiti. Teiresias kiirustab, on rahutu — aeg saab otsa, kas jõuab sõnumi ette kanda?

Kui prillid eest ära võtad, muutud rumalamaks. Teravus kaob mõistusest.

27. Teiresiasel võiks juba midagi viga olla. Ta on pime, aga kardab, et saab nägijaks. Teksti võib võrdlemisi ruttu maha möliseda, silmatorkava ükskõiksusega — räägid seda juba kolmandat korda. Mure on sul see, et ega nägijaks ei saa.

(Järgmise stseeni teksti lisatakse Teiresias küsimusi iga asja kohta: "Mis tegelikult toimub?" jms. Ismene teksti lisatakse korduv lause "Ma ei taha enam Ismene olla".)

Nüüd on mõlemal oma kinnislaused. Siis saame paari lausega nimetada Ismene Ariadneks.

Eurydike (Külliki Saldre): Sul võiks olla midagi käes, kohvitatss või põrandahari vms. (Näitleja pakub — väike tolmuimeja, mille kogemata käima paneb.)

Las Teataja jutustus olla võrdlemisi kiire. Ma ei taha meeste klassikalist hüsteeriat. Tambetil võiks olla valge kittel, eest verine.

Ei taha lõppu pikka juttu. Las olla pööre kahe lausega, siis lõpetame peo moodi asjaga. Vaja on tulipunast paksemat lõnga.

31. Las auk jääb lahti. Teiresias olgu kukkumas auku, las keegi püüab ta kinni, kiiresti ja elegantselt.

Lõppu paneme mingi teksti, á la hakka minu Ariadneks ja, nagu Nietzsche ütles, sa oled minu labürint.

35. Las pöördlava keerab, nii et näeme seene tagakülge.

41. (Teiresias tuleb lavale kokkupandava tooliga, peaks sellega veel rohkem jandama, et oleks “number”.

Lava pöördub ja seene tagakülge tuleb nähtavale Dionyose märguande peale, kes tõuseb tõstukiga lava alt.)

42. (Kokkupandavat tooli ei kasutata.

Dionysosele lause lõpus: “Ma panen su nimeks Ariadne ja võtan su oma naiseks.”)

43. (Lõpus hakkab tiksuma metronoom. Dionysos kerkib luugist maskiga (nagu I vaatuses). Ilmub punane lõngakera.)

44. (Lõpus Tuisu idee: näitlejad hakkavad üksteisele lõngakera viskama.)

Kontrolletendusel ilmub lõppu lause “kerkimas on Oidipuse kompleks”.

Kommentaare kokkuvõtte asemel

Enamikust eesti lavastajatest erinevalt ei olnud Undil süstemaatilist teatriharidust, nagu ei olnud ma tema põhi-õpetajatel — Kaarel Irdil ja Evald Hermakülal. Ta oli nõ iseõppinud professionaal ning tema töömeetod oli rohkem isiku- kui koolipärane, koolkonnast rääkimata (vt lähemalt Unt 1990, Unt 2001). Tegevusliku analüüsi meetodit ta ei kasutanud, ehkki Stanislavski süsteemi metakeelt tundis. Näib, et Unt töötas ühest küljest intuiitivsemalt ja teisipidi kont-

septuaalsemalt kui "keskmine eesti lavastaja" (andestatagu see spekulatiivne mõiste), ning need justkui vastukäivad viisid moodustasid paradoksaalse sümbioosi. Unt usaldas ja kasutas ära näitlejate initsiatiivi, pakkudes samas ka omalt poolt ohtralt ideid ja soovitusi. "Vend Antigone" osalised olid igal juhul silmapaistvalt aktiivsed (kogu trupp, eriti Tambet Tuisk ja Rein Oja), nende panus lava-maailma ülesehitamisse ulatus tillukestest tekstimuudatustest kuni kesksete kontseptuaalsete kujundite leiutamiseni. Lavastaja omakorda muretsetes pidevalt selle pärast, et kõigil näitlejail oleks huvitavat ning end näidata võimaldavat mängumaterjali.

