

Valitud artikleid
teatriuurimisest

Tartu Ülikool
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Teatriteaduse õppetool

Valitud artikleid teatriuurimisest



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Koostaja
Luule Epner

Toimetajad
Elle Vatsar, Külli Seppa, Luule Epner

Projektijuht
Külli Seppa

Kaane kujundus ja makett
Kalle Paalits

Küljendus
Aive Maasalu

Raamatu väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapital ning
Eesti Teadusfondi grant nr 6684.

ISBN 978–9949–19–605–0

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

Sisukord

<i>Luule Epner, Saateks</i>	7
<i>Thomas Postlewait, Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pähkliga. Tõlkinud Liina Jääts</i>	15
<i>Alan Woods, Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast. Tõlkinud Silver Rattasepp</i>	41
<i>Erika Fischer-Lichte, Teatrihistoriograafia ja etenduse analüüs: erinevad valdkonnad, ühised lähenemisviisid? Tõlkinud Silver Rattasepp</i>	53
<i>Erika Fischer-Lichte, Etenduse analüüsi probleeme. Tõlkinud Kairit Kaur</i>	69
<i>Patrice Pavis, Analüüsi vahendid. Tõlkinud Tanel Lepsoo</i>	101
<i>Bert O. States, Fenomenoloogiline hoiak. Tõlkinud Sirle Põdersoo</i>	127
<i>Josette Féral, Geneetilise lähenemisest etenduse analüüsis. Tõlkinud Külli Seppa</i>	141
<i>Marvin Carlson, Teatripublik ja etenduse lugemine. Tõlkinud Ott Karulin</i>	155
<i>Willmar Sauter, Teatrisündmus – mis see on? Tõlkinud Ott Karulin</i>	173
<i>William B. Worthen, Draama – performatiivsus – etendus. Tõlkinud Riina Oruaas</i>	189
<i>Matthew Reason, Dokumenteerimine ja kaduvus. Tõlkinud Silver Rattasepp</i>	209
<i>Hans-Thies Lehmann, Proloog. Tõlkinud Eero Epner</i>	233
Autoritest	253

Epner

Saateks

Teatriteadus on suhteliselt noor teadusala: eneseteadliku distsipliinina kujunes see välja möödunud sajandi alguses ning ülikoolides hakati seda õpetama alates 1920. aastatest. Teisiti pole mõistagi lood ka Eestis, kus uurimisobjekt ise, rahvuslik teater, on eksisteerinud vähem kui poolteist sajandit – kui pidada alguseks Koidula “Saaremaa onupoja” etendamist 1870. aastal. Meie teatriloo varasematel arengujärkudel põimus uurimuslik alge teatrikriitikasse või kultuuri- loo dokumenteerimisse. Akadeemilisel väljal kehtestas teatriteadus end alles 1960. aastate alguses, kui ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudis alustati teatriajaloo süstemaatilist uurimist. Tartu Ülikoolis õpetatakse teatriteadust peaaoinena 1990-ndate algusest saadik. Viimase paari kümnendi jooksul on eesti teatriuurimine lõimunud rahvusvahelise teatriteadusega, mis on kaasa toonud mitmesuguste teooriate ja uurimismeetodite senisest teadlikuma kasutamise. Siinse tõlkekogumiku eesmärgiks ongi tutvustada eesti lugejale tänapäeva teatri- teoreetilist mõtet ning peamisi küsimuseasetusi. Tuleb ka mainida, et kogumiku koostamise impulsi andis soome teatriuurijate samalaadne ettevõtmine: Helsingi Ülikooli professori Pirkko Koski eestvõttel on soome keelde tõlgitud kahe valimiku jagu teatriteoreetilisi artikleid – “Teatterin ja historian tutki- minen” ning “Teatteriesityksen tutkiminen” (mõlemad ilmusid 2005. aastal). Tõlgitud artiklid aitavad loodetavasti avardada eesti teatriuurimise teoreetilist vaatepiiri ning pakuvad nii mõtteainet kui ka võimalikke eeskujusid omamaise teatri uurimiseks. Artiklid võiksid sobida teatriteaduse ja teiste teatrierialade üliõpilaste õppematerjaliks kõigil õppetasemetel – bakalaureuseastmest doktoriõppeni.

Kogumiku kaksteist artiklit, mille ilmumisajad jääavad ajavahemikku 1989– 2006, on valitud nii, et nad peegeldaksid teatriteaduse arengut ja tähtsamaid suundumusi viimastel kümnenditel. Kuni 1960. aastateni kujutas teatriteadus endast pea eranditult ajaloo uurimist, kuna kaasaja teatriprotsesside analüüs jäeti kriitika hooleks. Eeskätt noorema generatsiooni uurijate rahulolematusest niisuguse olukorraga kasvas välja etenduse analüüs (*performance analysis*) kui iseseisev, teoreetiliselt põhistatud uurimisvaldkond. Samal ajal uuenes ka teatri- ajaloo uurimine, kus senise positivistliku paradigma asemele tulid teoreetilise- mad ja meetoditeadlikumad postpositivistlikud lähenemisviisid. Etenduse analüüsis kohandati teatrilavastuste tõlgendamiseks ja analüüsimiseks mitmesuguseid meetodeid. Pikka aega domineeris semiootiline lähenemine, mille mõisteline

rangus, täpsus ja süsteemsus köitsid uurijaid, kes soovisid eristuda ja eemalduda muljelisest ning subjektiivsest teatrikriitikast. Ajapikku tugevnes aga kriitika selle meetodi aadressil, millel oli kaheksuguseid tagajärgi: teatrisemiootika ise muutus paindlikumaks ja toetus senisest enam hermeneutikale, teisalt ilmusid aga areenile ja võitsid populaarsust uued lähenemisviisid, nagu teatrifenomenoloogia, retseptiooniteooria ja publiku-uuringud, sotsioloogiline lähenemine jne. Üks üldine nihe, mis möödunud sajandi teisel poolel nii etenduse analüüsis kui ka teatriajaloos aset leiab, on vaataja ja koos temaga etenduste vastuvõtu tähtsusdamine. Etendusanalüüsis hakatakse tunnistama ja rõhutamagi tõlgenduste ning isegi tajumisprotsesside vältimatut subjektiivsust, teatriajaloos aga pööratakse rohkem tähelepanu teatri ja ühiskonna suhetele konkreetse ajajärgis.

Teatriteaduse arengut mõjutavad loomulikult muutused teatrikunstis. Postmodernistliku (või Hans-Thies Lehmanni mõistet kasutades – postdramaatilise) teatri ekspansioon möödunud sajandi teisel poolel ähmastas muu hulgas piire naaberkunstidega. Tegevuskunsti ja *performance*'i esteetika mõjud on olnud nii tugevad, et sel alusel on ennustatud traditsioonilise teatrikunsti marginaliseerumist, kui mitte kadu. Siinseski kogumikus tsiteeritakse Richard Schechneri laieneid löönud väidet: "Teater, nagu me seda seni oleme tundnud ja praktiseerinud – kui kirjutatud näidendite lavastamine –, on 21. sajandi keelpillikvartett: armastatud, kuid äärmiselt piiratud žanr, üks etenduskunste alaliik." Ja ehkki traditsiooniline teater kuhugi ei kadunud, suundus teatriuurijate huvi üha enam uude esteetika ja hägusa kunstilise identiteediga etendusvormidele. Uurimustes hakkas mõistet "teater" välja tõrjuma laiema tähendusväljaga mõiste "eten-dus", ning see polnud pelgalt terminoloogiline uuendus, vaid märkis uurimisobjekti laienemist teatrikunstilt kõikvõimalike kultuurietendusteni ja teatraalsete ilminguteni ühiskonnas. Teatriteaduse kõrval kujunesid iseseisva teadusalana välja etendusuuringud (*performance studies*), mis on tihedalt seotud kultuuriuuringute ja sellesse hõlmatud distsipliinidega, ning uurimistöös kerkisid esile performatiivsuse ja teatraalsuse fenomenid laiemalt.

Siinse kogumiku avavad artiklid teatriajaloo metodoloogias ja uurimisprobleemidest. Thomas Postlewaiti "Ajaloookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kahe-teist kõva pätkliga" võtab kokku põhilised probleemid, millega teatriajaloo uurija kokku puutub, ning illustreerib neid ühe mineviku teatrisündmuse, Henrik Ibseni "Nukumaja" Londoni esmalavastuse abil. Metodoloogiliselt esindab see artikkel postpositivistlikku lähenemist ajaloolisele, mis küsib fakti ja teooria, empiirilise uurimise ja ideoloogia suhted, näidates nende läbipõimimist uurimistöö igas faasis. Samuti toob see reljeefselt välja teatri kui uurimisobjekti eripärast – sündmuslikkusest ja kaduvusest – johtuvad probleemid. Postlewaiti artiklit on meilgi õppe- ja uurimistöös kasutatud teatriajaloo metodoloogia baastekstina.

Alan Woodsi "Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast" seab küsimuse alla teatriajaloo keskendatuse kunstilistele uuendustele, mille taga-

järjel rõhk langeb avangardistlikele liikumistele ning traditsioonilised ja populaarsed teatrivormid jäetakse kõrvale. Woods põhjendab populaarse, meelelahutusliku teatri uurimise tähtsust ja vajalikkust ning toob arvukalt asjakohaseid näiteid.

Erika Fischer-Lichte omal ajal provokatiivseltki mõjunud artikkel "Teatrihistoriograafia ja etenduse analüüs: erinevad valdkonnad, ühised lähenemisviisid?" seab aga kahtluse alla teatriteaduse jagunemise ajaloo uurimiseks ja etenduse analüüsiks üldse. Ta väidab, et erinevused meetodites ja allikates ei ole kaugeltki nii suured, kui oleme harjunud mõtlema, pigem põimuvad need lähenemisviisid tihedalt üksteisega. Postpositivistlikus vaimus võtab ta uurimise alla mõisted "teater" ja "ajalugu", küsides, mida me tegelikult teeme, kui uurime teatri ajalugu. Ta jõuab järeldusele, et teatrit tuleb uurida probleemipõhiselt, ületades distsipliinide piire.

Järgnevad artiklid käsitlevad etenduse analüüsi problemaatikat. Erika Fischer-Lichte "Etenduse analüüsi probleeme" on süstemaatiline ülevaade, mis algab etendusanalüüsi üldküsimuste käsitlemisega ning tutvustab seejärel kaht tänapäeva teatriuurimise peamist meetodit – semiootilist ja fenomenoloogilist. Autor rõhutab vaataja taandamatut rolli teatris, vaatleb lähemalt, kuidas etendusanalüüs oleneb vaataja (ka uurija kui vaataja) subjektiivsetest tajudest ja mälust. Etenduses endas on Fischer-Lichte meelest märgi- ja performatiivsed protsessid lahutamatu seotud, mistõttu ongi tarvis ühendada semiootiline (märkidele ja tähendustele suunatud) ja fenomenoloogiline (performatiivsetele protsessidele suunatud) lähenemisviis. Põhjaliku sissejuhatusena etendusanalüüsi meetoditesse on see artikkel õppematerjalina asendamatu.

Patrice Pavis "Analüüsi vahendid" jätkab ja täiendab eelmist artiklit. Ka Pavis pakub välja konkreetseid meetodeid teatrietenduse analüüsiks, eeskätt mitme küsimustikuna, mis on lääne ülikoolides järele proovitud. Peale selle käsitleb ta lühidalt neid "tööriistu", mis on analüüsija käsutuses, ja allikaid, mida ta saab kasutada (isiklikud märkmed, kavalehed, fotod jne). Artikli teises osas on juttu näitlejast kui rollide elavast arhiivist, uute tehnoloogiate kasutamisest teatris ning intermediaalsusest.

Fenomenoloogilist perspektiivi teatritele käsitleb lähemalt Bert O. Statesi artikkel "Fenomenoloogiline hoiak". Tänapäeva teatrifenomenoloogia toetub paljuski just Statesi seisukohtadele ja käsitlustele. Selles artiklis võtab ta vaatluse alla põhialused ja eeldused, millelt fenomenoloogiline teatriuurimine võiks lähtuda, erirõhuga näitleja ja tegelase keerukal suhtel. States nagu paljud tänapäeva teatriuurijad pooldab seisukohta, et semiootiline ja fenomenoloogiline meetod on etenduse analüüsis mõlemad olulised, kuivõrd nad täiendavad ja toetavad teineteist.

Josette Férali "Geneetilisest lähenemisest etenduse analüüsis" pakub välja uue lähenemisviisi: kuna teater on loomult protsessuaalne kunst, peab autor mõeldavalt vajalikuks uurida ka lavastuste geneesi ehk tekkelugu.

Proovides toimuv ei ole tema arvates sugugi vähem tähtis kui valmis lavastus, mis on selle protsessi kunstiline resultaat. Féral on geneetilist analüüsi edendanud ka oma hilisemas uurimistöös. Ka Eestis on Férali ideid prooviprotsessi uurimises rakendatud, peamiselt Tartu Ülikooli üliõpilastöodes.

Kui Féral võtab fookusesse teatrilavastuse loojad, siis järgnevate artiklite autorid toonitavad eriti vaataja rolli ja tähendust teatris. Marvin Carlsoni "Teatripublik ja etenduse lugemine" on kirjutatud 1990-ndate alguses ning kannab selle aja märke: ta kõneleb vaatajast kui teatriteksti "lugejast" ja vaatamisest kui "lugemisest", järgides Umberto Eco ja Stanley Fishi käsitluste eeskju. Keskmes on teatrilavastuste vastuvõtt ning eriti küsimus, kuidas rakendada retsetptsiooniteooria ideid ja mõisteid teatriaalo uurimises, et selgitada mineviku teatripubliku käitumist ja ootusi.

Rootsi teatriuurija Willmar Sauter käsitleb etendust teatrisündmusena. "Teatrisündmus – mis see on?" tutvustab seda mõistet, mille eelist Sauter näeb teatrikunstis sündmusliku loomuse, eriti aga vaataja vastuvõtu ning seda mõjutavate kontekstide toomises uurija huvivälja. Sauter, nagu enamik siinsete käsitluste autoreid, selgitab oma mõistekasutust näidetega nii teatriaaloost kui ka kaasaja teatrist.

Kogumiku järgmised artiklid on muu hulgas näiteks poststrukturealistlike teooriate mõjust teatriuurimisele, mis teeb nende tõlkimise (ja küllap ka lugemise) mõnevõrra raskeks. William B. Wortheni "Draama – performatiivsus – etendus" tegeleb pealkirjas esitatud mõistete ja nende keeruliste suhetega. Mõistet "etendus" kasutatakse siin selles laias tähenduses, mille see on omandanud nn performatiivse pöörde järel humanitaarteadustes. (Sobivaks lisalugemiseks sel teemal on Bert O. Statesi artikkel "Etendus kui metafoor", mis on eesti keeles ilmunud ajakirjas Akadeemia 2006, nr 11.) Worthen vastustab kirjanduskeskset arusaama teatrist, mispuhul teatrilavastuse tähendused tuletakse kirjanduslikust tekstist. Ta on seisukohal, et niisugune arusaam on takistuseks ka draamauuringutes. Toetudes etendusuuringute ja kõnetegude teooria tõlgenduste raames esitatud seisukohtadele, püüab ta uuesti defineerida teatri/etenduse ja teksti suhteid ning kasutab seejuures näitena Baz Luhrmanni tuntud filmi "Romeo + Julia".

Matthew Reasoni "Dokumenteeringimine ja kaduvus" on tema raamatu "Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance" sissejuhatav peatükk. See käsitleb teoreetilisest vaatenurgast üht teatrile olemuslikuks peetud tunnusjoont: etenduse kaduvust, toimimist üksnes "siin ja praegu". Reason näitab, kuidas kaduvuse diskursus on paradoksaalsel kombel seotud püüetega teatrietendust jäädvustada ja seeläbi siiski säilitada ning kuidas nende diskursuste pingeväljas konstrueeritakse etenduse mõiste.

Kogumiku lõpetab sissejuhatav peatükk "Proloog" Hans-Thies Lehmanni väga mõjukast raamatust "Postdramatisches Theater". See 1999. aastal ilmunud raamat on nüüdseks tõlgitud rohkem kui kümnesse keelde. Sissejuhatuses

tutvustab ja selgitab Lehmann rohkete näidete varal postdramaatilise teatri mõistet, mis on ka eesti teatrikriitikas juba mõnda aega käibel.

Kõik artiklid on tõlgitud originaalkeelest. Kuna tõlkijaid oli mitu, on toimetamise käigus ühtlustatud mõistekasutust, pretendeerimata siiski terminite lõplikule kehtestamisele. Autorite märkused ja viited on paigutatud artiklite lõppu, kuna joonealused kommentaarid on toimetaja või tõlkijate lisatud.

Koostaja tänab tõlkijaid, samuti projektijuht Külli Seppat ja keeleteoimetaja Elle Vatsarit, kes tegid oma tööd erakordse hoole ja pühendumisega. Kogumiku tõlkimist ja väljaandmist rahastasid Eesti Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapital, Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut ning Eesti teadusfondi grant nr 6684.

Luule Epner

Postlewait

Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pähkliga

Thomas Postlewait

I

Ajalookirjutuse käsiraamatutes on tavaks jagada ajaloolase töö kolmeks üksteisele järgnevaks etapiks.¹ Esmalt tuleb uurida ja vaadelda, seejärel analüüsida ja sünteesida ning lõpuks esitada tulemused. Andmed kogutakse, neid tõlgendatakse ja need esitatakse. Kui eemalduda hetkeks kolmandast, esitamise faasist, näeme, et eelmistes staadiumides tõmbab see mudel eraldusjoone faktide ja teooria või dokumenteerimise ja tõlgendamise vahele. See kaheosaline jaotus tähendab, et vältimaks vigu ja eelarvamusi, tuleb ajaloolastel esmalt materjali usaldusväärsus hoolikalt kindlaks teha ja proovile panna. Olles need reeglid täitnud, analüüsivad ja sünteesivad nad seejärel ajaloolist informatsiooni, et anda oma seisukoht selle tähenduse kohta. See seisukoht on esitatavate argumentide tõlgendusalluseks.