Paistab olevat nii, et Unt alustas üsna selge visiooniga, mille üks dominante oli stiil, täpsemalt stiilid: mänguvõtmete ja tonaalsuse vaheldumine ehk liikumine koomilise — traagilise, teatraalse — loomuliku, rituaalse — psühholoogilise jne vahel, millest tekivad stilistilised rütmid. Olulised olid vahel üsna järsud registrivahetused ja kiired üleminekud, eriti tõsise — naljaka piiridel mängimine, mille tulemuseks oli nõ järjekindlalt järjekindlusetu stilistika (mida võib soovi korral nimetada eklektikaks). Emotsioon ja atmosfäär kaalusid teinekord üles karakteriloogika, seda enam, et sidusaid, täpse sisetegevusega karaktereid alati ei taotletudki, samas tunti mõnes stseenis, vastupidi, muret usutavuse pärast. (Nii tekitati Oidipuse-loosse irratsionaalne kaklus (kõiki haarab rahutus nagu tuulehoog) ning sealsamas lisati lauseid, põhjendamaks karjaste narratiivi seisukohast kahtlast noorust (vt II v, 28., 32. proov).) Üsna varakult hakati emotsionaalset fooni looma muusika abil: augustest peale bakhantide "isetehtud" häälemuusika, suures proovisaalis trummid ning lavastaja "improvisatsioonid klaveril", 17. proovist peale mängiti taustamuusikat. Muusika pidi aitama tabada stseenide/tegelaste põhitooni ja asendas ositi sõnalisi seletusi. Oidipuse — Iokaste stseenile, kus esimene hakkab aimama hirmsat tõde, andsid põhitooni ja täpsuse kätte öölindude kiljed, millele Kaljujärv hakkas reageerima, sobitades nendega Oidipuse siserütmi. Näitlejate väljamõeldisena lisandus stseeni stiliseeritud seksuaalne vahekord, mis tõi juurde teistsuguseid rütme (vt II v, 20. proov). Oht, hirm ja nau-

ding sulasid kokku ambivalentseks tervikuks, stseen muutus psühholoogilises plaanis põnevalt paradoksaalseks.

Eelõeldu ei tähenda, et lavakujude tõlgendamisega poleks tegeldud, ainult et seda ei tehtud argielulise usutavuse positsioonidelt. Sageli läheneti müüditegelasele olemasolevate tõlgenduste kaudu, nõ ringiga metatasandilt — lavastaja rääkis, kuidas üht või teist tegelast on interpreteeritud, ning tõi meelsasti esile mitmetimõistetavusi ja hämarusi. Dionysose puhul räägiti sellest, et ta on inimene ja jumal, täpsemalt teatrijumal, et temaga käib kaasas hullus, ekstaas, muutunud teadvus seisundid, sõnaga dionüüsilisus kui mõistuslikkuse ja korra (vastandpoolus neid esindasid Rein Oja tegelased). Ideest dubleerida teda nais-Dionysosega, keda mänginuks Liis Bender, loobuti päris algusjärgus, küll aga mängis Tuisk teda tugevalt androgüünsena. Teatajaga kokkusalutamise tulemusena sai temast fiktsioonisisene “režissöör”, lavastuse metateatraalse tähendustasandi peamine tugisammas. Antigonest kõneldes viitas Unt Freudile ja Lacanile (muide, tekstis on Lacanilt laenatud fraas “Olen piiri peal, kahe surma vahel”), kuid ei võtnud ühtki tõlgendust lõpuni omaks, vaid käitus taas pigem ebajärjekindlalt: toonitas Antigone ebainimlikkust ning tema teo motiveerimatust (“Ei tunne mikse. / Ma tegin, mis ma tegin”), teisalt aga võimendas lähedust Polyneikesega, mis sobiks ju reaalsühholoogiliseks motiiviks. Proovides tõmmati ka paralleele tuntud isikutega, eeskätt poliitikutega, kuid see oli puhtalt karakteri tabamist toetav võte. Äratuntavust ei seatud eesmärgiks, poliitilist satiiri plaanis ei olnud. Näiteks mainiti noore idealistliku Haimoni puhul Sven Mikserit, *common sense*’i esindavat Meest võrreldi Heimar Lengiga, Teiresiast Vigala Sassiga jne.

Väärib tähelepanu, kuidas pealtnäha juhuslike või “tehniliste” lahenduste tagajärjel ilmusid lavastusse jõulised ja paljutähenduslikud kujundid. Unt on rääkinud sellest, et lavalised metafoorid tekiavad temal teatud etapil kohapeal, arendades edasi näitlejate initsiatiive, kusjuures suhted tekitavad misanstseene, misanstseenidest tekib aga omakorda uusi suhteid (Unt 2001: 427). Sel viisil sündis näiteks Antigone surmamineku stseen pinkidel (vt III v, 16., 35. proov), kus äkki tekkinud lõhe pinkide vahel ja tühjus Antigone ees