Soovides vältida tõlgendamisel tekkivaid probleeme või neid oma kontrolli alla saada, püüavad mõned ajaloolased liikuda esimesest, dokumenteerimise faasist otse kolmandasse, täpse kirjeldamise etappi. Materjal, seatud kas mõnda kombekohasesse või endastmõistetavasse järjestusse (näiteks kronoloogilised või alfabeetilised järjestused), räägib iseenda eest. Kõik otsused, lõppjärelused ja sünteesimised põhinevad objektiivsetel protseduuridel, mis teevad kindlaks faktid, kontrollivad nende asjakohasust ning kirjeldavad nende vahekordi. Järgides tõestamise ja tõenäolisuse põhimõtteid, püüavad need ajaloolased luua uurimise ja analüüsimise erapooletu meetodi, mis toimib kaitsevahendina ettekujutuste, eelmõjutuste, eelarvamuste, ideoloogiliste otsustuste ja väärtõlgenduste vastu.²

Selline distsiplinaarne loogika, ehkki imetlusväärne oma püüdluses vältida mitte ainult erapoolikut faktide väänamist, vaid ka impressionistlikku ajalookirjutust, on küsitav, kuna nõuab dokumentatsiooni ja tõlgendamise metodoloogilist lahutamist (või eeldab selle võimalikkust). Tahan näidata, et seda sorti hoolikas empiiriline metodoloogia, ehkki see tugineb sageli skeptilise kriitilise analüüsi põhimõtetele, baseerub mitmesugustel eeldustel ajaloomõistmise olemusest, millel nüüdisaegses ajalookirjutuses puudub alus – ajaloolase objektiivsus, dokumentide esmasus ja usaldusväärsus, mineviku ligipääsetavus, reaalsuse struktuur ja ajaloolase keelekasutuse neutraalsus.³

Ajaloolastele saab üha selgemaks, et tõlgendamise protsess – teoreetiline mõtlemine – peab toimuma ajaloo uurimise kõigis etappides. Pealegi ei ole need kolm protseduuri jagatud selgelt progresseeruvasse järjestusse. Päril sageli, võib-olla peaaegu alati, alustab ajaloolane teisest etapist – teoreetilisest ideest või ideede kogumist (tervemõistuslikest väidetest ja üldistest eeldustest olemiste ning kindlate hüpoteesideni). Ja mõnikord, nagu näitab Hayden White oma teoses “Metahistory”, alustab ajaloolane kolmandast etapist: retoorilisest ja narratiivsest mudelist, mis oma “süvastruktuuris” kätkeb süžeeestamise [*emplotment*], arutlemise ning ideoloogiate spetsiifilisi strateegiaid.⁴

Milline ka ei oleks lähtepunkt, kasutab ajaloolane alati kindlate ajalooliste eelduste tagavara – järjestamise kontseptsioone, põhjuslikkuse põhimõtteid, külgnevuse ideid, kategoorilisi eeldusi, inimkäitumise mudeleid, kultuurilisi ideoloogiaid, soolisi perspektiive, narratiivseid paradigmasid –, mis juba väljendavad teoreetiliste ideede kogumit. Nagu ma olen ka mujal osutanud, määravad periodiseerimiskriteeriumid suuresti selle, kuidas ajaloolased uurimisvaldkonda tajuvad ja mõistavad. Tõepoolest, ajaloolased kasutavad küllaltnki regulaarselt periodiseerimist mitte ainult uurimisvaldkonna piiritlemiseks, vaid vormimaks materjal algse periodiseerimiskontseptsiooniga sobima ja seda õigustama.⁵

Seega, kui me mugavusest aktsepteerime ajaloo uurimise kolmeetapilist mudelit, tuleb mõista, et ajaloolane peab liikuma faktide ja teooria vahel edasi-tagasi kõigis kolmes protseduurilises etapis. Esimeses etapis on ühendatud ootused ja mõistmine. Mida ajaloolased näevad – või ei näe –, ei sõltu mitte ainult sellest, *kust* nad otsivad, vaid ka sellest, *kuidas* nad otsivad, kuidas nad määravad uurimisvaldkonna ja uurimismeetodi. Teises etapis on ühendatud empiiriline ja ratsionaalne mõtlemine – arusaamine *a posteriori* ja *a priori*. Teisisõnu, ajaloolise analüüsi lihtsaimgi protsess eeldab kindlaid normatiivseid otsustusi ja väiteid. Faktidel on ajaloodiskursuses alati omad põhjused, nagu ka induktiivsetel aktidel on omad institutsioonilised või konventsionaalsed põhjendused. Ja kolmandas, kirjutamise etapis on faktipõhine kirjeldus ühendatud vormi või struktuuri loomisega. Informatsiooni tähendus ja sidusus sõltuvad seletusmudelist, millega ajaloolane andmetele läheneb (sest enamasti ei kasva mudel välja andmetest). Kui vahetada mudelit, muutub tähendus.

II

Faktid ja teooria, informatsioon ja seletus, empirism ja ideoloogia, dokumentatsioon ja tõlgendus – iga paar eeldatavaid vastandeid on ühendatud kõigis kolmes ajaloo uurimise etapis ja ajaloomõistmises. Arvestades seda eeldust, tahan tõstatada spetsiifilise küsimuse: mis on ajaloolase vaatenurgast teatri-sündmus? Või üldisemalt, kuidas meie kui kultuuriajaloolased tuvastame, määrame kindlaks ja analüüsime ajaloosündmusi?

Seda probleemi uurides vajame definitsiooni, ehkki mõiste “ajaloosündmus” tundub üldjoontes arusaadav. Ajaloosündmus on iga üksik tähenduslik juhtum, väike või suur, mis on aset leidnud minevikus. Peale ilmselge küsimuse sündmuse asukohast minevikus huvitavad meid selle definitsiooni puhul kolm olulist probleemi: sündmuse tähtsus, olemus ja selle tajumine.

Kõik, mida on teinud inimesed või mis on tehtud inimestele, on vähemalt ajaloolaste jaoks sündmus. Ameerika revolutsioon oli sündmus, niisamuti iga selle revolutsiooni käigus aset leidnud toiming ja vahejuhtum. Me tajume sündmustena paljusid poliitilisi, religioosseid, sotsiaalseid ja kunstilisi protsesse, mis ühendavad eneses tegevuse ja ideed (reformatsioon, “sõltumatute teatrite liikumine”*, kodanikuõiguste eest võitlemine). Isegi sõnu, mõtteid, soove, põhimõtteid, tavasid, õpetusi ja uskumusi käsitletakse sageli sündmustena ning nendest saavad mingit laadi põhjusliku või juhusliku võimuga kultuurilised jõud, mis mõjutavad ja vormivad inimelu. Potentsiaalne ajaloosündmus peitub kõikjal – laiaulatuslikes ja kitsapiirilistes, ainelistes ja vaimsetes nähtustes.

Kas me võime siis öelda, et ka mentaliteetid, perioodid ja ajajärgud on sündmused? Näib nii. Kaasaegsed määratlesid 1960. aastaid kultuurisündmusena ja kultuurisündmuse staatus on sellel ajajärgul nüüd ka ajaloolaste jaoks, kes kirjeldavad seda kui perioodi ja mentaliteeti. Seega on sündmus kontseptuaalselt keerukas – mitte ainult oma mõõtmete mitmekesisuse või “olemasolu” viisi poolest, vaid kuna tal on topeltperspektiiv: sündmuses osalejate omaegne ja ajaloolaste retrospektiivne perspektiiv. Võib isegi väita, et sündmusena võib tajuda midagi, mida ei juhtunud, näiteks seda, et koer ei haukunud Sherlock Holmesi loos**. Teisisõnu, ilmaoleku, millegi puudumise tajumine täidab tühiku tähendusega: tähenduse [*signification*] puudumine muutub tähenduslikkuse [*significance*] asukohaks.⁶

Kohalolu ja puudumise taju küsimus ei kerki mitte ainult sellistel juhtudel, kus miski kas jääb toimumata või ei püsi kindlal kohal. Ajalooline sündmus, mis asub minevikus, on olemuselt puuduolev. See on haihtunud, nii et ajaloolastel ei ole sellele otsest juurdepääsu. Seda tõstab esile ka Carl Becker, märkides, et ajalooline fakt on illusoorne ja kättesaamatu. Ajaloolane “ei saa sündmust ennast otse käsitleda, kuna sündmus on haihtunud. Mis jääb vahetult tema võimusesse, on *tunnistus sündmuse kohta*. Lühidalt, ta ei käsitle sündmust, vaid tunnistust, mis kinnitab *fakti, et sündmus toimus*.”⁷

Järelikult eksisteerib sündmuse ja meie teadmise vahel sellest lünk. Peame pöörduma dokumentide, artefaktide ja teadete poole, et sündmus identifit-

* Sõltumatud, klubiliselt toimivad teatrid, mis loodi 1880.–1890. aastail, et tuua takistusteta lavale nn uut draamat (Ibseni jt realistlikud ja naturalistlikud näidendid), näiteks Théâtre Libre (1887) Pariisis, Freie Bühne (1889) Berliinis, Independent Theatre Society (1891) Londonis jt.

** Autor viitab Arthur Conan Doyle'i loole “Höbelauk” Sherlock Holmesi memuaarides. Koera vaikimisest sai võti loo lahendamisel – koer ei haukunud, sest läheduses polnud võõraid. (Doyle, Arthur Conan 2003. *Sherlock Holmesi lood I*. Tallinn: Varrak.)

seerida ja konstrueerida. Kuid isegi parimad kirjalikud ja materiaalsed tõendid – ametlik tunnistus, foto, ese, ehitis – ei ole sündmus; need on kõigest mineviku jäädvustused, mis püsivad ka olevikus. Need on jäljed, jalajäljed liival. Nende tähendused on pigem võimalikud kui kogetud – mitte ainult seetõttu, et ajaloolane ei suuda vältida tõlgendamist, vaid ka seetõttu, et sündmuse identiteet sõltub osaliselt sellest, kuidas see on konstitueeritud üksikjuhtumina dokumentatsioonis eneses. See tähendab, et enne ajaloolast on juba keegi sündmusele seda määratledes ja kirjeldades tähenduse andnud. Sündmuse dokumenteeritud loomus tuleneb ja sõltub nii mõnestki lähtetingimusest: mida jäädvustatakse, kuidas sündmust esitatakse, millal ja kus see jäädvustati, kes jäädvustas ning miks. Pealegi, sündmuse jäädvustanud inimene mõistis seda ainuomases perspektiivis, sündmuse identifitseerimise ja määratlemise erilises kontekstis.

Kõik mineviku jäljed on niisiis kaudsed. Jälg ise, mis sündmuse määrab, osutab oma kujunemisele – sündmuse mingil eesmärgil üles tähendanud inimese keerukale tõlgendusprotsessile. Selles normaalolukorras on jälg ühtaegu organiseeritud (keegi on sellele juba vormi andnud) ja desorganiseeritud (ajaloolane ei ole sellele veel tähendust andnud). Teisisõnu, sündmus paikneb tegelikkuse ja võimalikkuse piiril, olles paradoksaalselt juba aset leidnud ja samas aset leidmas.⁸

Pealegi, sündmus ei omanda tähendust mitte eraldiseisva juhtumina, vaid osana sündmuste jadast. Kõik sündmused omandavad nii osalejate kui ka ajaloolaste jaoks lisatähendusi sõltuvalt sellest, mis toimus enne ja mis pärast. Ükskõik millise sündmuste jada puhul tuleb otsustada, kas järgnevus on juhuslik, külgnev või põhjuslik. Ülesannet komplitseerib tõsiasi, et jäädvustused teinud inimene on tavaliselt määratlenud sündmuse järjekorra ja tähenduse. Seega, juba enne seda, kui ajaloolane sündmust vaatlema asub, väljendab dokumentatsioon vähemalt implitsiitselt eelduste, otsustuste ja väärtuste kogumit, mis annab sündmusele erilise, võib-olla ainulaadse tähenduse.⁹

Kättesaadavaid dokumente uurides on ajaloolane järelikult silmitsi konstrueeritud sündmusega, mida võib kas aktsepteerida (s.t tõlgendada) algse dokumenteerimisviisiga kokkusobivalt või tõlgendada ümber uuel viisil.¹⁰ Milline ka poleks ajaloolase lähenemine, sündmus tehakse, mitte lihtsalt ei leita. Sel põhjusel välistab puuduolev sündmus isegi positivistliku objektiivse kirjeldamise ja hinnanguvaba analüüsi võimaluse. Ajaloouurimises on tõlgendamine alati tähtsam kui kirjeldamine. See on uurimise põhiprintsiip, ja seda ei peaks segi ajama hästi tuntud argumendiga (või kurtmisega), et mõnede ajaloolaste eelarvamused, ideoloogia või teooriad takistavad täpset kirjeldamist.

Nii nagu ükski dokument ei seleta ennast ise, ei sisalda ükski dokument ainult üht võimalikku tähendust. Isegi kui me konstrueerime sündmust (juba konstrueeritud dokumentide alusel), teeme seda spetsiifilisest perspektiivist, mis tuleneb oletuste kogumist, mis moodustavad aluse võimalikule hüpoteesile.

Karl Popper on öelnud: “Ajalooline dokument, nagu teaduslik vaatlus, on dokument, mis on ajaloolise probleemiga kõigest suguluses; nii nagu vaatlust, tuleb ka seda tõlgendada.”¹¹ Eksperimenteeriv teadlane võib sündmust vahetult vaadelda, olles seega tõlgendamisel paremas seisus kui ajaloolane, kelle jaoks sündmus on alati puuduolev.

Isegi kui sündmus on vahetult ligipääsetav (käesolev sündmus), on see siiski avatud mitmesugustele vaatlustele, sõltuvalt erinevatest lähenemisviisidest, mille abil vaatleja sündmust nimetab ja kujutab. Nagu väidab Louis Mink (samamoodi kui Arthur C. Danto, R. C. Collingwood ja Max Weber): “Me ei saa osutada sündmustele kui sellistele, vaid ainult *kui kirjeldatud* sündmustele; ühest sündmusest võib olla rohkem kui üks kirjeldus ning kõik need on tõesed, kuid viitavad sündmuse eri aspektidele või kirjeldavad seda erineval üldistusastmel.”¹² Iga sündmus on avatud hulgale kirjeldustele, millest igaüks esitab osalise perspektiivi – kuid mitte täielikku ega lõplikku kirjeldust.

III

Seega, hoolimata panustamisest täpsele dokumentatsioonile, kirjeldusele ja analüüsile on meie ligipääs ajaloolisele sündmusele alati problemaatiline. Kuid see ei tähenda siiski, et minevik on vaakum, mis ootab täitmist mis tahes seletusega. Nentides, et tõlgendamine on keerukas, ei väida me, et iga tõlgendus kõlbab. Ajaloouurimine, mis definitsiooni kohaselt eeldab reaalsust väljaspool subjektiivset teadvust ja arutluse süsteeme, peab vaidlustama oletusi, nagu oleksid kõik seletused võrdselt piisavad või kohased. Kuigi on ilmselt võimatu tõestada, et üks ajalooline seletus esitab tõde – uurimissaavutuste haripunkt, millest kõik teised seletused vastavalt väärase määrale hälbivad –, on siiski võimalik näidata, et mõned seletused ei ole mitte ainult ebatäielikud või küündimatud, vaid ka valed. Võib-olla me küll ei adu kõike päris täpselt (ja laseme end diskursustest varjutada), kuid ikkagi püüame tõlgendada sündmusi, mis tõesti ka aset leidsid. Seega tuleb tunnistada, et tõlgendamisprotsess on keeruline ja vältimatu.

Üks võimalus selgitada, kui mitte lihtsustada uurimise, analüüsimise ja kirjutamise ülesannet, on kindlaks teha ajaloouurimise ning ajaloomõistmise mitmesugused piirangud. On tegureid ja tingimusi, mis toimivad filtritena ükskõik kuidas konstitueeritud algse sündmuse ja meie arusaamise vahel sellest sündmusest. Riskides esitada liialt skemaatilist (ja võib-olla liiga algelist) analüüsi, kirjeldan ma kahteist “köva pähkli”, millega ajaloolane uurimise, analüüsimise ja andmete esitamise tihedalt seotud protsessides silmitsi seisab. Need tosin “pähkli”, millel küll ajaloouurimises puudub aksiomide staatus, on ajaloolise perspektiivi põhitingimused.

Üks hoiatus enne nimekirja juurde asumist: peaks olema ilmne, et iga ajaloo metodoloogia käsitlus tõstatab mitmeid tunnetusteoreetilisi teemasid ja probleeme kategoorilise mõtlemise olemusest ajatunnetuseni. Need küsimused on tähtsad igas tõsises ajaloo filosoofias. Ja need raamivad iga uurimust, mis käsitleb ajaloo metodoloogia tööeeldusi ning protseduure. Kuid see, mis järgneb, ei ole filosoofiline traktaat. Selle asemel esitan algõpiku, mis käsitleb mõningaid püsivaid probleeme ja nõudmisi, millega iga uuriv ja kirjutav ajaloolane silmitsi seisab.

Analüüsis kasutan illustratsioonina üht tüüpilist ja piisavalt tuntud teatri-sündmust, Henrik Ibseni “Nukumaja” esmalavastust Londonis. Säilinud dokumendid (kavalehed, arvustused, joonistused, fotod, kuulutused, kirjad) on jäädvustanud, et lavastuse esietendus toimus 7. juunil 1889. aastal Novelty Theatre’s. Nora osa täitis Janet Achurch, Helmerit mängis Herbert Waring ja doktor Ranki Charles Charrington. Lavastamise idee tuli abielupaar Achurchilt ja Charringtonilt. Lavastas Charrington ning tema abiliseks oli William Archer, kes teksti ka tõlkis. See sündmus – või omavahel seotud sündmuste jada –, mille kohta on seniajani säilinud mitmesuguseid tõendeid, kahtlemata toimus, kuid kuidas me seda kirjeldame ja mõistame? Kuidas oleme ajaloolaste ja ajaloolugejatena sündmusest eraldatud, isegi kui meil on need vastuvaidlematud faktid?

1) Ajaloolise sündmuse algatava tegutseja [*initiating agent*] või tegutsejate ajendid, motiivid, püüdlused ja eesmärgid

Filosoof R. C. Collingwood väidab teoses “The Idea of History”, et ajaloo uurimine peab ennast tingimata siduma vaimulooga: “Avastatav objekt ei ole ajaloo jaoks ainuüksi sündmus, vaid mõte, mida see sündmus väljendab.” Sündmuse võimalik põhjus asetseb eeskätt kellegi mõtlemises – “inimese, kelle abiga sündmus teoks sai, ning see ei ole eristatav sündmusest, see on sündmuse enese sees”.¹³ Ajalugu uurib sündmuse, toimivaid jõude ja tegusid, mille käivitaja on inimene, ning neid kõiki on vähemalt osaliselt võimalik mõista, uurides inim mõtlemist.

Tuleb mõnda, et inimeste kavatsused ja motivatsioon ei ole ajalooliste sündmuste ning nende tähenduse täielik ja ainus mõõdupuu. Georg Iggers märgib: “... levima on hakanud üldine arusaam, mida jagavad väga erinevate ideoloogiliste vaadetega ajaloolased: inimeste teadlikule tegevusele keskenduv ajalugu ei ole piisav, inimkäitumist tuleb mõista nende struktuuride raames, mis inimesi ümbritsevad. Need struktuurid on sageli varjatud inimeste eest, kes ajalugu teevad.”¹⁴ See arusaam on tänapäeval üldlevinud, olles kasutusel nii marksislikus, strukturalistlikus, poststrukturealistlikus kui ka feministlikus ajaloos.

Siiski, kogu entusiasm, mida meis äratavad piiritlevate struktuuride – näiteks majandus, geograafia, mentaliteedid, müüdid ning sümbolise korra ja kommunikatsiooni süsteemid – ajalugu, ei tohiks meid panna hülgama kõiki

individuaalsete tegevuste ja kavatsuste jäädvustusi ning ajalugusid. Me peame olema valvsad väärte dihhotoomiate suhtes. Inimmõtlemise eripärasusele peaks kuuluma õigustatud tähelepanu igas kultuuriajaloolises või kunstilisi saavutusi käsitlevas uurimuses. Mitte ainult süsteemide struktuur, vaid ideede vorm peaks meie tähelepanu köitma, nagu väidab Peter Munz: “Kui me tahame teada saada, mis tegelikult juhtus, peame välja uurima, mida inimesed mõtlesid, mis nende peades toimus. See on põhjendatud kahes mõttes. Me peame välja uurima, mida nad mõtlesid, et mõista nende tegevust ja plaane. Kuid me peame välja uurima nende mõtted ka selleks, et mõista dokumente ja ürikuid, kirju ja aastaraamatuid, mis nad kirja panid. Need dokumendid on nende esimene katse ajalugu kirjutada.”¹⁵

Niisiis, kui pöördume “Nukumaja” lavastust puudutavate dokumentide poole, püüame muu hulgas selgitada Achurchi, Charringtoni ja Archeri kavatsusi. Me ei saa sündmust täielikult kirjeldada, määratlemata, kuidas ja miks see nende eesmärkide väljendusena teoks sai. Kuid me ei saa kunagi taastada ühegi ajaloolise tegutseja kõiki eesmärke, seega peame püüdlema osalise kirjelduse ja analüüsi poole. Näiteks kas Charrington ja Achurchid võtsid “Nukumaja” käsile, et tuua lavale uus draama, et võtta seisukoht naise positsiooni kohta abielus, või nägid nad selles head moodust sillutamaks teed kuulsusele? Või valisid nad näidendi (kas siis sihilikult või juhuslikult), kuna vajasis veel üht lavastust Ameerika Ühendriikidesse, Austraaliasse, Uus-Meremaale ja Indiasse planeeritud maailmaturnee repertuaari? Kas esimesena sündis idee minna ringreisile (mille repertuaari lavastus sobiks) või idee teha lavastus (mida saaks osaliselt finantseerida ringreisi rahast)? Kas mõlemal oli sama eesmärk? Kas nende eesmärgid jäid muutumatuks? Kas peaksime lootma leida nendele küsimustele selge, ühemõttelise vastuse? See ei ole tõenäoline, kui eeldame – ja see võiks olla üks meie võimalik eeldus –, et inimeste motivatsioon on harva monistlik, tavaliselt on see erinevatest motiividest kokku segatud, sageli vasturääkiv ja mõnikord ebateadlik.¹⁶

Või vaadeldgem teist probleemi. Kuidas ja miks sattus lavastuse juurde William Archer? Milline oli tema tegelik ülesanne ja eesmärk? Kas tema kaasamine mõjutas sündmuste käiku ning Achurchi ja Charringtoni kavatsusi? Näiteks samal ajal palusid Achurch ja Charrington Henry Irvingult 100 naela suurust annetust, et tuua lavale komöödia “Clever Alice” (“Nutikas Alice”), kuid tegelikult kulutati raha “Nukumaja” lavastusele. Kas selline muutus plaanides toimus enne või pärast Archeri liitumist projektiga? Või oli see palve algusest peale riugas, Achurchi või Charringtoni või koguni kõigi kolme plaan?