väljendas surmamineja ärälõigatust elavate maailmast, absoluutset üksindust, viimse piiri ületamist. Prohvet Teiresiase võimas ropendamisstseen hakkas idanema lavastaja soovitusel näitlejale omaette vanduda, selleks et saavutada vajalik enesekindlus ja üleolekutunne; etendustel pidanuksid vandesõnad muutuma kuuldamatuks. Tekst lasti Kütsaril endal improviseerida, misjuures ta näitas üles suurt fantaasiarikkust. Abistavast võttest kujunes "number" stseenis Oidipusega ning nõnda lahenes korraga probleem, miks viimane ei võta prohveti paljastusi kuulda. Stseen läks psühholoogiliselt paika, repliigid omandasid uusi alltekste (näiteks Teiresiase "Mu keel on vaba" või Oidipuse "Kui kaua seda kuulan!"), üksiti hakkas vägisõnalisus toimima prohvetliku väe või tõe talumatuse kujundina. "Tema sõnum purustab sümboolse korra turvalisuse ning pragudest imbub välja r e a l n e , alasti tõde, mis ongi ropp ja talumatu," tõlgendas kriitik (Pilv 2003: 30). Antigone ja Polyneikese hüvastijätt "Sõjalaulu" värssidega kasvatati sügavalt ambivalentseks keelatud armastuse stseeniks (vt III v, 18., 28., 32. proov): kõigepealt dialogiseeriti, siis paigutati ette-tähendusliku eseme — peegli ümber, seejärel toodi stseeni sisse Iokaste, kellega Antigone lõpus kahekesi jäi: poega armastanud ema, venda armastav õde. Nende lugude peegelsuhe ja suguvõsa needus leidsid metafoorse väljenduse. Teise vaatuse lõpus tahab endal silmad välja torganud Oidipus maailma eest peitu pugeda. Kui Teataja lavaproovis sõitis lavale suure prügikastiga ning selle küljeli lükkas, tekkis võimalus veeretada end prügikasti sisse (vt II v, 34. proov). Oidipuse samaaegne tekst "... ja kui sa korra oled siiski sündinud, / siis ruttu pööra ringi ots / ja mine sinna tagasi, kust tulid" sai kibedalt iroonilise tähenduse. Me võiksimme kõnelda intuitiivselt sündinud kujunditest, mis kontseptualiseerusid lavastuse üldises vaimses kontekstis.

Teisest küljest tundus, et algvisioon proovide käigus mitmel põhjusel (kaasa arvatud tehnilise poole tõrked) teisesenes. Algne kujundusidee oli "teatrimasin" ning üsna masinlik oluks ka tumeda kõlaga trummide tagumine; kui juurde kujutleda bakhantide hundi-lik ulg, väänlev liikumine jms, siis paistab, et algnägemus kätkes

suure annuse arhailist ning anarhilist rituaalsust. Prooviprotsessis liikus lavamaailm tervikuna aga ritualistliku esteetika pinnalt koomilise varjundiga modernse (meta)teatraalsuse poole. Võib öelda ka nii, et lavamaailma sisestati otsesel või kaudteel teatri(sarnaseid) struktuure, mis hakkasid seda seestpoolt teatraliseerima. Teatri-diskursust aktualiseerisid stiili- ja žanrimarkerid lavastajamärkustes: näitlejaid ergutati mängima ooperlikult, modernballetlikult, rituaalselt, shakespeare'likult, luuleliselt, pateetiliselt jms. See viitab teatriteadlikule etendamisele kui baashoiakule, millega peaks koos käima ka teadlikkus publikust. Tõepoolest, publiku oletatavad reaktsioonid olid kogu aeg aktiveeritud ning proovides istuvad vaatlejadki rakendati tihtipeale vaataja rolli. Näitlejad said ülesande vaatajat veenda, hirmutada, kütkestada, talle midagi selgeks teha vm. Lavategevus orienteeriti selgesti publikule, laskmata kerkida "neljandal seinal", ning tegeldi etenduse kujutletava/soovitava vastuvõtuga. Samasse rubriiki kuulub mõne stseeni teadlik kavandamine nn "numbriks" ("Te võite sellest teha väikese numbri," ütles sel puhul Unt), s.o tõstmine suurde plaani mitte psühholoogiliste, vaid puht etenduslike mänguvõtetega. Selline oli näiteks Teiresiasse jutustus Europe röövimisest (vt I v): algul illustreeriti seda põgusalt tegevusega, detailide lisandudes kujunes stseenist väike koomiline "teater teatris", lõpuks stseen aga kärbiti, sest oli kasvanud liiga "suureks". Ent kui kuskilt mõni "number" kärbiti, siis tugevnes etenduslikkus teisal, esmajoones monoloogides (Teataja jutustused jms), mida püüti teha mänguliselt huvitavaks üksteisest erineval moel. Iseloomulik on ka bakhantide tantsustseen I vaatuses (seda oli vaja Rein Ojale kostüümi vahetamiseks aja andmiseks): esialgu kõneldi haldjatest ja viidati "Giselle'ile", pärast sai sellest paroodilise maiguga "vaba lava" (esimest korda 38. proovis), kus Kais Adlas sihtis püssiga ühte punkti ja sootuks teisest pudenes alla kajakatopis (allusioon Tšehhovile), etendustel eksponeeris Heinloo suvelavastuse "Kihnu Jõnn" plakatit jne.

Eritähelepanu pälvivad kaks tugevalt metateatraliseerivat muudatust esialgses lavastusstsenaariumis. Oidipuse-vaatuse illustra-

tiivne algus asendati proovide viimase kolmandiku peal katkendiga Artaud' esseest "Teater ja katk", mille Teataja/Dionysos luges ette raamatust "Esseid ja kirju", näidates raamatut ka publikule (vt II v, 30. proov). Lavastaja viitas temaatilisele seosele (ka Teebas on katk), kuid peale selle tõmmati tsiteeritud katkendis selge paralleel teatri ja katku vahele; "Vend Antigone" kontekstis aktiveeris see teatri dionüüsilisuse teema, s.o tema irratsionaalsuse ja anarhilisuse. Oidipuse lahkumine Hadesesse otsustati pärast mitme variandi kaalumist lahendada näitleja lahkumisena fiktsioonist (vt III v, 31. proov): saal tehti valgeks, Kaljujärv kummardas publikule ja läks saaliuksest välja. (Seegi stseen evolutsioneerus koomilisuse suunas, lahkumisest sai lavastaja/Teataja ja rollist väsinud või tüdinud näitleja ühisvemp.) Kõigi nende võtete tulemusena hakkas "Vend Antigone" muu hulgas väljendama ja reflekteerima teatri essentsiaalset dionüüsilisust.

Napiks jäänud lavaproovide etapp oli äärmiselt intensiivne, kuid ka heitlik. Ühest küljest oli Undil soov joonist puhastada ja selitada, mängulisust ja kunstlikkust mõnevõrra maha võtta, teisipidi aga võimendas ta ekspressiivsust ning lisas aina uusi, vahel lihtsalt veidrustavaid, vahel kujundijõulisi detaile, millest mõni jäi püsima (aja lõppu tiksuv metronoom finaalis), mõni vilksatas vaid korraks (Teiresiase kokkupanдав tool), mõni varieerus veel etenduste kestelgi (kevade poole ilmus katkutõbiste teebalaste käitumisse SARS-i sümptomeid).

Lõpetuseks meenutagem, et "Vend Antigone, ema Oidipuse" vastuvõttu puänteeris lavastuse retrospektiivne kodeerimine lavastaja isikliku individuatsioonina. Vaino Vahing tsiteeris oma arvustuses Undi e-kirja ja tõi sellega avalikkuse ette salajase personaalse tähendusemustrit, millest proovides kordagi ei räägitud. Unt kirjutas: "Ma pole veel nii julge, et välja öelda: etendus kujutab endast minu (enda) individuatsiooniprotsessi. Esimene vaatus kui elu Tartus (vahingud, hermakülad, ebamäärased, sihita ekstaasid). Teine vaatus kui küpsemine, teatud enesekindluse idanemise hetked (Kierkegaard, Kaljujärv jne.). Kolmas vaatus kui minu elu olevikus

(Kersti kui mina, Heinloo kui Mati *alter ego*.)” (tsit: Vahing 2003.) “Bakhante” on nimetatud dionüüsiliseks passiooniks ning tõmmatud paralleele Kristuse surma ja ülestõusmisega (Kott 1974: 215–217). Küllap saab ka “Vend Antigonet” (nagu ka “Meistrit ja Margaritat”) mõista kui Kristuse/inimesepoja kannatusloo teisendkuju.