Et nendele küsimustele vastata, peaksime ilmselt välja uurima, millal Archer projektiga ühines. Teisisõnu, me oleme vastamisi ajaloo ühe igavese probleemiga – sündmuse lähtekoha kindlakstegemisega.¹⁷ Üks võimalik niidiots ulatub tagasi kolm kuud varasemasse aega, 1889. aasta märtsikuuksse, kui Archer avaldas essee “Ibsen and the English Stage”, mis toetas Ibseni lavastamist, eriti

“Nukumaja” lavaletoomist “Kummituste” asemel. Charrington ja Achurch tõenäoliselt lugesid esseed, läksid Archeri juurde ja palusid tal näidend tõlkida ning seejärel nõustusid tema ettepanekuga lavastamisel abiks olla. Seega nad ühendasid kolmekesi jõud, kuid see ei tähenda, et nende eesmärgid olid samad, isegi kui nende lavastuslikud taotlused langesid ühte. Niimoodi muutub uuritav sündmus mitmesuguste eesmärkide ja lähtekohtade täpsustamiseks, venib kuudepikkuseks ning ajaloolane identifitseerib, harutab ja seletab seda kogu keerukuses.

2) Ümbritsevad tingimused, mis otseselt ja kaudselt mõjutasid sündmuse ilmnevat identiteeti ja mõistetavust

Ajaloolased võivad tuvastada mitmesuguseid kaastingimusi, mis aitavad määratleda ja seletada “Nukumaja” lavastuse aspekte, sealhulgas sellised kontekstuaalsed seigad nagu Londoni teatrielu kommertslikkus 1889. aastal, realismi mõju erinevatele kunstiliikidele, “sõltumatu teatri” liikumine, näitleja-mäenedžeri mudeli lai levik lavastusprotsessis (mida Charrington proovis järgida), staarisüsteem (avaldus näiteks selles, kuidas arvustajad hindasid Achurchi esitust), uue draama marginaalne staatus, teatrikriitikute mõjukuse kasv Londonis (Archer, Clement Scott), teatritegevuse majanduslik pool, tsensuuripoliitika, sotsiaalmajanduslik surve maitse- ja moeküsimustes, kultuurimiljö, mis tõi esile Londoni publiku eripära ja diferentseerumise, teatri positsioon laienevas meelelahutusmaailmas, näitlejannade ja naiste muutuv staatus Suurbritannias jpm.

Loomulikult on väljaspool neid tegureid veel rahvusliku ja rahvusvahelise ulatusega küsimusi, mis otseselt ja kaudselt mõjutasid Londoni teatrielu ning konkreetseid lavastusi. Teater ei ole eneseküllane, esteetiline ettevõtte. Teater sünnib alati omavahel seotud poliitiliste, majanduslike, sotsiaalsete, eetiliste, hariduslike ning esteetiliste süsteemide ja ideede kujundavas mõjuväljas.

Püüdes mõista ja kirjeldada konkreetset sündmust, määratleb ja positsioneerib ajaloolane seda oma arusaamise (või arusaamise puudumise) alusel nendest omavahel seotud ja sageli vastuolulistest teguritest. Ei ole kaht ajaloolast, kelle arusaam täielikult kattuks. Järelikult, kuigi nad võivad nõustuda, et “Nukumaja” lavastus ei ole isoleeritud, ennast piiritlev ega ennast määrav sündmus ning et see lavastus ja tema toimumise olud eksisteerivad koos kui üksteist vastastikku piiritlevad tingimused, on nad siiski eriarvamusel selles, millised olid sündmuse juhuslikud mõjurid ja põhjused.

Ajaloolasel on valida nii paljude võimalike kontekstide vahel, et ta muutub kontekstiloojaks – samavõrra manipuleerijaks kui suhete ja tähenduste avastajaks. Iga võimalik viis kirjeldust ja analüüsi raamistada sünnib peale tõlgendusliku tähenduse kuni teiste tähenduste osalise välistamiseni. Võimalikud on mitmed perspektiivid. Eelistades üht sündmuse seletust, asetab ajaloolane sündmuse kindlasse perspektiivi, kuid varjutab seejuures muud seletused. Muidugi, kui keegi usub, et tema seletus on õige – kuni teiste seletuste välista-

miseni –, siis töötab selline eelistamine kui intellektuaalne sanktsioon või korraldus.

Loomulikult soovime asetada sündmused määratlevasse konteksti, kuid mõnikord kipume andma olukordadele suurema kaalu, kui juhtum õigustaks. Sellise võimaluse märkamine ei tähenda lihtsalt romantilist manifesti, et geenistel on omad privileegid. Olulisem on, et konkreetset ajaloo sündmused kalduvad toimuma ebasüsteemaaliselt, isegi kaootiliselt – hoolimata sellest, millised piiritlevad süsteemid sel ajal oletatavasti toimisid. Oma kogemustest bürokraatia, institutsioonide, totalitaarsete valitsuste ja mitmesuguste kommunikatsioonisüsteemidega televisioonist arvutiteni, õpime, et keerulistel süsteemidel ja struktuuridel on oma anomaaliad, korratused ja katkestused – oma deemonid ja kuradikesed, oma juhuslikud kõikumised, oma kõrvalekalded, oma häiretsoonid. Teater, olles küll allutatud nii iseenese keerukale organiseeritusele kui ka mitmesugustele kontekstuaalsetele tingimustele, suudab siiski luua ebareeglipärasuse vorme, mis vastanduvad (mitte lihtsalt ei reageeri) ümbritsevale korrale. Vahetevahel võib teater ennast isegi vabastada.

3) Tähendust loovad [signifying] koodid, väärtused ja süsteemid, mis moodustasid sündmuse kui omas ajas arusaadava juhtumi

Ajalugu ei ole ainuüksi mõtte ning kaasnevate korra- ja võimussüsteemide ajalugu, vaid ka kommunikatiivsete või semiootiliste süsteemide ajalugu – Marvin Carlson nimetab oma raamatus “Places of Performance” seda “tähenduse andmise kõikjalolemiseks inimühiskonnas”.¹⁸ Teisisõnu, diskursus ise oma mitmetistes vormides vajab igakülgset uurimist, ja mitte ainult kontrolliva süsteemina. Ajaloolane peaks tähele panema, et dokumendid väljendavad oma võimalikke tähendusi vastavalt ajastu koodidele. Need kultuurilised ja sümbolised koodid – mitte ainult keel, vaid ka žestikulatsioon, keha, rõivastus, maneerid, kombed, traditsioonid, tabud ning sotsiaalsed, poliitilised ja religioossed praktikad – määravad ära, kuidas, mida ja miks miski tähendab. Pealegi, need sageli ajastuomased koodid edastavad kindlaid tähendusi teisi tähendusi välis- tades. Seepärast tuleb ühendada kaks kultuurilist uurimisvaldkonda: semiootika ja teatriajalugu.

Üritades kirjeldada “Nukumaja” lavastust, peaksime välja selgitama viktooriaanliku teatri ja üldse kultuuri kommunikatiivsed koodid ning süsteemid. Võib-olla siis saaksime teada, mis, kui miski, eristas seda teatrisündmust muust tollasest teatrist, eriti kodanlikest draamadest. Näiteks kui me tahaksime näidata seda sündmust juhtumina, kus Achurch panustas näitlemises uuele, realistlikule esitusviisile, peaksime aru saama, kuidas tema näitlemine jälgendas ja teisendas domineerivaid žestikuleerimise, liikumise, kõne ja kostüümi koode, mis olid kodanlike draamade esitamisel tavaks. Järgmiseks võime soovida analüüsida, kuidas tema laiaulatuslik Shakespeare'i-kogemus toetas või takistas tema lähenemist Ibseni psühholoogilise karakteriloo meetodile.¹⁹ Veelgi

laiemalt võiksime tahta mõista, kuidas teater ja kultuur vormisid naiseks olemist ning naise seksuaalsust esindavaid ideid ja mudeleid. Selles kontekstis võime hakata määratlema Achurchi näitlejannana – tema näojooni, tema häält, tema füüsilist ja seksuaalset kohalolu rollis.

Kõik lavastuse kohta käiv on potentsiaalselt tähenduslik. Näiteks säilinud kavalehel märgitakse, et “ansambel härra W. C. Lamartine’i juhtimisel” esitas mitmesuguseid muusikapalu, muu hulgas Griegi “Norra meloodiad”, Mendelssohni “Capriccio brillant”, Czibulka serenaad “Italienne” ja Arditi gavott “L’ingénue”. Milline oli niisuguse muusikavaliku tähendus – nii selle lavastuse seisukohalt kui teatri jaoks üldse? Kui tavaline oli 1889. aastal muusikaliste vahepalade kasutamine draamalavastustes? Kas neid palu esitati enne eesriide kerkimist esimeses vaatuses, vaheajal või koguni tegevuse ajal? Kas need aitasid “realistlikule” näitlemisviisile kaasa või mitte? Kuidas mõjutas muusika publiku emotsioone ja arusaamist? Miks olid muusikud kavalehel kirjas? Kuidas kujundas see informatsioon vaatajate reageeringuid lavastusele? Nendele küsimustele vastates püüab ajaloolane mõista kolme aspekti, mis on tihedalt seotud, kuid ometi selgesti eristatavad: 1) mida ütleb kava teatritegevuse, selle tähenduse kohta; 2) mida see avaldab kavalehe funktsioonide kohta publiku jaoks; 3) mida see ütleb kavalehtede kui ajalooliste dokumentide kohta.

Samamoodi võib toimida teatriarvustus, mis võib pakkuda peale lavastusele hinnangu andmise juhtlõngu lavastuse valmimise ajal valitsenud kultuurimiljöö kohta. Üks arvustus näiteks kirjeldas Novelty Theatre’i, lavastuse etendamise paika, armetuna. Kas tuleks järeltada, et arvustaja soovis kirjeldada kõigest teatrihoone interjööri? Või vihjas ta sellega ka Novelty Theatre kultuurilisele staatusele ja asupaigale – võrreldes näiteks enamikuga West Endi teatritest, mis asusid kvartaleid eemal? Või tahtis arvustaja hoopiski kaudselt mõista anda, et lavastus oli armetu, või et Achurch ja Charrington olid teatrimaailmas armetud kujud? Mida, kui üldse midagi, paljastab see sõna tegelikult lavastuse ja selle vastuvõtu kohta? Ja mida paljastab see arvustaja ning tema ootuste kohta? Sama tähendusrikkalt paljastab meie endi ajaloolise arusaama see, kuidas me arvustaja kavatsusi tõlgendame. Kuna me teame, et esimesi Ibseni näidendite lavastusi Londonis sageli rünnati, kas sunnime siis arvustusele tagasisivaatavalt peale tähendusi, mida tegelikult ei mõeldud.

Kuigi lavastuste arvustused on teatriajaloolastele väärtuslikud allikad, on neid väga keeruline tõlgendada. Näiteks kirjeldasid mitu teatrikritikut lavastust ja publikut, neid omavahel kõrvutades (näiteks Nora ja naissoost vaatajad kui “räpased noored lirvad”). Kas peaksime seda kirjeldust tõlgendama moraalse, sotsiaalse, poliitilise või esteetilise otsustusena? Kuidas me ka ei otsustaks, mil määral sunnib meie otsustus – nii lavastuse kui ka sellist kirjeldust kasutanud arvustaja kohta – meid rakendama teatrisündmust vaadeldes omaenese moraalseid, sotsiaalseid, poliitilisi või esteetilisi väärtushinnanguid? Üldisemalt – milline on mineviku ja oleviku koodide suhe ajaloolises analüüsis? Selge on see,

et dokumendid väljendavad konkreetseid tähendusi teistsuguse aja ja ruumi kontekstis, seega tuleb tõlgitseda hoolikalt, pidades meeles, et parimalgi juhul on tõlked ligikaudsed.

4) Sündmuse osaline dokumenteerimine piiratud arvu osalejate, pealtnägijate ja ühiskondlike organisatsioonide poolt

Alati on tähenduslik, kes on osalejad ja pealtnägijad ning kes ajalooliste jäädvustuste loojad. Kuna “Nukumaja” lavastust peetakse oluliseks eeskätt seetõttu, et seal kujutatakse naise vastuhakku, huvitab meid, kuidas Achurch Nora rolli lahendas: miks ta selle valis, kuidas ta harjutas, mida arvas kriitilisest vastukajast. Kahjuks ei jäädvustanud ta ilmselt oma seotust lavastusega.²⁰ Tema osalemise kohta on säilinud vaid informatsioonikillud ning kahtlemata vähendab ja moonutab see meie arusaamist sündmusest. Kui meil oleks üksikasjalik päevaraamat, oleks esinduslik uurimus Achurchist Norana kindlasti meie praeguse teatriajaloo osa.

Enamik “Nukumaja” lavastuse kohta teadaolevast pärineb kahest allikast: William Archerilt ja peamiselt meessoost teatrikriitikutelt. Seega kaldume lavastust mõistma selle põhjal, millise tähenduse Archer ja arvustajad selle andsid. Loomulikult on nende kirjapanekud olulised, kuid lavastuse tähendus meie jaoks ei piirdu ainult nende arvamustega.

Hoolimata sündmuses osalejatelt pärineva esmase tõendusmaterjali ajaloolisest väärtusest ei peaks me tegelikult eeldama, et need pakuvad ilmtingimata tõesemat või täielikumat tunnistust kui pealtnägijad. Samuti ei tuleks uskuda, et pealtnägijad on ühtmoodi usaldusväärsed. Kuid kuidas mõõta usaldusväärsust? Näiteks Clement Scotti ning teiste näidendit ja lavastust rünnanud kriitikute arvustusi kiputakse praegu kergekäeliselt alahindama või isegi kõrvale heitma. Kuid miks peetakse Bernard Shaw’ kirjutist vähem erapoolikuks, vähem eelarvamuslikuks, vähem põikpäiseks lihtsalt sellepärast, et ta oli vaidluses “õigel” poolel – see tähendab poolel, mis sobib kokku meie ajaloolise tõlgendusega, ajalugu korrastava tagasivaatega. Siin koondub kaks probleemi: 1) meie kalduvus kirjutada viigide stiilis ajalootõlgendust* – edukate sündmuste väärikas jäädvustus, mis osutab meile ja meie väärtustele; 2) meie ilmne eeldus, et seda lavastust on kohane või õige vaadelda vaid ühest ajaloolisest perspektiivist.

* Seda väljendit kasutatakse pejoratiivselt teleoloogiliste ajalugude kohta, mis kujutavad minevikku vääramat progressina kaasaja väärtuste (nt demokraatia, vabadus) suunas. Väljend tuleb Herbert Butterfieldi raamatust “The Whig Interpretation of History” (1931) pealkirjast; Butterfield kritiseeris Thomas Macauley viigide silme läbi kirjutatud ajaloo (1848) eeldusi.

5) Välised või juhuslikud põhjused, mis vähendavad, piiravad või moonutavad dokumendi usaldusväarsust

Dokumentide tõestamine on ajaloolaste jaoks esmane põhimõte, isegi kui töölevastavust ei ole võimalik absoluutselt kontrollida. Tunnistus võib alati olla sihiteadlikult võltsitud – olgu moonutajaks selle koostaja, säilitaja või teine ajaloolane, kes seda kasutab. Selline olukord nõuab, et kui vähegi võimalik, kontrolliksime tõendeid neid teistega kõrvutades. Kuid tuleb arvestada ka muude, vähem sihilike teguritega, mis vähendavad säilinud tõendusmaterjali usaldusväarsust.

Vaadelgem järgmist probleemi: mida on võimalik välja uurida selle lavastuse kujunduse kohta, mida Archer nimetas kümme aastat hiljem parimaks Ibseni näitemängude lavakujunduseks Londoni teatrites ajavahemikul 1889–1897? Üks allikas on lavastuse säilinud kavaleht, mis sisaldab järgmist informatsiooni:

Tegevuspaik.

Elutuba Helmeri majas (korter) Kristiaanias.

Valmistanud härra Helmsley.

See näib lihtne ja selge, kuid kes oli härra Helmsley? Mida ta teadis norra elutubadest (kõrvutatuna inglise elutubadega)? Kas ta järgis Ibseni ettekirjutusi? (Kas Ibseni tekstis üldse esineb sõna, mis märgib “elutuba”?) Veel täpsemalt, kas Helmsley tegi ise eeltööd ja kavandas lavapildi või seadis ta lavale kellegi teise kujunduse?

Teistest allikatest pärinev kasin tõendusmaterjal viitab, et Archer pakkus välja palju, võib-olla enamiku soovitudest lavakujunduse tarvis, kaasa arvatud dekoratiivsed portselantaldrikud ja Norra ahi. Tema teadmised Norrast ja Ibsenist andsid talle lavastuse valmimisprotsessis otsuste tegijana erilise koha, kuid tema panus ei kajastu kavalehel. Samuti teame muudest allikatest, et Archer tegutses kaaslavastajana, viibides iga päev proovides ja jagades näitlejale üksikasjalikke kirjalikke märkusi, kuid kavalehe järgi lavastati näidend “Charles Charringtoni juhtimisel”. Seega, mingil põhjusel ei anna kavaleht täpset informatsiooni lavakujunduse ja lavastamise kohta, kuigi paljud publiku hulgast olid teadlikud Archeri olulisest panusest.²¹

Lavakujunduse kohta lisainformatsiooni saamiseks võime kasutada viit fotot, mis trükiti ära “Nukumaja” piiratud tiraažiga suveniirväljaandes (Fisher Unwin, 1889, 115 eksemplari). Kuid need tihti reprodutseeritud fotod on lähivõtted peaaegu täispikkuses näitlejatest ega paljasta lavakujunduse kohta muud kui väikese osa sohvast, millel näitlejad istusid. Vähe sellest, fotod esitavad näitlejaid staatilistes poosides neutraalsel, tühjal taustal, mis viitab pigem tüüpilisele fotostuudiole kui lavale. Järelikult võivad need fotod olla ebausaldusväärseks tõendusmaterjaliks, kuna nii nende otstarve või eesmärk (reklaamfoto) kui ka vormiline alus (portreefoto esteetilised põhimõtted) kahandavad nende dokumentaalset väärtust. Me ei saa eeldada, et lavastuses kasutati fotodel näha

olevat mööblit, samuti ei saa me nende fotode põhjal isegi kindlad olla, et neil jäädvustatud kostüüme kanti laval.²²

Lisamaterjali lavastuse kohta annavad viis eskiisi, mis ilmusid Pall Mall Budgetis (illustratsioonide autoriks on keegi A. J. F.). Kolm neist kujutavad Achurchi kandmas hästiistuvat karusnahaga ääristatud jakki, mis sarnaneb jakiga fotodel. Meeste õhtukuued on samuti sarnased fotodel olevatega. See toetav tõendusmaterjal kostüümide kohta viitab niisiis, et eskiisid annavad lavakujunduse kohta usaldatavat, kuigi piiratud infot.