Kirjandus

- Alter, Jean 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Féral, Josette 1997. For a Genetic Approach to Performance Analysis. — Assaph C. *Studies in the Theatre*, no. 13. Tel Aviv University, lk 41–54.
- Karusoo, Merle 1976. “Ehitusmeister Solness”. — *Teatrimärkmik 1973/74*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 200–209.
- Kott, Jan 1974. *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*. New York: Vintage Books.
- Pilv, Aare 2003. Tartu-Unt. Resümee. — *Teater. Muusika. Kino*, nr 3, lk 27–34.
- Tamm, Tõnu 1987. “Pilvede värvide” proovipäevikut lehitsemas. — *Teatrielu* 1983. Tallinn: Eesti Raamat, lk 25–30.
- Tormis, Lea 1976. Draamateatri “Kolm öde” mõnede ajalooliste ja praegusaegsete võrdluskoordinaatidega. — *Teatrimärkmik 1973/74*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 75–111.
- Unt, Mati 1975. *Via regia*. Tallinn: Perioodika.
- Unt, Mati 1990. *Vastab Mati Unt* [intervjuu Reet Neimarile]. — *Teater. Muusika. Kino*, nr 4, lk 5–14, 76–77.
- Unt, Mati 2001. [Intervjuu 7. juunil 1999.] — *Lavastajaraamat*. 12 intervjuud eesti lavastajatega. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool.
- Vahing, Vaino 2003. Mööda tragöödia sugupuud ronides. — *Eesti Ekspress – Areen*, 20. II.
- “Vend Antigone, ema Oidipus”. *Kavaleht*. Vanemuine, 2003.

SUMMARIES

POETICS OF DREAMS AS A METHOD OF PERFORMANCE ANALYSIS

Anneli Saro

The article elaborates poetic similarities between theatre and dreams, using Sigmund Freud's "The Interpretation of Dreams" (1900) as its main source and applying the poetics in the analysis of "Juliet" (2004) by Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper in Estonian Drama Theatre.

Freud distinguishes four mechanisms of dream-work: condensation (*Verdichtung*), displacement (*Verschiebung*), adjustment to the means of representation in dreams (*Darstellbarkeit*) and secondary revision (*Sekundäre Bearbeitung*).

One of the most distinctive features of condensation is using composite persons, where common qualities dominate over personal ones. Shakespeare names in "Romeo and Juliet" 22 characters, Semper and Ojasoo use only 14 of them, who are performed by 8 actors. Since actors also present fictional actors working on the play and partly themselves as well, a considerable amount of fictional and real material is condensed into 8 actors whose identity on stage is continuously heterogeneous.

Displacement is a process of endopsychic defence where important or intensive elements are replaced with some others associated to the first ones. Openly exposed sexuality in "Juliet" is hiding the engine of the dream/performance in the un-concealment.

The main means of representation in dreams are visual, it means that all dream thoughts are translated into images, symbols, and situations but principles of interconnections of the material will remain unspecified. Staging a play could be considered as a process of translation from page to stage. The main theme of "Juliet" (interrelations of life and theatre, face and mask, Me and role, sincerity and acting/playing) is connected more with the visual than the verbal expression.

Secondary revision is the second stage of dream-work, which aims to rearrange the dream material into a logical and coherent whole. There are several scenes in "Juliet" that are repeated and in each of these versions characters are in search of true love and authentic ways of its expression.

The non-linear fragmentary plot and subjective point of view of dreams remind in many respects modernist literature and film and to a certain extent also theatre and the fine arts. Since germ/person starts dreaming already from the 30th week of gestation, dreams can be considered as first connections of human beings with the modernist poetics. Thus watching and analysing of dreams should open a gate for a better understanding of modernist art and a new method in art education might spring up as a by-product of the research in the dream poetics that also questions modernist art as elite.

ACTING AS A LIVING MIRROR

Sirle Põdersoo

The paper is an attempt to describe a possible perceptive experience, which the spectator has of acting. The actor does not only show himself, he shows also the spectator to the spectator. By trying out several models concerning perception, body, subjectivity and identity, the actor does not only imitate different behaviours, but also mirrors something that could be called the bodily self-perception of the spectator. So there a certain mirror-effect is

created between the spectator and the actor, and the paper tries to examine, what exactly is mirrored.

Some points of the phenomenological approach to the body are sketched out as a ground for argument. Perception, following Merleau-Ponty, is always created in the body and consciousness begets bodily existence. However, the body is an ambivalent phenomenon — we cannot say, whether it is a subject or an object; the body is the tool for any perception but at the same time the body turns out to be an obstacle by perceiving the body itself. The body does not coincide with itself and contains the ambivalence of perception. Thus, the subjectivity, rooted in the body, is face to face with pre-subjectivity and impersonality.

By introducing the viewpoints of Schechner, States and Wilshire, the impersonality of behaviour and identity is added to the impersonality of the body. The body acts before conscious and personal perception, carrying out the pre-subjectively acquired behavioural patterns. The concept of mimetic identity by Wilshire discusses the identity as something, which grounds essentially on impersonality — it consists of repeating the others, a part of my experience arise when I see the others' bodies; so, identity comes into existence through mimesis and always involves the other, not-I.