Ent kõige detailsem viiest illustatsioonist seab selle oletuse kahtluse alla. See kujutab Achurchi tantsimas, tamburiin käes ning rahvariided seljas. Achurchi taga maani laudlinaga laua juures istub pianiino taga (ilmselt seda mängides) habemik mees, kelles võib ära tunda härra Waringi. Raseeritud mees, kelles võib ära tunda Charringtoni, seisab pianiino kõrval ning silmitseb tantsivat Norat. Näidendis mängib pianiinot doktor Rank, seega viitab eskiis, et Waring on doktor Rank. Kuid kavalehe andmetel on doktor Rank Charrington. Ja fotodel, mis trükiti näidendi suveniirväljaandes, on Waring habemega ning Charrington ilma. Seega vahetab eskiis ekslikult mehed ära, pakkudes niimoodi ebausaldatavat tõendusmaterjali (kui me just ei taha uskuda, et lavastuses mängis pianiinot Helmer, mitte Rank).

Võimalik, et see on ainus viga, mille kunstnik oma viies illustatsioonis tegi, kuid kindlad me olla ei saa. Hoolas ajaloolane loomulikult võrdleks tõendusmaterjali muude allikatega, sest isegi see, mis näib olevat kindel tõend, võib sageli kontrollides osutuda ebaeenavaks, kui mitte eksitavaks. Kuid väga väheste teatrisündmuste kohta enne nüüdisaega on piisavalt dokumente tõepärase rekonstrueeriva ajaloo koostamiseks. Ja peale piisavate tõendite hankimise keerukuse oleme sageli silmitsi probleemiga, kuidas tõlgendada dokumente, mis ei sisalda mitte ainult tahtmatuid moonutusi ja vigu, vaid ka tahtlikke puudujääke ja mahavaikimisi. Seega, nagu "Nukumaja" kavaleht, illustatsioonid ja fotod näitavad, oleme sunnitud konstrueerima sündmuse, ehitades selle üles erapoolikutest, sageli vasturääkivatest tõenditest, mis tihti teenivad teisi eesmärke kui täpne dokumentatsioon.

6) Asjaolud, mis mõjutavad jäädvustavate dokumentide ükskõik kui katkendlikku ja juhuslikku säilitamist ning säilimist

Enamik sündmuse jääb muidugi jäädvustamata. Ja kui sündmus on dokumenteeritud, on see jäädvustus harvade eranditega katkendlik ning säilitamine ebapiisav. Palju on kadunud, hävitatud, ära peidetud või valesse kohta pandud. Niisiis on minevik mõõtmatul viisil läinud ja taastamatu; mitte mingi kavalusega ei saa seda ajaloolise identiteedi sisse tagasi võluda. Peame läbi ajama üksikute jälgedega, mis meil on.

Dokumentide säilimist mõjutavad mitmesugused tegurid, kuid harva on see protsess süsteemne ja kõikehaarav. Isegi kui on tehtud üksmeelne pingutus

jäädvustuse säilitamiseks, teenivad säilitamise eesmärgid alati tõlgenduslikke ideid ning dokumenteerimine on ebatäielik ja vigane.²³ Seepärast peame järele mõtlema, kuidas ja miks mõned dokumendid säilivad ja neid kasutatakse, samas kui teistega seda ei juhtu. Tänapäeval näiteks on meil Shaw' kirjutatule lihtne ligi pääseda, tänu tema hilisemale kuulsusele. Nii kipume teda pidama Ibseni eestvõitlejaks 1889. aastal, kuigi tegelikult oli ta sel ajal pigem tundmatu muusika- ja kunstikriitik, kes alles kaks aastat hiljem kirjutas raamatu "Ibsenismi kvintessents" ning kolme aasta pärast esimese näidendi "Leskmeeste majad".

Teised informatsiooniallikad on kadunud, ka Archeri proovipäevik, mis oleks paljastanud nii mõndagi tema lavataguse rolli kohta. Ja loomulikult pole meil peaaegu mingeid materjale Archeri vestluste kohta Achurchi, Charringtoni, Waringi ja lavakujundaja, härra Helmsleyga.

Kuidas saab ajaloolane sellisel juhul toetada teesi – tõlgendust –, et Archer oli lavastuse juures otsustaja? Üks võimalik taktika oleks analüüsida mitmesuguseid viiteid Archerile arvustustes, kirjades ja artiklites, mis lavastuse ja selles osalejate kohta on kirjutatud. Kui mitmed autorid teda ründavad ja ülistavad, saaksime väita, et tal oli lavastuses oluline osa. Sellisel viisil, sekundaarsetele tõenditele toetudes, konstrueeritakse sündmus nii, et ta sobib tõlgendusstrateegiaga. Sekundaarsed allikad võivad osutada esmastest kasulikumaks. Kuid nagu alati, piiravad tõlgendusi siingi säilinud dokumendid.

7) Protsessid, mis muudavad sündmuse märkimisväärseks ja tähenduslikuks, andes sündmusele ajaloolise staatuse, sageli teisi sündmusi kõrvale jättes

Identifitseerimise ja väärtustamise protsess on kaheastmeline. Esmalt tunnistavad osalejad ja pealtvaatajad mõned sündmused nende toimumise ajal tähenduslikuks. Neile antakse tähendus, koht ning väärtus ajastu kultuurilistes narratiivides ja praktikates. Järgmiste põlvkondade ajaloolased aktsepteerivad sageli sündmuse olulisust küsimusi esitamata. Algatav protsess on seega nii sündmuse konstrueerimise akt, mis sündmusele ka tõlgenduse annab, kui ka kommentaaride loomise akt, mis kindlustab, et sündmus hästi dokumenteeritakse.

Kahtlemata osutuvad mõned sündmused just nii tähtsaks, kui kaasaegsete tähelepanust järeltada võib, kuid mitte ilmtingimata. Näiteks "Nukumaja" etendati kuu aega järjest ja edukalt. See leidis aset peaaegu kaks aastat enne 1891. aastal lavastatud "Kummitusi". "Kummitused" lavastas vast loodud Independent Theatre Society's J. T. Grein ning seda etendati vaid kaks korda (millest üks oli peaproov), ometi on just "Kummitused" pälvinud Londoni Ibseni-kampaania otsustava või kõige olulisema lavastuse staatuse. Osaliselt seepärast, et "Kummitused" põhjustas pooldajate ja vastaste sõnasõja – seda kahtlemata varasemate Ibseni-lavastuste tõttu. Näidendi ja lavastuse kohta ilmus sadu arvustusi ja artikleid. Pärast lavastuse valmimist avaldas Archer samal aastal essee "Ghosts and Gibberings", mis koondas kokku suure osa näidendit

ründavast kriitikast. Shaw omakorda tsiteeris seda esseed ulatuslikult oma “Ibsenismi kvintessentsis”, mis ilmus hiljem samal aastal.

“Kummitused” oli seega tähenduslik – mitte sellepärast, et ta tutvustas Londoni publikule esimest korda Ibsenit, ega lavastuse kunstilise kvaliteedi tõttu, mis oli asjaarmastajalik, samuti mitte etenduste arvu tõttu. See sai ja on jäänud oluliseks, kuna mõned inimesed – toetajad ja vastased – tegid sellest vaidlusaluse sündmuse, uue draama eeskujuliku katsetuse. Konstrueeritud sõnasõda (ühes hästi esitatud tõenditega) on loomulikult ajalooliselt huvipakkuv, kuid meie tõlgendus sündmusest enesest ei pea olema kooskõlas algsete tunnistuste ja osavõtjate eesmärkidega.

8) Kommentaarid, mis isikuti ja ajastuti kujuvad tunnistuse ümber, seda kirjeldades ja piiritledes

Kui dokumendid ja kommentaarid annavad mingile sündmusele ajaloolise tähenduslikkuse, äratav see järeltulevate põlvete ajaloolaste huvi. Uued käsitlused võivad sündmust reinterpreteerida, kuid isegi revisionistlikud ajalood seavad sündmuse olulisuse harva küsimuse alla. Selline kommentaaride jada ei ole üllatav, sest ajaloolased loevad varasemaid ajaloolasi ning kirjutavad regulaarselt samadest sündmustest, mida nende eelkäijad on kirjeldanud ja analüüsinud.

1891. aasta “Kummituste” lavastus on hea näide ajaloolisest kanoniseerimisest. Kuna lavastus põhjustas poleemikat, sobib see oivaliselt üldistesse narratiividesse sõltumatute teatritruppide esiletõusust, avangardi tähtsusest ja moodsa kunsti šokeerivusest.²⁴ Teatriajaloolased, kellele on näidanud teed Archer ja Shaw, on tunnistanud “Kummituste” lavastuse oluliseks osalt seetõttu, et sündmusele on kuju ja tähendus juba antud ning tõendusmaterjalid on meie ette laotatud. Nii on tosinad teatriajaloo raamatud jätkanud sama põhiloo kordamist Ibseni-kampaaniast Londonis, tõstes esile “Kummitused” ja mitte “Nukumaja” või mõne teise lavastuse, millel oli suurem etenduste arv ja kõrgem kunstiline kvaliteet.

Revisionistlik ajalugu keskenduks Ibseni-kampaaniat käsitledes pigem “Nukumajale”. Või tähtsustaks “Hedda Gableri” ja “Ehitusmeister Solnessi” lavastusi, mille produtsendiks, kaaslavastajaks ja esinäitlejannaks oli Elizabeth Robins ning tõlkijaks, kaaslavastajaks ja kriitikuks William Archer. Londoni Ibseni-kampaaniast tekkis uus versioon alles siis, kui Jane Marcus, Gay Gibson Cima ja Joanne E. Gates hakkasid avaldama oma käsitlusi Robinsist – uus perspektiiv, mis põhineb feministlikul arusaamal ajastu kommetest.²⁵ Üpris tõenäoliselt keskendub järgmine teatriajalugude põlvkond võib-olla üksnes Robinsile, niimoodi üht ajaloolist seletust esile tõstes ning teisi varju jättes.

On oluline märkida, et Ibseni-kampaania revisionistlikud käsitlused, mis nihutavad tähelepanu “Kummitustelt” erinevatele lavastustele ja inimestele, aktsepteerivad siiski eeldust, et modernse, realistliku draama jõudmine Londoni teatrisse 1890. aastatel on tähtis teema. Samas ignoreerib modernismile

keskendumine sadu igal aastal valminud lavastusi, mida käis vaatamas 99 protsenti publikust ja mis andsid tööd 99 protsendile näitlejatest. Kahtlemata on Ibsenit, realismi, modernismi ja avangardi käsitleval ajalool oluline väärtus ja õigustus, kuid meie pühendumine sellele erilisele suundumusele ajaloos on tavaliselt piiranud ajastu muude teatrisündmuste uurimist. (Ilmseks erandiks on loomulikult käsitlused mõnest kuulsast näitlejast nagu Terry, Irving ja Beerbohm Tree*, kes sobituvad teise, samuti kanoonilisse ja teenekasse ajalukku, mis uurib Shakespeare'i-lavastusi.)

9) Ajaloolase kaasaja koodid, diskursused, väärtused ja kultuurilised süsteemid, mis kujundavad mõistmist

Me asume ajaloo, meie mõtlemis- ja suhtlemisviisid pärinevad paratamatult meie ajast. Kui püüamegi ajaloolasele kohaselt erapooletuks jääda, on meie arusaamad ikkagi tänapäevas kinni. Seega on kogu ajalugu paratamatult mingil määral anakronistlik. Tähtsused, mida me ajaloo-sündmustes leiame, pärinevad osaliselt ideedest, väärtustest ja diskursustest, millega me sündmusele läheneame. Sellega ei taha ma väita, et moodsaid teooriaid – nagu freudism, marksism, feminism, strukturalism, poststrukturealism või semiootika – ei saa kasutada, analüüsima möödunud ajastuid, mil ei pruukinud olla sarnaseid ideid sündmuste mõtestamiseks. Kuid niipalju kui võimalik peaksime eristama omaenda ja mineviku kontseptuaalseid mudeleid, sest tähtsuste süsteemid, diskursused, ideoloogia, hegemoonia, patriarhaat ja kultuuriline korraldus muutuvad ajast aega.

Liitagi, kui üheks meie eesmärgiks on võimalikult hästi välja selgitada ajalooliste isikute kavatsused (et mõista nende tegusid nende endi ajastu kontekstis), peaksime pöörama tähelepanu distantsele meie ja nende arusaamise vahel ning püüdma seda ületada. Ajaloolase ülesanne on seega minevikumõtte taasloomine – ühes arusaamisega, et minevik on erinev, võib-olla avastamata maa. Meid peaks juhtima järeldusliku ja üksikasjaliku analüüsi valvas loogika, sest ühelt poolt püüame hinnata sarnasusi ja analoogiaid mineviku ja oleviku vahel ning teisalt mõista erinevusi ja katkulisust. Sellisel viisil kirjutame alati ühtaegu kaht ajalugu.

Iga ajalooline käsitus esindab nõnda dialektilist protsessi dokumendi ja ajaloolase vahel, mineviku ja oleviku diskursuste vahel. Robert Weimanni sõnul peame leidma tõlgendusliku tasakaalu kunagise tähtsuse ja praeguse tähtsuse vahel, mis, nagu ka sündmus ja asjaolu, üksteist vastastikku määratlevad.²⁶ Ajalooline reaalsus (mida me uurime ja konstrueerime) ning ajaloolateadus (mis uurimist ja konstrueerimist vormib) kuuluvad alati kokku. Kuid kas nad on – või peaksid olema – tandem, kus üks juhib teist? Ja kui, siis kumb?

* Ellen Terry (1847–1928), inglise näitlejanna, Edward Gordon Craigi ema; Henry Irving (1838–1905), inglise näitleja, Lyceum Theatre kauaaegne juht; Herbert (Draper) Beerbohm Tree (1853–1917), inglise näitleja ja teatrijuht. Kõik nad võitsid kuulsust rollidega Shakespeare'i näidendite lavastustes.

10) Muutuse [change] ideed, mida ajaloolased kasutavad sündmuste järgnevuse kirjeldamiseks ja põhjuste tõlgendamiseks

Nüüdseks peaks olema päris selge, et need "pätklid" asetavad meid paratamatult vastamisi muutuse ja põhjuslikkuse tihedalt seotud ajalooliste probleemidega. Ajalooliste tegutsejate motiive ja eesmärke uurides või sotsiaalsete tegurite määrava võimu üle juureldes püüame mõista ajaloolist muutust ja selle põhjusti.

Kuid mis on muutus? Kuidas võiks seda mõista ajaloolane – erinevalt filosoofist? Kuidas seda defineerida ja hinnata? Kas seda vaadeldes näeme põhjust või tagajärge? Kas konkreetsel ajajärgul muutuvad ajaloolised sündmused rohkem kui ühel viisil? Kas muutusi juhivad konkreetsed ajaloolised seadused? Või on muutusel omad seadused ja põhjused, mis juhivad ajalugu? Võib-olla on kogu see muutuse seaduste, reeglite ja protseduuride otsing ajaloos eksitee, eriti kui ajalugu seab meid vastamisi pigem katkelisuse, eraldamise, vasturääkivuste ja ebatõenäolisusega kui ükskõik missuguse dialektilise, evolutsioonilise või teleoloogilise korraga.

Selle asemel, et keskenduda ainult *muutusele kui protsessile* (filosoofia erihuvi), peame vaatlema *muutust kui ideed*, ühte paljudest ideedest, mida me ajaloo tõlgendamiseks sündmustele omistame või neile peale sunnime. Seega, ajalugu on tähendus, mille anname muutumisprotsessidele muutuse idee kaudu. Me mitte ainult ei püüa mõista, kuidas ajalooline muutus meid minevikusündmustest kronoloogiliselt ja kontseptuaalselt distantseerib, vaid me pingutame ka, saamaks aru nii muutuse protsessist kui ka ideest.

Järelikult on meil tegemist kontseptuaalsete viisidega, mille abil me sündmusi diakrooniliselt seostame, et mõista sündmustevahelisi suhteid. R. C. Collingwood meenutab oma teoses "The Idea of History": "... ajalooline fakt, nagu see tegelikkuses eksisteerib ja nagu see on ajaloolasele teada, on alati protsess, mille käigus miski muutub millekski muuks. Selline protsessuaalsus on ajaloo elu."²⁷ Kuid protsess iseenesest ei ole ajaloolase põhihuvi, kui tema eesmärgiks on eelkõige mõista, kuidas inimesed protsessi mõtestasid, kuidas nad mõtestasid aega ja muutust – ükskõik milline see protsess ka tegelikkuses polnud.

Ükski sündmus ei ole eraldiseisev. Sündmuse toimumise ajal tajuvad osalejad ja pealtvaatajad seda teatava seeria või järgnevuse osana, mitte üksnes õmblusteta ajakangana, millel puudub tähendus. Sündmuse inimlik tähendus kujuneb välja sellest, kuidas see on seotud muude sündmustega. Sündmuste ilmne järjestus tuleneb seega vaatleja isikupärasest viisist sündmusi mõtestada: 1) kuidas sündmused tema arvates seotud olid; 2) kuidas ta mõtestas muutusi mööduvas ajas. Me anname ajale ja muutuse protsessidele tähenduse.²⁸ Järelikult ajaloolase jaoks – vastupidi füüsikule – on sündmused seotud mõtetega, mineviku tegutsejate ja tänapäeva ajaloolase mõtetega. Sellest aja ja muutuse topeltperspektiivist kasvab välja ajalooline mõistmine.

Püüdes mõista muutuse *protsessi*, peame kasutama muutuse *ideed*, et paigutada sündmused tähendust omavasse järjestusse. Et mõtestada muutuse ideed, peame täpsustama võimalikud tegurid, ajendid ja tingimused, mis määratlevad muutuse ja soodustavad seda – nagu kavatsuslikkus, motivatsioon, tõenäolisus, uuendus, renovatsioon, progress, lineaarne areng, pidevus, päritolu, üleminek, lõpetus, kiirus, liikuvus, teisenemine, dialektika, tsüklid, kriis, revolutsioon, transformatsioon ja retrospektiivne visand. Neid ideid on omistatud mitmeti (ja sageli vasturääkivalt) sündmustele, inimestele, töödele, ühiskondadele ja süsteemidele, et mõtestada muutust. Me peaksime siiski endalt küsima, miks teatud muutuse mudelid – näiteks progress ja revolutsioon – meid huvitavad. Ja missugune on see ajalugu, mis nende mudelite põhjal kirjutatakse?

Näiteks nägi William Archer Ibseni-kampaaniat osana draama progressiivsest arenguloost realismi poole. Tema koostatud dokumendid, mis on meile ajaloolisteks jälgedeks, väljendavad seda muutuse ideed. Et mõista tema kohta Ibseni-liikumises, peame mõistma, et tema ideed evolutsioonist ja progressist olid eelduseks, mis andsid talle õigustuse seista Ibseni, realismi ja liberalismi ning naisõiguse eest. “Nukumaja” lavastuse ajalooline tähendus on suuresti sellest hoiakust kantud.

Tänapäeval suhtutakse draama- ja teatriajaloo evolutsioonilisse teooriasse loomulikult kahtlusega. Oleme üldiselt omaks võtnud näiteks O. B. Hardison juuniori kriitika 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse keskaja-uurijate pihta, kes kaldusid evolutsiooniteooriast mõjutatuna käsitlema draama ajalugu keskajast renessansini teleoloogilise arenguna, mis saavutas oma täiuse Shakespeare'i loomingus.

Enne kui nüüdisaegset ajaloomõistmist eelnevatest paremaks pidada, tuleb peatuda “revolutsiooni” mõistel. Sõna “revolutsioon” on meie diskursuses ja mõtlemises niisama läbiv kui Archeril “progress” ja “evolutsioon”. Sageli töötab see mõiste üsna sarnaselt. Näiteks kui me vaatleme Shakespeare'i näidendite lavastamise ajalugu, oletame tihti, et moderne “revolutsioon” lavastamises on varasemate lavastustega võrreldes ilmtingimata edasiviiv samm.

Ibseni “revolutsiooni” puhul, mida tavaliselt peetakse moderne draama alguseks, kasutame tema näidendite kohta alglatte mõistet, seejärel piiritleme oma vaatepunktist lähtuva arenguloo (mille me paigutame – s.t kinnistame identifitseerides – modernseks ajastuks nimetatavasse perioodi). Me loome retrospektiivse korra, mis põhineb mustriil, mille me loome sisse ajaloosündmusesse, millest saavad tähenduslikke, järelduslikke muutusi käsitleva narratiivi osad. Muutumisprotsessid saavad seega tähenduse klassifitseerimissüsteemis, mis on kätketud muutuse ideesse (ja formuleeritud selle idee alusel), mida me ajaloo korrastamiseks kasutame.

Tänapäeval, kui oleme teadvustanud, et sõltume muutuse seletamisel liigselt revolutsiooni ideest, oleme liikunud selliste uute kontseptsioonide juurde nagu

Kuhni paradigmanihe või Foucault' disjunktsioon. Kuid miks peaksid need uued ideed olema teistest kuidagi paremad?

II) Retoorilised troobid ja narratiiviskeemid, mida ajaloolased mineviku konstrueerimiseks kasutavad

Lõhe elatud ajaloo ja kirjutatud ajaloo vahel on alati suur, kuigi see pole ilmingimata kuristik. Ajaloolastena mõistame, et ajalooramatud peavad ettekavatsetult pakkuma korrapärastatud tähendust, mis paradoksaalsel viisil on ühtaegu ülemääraselt ja ebapiisavalt kõikehaarav: ülemäärane, kuna me sunnime minevikusündmustele peale sidususe, jätkuvuse ja suletud oleku, ning ebapiisav, kuna me ei suuda iialgi mõista inimeksistentsi täiust ja heterogeensust.

Kõikidest vahenditest, mida ajaloo korrastamiseks kasutatakse, on valdavaim narratiiv. Ajaloolased jutustavad tavaliselt mingit lugu inimeste tegevustest, otsustest, olukordadest ja väärtustest.²⁹ Me asetame ajaloosündmused järgnesse või jutulõnga, mis võtab aluseks arengu külgned ja põhjuslikud jooned. See ajalugu, panustades tõepärasele kirjeldusele ning argumentidele, kasutab retooriliste ja vormiliste konventsioonide repertuaari.

Retoorilised troobid (metafoor, personifikatsioon, iroonia jne) ja narratiivi jooned (näiteks hääl, karakteriloom, süžee struktuur) aitavad luua ajalugu, mis postuleerib teatud toimivaid oletusi ajalise kuuluvuse, inimeste motivatsiooni, põhjuslikkuse mustri, individuaalse mõistmise, grupikäitumise, representatiivsuse ja maailmakorra kohta.³⁰ See ei tähenda, et narratiivivõtted üksnes kaunistaksid ajaloolisi uurimusi; nagu osutab David Carr, sõltuvad meie arusaamine reaalsusest ning meie viisid selle mõistmise väljendamiseks narratiivsetest strateegiatest, mis on "juba ette kujutatud elu, tegevuse ja kommunikatsiooni mõnedes joontes".³¹ Narratiivsus ei ole ainuüksi kirjandusest laenatud tehnika, vaid eeltingimus meie individuaalse ja sotsiaalse kogemuse ajaliseks mõistmiseks.

Dokumendid minevikust – näiteks aruanded ja autobiograafiad – on omakorda suuresti korrastatud narratiiviomase kirjelduse, süžeearenduse, teema ja karakterilooma alusel. Seega pole üllatav, et enamik biograafiad ja teatriajalugusid, mis niisugustel dokumentidel põhinevad, taasesitavad mõningaid narratiivivorme ja seletusi, mis neis dokumentides leiduvad. Näiteks näitleja autobiograafiat lugedes võib enamik teatribiograafe suhtuda tõrksalt ühte või teise ajaloolisse pisiasja, kuid siiski aktsepteerida suurt osa teose üldisest narratiivstruktuurist, karakteriloomest ja eeldustest. Samuti jutustame pea kõigist modernsetest näitekirjanikest, lavastajatest ja lavakujundajatest kirjutatud ajalugudes tuttavat lugu uuendusest ja revolutsioonist, jäädvustades seega veel kord geeniuse võiduka lahingu traditsioonide ning konventsioonidega.

Siin ei ole küsimus selles, et kõik niisugused narratiivid oleksid ilmingimata väärad või et ajaloolased oleksid narratiivil lasknud end naiivselt petta. Narratiivivorm, mis näib inimeste arusaamises loomupäraselt sisalduvat, on

ajalooliste dokumentide ja uurimuste vältimatu aspekt. Ajaloolastena peame saama teadlikumaks mitmesugustest narratiivi toimumisviisidest ja muustritest, mida me sündmuste struktureerimiseks kasutame. Siis ehk oskame vähemalt ära tunda mõned eeldused, mis on meie narratiivvormidesse ja dokumentidesse enestesse sisse kirjutatud.

12) Ajaloolise uurimuse iga üksiku lugeja lugemiskihistused, oletused, väärtused ja ootused sündmuse kohta kirjutatu mõistmisel

Kui me loeme ajaloolist uurimust või raamatut, oleme sündmusest enesest kolmekordselt eemaldunud. Me loeme käsitlusi [*readings*], mis on sündmuse käsitluste käsitlused. Esimene käsitlus on dokument, teine käsitlus ajaloolase tõlgendus dokumendist, kolmas meie isiklik tõlgendus ajaloolase käsitlusest.

Mõnikord õnnestub ajaloolistel dokumentidel leida või luua endale ideaalne lugeja – keegi, kes püüab dokumenti tõlgendada selle koostaja eesmärgi silmas pidades. Näiteks Bernard Shaw' draamakriitikal on sageli õnnestunud luua ideaalsed Shaw'-lugejad, keda sündmuste teravmeelne esitus paneb nõusolevalt noogutama. Samuti võib näha püüdlust olla ideaalne lugeja dokumendi positiivistlikus ümberkirjutuses, mis edastatakse ilma nähtava ümbertõlgendusega. Kuid vastupanu osutav lugeja võib olla parem ajaloolane. Kui tegemist ei ole ideoloogiga, võib ta sellisel juhul vähemalt tunnistada, et ajaloolised dokumendid on avatud mitmesugusteks lugemisteks, et need sisaldavad sõltuvalt igaühe arusaamisest mitmeid võimalikke tähendusi.

Nii nagu ajaloolased kannavad ajalugu lugedes ja kirjutades endaga kaasas eeldusi, koode, väärtusi ja hoiakuid, loeb igaüks meist ajaloolisi käsitlusi enese ootushorisondis. Diskursuseanalüüs, lugeja vastuvõtu teooria [*reader-response theory*] ja retseptiooniteooria näitavad, et lugedes toimub dünaamiline ja keeruline tõlgendusprotsess. Seega pole põhjust oletada, et ajalooline tekst oleks kuidagi vaba kodeeritud mõistmise (ja valestimõistmise) ringist. Me võime saada üha teadlikumaks oma individuaalsest perspektiivist, kuid me ei saa astuda sellest väljapoole, hinnanguvaba otsustuse ja arusaamise maailma.

Peale kõikvõimalike viiside ajaloolisi sündmusi kindlaks määrata ja nendest kirjutada on vähemalt niisama palju viise ajaloo lugemiseks. Lugeja loob ajaloolise teksti mitmesuguste tegurite alusel, mis on tema arusaamist vorminud. Ükskõik kui kavalalt ajaloolane lugeja arusaamist ka ei suunaks ega kontrolliks, lugeja lisab alati midagi ajaloolase kirjutatule, lahutab sellest, teisendab ja isegi tühistab seda.

IV

Ajaloolistel sündmustel ei ole ühest asukohta: need ei asu eriomases minevikus ega dokumentides, ei koodides ega diskursustes, ei ajalooramatutes, ei ajaloolastes ega ajaloo lugejates, vaid kõikide nende tähenduse ajalooliste asupaikade

keerulises ja dünaamilises vastastikuses suhtes. Ajalugu sünnib ja taassünnib, kuna me jätkame mineviku taasloomist iga kord, kui me seda mõistame. Me taaskirjutame ja taasloeme ajalugu.

Viited

- ¹ Vaata nt Shafer, Robert Jones 1980. *A Guide to Historical Method*. Homewood, Illinois: The Dorsey Press, 3. trükk. Ajaloo-osakondades laialdaselt kasutatav käsiraamat.
- ² See uurimisviis on tuntud positivismi nime all. Seda kõrvaltähendustega koormatud terminit tuleks kasutada ettevaatlikult. Näiteks Karl Popperi “loogiline positivism” on küllaltki erinev traditsioonilisest positivismist, mis on üle võetud 19. sajandist pärinevast Ranke meetodist. Loomulikult kasutatakse traditsioonilist positivismi ajaloouurimises seniajani laialdaselt ning see on sobiv kalendrite, dokumendiregistrite ning sõnastike jaoks, vähem sobiv õpikute ja sobimatu kultuuriuuringute jaoks. Positivistliku ajaloo kriitikat vaata nt McConachie, Bruce 1985. *Towards a Postpositivist Theatre History*. – *Theatre Journal* 37, lk 465–486.
- ³ On oluline mainida, et positivistlikku lähenemist kõrvale heites võib siiski rõhutada empiirilist metodoloogiat, mis proovib läbi teoreetilisi hüpoteese “teaduse” (mõistetud kui *Wissenschaft*, materialism, humanitaarteadus või sotsiaalteadus) põhimõtete valguses. Vaata nt E. P. Thompsoni ja Eric Hobsbawni marksistlikke käsitlusi Inglismaal või Annaalide koolkonna ajaloolasi, nagu Fernand Braudel ja Emmanuel Le Roy Ladurie Prantsusmaal. Loomulikult võime vaielda, kas niisugune marksistlik ja strukturalistlik ajalookirjutus kvalifitseerub “teadusena”, kuid põhiline on see, et selline uurimine ei püüa välistada tõlgendamise teoreetilisi mudeleid.
- ⁴ White, Hayden 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ⁵ Postlewait, Thomas 1988. *The Criteria for Periodization in Theatre History*. – *Theatre Journal* 40, lk 299–318. Näiteks suur osa modernismi ja postmodernismi üle peetavast vaidlusest ja analüüsist toimib ringikujuliselt. Mõlemat terminit, mida defineeritakse kas formalistlikult või sotsiopolitiiliselt, kasutatakse õigustamaks argumente, mis “tõestavad”, et vaatluse all olevad tööd sobivad algse definitsiooniga.
- ⁶ Paul Ricœur pakub kasulikku sündmuse definitsiooni, kuid tema ontoloogiline lähenemine ei heida piisavalt valgust pertseptsiooni probleemile: “Ontoloogilises mõttes peame ajaloolise sündmuse all silmas minevikus tegelikult juhtunut.” Ta märgib, et sündmusel on kolm aspekti: 1) absoluutselt aset leidnud; 2) absoluutselt möödunud tegevus; 3) absoluutne teistsugusus (*otherness*). Samuti on sündmus ühekordne juhtumine; sündmus on miski, mis oleks saanud toimuda teisiti või olla tehtud teisiti. Selles mõttes eristab Ricœur “epistemoloogilised kriteeriumid, mis jooksvalt seostuvad sellest [sündmusest] arusaamisega (ühtsus, ainulaadsus, kõrvalekaldumus), ontoloogilistest kriteeriumidest, mille kaudu me eristame selle, mis on võltsitud, sellest, mis tegelikult aset leidis (juhtus, tehti teoks, erineb uudsuse poolest kõigest reaalsest, mis on juba aset leidnud). Ricœur, Paul 1984. *Time and Narrative*. (Tlk Kathleen McLaughlin ja David Pellauer.) Chicago: University of Chicago Press, I. kd, lk 96–97, 226.

- ⁷ Becker, Carl 1959. *What Are Historical Facts? – The Philosophy of History in Our Time*. (Toim Hans Meyerhoff.) Garden City: Doubleday, lk 124. (Kursiivkiri Beckerilt.)
- ⁸ Isegi kõige lõplikumatel ajaloolistel andmetel puudub selge identiteet, nagu osutab Peter Munz: “Tõelist ajaloolast eristab nii võhikust kui diletandist see, kuidas ta mäaratleb “fakte”. Tähelepanelik professionaal teab, et iga sündmus, ükskõik kui väike, on konstruktsioon ning seega saab igasse aega ja kohta konstrueerida palju sündmusi. Võhik ja diletant ning paljud professionaale teesklevad asjaarmastajad usuvad, et faktid on faktid. On irooniline, et ainus kindel teadmine sündmustest on see, et mingid sündmused ei toimunud.” Munz, Peter 1977. *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*. Middletown: Wesleyan University Press, lk 32.
- ⁹ Esmalt võib ajaloolane niisuguste seletuste leidmisest heameelt tunda (näitekirjaniku kirjeldus sammudest, mis viisid näidendi kirjutamiseni; näitleja märkused karjääriga seotud otsuste kohta), kuid miks peaks selliseid väiteid võtma kui usaldusväärseid tõendeid? Kui sellised järelduslikud seletused antakse tagasisivaateliselt, on järjestuse protsess üsna valikuline ja erapoolik. Ja isegi kui seletus pärineb samast ajast kui sündmus, on nähtav reastus siiski pigem vaataja peas kui sündmuste eneste reas.
- ¹⁰ Ma kasutan sõna *konstrueerima* [*construct*] laiemalt levinud *rekonstrueerima* [*re-construct*] asemel, kuna mõistete “ümbertegemine” [*redoing*] ja “taasleidmine” [*re-covering*] kaasmõju võib ajaloolises töös olla eksitav. Kui ajaloolased räägivad minevikusündmuste rekonstrueerimisest, näiteks “Hamleti” originaallavastusest, või hävinud teatrimaja, näiteks Globe’i rekonstrueerimisest, ei märka nad sageli, et suures osas on selline katse tõlgenduslik akt, mitte lihtsalt andmete uuesti kokkupanemise protsess. Erinevalt embrüost ei suuda ajaloolane mineviku vorme korrata.
- ¹¹ Popper, Karl 1969. *A Pluralist Approach to Philosophy of History. – Roads to Freedom*. (Toim Erich Streissler.) London: Routledge & Kegan Paul, lk 196. Tsiteerinud D’Amico, Robert 1989. *Historicism and Knowledge*. New York: Routledge, lk 29.
- ¹² Mink, Louis O. 1987. *Historical Understanding*. (Toim Brian Fay, Eugene O. Golob, Richard T. Vann.) Ithaca: Cornell University Press, lk 200.
- ¹³ Collingwood, R. C. 1956. *The Idea of History*. London: Oxford University Press, lk 213. Seniajani on populaarne heita Collingwoodi teooria kõrvale kui idealistlik ja käsitleda tema ajaloolist meetodit kui meetodnäitlemisega [*method acting*] sarnanevat lähenemisviisi: ajaloolane, kes soovib mõista Brutust, peab muutuma Brutuseks ja mõtlema tema mõtteid. See on nonsens. Collingwoodi ajaloofilosoofia tasakaalustatud käsitluse võib leida kahest Louis O. Minki raamatust: *Mind, History and Dialectic: The Philosophy of R. C. Collingwood*. Bloomington: Indiana University Press, 1969; *Historical Understanding*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- ¹⁴ Iggers, Georg G. 1984. *New Directions in European Historiography*. (Parandatud trükk.) Middletown: Wesleyan University Press, lk 11.
- ¹⁵ Munz, Peter 1977. *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*. Middletown: Wesleyan University Press, lk 178.
- ¹⁶ Ja siiski ei paku lavastusi käsitlevad teatriajalood, kaasa arvatud minu enda oma, nende küsimustele kas üldse mitte vastuseid või pakuvad ainult osalist seletust, mis puudutab spetsiifilisi argumente asjaosaliste kohta ja Ibseni-kampania olemuse kohta.
- ¹⁷ Püüdes sündmust mõista, uurime tegutsejate kavatsusi. Kuid selleks, et neid kavatsusi (või tegutsemisviise) hinnata, peame piiritlema nende lähtekoha, sest kõigil

kord määratletud sündmustel on algus. See tähendab, et me tõstatame põhjuslikkuse probleemi. Olemuslikult leiame niisiis, et filosoofia kaks peamist mõistatust – kavatsuslikkus ja põhjuslikkus – on ajaloolaste jaoks kokku põimunud. Ja loomulikult on nende kahe probleemi aluspõhjaks igavene ajalooline “pähkel” – muutuse olemus.

- ¹⁸ Carlson, Marvin 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, lk 3.
- ¹⁹ On märkimisväärne, et kahel juhtival Ibseni-näitlejannal Londonis, Janet Achurchil ja Elizabeth Robinsil, olid laialdased Shakespeare'i mängimise kogemused. Näiteks Robins käis enne Inglismaale tulekut ringreisil koos Edwin Boothiga; Achurch töötas koos F. R. Bensoniga. Nende ettevalmistuse ja kogemuste käsitlus võiks paljastada midagi tähendusrikast uue psühholoogilise realismi arengu kohta. Samuti tuleks meeles pidada, et Stanislavski õppis enne oma näitlemismeetodi väljaarendamist tundma Shakespeare'i.
- ²⁰ Näiteks võib tuua pahase essee, mille Achurch ja Charrington 1894. aastal avaldasid (tõenäoliselt Charringtoni kirjutatud). See koosneb peamiselt nurinast teatrikriitika üle, kaasa arvatud Archerilt, kes oli kritiseerinud nende 1893. aasta lavastuslikke katsetusi. Essees mainivad nad lühidalt oma “Nukumaja” lavastust, väljendades uhkust Ibseni tutvustamise üle inglise teatrile. “Me kinnitame ja väidame pidulikult ja vastutustundlikult, et tutvustasime teda, sest pidasime teda kunstnikuks, mitte õpetajaks – kunstnikuks, kes maalis oma pilte saabuva päeva valguses; kelle teosed olid mõnikord tinakarva ja kurvapoolsed, kuid siiski ei valgustanud neid möödunud päevad, isegi mitte eilne päev ja päris kindlasti mitte stuudiovalgus.” Nad väidavad, et neil puudus õpetamise eesmärk ja iha pöörata inimesed naiste õiguste tunnistamisele. Nad olevat võtnud Ibseni näidendi käsile ainult seetõttu, et neile meeldis seda teha. Sellised kinnisväited, kaitsvad ja võitlushimulised, on vaevalt heaks juhtlõngaks nende algsete kavatsuste kohta. – *A Confession of Their Crimes by Janet Achurch and Charles Charrington from the Cell of Inaction to which They Were Condemned in the Latter Half of the Year of Grace, 1893. – New Review* 10 (aprill, 1894), lk 488–498.
- ²¹ Archeri puudumine dokumentidest on nagu näide koerast, kes ei haukunud. Tekib küsimus, miks oli see mees nähtamatu. Sellele probleemile pööran ma üldisemalt tähelepanu käsitluses *Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986).
- ²² Dokumendi usaldusväärsust tuleb kontrollida selle erinevate põhjuste alusel. Just nagu arheoloog püüab tuletada kultuurilisi tähendusi poti või tööriista näitel, võttes aluseks selle materjali, vormi, praktilisuse ja otstarbe, nii peaks ka ajaloolane püüdma hinnata tõendusmaterjali põhjuslikku iseloomu. Seda tehes võime avastada, kuidas teatud põhjused, mida harilikult mõistetakse kui vahendeid ja eesmärke, kahandavad tõendusmaterjali veenvust ja objektiivsust. Näiteks, kuigi arvustaja võib olla panustanud täpse ülevaate andmisele, võib teatriarvustuse vormi ja tähendust kontrollida eelkõige selle vormiline põhjendus (mahupiirang 300 sõna) ja otstarbe (vajadus ajalehti müüa).
- ²³ Kuna teater on kaduv kunstivorm, on selle ajalooline uurimine iseäranis keerukas. Ajaloolistele probleemidele lisandub fakt, et 20. sajandini pidasid vaid mõned üksikud inimesed teatri dokumenteerimist ja uurimist oluliseks eesmärgiks.