Thus, the impersonality, pre-subjectivity and absence become the essential concepts, when speaking of the fundamental phenomena of self-perception. The rest of the paper deals with viewing, how these phenomena are actualized in acting. By watching the actor, the spectator can perceive the co-effect of subjectivity and pre-subjectivity more fully than by his usual perception, because the pre-subjective level is brought on the conscious level. The acting turns the conscious focus on what usually remains unconscious, namely repeats the impersonality and fills up the gaps of the spectator's self-perception. So we could speak of a certain mirror-effect — into the gaps of spectator's conscious subjectivity the actor adds conscious pre-subjectivity, at the same time as the spectator

projects into the actor his subjectivity and by doing that perceives a coherent and personalized role.

The example here is a production by Tiit Ojasoo, "Juliet", which we could call practical phenomenology of acting. "Juliet" fuses the components of the mirror-effect and by doing so brings forth the mirror-mechanism itself — here are revealed the mechanisms of mimetic identity and the roles continuously fall into the impersonality that lies under the identity. By confusing the continuities of roles the spectator is also strongly drawn into the pre-subjective perception. So the spectator is face to face with a look from the mirror, and what is mirrored is the impersonal, gap-like foundation of the spectator's identity.

CATHARSIS — A FALLING SILENT OR A CRY? THOUGHTS ON COMING AND BEING OF CATHARSIS Kristel Nõlvak

This article deals with two possible expression forms of catharsis: 1) catharsis as a moment when a human being opens himself/herself up to the world (a cry); 2) catharsis as a moment when the world opens itself up to the human being (a falling silent).

A falling silent and a cry are primarily connected to speaking and language, yet in this context falling silent is a moment when language, the speaking inner voice ceases. In the similar manner, a cry is treated as non-linguistic action, cessation of inner voice, distinct from falling silent by outward direction. Provided that catharsis is a state beyond the reasoning mind, a moment outside the borders of linguistically structured world, catharsis might be compared to the Zen Buddhist concept of *satori*, a sudden moment of enlightenment.

While reaching the state of *satori* requires long preparation (meditation) associated with monastic life, the questions of this article are the following: does catharsis, as purification of feelings

that derives from aesthetic experience require preparation? Can attaining catharsis in theatre be learnt? How can a performance create preconditions for reaching catharsis? How does the audio-visual side of performance affect the spectator? And so on.

General examples are drawn from the Greek tragedy and the Japanese Nō theatre. The essential principle of the Nō theatre is Flower (*hana*) — an aesthetic image that a Nō actor can create in the spectator's mind that in its perfection purifies the mind. Similarly to *satori*, attaining the moment of true Flower requires long-term concentrated training and complete freedom from the Self. But the spectator too is expected to lose his/her self-awareness and concentrate on the performer with an opened, unobstructed mind. Only that way — in falling silent — is the spectator able to perceive the performance really and eventually catch (or rather: be caught by) the moments of true reality.

Opposite to this kind of cognition, when the world opens itself up to the emptied mind is the moment when a mind, a person himself/herself opens to the world —catharsis as a cry. A cry also needs conscious preparation but unlike the falling silent, a person can be aware of that moment approaching. According to Aristotle, attaining catharsis requires both analyzing and emotional, or sensuous approach: in proper tragedy the turn for the misfortune takes audience by surprise but results from previous events. There is logic in achieving catharsis; emotional tension of the spectator increases gradually. This kind of catharsis can at first be felt somewhat stronger (in an outward, physical sense) for the pressure of the world (e.g. the storyline of the tragedy) is stronger, so that the person's reaction is more affective. However the cry is a state "beyond mind", a moment that does not subject to the linguistically structured world, a moment when the inner voice ceases and a person reaches suddenly the border of true reality distant from both, the everyday things and the reality dimensions of the game (e.g. theatre).

In conclusion, two examples from Estonian contemporary theatre are given as representative of both expression forms of catharsis: Julia's disappearance as a falling silent (Tiit Ojasoo's "Juliet" in Drama Theatre, 2004) and Margarita's flight as a cry (Mati Unt's "The Master and Margarita" in Vanemuine, 2000).

PLAYED WORLDS

Luule Epner

In the present article a theatrical performance is conceptualised as a fictional world. By applying the models elaborated in the framework of the theory of fictional worlds (Doležel, Ronen, Pavel, etc) to the performance, the specific features of theatre have to be taken into account, which blur the borderline between the fictional and the real. A stage world is a dual structure (Thomas Pavel), joining the "fictionally real" and "really real" levels; such a dynamic and unstable structure can be described by means of continuous scaling (several states of a world with different degree of fictionality), not by binary oppositions. Stage worlds also have a complex inner construction, as they include sub-worlds or regions with different ontology. The phenomena like dreams, memories, and fantasies can be "made real" with the help of theatrical means of expression. As a whole, the stage world can be homogeneous, heterogeneous or hybrid, depending on its inner structure.