- ²⁴ Oma käsitluses Archerist väidan, et tema Ibseni-tõlgete levik osutus Ibseni- kampania seisukohalt ja uue draama levikus määravamaks kui Ibseni näidendite varased lavastused Londonis. Tracy C. Davis peab seda samuti oluliseks oma uurimuses “Ibsen’s Victorian Audience”, *Essays in Theatre* 4 (1985), lk 21–38. Kuid nagu me mõlemad oleme avastanud, on sedasorti ajaloolist “sündmust” hinnata palju keerukam kui kirjeldada lavastust, mis andis ainet mitmetele teatriarvustustele. Dokumendid võivad seega olla eksitavad.
- ²⁵ Vaata nt Marcus, Jane Connor 1973. *Elizabeth Robins: A Biography*. Dissertatsioon. Northwestern University; Cima, Gay Gibson 1978. *Elizabeth Robins: Ibsen Actress, Manageress*. Dissertatsioon. Cornell University; Cima, Gay Gibson 1980. *Elizabeth Robins: The Genesis of an Independent Manageress*. – *Theatre Survey* 21 (november), lk 145–163; Gates, Joanne E. 1985. Elizabeth Robins and the 1891 production of Hedda Gabler. – *Modern Drama* 28, lk 611–619; Gatesi valmiv biograafia Robinsist (Gates, Joanne E. 1994. *Elizabeth Robins, 1862–1952. Actress, Novelist, Feminist*. The University of Alabama Press – toim).
- ²⁶ Weimann, Robert 1984. *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism*. Täiendatud trükk. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ²⁷ Collingwood, R. C. 1956. *The Idea of History*. London: Oxford University Press, lk 163.
- ²⁸ Vaata Munz, Peter, *The Shapes of Time*. Kasulik ja nutikas analüüs selle kohta, miks sündmused mõtetes seostatakse ja miks ajaloo kirjutamine on seega nende mõtete ajaloo kirjutamine: “Ajalooline narratiiv on lugu muutustest, sellest, kuidas üks sündmus järgnes teisele. Kui tahame teada, mis tegelikult juhtus, peame välja uurima, kuidas inimesed need sündmused mõttes omavahel seostasid ja kuidas mõtted nendest sündmustevahelistest seostest [ajastust ajastusse] muutusid.” Lk 192–193.
- ²⁹ Nagu väidab Louis O. Mink, on siin mõtlemisainet isegi pühendunud positivistlikule ajaloolasele: “Kõige “analüütilisem” ajalooline monograafia, millest võiks rääkida, eeldab ajaloolaselt üldisemat arusaamist ajaloolise muutuse muustritest, mis on vormilt narratiivsed, ning aitab kaasa selle ajaloolise mõistmise parandamisele või väljatöötamisele.” Vt Mink, Louis O. 1987. *Narrative Form as a Cognitive Instrument*. – *Historical Understanding*. Ithaca: Cornell University Press, lk 184.
- ³⁰ Võib-olla kõige enam eristab ajalookirjutust näidendi kirjutamisest ja ilukirjandusest mitte niivõrd ajaloolase kohustus jutustada sündmuste kohta tõde, vaid tema ebateadlikkus kirjanduslikest ja retoorilistest konventsioonidest, mis kogu diskursust vormivad.
- ³¹ Carr, David 1988. *Time, Narrative and History*. Bloomington: Indiana University Press, lk 16. “Ajaloolised ja ilukirjanduslikud narratiivid ... ei ole reaalsuse moonutused, eitused ega sellest põgenemised, vaid reaalsuse esmaste tunnusjoonte laiendused ja konfiguratsioonid.”

Thomas Postlewait, *Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes*. – *Theatre Journal* 1991, vol. 43, no. 2.

Woods

Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast

Alan Woods

Kahekümnenda sajandi teatri ajalugu, nii nagu enamik õpikuid seda esitab, on rea avangardistlike liikumiste ajalugu. Need ilmuvad sajandi edenedes üksteise järel – realismist ja naturalismist enne sajandivahetust kõige nüüdisaegsema dekonstruktiivse postmodernismini. Järgemööda sigitab igaüks neist manifesti või paar, veedab mõned lühikesed hetked kurikuulsana, enne kui näib unustusse vajuvat. Igast liikumisest jäävad mõned elemendid püsima, kuid üldjuhul hääbuvad vaibunud avangardid kiiresti veelgi uuemate voolude järeleandmatu surve all.

Niisugune kirjeldus, olgugi rõhutamise huvides liialdatud, on kahekümnenda sajandi põhimustrit tabamisele üsna lähedal. Õpikutes esitletakse lakkamatu eksperimenteerimise sajandit, mil teatrikunstnikud otsisid ning uurisid aina midagi uut, püüdes laiendada oma kunsti haaret nii teemades kui esitusviisides. Nii esitab Paul Kuritz oma raamatus “The Making of Theatre History” tabavad lühikokkuvõtted sümbolismist, futurismist, dadaismist ja sürrealismist, ekspresionismist ja konstruktivismist¹, ignoreerides samas populaarset teatrit, mille need kunstivoolud hülgasid. Muidugi on lihtne rünnata õpikuid, mis peavad juba loomu poolest tegema üldistusi ning olema samas rangelt selektiivsed. Uue otsimine on omane tegelikult kõikidele uurimisvaldkondadele: vaadake kas või kõiki neid ajakirju, mis on pühendunud uue, eksperimentaalse, avangardse dokumenteerimisele. Ainuüksi Ameerika Ühendriikides dokumenteerivad neid nähtusi The Drama Review ja Performing Arts Journal, samas kui mitte ükski teadusajakiri ei pööra sellist tähelepanu populaarsele või kommertsteatritele.

Avangardi rõhutatakse kogu sajandi vältel. Teatriajaloolased pole kaugeltki ainsad, keda tungivalt uudse poole tõmbab, nagu tõestab pilk suvalisele nädalalehele. Lääne ühiskond tervikuna – ning Ameerika ühiskond veel eriti – on juba ammu kõige uudse küttes ja kergelt põlglik vana vastu. “Uus ja täiustatud” müüb pesupulbrit, kuid sobib tabavalt kirjeldama ka Euroopa ja Ameerika ühiskondade üht peamist kinnisideed. Kuigi teatriajaloolasi ei maksa süüdistada oma aja eelarvamuste järgimises, peaks olema võimalik uurida mõningaid mõjusid, mida need eelarvamused on avaldanud teatriuurimisele. Uudse, eksperimentaalse ja ebatavalise rõhutamisel on omad eelised, ent sellel tegevusel on selgelt ka ohud, mida on vähe uuritud ja mõistetud. Eeldused, mis puudutavad teatrikunsti olemust ning ühes sellega ajaloolase ja kriitiku rolli ning funktsiooni,

tulevad teravalt esile, kui hakata uurima tagajärgi, mida on kaasa toonud avangardi rõhutamine teatri konventsionaalsemate vormide arvel.

Uudse rõhutamine annab mõista, et ajalugu on *progressi* sünonüüm. Eeldatakse, et ajaloolised nähtused kasvavad ja arenevad järjekindlalt ning paratamatult uutes suundades. Selle vaate kohaselt kordab muutus kogu aeg üht ja sama mustrit. Muutumine, selle pidev surve traditsioonilisuse kontrollivale ja kujundavale jõule, barjäärile, mis on sageli nüristav, on impulsina vastupandamatu. Hoolimata traditsiooniliste jõudude katsest progressi tagasi hoida, peetakse seda paratamatuseks. Peaaegu alati peetakse progressi ka muutumiseks paremuse poole, sirutumiseks varem saavutamata täiusesse. Progressi kaardistamisest saab peamine ülesanne ajaloolaste jaoks, kes peavad uusi vorme mõtestama ning tegema need mustrid selgeks neile, kes ei suuda muidu nüüdisaegseid sündmusi aduda. Õigupoolest tähistab juba termin "avangard" oma põhilises tähenduses progresseerumist: see on miski, mis on oma ajast ees, "eesrindlik", pidevalt uue otsimise esirinnas. Ajalooprotsessi niisuguse neodarvinistliku mõistmise domineerimine ei tohi ähmastada tõsiasja, et see arusaam on vildakas. Progress ei ole paratamatu ega kunstivoolude puhul tingimata ihaldusväärne. Mõnes mõttes on progressi rõhutamine kahjulik. Saavutusi traditsioonilistes vormides kiputakse ignoreerima või neist üle libisema, kui need ei esita selgeid näiteid "edenemisest".

Veel üks ajaloolaste uudsele keskendumise tagajärg ning progressi paratamatuse eeldus on kunstniku intentsiooni rõhutamine. Kui eesmärgiks on olla uudne, laiendada kunstivormi piire, väärib see sageli tõsist tähelepanu ka siis, kui tulemuseks olevat teatrietendust ei saa just õnnestunute kilda arvata. Nii pööratakse tähelepanu futuristide marginaalselt teaterlikele *serate*'dele* ja daidistide esitatud mängulistele sündmustele hoolimata sellest, et neil polnud teatrile mingit mõju. Samuti kangastuvad 1960. aastate happeningid teatriajaloos eredamalt kui võiks oodata, arvestades nende mõju ajastu teatrikunstnikele. Kunstniku intentsiooni rõhutamine riivab muidugi ohtlikult lähedalt ka intentsiooniekstistust [*intentionalist fallacy*].

Avangardkunsti rõhutamises mängib rolli ka kirjanduskeskne hoiak. Suur osa populaarsest teatrist on kirjandusliku väärtuseta (või üldse väärtuseta). Muidugi pakuvad traditsioonilised teosed oma etteantud süžeede ja tegelaskujudega uurijale vähem viljakat uurimisvälja kui eksperimendid, mis üritavad laiendada nii etenduse keelt kui haaret. Ei ole ilmselt üllatav, et uurijad eelistavad kulutada aega ja energiat pigem Caryl Churchilli kui Michael Frayni või pigem Sam Shepardi kui Neil Simoni** teoste peale.

* *Serate* (mitmus itaalia sõnast *serata* 'õhtu') – futuristide korraldatud õhtud, kus oli kavas ka teatraalseid etteasteid.

** Caryl Churchill (sünd 1938), inglise näitekirjanik, kirjutab postmodernistlikus laadis draamatekste; Michael Frayn (sünd 1933), menukas inglise prosaist ja näitekirjanik; Sam Shepard (sünd 1943), nimekas Ameerika näitekirjanik, näitleja ja lavastaja; Neil Simon (sünd 1927), Ameerika näitekirjanik ja stsenaarist, tema Broadway teatrites esietendunud näidendid on pärvinud laia populaarsuse.

Sündmustele, mis on kõikide objektiivsete kriteeriumide järgi olulise tähtsusega, pööratakse vähe tähelepanu, kui rõhutatakse vaid uut. Ilmselgeks näiteks on Agatha Christie detektiivpõneviiku “Hiirelõks” uskumatu edu. Alates esietendusest aastal 1952 Londonis on Christie näidendi lavastust näinud loendamatu hulk teatrikülastajaid ning praeguseks on sellest saanud kõige kauem mängitud lavastus ingliskeelse teatri ajaloo. Näidend ja selle lavastus on aga jäänud teatriuurijatel analüüsimata, nad pole üritanudki näitemängu pretsedenditult populaarsust seletada. “Hiirelõksul” ei õnnestunud oma edu korrata, kui see kanti ette Ameerika Ühendriikides. Sellest hoolimata pakub näitemäng ilmselgelt rikkalikku uurimismaterjali teadlasele, kes on valmis otsima seletust selle näiliselt vaibumatule populaarsusele Briti publiku hulgas – millel on teatriga kaheldavasti vähe pistmist.

Näiteid võib vabalt lisada. Pikalt etendatavad lavastused kõikides suuremates Euroopa ja Ameerika teatrikeskustes jäävad tavaliselt uurimata, kuna enamasti ei väljenda need avangardseid huvisid. Jääb vaid oletada, mida sellised kaua laval olnud lavastused nagu “Oh! Calcutta!” New Yorgis, “Patate” Pariisis, “Shear Madness” Chicagos ja mujal Põhja-Ameerikas või “The Drunkard” Los Angeleses nende linnade teatri eripära kohta esile toovad ning mida ilmutavad rolli kohta, mida need teatrikunsti vormid publiku silmis mängivad – kindlaks pole tehtud midagi.

Avangardi rõhutamine mitte ainult ei jäta varju lavastusi, mis pole avangardsed, vaid viib ka teatri traditsiooniliste vormide kõrvaleheitmiseni ning sellega kaasneva ohuni, et traditsioon võib lihtsalt kaotsi minna, kuna seda pole kunagi jäädvustatud. Populaarne traditsioon pälvib harva tunnustust, kas siis ajaloolaste eelduse pärast, et miski nii populaarne peab olema hästi teada ega vaja jäädvustamist – milleks talletada ilmset? –, või kuna mõnede ajaloolaste arvates pole populaarsed vormid aega ja pingutust väärt.

Teatriajalugu on täis näiteid jäädvustamata jäänud traditsioonilistest vormidest. Milleks teha endale tüli, märkides üles kuninganna Elizabethi ja James I aegse Londoni tüütute majafassaadide detaile, mis olid igal etendusel publikule selgelt näha? Mis tarvidust oli talletada märkmeid rändnäitlejatest 10. sajandil pärast Kristust või kirjeldada Ateena skeene elemente 5. sajandil enne meie aega? Kõik need olid pealtvaatajatele enesestmõistetavad, nii et ei tuntud pakulist vajadust neid tuleviku jaoks jäädvustada.

Ajalugu vaikib samavõrd ka populaarsetest mittekirjanduslikest vormidest. Meie valduses on ammendavad allikad 17. sajandi lõpu ja 18. sajandi alguse neoklassitsistide kirjanduslikest vaidlustest, kuid samal ajal levinud populaarsetele vormidele teatris on meil võimalik heita vaid piinavalt põgusaid pilke. *Commedia dell'arte* kergemeelsed ja üürikesed meelelahutused, Prantsusmaa bulvari- ja laadateatrid, Hans Sachs* Saksamaal – kõik need olid liiga triviaalsed, et väärida

* Hans Sachs (1494–1576), populaarne saksa näitekirjanik, kirjutas peamiselt vastlamänge.

omal ajajärgul üleskirjutamist, ning on nüüd oma tohutust populaarsusest hoolimata teada vaid ebatäielikul ja fragmentaarsel kujul.

Teaterliku meelelahutuse ülestähendajate vead minevikus on meile tagantjärele vaadates ilmsed ning nende üle kurdetakse tihti. Ent uut rõhutades kordavad 20. sajandi ajaloolased eelmiste ajastute tegematajätmissi. Nii nagu on kaduma läinud mineviku traditsioonilised vormid, kaovad ka need etendamisstiilid, mis on praeguseks pälvinud nimetuse “traditsiooniline”, kui neid ei jäädvustata. Näiteks vodevilli kui meelelahutusliku vormi kunst ja etendamise dünaamika on meieni jõudnud vaid tänu käputäiele esitajatele, mõnele filmisalvestistele ja eelkõige selle tõttu, et rühm noori etenduskunstnikke – niinimetatud uued vodevilliantistid* – hakkas 1970. aastate alguses teadlikult talletama tehnikaid ja oskusi, mis olid muutunud ülearuseks näitlejate jaoks, kes olid treenitud psühholoogilise realismi vaimus.

Kui vodevilli teatud vormid arvatavasti säilivad, ei ole mõnel muul populaarsel vormil see õnneks läinud. Burleskivõtted, *music hall*'i numbrid, osa klounaade – kõik need eksisteerivad peamiselt kunstlike pastiššidena, mille vormi eestvõtjad on sageli kokku pannud teadlaste abiga. Nii on see viimastel aastatel olnud revüüdega nagu “Sugar Babies” (burlesk), “Vagabond Stars” (juudi varietee) ja “The Vi-Ton-Ka Medicine Show” (meditsiinetendused**). Kuigi sellised meelelahutused aitavad traditsioonilisi vorme hoida, sõltuvad need sageli etendamisstiili praktiseerijatest ja on kaheldav, kas need jäävad kauem püsima kui nende algupärased esitajad. Ilma traditsiooni jäädvustamiseta võivad need vormid kaduda, ja kaovadki.

Paradoksaalsel kombel vähendab traditsiooniliste vormide kadumine nende eksperimentaalsete vormide mõjukust, mida nii hoolega jäädvustatakse. Avangardi saab eksperimentaalseks pidada vaid kindlas kontekstis: ilma Scribe'i ja Robertsonita on Ibsen iganenud ja vanamoeline, Rattiganita näeb Pinter välja eriti konservatiivne ja

Charles Ludlami*** tööd paistavad lihtsalt ebaküpsed, kuni need asetatakse Neil Simoni lihvitud komöödiade kõrvale. Kontekst, milles avangard toimib, määratleb teda ja annab talle piirid, millest end üle küünitada. Kui taustaks ei

* *New Vaudevillians*, etendajad Ameerikas, kes ühendavad traditsioonilised meelelahutusteatri tehnikad postmodernistliku esteetikaga.

** Meditsiinetendused (*medicine shows*), meelelahutuslikud etendused, mida esitasid ringirändavad patentravimite müüjad Ameerikas. Nende etendused koosnesid trikkidest, pillimängust, koomilistest etteastetest jne. Rekonstrueeritud etendus “The Vi-Ton-Ka Medicine Show” esitati 1983. aastal New Yorgis.

*** Eugène Scribe (1791–1861), prantsuse näitekirjanik, kirjutas tehniliselt virutoosseid vodeville ja komöödiad; Thomas William Robertson (1829–1871), inglise-iiri näitekirjanik ja lavastaja, kirjutas realistlikke ja naturalistlikke näidendeid; Terence Rattigan (1911–1977), populaarne inglise näitekirjanik, perekonnadraamade autor; Charles Ludlam (1943–1987), Ameerika lavastaja, näitleja ja näitekirjanik.

oleks traditsioonilisi ja populaarseid vorme, kaotaksid avangardsed teosed oma olemise mõtte.

Mitte kõik eksperimentaalsed vormid ei hülga meelelahutusmaailma, millest nad pärinevad. Traditsioonilised meelelahutuslikud vormid on ka positiivses mõttes aluseks, millelt avangardsed teosed esile kerkivad. Hulgused Becketti näidendis “Godot’ d oodates”, populaarsete laulude kasutamine Weilli–Brechtli ooperis “Mahagonny linna tõus ja langus” ja suurem osa Robert Wilsoni visuaalsetest kujunditest tuginevad populaarkultuuri elementidele, mis võivad juba lähitulevikus olla niisama hästi kui arusaamatud, kui on hääbunud traditsioon, mida nad jäljendavad.

Niisiis, ilma kontekstita, mida pakuvad populaarsed teatrikunsti vormid, kaotavad eksperimentaalsed tööd suure osa oma mõttest; avangard hakkab näima lihtsalt veidra ja ärritavana. Vastupidine ei ole siiski õige: populaarsetel ja traditsioonilistel vormidel ei ole tarvis, et eksperimenteerimine annaks neile põhjenduse või oleks neile teravaks kontrastiks. Populaarsed vormid saavad oma põhjendatuse hoopis publikult. Kassaedu on publiku heakskiidu kindlaks mõõdupuuks. Kuigi selline heakskiit on selgesti jälgitav, on tehtud väga vähe uurimusi selle kohta, kuidas publik etendusi omaks võtab ja mida see tähendab. Publiku vastuvõtt toob esile veel ühe paradoksi: hoolimata tõsiasiast, et populaarset teatrit (eriti selle teisendusi filmi- ja videokunstiks) käib vaatamas miljoneid inimesi, on ajaloolaste tähelepanu palju enam pälvinud avangardsed vormid, mida käib vaatamas (parimal juhul) mõnisada inimest.

Vastuseta jäävad kõige põhilisemad küsimused – ja mõnda neist pole seni isegi küsitud. Näiteks on alles hiljuti hakatud põhjalikumalt uurima, kuidas vaatajad end teatris toimuvaga seostavad või millist mõju populaarne teatri-sündmus oma vaatajaskonnale avaldab. Selliste uurijate nagu Sue-Ellen Case’i, Bruce McConachie ja Laurence Senelicki tööd käsitlevad vaatajate reaktsiooni teatud meelelahutusliku teatri vormidele,² samas kui Ronald Vince pakub teatrihistoriograafias välja teooria, mis tähtsustab konteksti teatris.³

Üht populaarse teatri elementi on siiski uuritud, vähemalt teooria tasandil: populaarse teatri kasutamist osutusena valdkondadele, mis vaatajaskonda puudutavad. J. S. R. Goodlad pakkus oma teedrajas uurimuses “A Sociology of Popular Drama” välja teoreetilise lähenemisviisi populaarsele draamale, mida Rosemarie K. Bank rakendas hiljem 19. sajandi Ameerika melodraama uurimisel.⁴ Uurijad Herbert Lindenberger ja Steven Mullaney käsitlevad sotsiaalset ja poliitilist konteksti praegu palju keerukamalt kui Goodladi varastes katsetes.⁵

Populaarsete ja traditsiooniliste teatrivormide põhjalik uurimine võiks hakata pakkuma mingit arusaamist sellest, kuidas teater tänapäeva ühiskondades toimib. Avangardi ja eksperimenteerijaid vaadeldes näeb muidugi üht viisi, kuidas teater funktsioneerib. Avangardi eneserefleksiivne hoiak, mis keskendub sageli ettekujutustele kunstivormist endast, ilmutab teatritegija kohta nii mõndagi. Vähe on uuritud teatri meelelahutuslikku funktsiooni ühiskonnas laiemalt, kuid

selle teema uurimine populaarsete vormide näitel võib olla tulemusrikas. Katse seletada “Kordeballeti” või “Palun ilma seksita!”* populaarsust võib paratamatult viia asjaoludeni, mida peetakse õigusega teatrivalisteks. Mõlemad lavastused püsisid mängukavas erakordselt kaua, seega haakusid need edukalt publikuga, mis koosnes peaaesjalikult turistidest või inimestest, kes erinesid New Yorgi ja Londoni lavastuste tavapärasest vaatajaskonnast. See viitab nende lavastuste normist erinevatele sotsiaalsetele funktsioonidele. Jällegi on uurimata, mis otsustarvet populaarne teater oma vaatajaskonna jaoks täidab, olgu publikuks “tavalised” teatrikülastajad või peamiselt turistid. Mõlemal juhul on teatri roll suure tõenäosusega avangardi omast küllalt erinev.

Lühidalt öeldes kipuvad ajaloolased teatri sotsiaalseid funktsioone kahe silma vahele jätma, kui nad rõhutavad pigem kunstivormi ennast kui vaatajaskonda ja seda, milleks publikul teatrit tarvis on. Mulle näib, et meelelahutusteatri ühiskondlikud aspektid tulevad teravalt esile, kui populaarsetele vormidele osutatakse asjakohast tähelepanu. Selline lähenemisviis tähendab teatri sotsioloogiliste, mitte puhtkunstiliste funktsioonide uurimist. Teater saab sellise järjestuse muutmise tulemusena sotsiaalsete uuringute teemaks ega ole enam eesmärk iseeneses. Paljud teatriajalood kipuvad ignoreerima teatri sotsiaalset dimensiooni, hoides tähelepanu täielikult kunstivormil endal. Kuid see kunstivorm eksisteerib vaid koos publikuga, seega tundub õigustatud uurida pisut sedasama publikut ning laiemalt ühiskonda, kust ta pärineb. Nagu ülal osutatud, on nüüd hakanud selliseid uurimusi ilmuma, kuid need jäävad selgelt vähemusse.

Populaarsed teatrikunsti vormid pakuvad ka muid uurimisvõimalusi, mis on vahetumalt seotud teatriteadlaste traditsiooniliste uurimisvaldkondadega. Näiteks teatrietenduse konventsioone on seni vähe uuritud, arvatavasti osalt seetõttu, et kui vaadelda etendust avangardi kontekstis, on konventsioonid peamiselt mõeldud lõhkumiseks või muutmiseks. Sellest vaatenurgast on märksa olulisem uurida seda, kuidas täpselt Pirandello neljanda seina illusiooni purustas, kui seda, kui sageli hoidsid neljanda seina illusiooni alal Pirandello kaasaegsed (või isegi, nagu osutub, tema otsesed järeltulijad).

Etenduse konventsioonid pakuvad tegelikult ohtralt uurimisvõimalusi mitmest perspektiivist. Nende vahendite uurimine, mille abil vaatajad ja näitlejad nõustuvad meeleldi toimuvasse sisse elama – nähtus, mis automaatselt teatrietendusega kaasneb –, võib pakkuda rikkalikke sissevaateid nii publiku ootustesse kui näitlejatele seatud piirangutesse. Kuid hoolimata uurimisvalla potentsiaalsest rikkusest on tehtud väga vähe, uurimaks viise, kuidas konventsioonid toimivad või aja jooksul muutuvad, kuigi teatrikonventsioone käsitleb põgusalt nii mõnigi teoreetik – Elizabeth Burns, Augusto Boal ja Richard Hornby, kui mainida kolme silmapaistvamat.⁶

* “Kordeballett” (“A Chorus Line”), Marvin Hamlischi muusikal (esietendus 1975 New Yorgis); “Palun ilma seksita!” (“No Sex Please, We’re British”), Briti autorite Anthony Marrioti ja Alistair Footi komöödia (esietendus 1971 Londonis).

Näiteks lepivad vaatajad tänapäeval tavaliselt eesriide puudumisega teatris. Kui publik astub saali, on tema ootuseks näha laval selgelt kõiki dekoratsioone, mis on sageli lavakujunduse erinevate külgede esiletoomiseks hoolikalt valgustatud. Lavatuled kustuvad harilikult selleks, et anda märku etenduse algamisest; taas valgustatud lava tähendab, et mäng on alanud.

Konventsioonina on eesriide puudumine küllalt hiline. Viimase poolteise sajandi jooksul on eesriiet kasutatud põhiliselt lavamaailma – illusioonide maailma – eraldamiseks publiku reaalsest maailmast. Eesriie hoidis ülal neljanda seinä illusiooni, lõigates lavamaailma ära hetkeni, kui mäng tegelikult pihta hakkas. Eesriide tõstmine (või mõnikord avamine) andis märku, et illusioon on alanud, kui läbi eeslava kaare ilmus justkui läbi pildiraami nähtavale vaade. Sageli paljastas eesriie võluva ja hoolikalt üles seatud lavapildi, mida publik aplausiga tervitas.

Niie vaadeldavas konventsioonis on toimunud viimase kahe aastakümnega, alates 1960. aastate lõpust. Eesriide kasutamine tekitab mitmeid küsimusi. Peamised neist on järgmised: millal see muutus toimus? Mis põhjusel? Ja kuidas veendi vaatajaid selles, et see uus etenduse alustamise viis on hea?

Millal muutus toimus, ei ole võimalik vastata; väga lihtsalt öeldes ei pidanud ükski teatrisündmuste vaatleja vajalikuks selle konventsiooni muutumist jäädvustada või pidada seda piisavalt oluliseks, et see ära märkida. Täpne kuupäev polegi nii oluline. Leida üles esimene lavastus, kus eesriidest loobuti, oleks sama mõttetu kui püüda sekundipealt kindlaks määrata renessansi täpne algusaeg.

Kui muutuse toimumise kuupäeva ei ole võimalik täpselt ära näidata, siis muutuse põhjused on sama ähmased, kuigi pakuvad oma tähenduse poolest märksa rohkem huvi. Avatud lava ja areenlava laialdane kasutuselevõtt pärast 1948. aastat pidi avaldama teatud mõju. Sellistes teatrites ei kasutatud eesriiet, kuna see ei olnud praktiliselt võimalik. Nii tekkis publikul harjumus eesriiet mitte oodata. Ootused, millele panid aluse mitteametlikud suveteatrid ja mitmesugused alternatiivteatri vormid, nagu *off-* ja *off-off-Broadway*, võisid olla veel üheks tõukeks eesriide kasutamisest loobumisel. Kui see on tõsi, osutab see veel ühele teemale, mida teadlased on vähe uurinud: sellise tegevuse mõju, mis tuleneb puhtpragmaatilisest huvist traditsioonilise kommertsteatri vastu.

Samavõrd olulist rolli eesriide kasutamise konventsioonist loobumisel võis mängida Bertolt Brechti tegevus ja eepilise teatri teooria, mille esitasid üksik-ajalikult nii Brecht kui Erwin Piscator. Nende tungiv nõue, et teatritegemise vahendid ei oleks peidetud, et publikul oleks võimalik näha lavamehhanisme ja lavastamise võtteid (osalt selleks, et sündmuse salapära hajutada, muutes teatri- maagia allika nähtavaks), pidi avaldama populaarsele teatrile vähemalt kaudset mõju. Igal juhul olid Brechti ideed, olles enne läbinud kommertsliku tunnetuse filtri, jõudnud Broadwayle juba 1938. aastal Thornton Wilderi “Meie linnakese” vahendusel oma brechtiliku Näitejuhiga ja pidevate meeldetuletustega publikule, et see, mida nad näevad, on teatrifiktsioon, ükskõik kui liigutav kõik ka tunduks.

Et ka “Meie linnakeses” aeti läbi ilma eesriideta, esitab Brechti mõju kohta tugeva, kuigi kaudse tõendi.

Eesriide puudumine peaks seega vaatajatele meelde tuletama, et nad näevad fiktiivset sündmust ja et kõik, mida nad etenduspaigas näevad, on illusoorne. Niivõrd kui see konventsioon on omaks võetud, võib seda ignoreerida kui veel üht tahtlikku loobumist mitteuskumisest [*suspension of disbelief*]. Nähtusest, mis oli Brechti ja Piscatori (ning ka Wilderi) publiku jaoks võõritusvõtteks, millekski, mis meenutas neile, et nad on teatris, mitte ei osale tegelikult toimivas sündmuses, on saanud kommertsteatri arsenalis veel üks võte, mida kasutatakse empaatiliste reaktsioonide tekitamiseks. Õhtuse meelelahutuse omaks võetud osana ei edasta puuduv eesriie enam sõnumit, ning kindlasti ei toimi see ka esteetilise distantsi loojana. Publikul on nüüd rohkem aega dekoratsioone vaadelda ja saada teadlikumaks illusioonide maailmast, mida laval luuakse.

Eesriie võeti kasutusele alles 17. sajandil, selle esteetiline funktsioon publiku ja illusoorse lava vahelise barjäärina on veel hilisem. Eesriide konventsioon ei ole seega midagi teatrikunsti olemuses paikapandut ja muutumatut. Selle konventsiooni muutumine näitab aga avangardi mõju traditsioonilisele teatrile. Eesriide puudumise konventsioonist, mille muutis tavaliseks avangard, on saanud standard, kuigi nüüd ilma tähenduseta, mis eesriide puudumisel – senise konventsiooni purustamisel – kord oli. Kahtlemata rikub seda konventsiooni (eesriide puudumist) omakorda mõni uus avangard ning eeldatavasti asendatakse see uue, avangardist laenatud konventsiooniga etenduste alustamiseks.⁷

Selle konventsiooni teisendamise protsessi avangardsest, kehtiva korra vastasest avaldusest peavoolu konventsiooniks ei ole uuritud. Vähe on teada ka sellest, kuidas etenduse konventsioonid avangardist peavoolu liiguvad. Avangardile keskendumine ei lase nendel silmanähtavatel liikumistel olulistena paista. On veel palju samasuguseid uurimata jäänud konventsioone. Tagalava ja külgede varjamine (või sellest loobumine), otsene publiku poole pöördumine (või mittepöördumine) ning etendamise aeg oleksid vaid kolm näidet.

Avangardil on olnud küll mõju kommertsteatrile, kuid eksperimenteerimisel on ka oma ajalugu ja traditsioonid, nagu C. D. Innes on meile meelde tuletanud.⁸ Kui Innesil on õigus, kui ta näeb avangardi tähtsust temas endas ja mitte ainult dialektilises suhtes kommertsteatriga, siis avangardi akadeemiline rõhutamine lükkab need ajalood veelgi kaugemale täpsest ettekujutusest teatriajaloost tervikuna. Eraldiseisva nähtusena võivad avangardil tõesti olla vaid talle omased põhimõtted. Uued uurimused võivad osutada, et elemendid, mida peetakse tavaliselt tõendiks avangardi mõjust kommertslavale, ei pruugi midagi sellist olla. Ekspressionistide fragmenteeritud visioonid võivad peegelduda sünekdohlikes dekoratsioonides, mis Jo Mielziner* pärast Teist maailmasõda Tennessee Williamsi ja Arthur Milleri näidendite lavastustele valmistas, kuid on

* Jo Mielziner (1901–1976), Ameerika lavastuskunstnik.

samavõrd võimalik, et ekspressionismil ja selektiivsel realismil pole omavahel mingisugust seost ning näilised visuaalsed sarnasused on tekkinud õnneliku juhuse, mitte põhjuslikkuse tagajärjel.

Liigagi sageli on põhjuslikke seoseid peetud endastmõistetavaks ilma neid tõendamata, ning liigagi tihti on vastuvaidlematult nõustatud eeldusega, et avangard mõjutab alati traditsioonilist teatrit. Avangardi ja populaarse teatri vahelistest seostest hoolimata jääb siiski tõsiasjaks, et populaarne teater väärub eraldi ja iseseisvat uurimist. Populaarsed teatrikunsti vormid on üldjoontes lähtealuseks, millest avangard nii majanduslikult kui publiku huvi poolest sõltub. Tunneb absurdne ignoreerida seda alust, ent rõhutada eksperimentide võõrapäraseid kõrvalharusid.

Teatripraktika ajalood peavad hõlmama ka populaarset teatrit. Suuremale osale publikust on see ainus meelelahutusliku teatri vorm. Ilma populaarse teatrita pole avangardil midagi, mille avangard olla. Populaarse teatri mõistmine on fundamentaalse tähtsusega ajalooliste vaatajaskondade mõistmiseks, teatri sotsiaalsete funktsioonide tajumiseks eri aegadel ning avangardse eksperimenteerimise kontekstist arusaamiseks.

Viited

- ¹ Kuritz, Paul 1988. *The Making of Theatre History*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, lk 369–374.
- ² Case, Sue-Ellen 1985. Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts. – *Theatre Journal* 37, lk 317–328; McConachie, Bruce A. and Daniel Friedman (toim) 1985. *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830–1980*. Westport, Conn.: Greenwood Press; Senelick, Laurence 1981. *British Music-Hall, 1840–1923*. Hamden, Conn.: Archon Books.
- ³ Vince, Ronald W. 1984. *Ancient and Medieval Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, Conn.: Greenwood Press; Vince, Ronald W. 1984. *Renaissance Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- ⁴ Goodlad, J. S. R. 1972. *A Sociology of Popular Drama*. Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield; Bank, Rosemarie K. 1975/1976. Melodrama as a Social Document: Social Factors in the American Frontier Play. – *Theatre Studies* 22, lk 42–49.
- ⁵ Lindenberger, Herbert S. 1984. *Opera: The Extravagant Art*. Ithaca: Cornell University Press; Mullaney, Steven 1987. *The Place of the Stage: License, Play and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press.
- ⁶ Burns, Elizabeth 1972. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman; Boal, Augusto 1979. *Theater of the Oppressed*. (Tlk Charles A. McBride, Maria-Odilia Leal McBride.) New York: Urizen Books; Hornby, Richard 1986. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press.
- ⁷ Charles Strouse'i "Rags", Broadway muusikal aastast 1986, kasutaski traditsioonilist eesriiet, ja seda läbimängu ajal minu lähedal istunud kahe pealtvaataja suureks hämmastuseks, mida nad ka häälekalt väljendasid. Olles piisavalt noored, et mitte

olla näinud eesriide regulaarset kasutamist, pidasid nad eesriiet ehmatavaks viisiks “lava publikust ära lõigata”, nagu üks neist ütles. “Rags” ei osutunud edukaks, nii et eesriide kasutamine võis seal olla vaid lavastuse vanamoelisuse sümptomiks, mis tema läbikukkumisele kaasa aitas. Ent samuti võib see vihjata asjaolule, et see konventsioon võib tagasi tulla.

- ⁸ Innes, C. D. 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Alan Woods, *Emphasizing the Avant-Garde: An Exploration in Theatre History*. Rmt: *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. (Toim Thomas Postlewait, Bruce McConachie.) University of Iowa Press, 1989.

Fischer-Lichte

Teatrihistoriograafia ja etenduse analüüs: erinevad valdkonnad, ühised lähenemisviisid?

Erika Fischer-Lichte

Oma tekkimisest saadik on teatriteadus (*Theaterwissenschaft*) koosnenud kahest näiliselt vastandlikust lähenemisviisist: teatriteadus rajati nii esteetilise kui ajaloolise teadusalana.

20. sajandi alguses kerkis teatriajaloo ja humanitaarteaduste ainulaadses ühenduses esile teatriteadus autonoomse, ülikoolis õpetatava teadusalana. Pöördudes otsustavalt ära historistlikust, positivistlikust koolkonnast, mis tahtis edendada humanitaarteadusi loodusteaduste eeskuju ja standardite alusel, alustas Wilhelm Dilthey raamatus “Einleitung in die Geisteswissenschaft” (1883) oma teedrajavat tööd süstemaatilise aluse väljatöötamisel humanitaarteadustele, mille epistemoloogilist ja metodoloogilist autonoomiat ta üritas kindlustada. Kaksikümmend aastat hiljem pani ta oma teoses “Das Erlebnis und die Dichtung” (1905) ette, et humanitaarteadlased peaksid keskenduma individuaalsetele kunstiteostele, mida on võimalik mõista vaid neid kogedes. Ta tõstis esile individuaalse teose, ainulaadse sündmuse kui ainsa objekti, mis on väärt humanitaarteadlase tähelepanu.

Seda radikaalset paradigmuutust humanitaarteadustes saab teatud mõttes kõrvutada paradigmuutusega teatris. 19. sajandil omistati teatrilavastustele kunstiteose staatus vaid niivõrd, kui need olid võimelised edastama või vahendama kirjanduslikke kunstiteoseid. Hoolimata asjaolust, et juba siis oli – küll vaid sporaadiliselt – esitatud mõtet, et teatrilavastust võiks pidada iseseisvaks kunstiteoseks, nagu ooperile viidates käis välja Goethe oma dialoogis “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” (1798), või nagu Richard Wagner, kes selle mõtte omaks võttis ja seda edasi arendas, määratledes muusikalise draama etendamist ainumõeldava ja ainsa väärtusliku tuleviku kunstiteosena (“Das Kunstwerk der Zukunft”, 1849), arvas enamik Goethe ja Wagneri kaasaegseid siiski, et vaid draamade etendamine suudab teatrietenduse kunstiks kinnistada. Polemiseerides teatriteaduse üle, kirjutas kriitik Alfred Klaar veel aastal 1918: “Teatril õnnestub olulise tähtsusega positsiooni hoida vaid siis, kui draamapoeesia lisab talle oma sisu.”¹

Sellisel väljendatud arusaama teatrist ründasid teravalt teatriavangardistid. Samal aastal, kui ilmus Dilthey “Das Erlebnis und die Dichtung”, avaldati ka Edward Gordon Craigi “The Art of Theatre”. Seal väidab Craig: “Teatrikunst ei

ole näitlemine ega näidend, see pole lavapilt ega tants, vaid koosneb kõikidest nendest elementidest: tegevusest, mis on näitlemise hingeks; sõnadest, mis on näidendi kehaks; joonest ja värvist, mis on lavapildi südameks; rütmist, mis on tantsu olemuseks.”²

Sarnaseid väiteid leiab Vsevolod Meierholdi, Vassili Kandinsky, Lothar Schreyeri*, Aleksandr Tairovi ja teiste kirjutistest. Teatrit mõistetakse ja määratletakse neil juhtudel iseseisva kunstina, millel on oma aineiline vorm, mis põhimõtteliselt erineb kõikide teiste kunstivormide substantsist.