Fictional worlds are always human constructs. In the theatre, they are constructed, first and foremost, by the actors' play. Play as an activity is ontologically similar to Pavel's dual structure. According to Yuri Lotman, a play is the realisation of practical and conventional behaviour at the same time. Actors are simultaneously playing a stage world (into existence) and playing within the particular stage world, in accordance with the rules of this world, they establish themselves while playing. During the play their identity on the scale of real/fictional is subject to changes as well.

Playing is like steady “knitting together” of the levels of fictionality and reality, whereby actors define them, demarcate and shift the borders between them. A stage world is an “oscillating” structure, just because actors make it oscillate.

In the article, the model of played world is applied to the analysis of two productions: “The Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov (text compiled and directed by Mati Unt, 2000), and “Finis nihili” by Madis Kõiv (directed by Priit Pedajas, 2004). The first is composed by *bricolage*, and combines elements of both high and mass culture. The integrating component of the multi-level stage world is the myth — the passion of Jesus Christ —, which is displayed on different levels. On the other hand, the “bare stage” as the primary condition of every performance is brought into sight. The acting is characterised by rather sharp shifts from natural to theatrical style, and *vice versa*. The stage world of “Finis nihili” is hybrid, as several layers of reality merge, and memories and day-dreams can hardly be distinguished from actual reality. This world is organised around two characters — Professor and Anselm, his disciple. The actors play these characters with a “philosophical attitude”, resulting from ultimate psychophysical concentration, in other words — from the phenomenon of actorial presence.

CORPOREALITY AND UNDERSTANDING IN THE THEATRE

Juta Vallikivi

The aim of the present article is to draw attention to the aspects of corporeality in performance analysis. The focus is on the role of senses in the formation of spectator’s experience and on how these can be integrated into a performance analysis. Phenomenological study of corporeality does not mean only mapping senses but also

describing experience before the structure and meanings of performance are treated.

The fact that the spectators' corporeality is rarely touched upon by researchers becomes from the dominating western (Cartesian) dualistic concept of body and mind. The body of the spectator has been the object of some theatre researchers (e.g. anatomy in the reception studies), it has never really met with the "mind". One of the reasons why the importance of spectator's bodily experience is underplayed is because of the lack of generalisability — we can only talk about the experience of one person. The present article stems from the idea that experience is grounded in the body and the researcher as anybody else shares bodily being-in-the-world. Therefore, being subjective, we can study the following complex aspects: perception-corporeality-experience-interpretation.

These elements constitute the holistic experience of a theatrical performance. On the one hand, we have to analyse all these aspects for understanding how we 'see' in theatre. And on the other hand, we should study a performance as an inseparable whole being the source of the spectator's experience. The author of the present article argues that the wholeness of a performance can be described as a 'stage world' or 'fictional space', which is perceived through body in the similar way as we perceive everyday life. The spectator recognises things and living beings on the stage. When "being in" this stage world, specific emotions and remembrances are sometimes triggered and the actors' personal and performed qualities are experienced in a way we experience human qualities in ordinary life. We are exposed to self-identification, as if we were part of this fictional space.

How can these two levels of wholeness be brought together in a performance analysis? The article offers the following scheme. First, the very first experience of watching should be recorded in the phase where we don't analyse actions on stage consciously and analytically. Researcher should make a fixation of the fictional space — write a detailed ethnography as if it were a 'real' world and also make notes of the thoughts and emotions occurring during

and after the spectacle as well as evaluate artistic presentation and other dominating elements in the *mise-en-scène* after performance. Second, for a proper performance analysis researcher should go to the theatre for several times. After recording the initial impressions, one should study, how our experience of theatre is formed and which media are used for it. This can be done through a thorough description of actors creating characters and of the whole *mise-en-scène* creating performance. In this way, the spectator's primary and very corporeal experience as well as the technique of the *mise-en-scène*, contributing to the formation of this experience can be fixed. In the final, third phase we can analyse comparatively the vehicles of the performance as well as general ideas of the performance.

CULTURAL PERFORMANCE ANALYSIS: SOME THEORETICAL AND METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS

Ester Vösu

Cultural performances as complex phenomena in contemporary cultural reality demonstrate how theoretical convictions and well-established methods of traditional disciplinary understanding need to be supplemented with interdisciplinary approaches.

The present article focuses on the theoretical genealogy of the concept 'cultural performance', consults some of the methodological obstacles the issue faces and, likewise, takes into consideration points of contact with the analysis of a theatrical performance.

The theoretical overview concentrates on four major authors who have elaborated the concept in cultural anthropology. Milton Singer and Victor Turner started with the study of cultural performances in the late 1950s and 1960s, representing the existing functional-structuralist paradigm. For them, the genres of cultural performances were rituals, ceremonies and other cultural practices in traditional societies that sustained and intensified the existing meanings and values

present in the culture. Cultural performances were seen as inferior to the logic of drama in traditional Western theatre ('social dramas'). However, Turner introduced the idea that cultural performances have a potential to change the existing cultural order and values. In the same period, a different notion of cultural performance is suggested by Erving Goffman, who is more theatre-based in his analogies (e.g. preparations on backstage and performing on frontstage), when considering social behaviour in contemporary Western society as his object of study. Intentionality as well as an audience are essential in the creation of social roles, because in performances people want to influence others and likewise need positive or negative feedback to their behaviour. Thus, cultural performances function as an integral part of identity processes.

Increasing cooperation between anthropologists and theatre practitioners in the 1960–70s helped to specify the concept of cultural performance and performative behaviour in different cultures. In the following decade the innovatory nature and variability of cultural performances further came into focus. The main qualities of cultural performances, namely their socialness and reflexivity realised in certain embodiments, as well as their capacity both to sustain and transform the identity of an individual or community will be further elaborated. Theatre practitioner and researcher Richard Schechner defines performative behaviour as restored or twice-behaved, considering that a certain repetitiveness of patterns of behaviour gives a culturally determined ritual-likeness to our everyday performances. Communicativeness is another important characteristic of performance as they are acted for the other(s). To sum up, cultural performances have both a play-like, entertaining aspect as well as a ritual-like, efficacious aspect.

Developments in cultural theory envisaged through the genealogy of cultural performance demonstrate that the earlier strict models have become more complex and in a sense also more diffuse. The heterogeneity of contemporary cultural reality makes it impossible to speak about a single definition of cultural performance.

Methodological complexities in analysing theatre and cultural performance are rather similar — what will be described and analysed in performance is reciprocal with the method that is used.

The first difficulty arises from the fact that theatrical/cultural performances do not have one distinctive medium, neither are they fixed as material artefacts. A live performance cannot be completely recorded with technical resources. Therefore the memory of a researcher, intense attentiveness and competence in the selection of dominants is of substantial importance in their analysis. Often diffuse in time and space, lacking clear coherence and framing, cultural performances as objects of study are to a large extent dependent on the researcher's approach (the risk to „colonize” the material). Subjectivity cannot be precluded here, but it should be a critically conceived subjectivity that enables the explication of the circumstances shaping the study.

Secondly, one of the major obstacles for both theatre and cultural researchers will remain the task of textualizing the process and finding a balance between the dynamics of culture and the inevitable fixedness of cultural description. Furthermore, 'performance' as a model, compared with the analogy of 'text', provides potential for a more dynamic cultural description, focusing on aspects like eventness, materiality and embodiedness. Additionally, participation and interaction is stressed in this viewpoint, which makes it impossible to see culture as something that stands separate from the observer.

Thirdly, in analysis of cultural performance, description has a fundamental importance as a mnemonic device and especially as a means of understanding "the other". "Thick description" refers to the heightened detailedness and profoundness that makes it possible to distinguish between seemingly similar cultural phenomena.

Finally, the emphasis on performing ethnography in recent decades designates a breakthrough in the academic world; the attempt to integrate cultural practice and theoretical analysis provides alternatives to the text-centred tradition.

ETENDUSE ANALÜÜS:
VÕRRAND MITME
TUNDMATUGA

Kogumiku "Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga" lähteks on aastail 2002-2004 läbiviidud uurimisprojekt, mille tööühma kuulus enamik artiklite autoreist Tartu Ülikooli teatriteaduse eriala õppejõud ja kraadiõppurid. Teoreetilist ühisnimetajat on neile artiklitele raske leida, pigem otsitakse erinevaid lähenemisviise teatritele, olgu fenomenoloogia, Freudi unenäoteooria, fiktsionaalsete maailmade teooria või zen-budismi kaudu. Küll aga seovad eri artikleid lavastused, mis on otsinguid inspireerinud: Mati Undi "Meister ja Margarita" ning „Vend Antigone, ema Oidipus", Tiit Ojasoo "Roberto Zucco" ning koos Ene-Liis Semperiga lavastatud "Julia", Priit Pedajase "Finis nihili". Kogumikus leiavad käsitlemist ka kultuurietenduse mõistega seotud probleemid.