See tähendab, et ühelt poolt määratlesid avangardistid teatrietendust kui kunstiteost *sui generis*, ja teiselt poolt kuulutas Dilthey individuaalse kunstiteose ainsaks võimalikuks uurimisobjektiks humanitaarteadustes. Nii ei ole üllatav, et esile kerkis uus uurimissuund, mis võttis oma objektiks teatrikunsti teose ehk teatrietenduse, mida peeti olemuslikult erinevaks kõikidest muudest kunstiteostest, näiteks ilukirjandusest. Seega rajati teatriteadus esteetilise teadusalana, mis uurib individuaalseid teatrietendusi.

Teisest küljest aga oli ajal, kui humanitaarteaduse kõikides teistes valdkondades tegeleti ajaloolise analüüsiga, pea mõeldamatu, et teatriteadus võiks pöörduda kaasaegse teatri poole, s.t arendada välja lähenemisviisid, analüüsimaks ja mõistmaks kaasaja etendusi. Kuna teatriteadus, nagu me teame, ei saa käsitleda mineviku kunstiteost, nii nagu seda tehakse kirjandus- või kunstiajaloo, pakkus Max Herrmann** välja idee, et analüüsiobjekt tuleb kõigepealt rekonstrueerida, alles siis saab seda uurida. Selle eesmärgi saavutamiseks toetus Herrmann peaaegselt rikkalikule materjalile, mille olid kogunud 19. sajandi uurijad, kellel polnudki muud eesmärki kui koguda kokku kõik kättesaadavad ajaloolised dokumendid teatri kohta. Kui omal ajal sai selgeks, et epistemoloogilisest vaatepunktist on lootusetu minevikus toimunud etendusi rekonstrueerida, kuna see on juba *a priori* võimatu, piirdusid teatriajaloolased oma tegevuses pelgalt materjali kogumise ja esitamisega. Lähtepunktiks olnud keskenjäänud individuaalsele etendusele kadus vaateväljalt.

Just selle akadeemilise traditsiooni vastu tõstis 1970. ja 1980. aastatel mässu uus teatriuurijate põlvkond. Nad kritiseerisid käibivaid praktikaid mitte ainuüksi nende loomupärase positivismi, vaid ka kaasaegsete teatrietenduste täieliku kõrvalejätmise pärast. Nõuti ja töötati välja mitmesuguseid etendusanalüüsi meetodeid, peaaegselt erinevat tüüpi semiootiliste lähenemisviiside kontekstis. Niiviisi tekkis terav opositsioon “vana” teatriajaloo ja etenduse analüüsi vahel. Kuid üht tuleb kindlalt meeles pidada: see vastandus ei olnud *kunagi* mõeldud teatriajaloo ja etenduse analüüsi põhimõttelise vastandusena. Pigem tutvustati

* Vassili Kandinsky (1866–1944), vene maalikunstnik, graafik ja kunstiteoreetik, üks abstraktsionismi rajajaid; Lothar Schreyer (1886–1966), saksa kirjanik ja kunstnik, kes oli muu hulgas seotud kunstikooliga Bauhaus, nagu ka Kandinsky.

** Max Herrmann (1865–1942), saksa teatri- ja kirjandusuurija, keda peetakse teatriteaduse rajajaks Saksamaal.

etenduse analüüsi teatriteaduse kriitikana, kuna see jättis täielikult välja ainsad kättesaadavad kunstiteosed, s.t praeguse aja etendused, ja käsitles ajalugu üksnes positivistlikelt lähtekohtadelt. Sellest johtuvalt hakkas vastandus ootuspäraselt nõrgenema niipea, kui teatriajaloolased asusid otsima uusi võimalusi teatriajaloo käsitlemiseks. Nõnda muutus algul sügavalt fundamentaalne vastandus pikkamisi kahe erineva uurimisvaldkonna rahumeelseks kooseksisteerimiseks. Viimasel ajal juhtub aina sagedamini, et uurijad ei soovi enam teadusala sellise kaheksjaotusega leppida, vaid tegelevad uurimustega mõlemast valdkonnast. Nii on tekkinud arvamus, et need sageli esile toodavad jäigad piirid kahe uurimisvaldkonna vahel on omajagu fiktiivsed või vähemalt paistavad hakkavat kokku varisema.

Sellest kogemusest lähtudes on minu artikli eesmärgiks uurida süstemaatilisel teatrichistoriograafia ja etenduse analüüsi vahelisi suhteid. Artikli esimeses pooles kirjeldan uurijate tegevust mõlemas valdkonnas, otsides tuge mõnest epistemoloogilisest eeldusest. Teises osas uurin ja selgitan mõningaid kummaski valdkonnas aktuaalseid metodoloogilisi probleeme.

Mida me teeme, kui kirjutame teatriajalugu? Sellele lihtsale küsimusele ei ole kerge vastata. Raskused tekivad juba siis, kui vastamiseks alles hoogu võetakse. Ei paista olevat ühtki põhjust eeldada, et teatriajaloolaste hulgas valitseb üksmeel objekti suhtes, mille ajalugu nad väidavad end uurivat ja üles kirjutavat. Mida me silmas peame, kui kasutame terminit “teater”? Kuidas määratleda, mis on teater?

Just ajaloolased on vägagi teadlikud asjaolust, et termin “teater” on kultuurilisel ja ajaloolisel determineeritud ning et alates 16. sajandist on teatri mõiste lääne kultuuris järjekindlalt muutunud. Seega on terminit “teater” kasutatud väga erinevate kultuuriliste, sotsiaalsete ja poliitiliste sündmuste kohta, nagu ka puhtesteetilise mõistena sõna kõige kitsamas tähenduses. Mõnikord on mõiste erinevad kasutused omavahel konkureerinud.

Näiteks soodustas 20. sajandi alguse ajalooline avangard teatri mõiste kaht küllalt erinevat kasutamist ja mõistmist. Ühest küljest piirduti mõiste kasutamisel kindla kunstivormiga, mis, nagu Craig seletas, oli juba oma substantsi poolest määratud olemuslikult erinevaks kõikidest teistest kunstidest. Teisest küljest väitsid avangardistid end kunsti ja elu vahel lõhet kaotavat ning teatrit ja reaalsust kokku sulatavat. Sellise tarvituse tagajärjeks oli teatri mõiste märgatav avarumine. Pikkamisi levis termin kõige erinevatesse valdkondadesse. Lõpuks hakati seda sõna kasutama igasuguse eksponeeriva, esitava või vaatamängulise sündmuse tähistamiseks, olgu need tsirkuseartistide, žonglööride, klounide või meelelahutajate etendused; dadaistide ja sürrealistide “happeningid”, mis toimusid tänavatel, kohvikutes, parlamentides, kirikutes ja muudes avalikes kohtades; maipühade pidustused, rahvakogunemised, koosolekud, ametiühingute spordipäevad, parteikongressid vms.

Teisest küljest laiendas niinimetatud rituaalse teatri taasavastamine ning arenema hakkav etenduskultuur 1960. ja 1970. aastatel teatri mõistet veelgi: ükskõik kus keegi ennast või teisi publiku pilgule eksponeeris, kasutati terminit “teater”. See “teatri semantilise välja tohutu aktiveerumine”³ ähmastas välja piirjooned ja üleminekud kuni mõiste metafoorse kasutuseni: Foucault mõtles välja oma *theatrum philosophicum*’i, Lyotard arutles “filosoofilise ja poliitilise lava” üle, Baudrillard uuris “keha näitelava”. Mõiste “teater” kõmab üle kogu lääne kultuuri nii kõvasti, et see on võrreldav vaid tema laia levikuga 17. sajandil. Tänapäeval aga paistab tema väärtus kahanevat.

See lühike kõrvalepõige teatri mõiste ajalukku 20. sajandil näitab piisavalt selgelt, et *a priori* ei saa olla üksmeelt objekti suhtes, mida peetakse silmas, kasutades terminit “teater”. Üsna ilmselt on sellisel asjade seisul teatriajaloo jaoks kaugeleulatuvad tagajärjed. Igaüks, kes ütleb end hakkavat uurima mõne ajajärgu teatriajalugu, peab määratlema oma uurimisobjekti, s.t visandama teatri tohutu ja mitmetahulise semantilise välja ühe kindla segmendi piirjooned.

Otsekoheasemalt öeldes: niipalju, kui on võimalikke käsitusi teatrist, on ka teatri ajaloolise uurimise objekte. Kuna iga käsitus teatrist põhineb kindlatel teoreetilistel eeldustel, olgu need implitsiitsed või eksplitsiitsed, sünnib ajaloolase määratlus objektist teatud tõlgendusprotsessi tulemusena, milleni ajaloolane oma teoreetilistele eeldustele tuginedes jõuab. See tähendab, et absoluutselt iga teatriajaloolane peab paratamatult visandama oma uurimisobjekti vastavalt oma uurimisalastele huvidele ja teoreetilistele alustele ning konstrueerima niiviisi ajaloo nähtusele, mis on subjektiivselt valitud.⁴

Kui meie ajaloolise uurimuse ainet saabki nõnda määratleda, ei ole me siiski kõikidest raskustest üle saanud. Termin “teatriajalugu” sisaldab kaht komponenti. Seni oleme tegelenud vaid esimesega. Teine osutub vähemalt sama problemaatiliseks.

Tänapäeval on ilmselge, et me ei saa aluseks võtta universaalset ajalookäsitust. Samuti ei maksa uskuda, et ajaloolise protsessi käigus naaseb Hegeli *Weltgeist* omaenda absoluutsesse identiteeti, ega otsida sealt mingeid seadusi, mis määraksid ära arengu ürgkogukonnast klassiühiskonna vaheetapi kaudu lõplikku klassideta ühiskonda; samuti ei järgi me valgustusajal välja töötatud moderniseerumisteooriat, mis nägi ajaloolises protsessis inimkonna lakkamatut progressi ja täiustumist. Niisugused totaliseerivad, teleoloogilised ajalookäsitused on ammu ajast ja arust. Ajalooga tegelevad teaduslased on teinud sellisest asjade seisust omad järeldused. Ühelt poolt on nad ajaloolise sidususe esiletoomiseks üritanud taaslustada küllalt traditsioonilisi strateegiaid, näiteks pöörduda tagasi teatud tüüpi narratiivse historiograafia juurde. Teiselt poolt on vastukaaluks taandumisele nendesse küllaltki “regressiivsetesse” katsetesse välja töötatud mõned nii-öelda “transgressiivsed” käsitused⁵, nagu argielu ajalugu, naisajalugu ja ajalooline antropoloogia. Hoolimata nende käsituste põhimõttelistest ja osalt otsustava tähtsusega erinevustest keskenduvad need kõik mikroajaloolistele

ning individuaalsetele mõtestamisprotsessidele. Makroajaloo, s.t ühe kõikehaarava tänapäeva maailma ajaloo asemel tõstetakse troonile mikroajalugu ehk palju erinevaid väikese mastaabiga ajalugusid, mida peetakse tähenduslikeks. Seda arvestades tundub olevat täiesti õigustatud ennustada ajalooteadustele taas-subjektiveerumist. See muutus on võimaldanud formuleerida täiesti uusi küsimusi ja proovida järele mitmeid uusi lähenemisviise. Hiljuti esile kerkinud koolkondade seas on eriti silmatorkaval kohal nn Annaalide koolkond, mis on 1930. aastatest peale propageerinud mentaliteediajaloo uurimist, võtnud ette mõnedki teedrajavad uurimused ja jõudnud murranguliste tulemusteni.

Uus orientatsioon ajalooteaduste vallas ei ole tekitanud erinevate koolkondade vahel dispuuti, vaid on pigem pannud aluse veendumusele, et lähtuda tuleb teooriate ja meetodite põhimõttelisest paljususest. Iga lähenemisviis on üsna paratamatult piiratud, kuna see saab osutada vaid ühele kindlale küsimusele, ühele kindlale teooriale. Niiviisi hakati kõikide lähenemisviiside piiratud ulatust pidama historiograafia *conditio sine qua non*'iks – iga teooria selgitab vaid mõnda mikroajaloo aspekti, iga lähenemisviis viitab veel mingile tasandile.

Teisisõnu, teatriajalugu võib uurida ja kirjutada kultuuri- või ühiskonnaajaloo, mõtete või ideede ajaloo, kunstiajaloo või psühhoajaloo, ajaloolise antropoloogiana või teadmiste ajaloo, ja nii edasi. See tähendab, et ükskõik milline lähenemisviis valitakse, sõltub iga juhtum uurija huvidest ja teoreetilistest eeldustest ning järelikult ka teemadest, mis tõstatatakse ja käsile võetakse, näiteks: millised on võimusuhted ühe kindla ajajärgu ja ühiskonna avalikus elus? Või milline on vaatleja/pealtvaataja roll ja funktsioon konkreetse sündmuses? Või millised on teatud ajastu teatud ühiskonnas näitlemiskunsti suhted kehaga ja kuidas näitlemine keha distsiplineerib? Või kuidas töötavad teatrikonventsioonid? Ja nõnda edasi. Siit võib järeldada, et teatriajalugusid on nii palju, kui on esitatavaid küsimusi. Igal juhul loob uurija oma teatriajaloo omaenda konkreetsete huvide ja teoreetiliste eelduste põhjal. Teatriajaloo kirjutamine tähendab seega subjektiivse tõlgendamise protsessi eesmärgiga lahendada konkreetne probleem ja vastata konkreetsele küsimusele.

Teiselt poolt lähtub etenduse analüüs, just nagu iga ajalooline uurimus, teatri või etenduse konkreetsest käsitusest. Kuna terminit “etendus” võib kasutada iga sündmuse kohta, kus inimesed midagi esitavad ja neid vaadatakse, tuleb esmalt selgitada, millist laadi etendust analüüsida tahetakse. Parteipoliitilist koosolekut või rokk-kontserti? Jalgpallimängu või tsirkuseetendust? Ramlila festivali või Peter Steini lavastust “Oresteia” Punaarmee teatris Moskvast? Seetõttu ei tohiks üllatusena tulla järeldus, et ükskõik mis laadi etendust me suudame ette kujutada, võib selle valida ka etenduse analüüsi objektiks.

Kui sündmus on välja valitud, tuleb langetada veel üks otsus: kas analüüs peab osutama reeglitele, mis on kogu ürituse aluseks ja seda kontrollivad, s.t

* Saksa lavastaja Peter Stein (sünd 1937) tõi Aischylose “Oresteia” Moskvast lavale 1994. aastal.

peab käima sündmuse etendajate ja pealtvaatajate, tegevuspaiga, aja ja põhjuse kohta? Või tuleks seda ehk piirata mõne või isegi ühe teguriga, näiteks sündmuse toimumise põhjusega või pealtvaatajate või etendajate tegevusega? Isegi kui oleme konkreetse huviobjekti välja valinud – näiteks etendajate ja pealtvaatajate tegevuse või isegi ainult ühe neist –, oleme absoluutselt võimetud osutama kõigele, kuna etendamine ja esitamine toimub pideva voona. Et seda voogu struktureerida, tuleb see segmenteerida. Kuid iga segmentatsioon sõltub teatud eeltingimustest, nagu uurimise eesmärk ja uurija teoreetilised eeldused.⁶ Nii et juba enne huviobjekti valimist tuleb formuleerida küsimus(ed), mida oma analüüsis käsitleda tahetakse, näiteks: millised on parteikongressil välja mängitavad võimusuhted? Või milline on vaatleja/pealtvaataja roll ja funktsioon Lillehammeri olümpiamängudel? Või kuidas on vägivald sisse kirjutatud näitlejate kehasse Steini “Oresteias”? Või milline on lavaabiliste funktsioon Wilsoni “Knee play’des”?

See tähendab, et küsimused ükskõik millise etenduse kohta formuleerime oma uurimisalaste huvide ja teoreetiliste eelduste põhjal, seejärel valime huviobjekti ning analüüsi vaatenurgad ja meetodid. Kuna kõik need tingimused ja eeldused on subjektiivselt määratud, toimub etenduse analüüs üsna järjekindlalt subjektiivse tõlgendamise protsessina.

Selles mõttes ei paista ajaloolise uurimuse ja etenduse analüüsi vahel olevat olemuslikku erinevust. Mõlemal juhul lähtutakse konkreetsetest küsimustest ja probleemidest, mis on formuleeritud ja inspireeritud meie enda uurimisalastest huvidest, teoreetilisest baasist, konkreetsest teatri, etenduse ja ajaloo mõistmisest, ning lahendust asutakse välja töötama just selles mõttes subjektiivse tõlgendamise protsessina. Nii tekibki küsimus, kas on üldse põhimõtteliselt mingit õigustust teatrihistoriograafia ja etenduse analüüsi kui kahe eraldiseisva uurimisvaldkonna eristusel.

Võib väita, et tegelikult on üks põhimõtteline erinevus, mis eristust õigustab – erinevus, mille leiab lähtepunktist. Mitte ühelgi ajaloolasel pole kunagi vahetat juurdepääsu sündmustele, millele tema uurimistöös osutab, ükskõik millisest teatri ja ajaloo käsitusest ta ka ei lähtu. Sündmused on igaveseks möödas ja nendega seotud küsimused tulenevad säilinud dokumentidest, mitte ise sündmuses osalemisest, ning nendega saab tegeleda eranditult vaid allikate poole pöördudes. Etenduse analüüsi lähtepunktiks on seevastu just sündmuses osalemisest saadud vahetu kogemus.

Juhul kui sündmuseks on näiteks teatrietendus kui kunstivorm, ei saa ajaloolane mitte kunagi tegeleda oma uurimisobjektiga – olgu selleks siis Vahtangovi lavastus “Printsess Turandot” (1922) või midagi muud – esteetilise kogemuse pinnalt. Esteetilise teosena ei ole objekt talle kättesaadav: paratamatult saab ta uurida vaid selle kohta käivaid allikaid, teos ise on

* Robert Wilsoni “Knee plays” on lavastuse “the CIVIL warS” vahepealad; lavastus kanti tervikuna ette Los Angelese olümpiamängudel 1984.

igaveseks kadunud. Ta tuhlab läbi Zahhava märkmed, Gortšakovi ülestähendused prooviperioodi kohta ja Vahtangovi kirjad; uurib etendusest tehtud fotosid, mida leiab erinevatest allikatest, nagu ka Nižinski* visandeid kostüümidest ja lavast, või isegi tema lavamaketti; ta töötab piinliku täpsusega läbi Stepuni, Bromlej, Osorgini ning teiste kirjutatud arvustused ja kirjeldused. Kõige selle tulemusena võib leida vastused uurimuse peamistele küsimustele, uurija kujutluses võib isegi tekkida arusaam, milline lavastus võis olla, ent mitte kunagi ei saa temas vallanduda sellist esteetilist kogemust, mida etendus võis tekitada pealtvaatajates. Etenduse esteetiline kogemine on võimalik vaid selles parajasti osalejatele – ja eranditult neile.

Järelilikult võime väita, et etenduse analüüsi eristab ajaloolisest uurimisest võimalus osaleda, olla otseselt ühenduses uurimise kavandatud objektiga ning lasta mõnikord sel viisil tekkida esteetiliselt kogemusel. Seega lähtub etenduse analüüs, erinevalt ajaloolisest uurimisest, kommunikatsiooniprotsessist, milles uurija ise osales, ning lõpptulemusena konkreetsest esteetilisest kogemusest, mille etendus temas kui pealtvaatajas tekitas. Igaüks, kes on osalenud näiteks Wilsoni lavastuse “the CIVIL warS” etendusel, mille erinevad osad mängiti ette Euroopas, Jaapanis ja Ameerika Ühendriikides aastatel 1984 ja 1986, ning on hiljem endale võtnud vaevarikka ülesande nähtud etendust analüüsida, saab viidata oma väga subjektiivsele, kommunikatiivsele ning samas esteetiliselt kogemusele kui ühele lähtekohale, mille alusel hakata formuleerima uurimistöö peamisi küsimusi ja kujundama analüüsi käiku.

Olles möönnud seda põhimõttelist erinevust, paistab olevat mõistlik küsida selle metodoloogiliste tagajärgede järele. Millised on järgmised sammud, kui oleme juba esitanud kindla probleemi, tõstatanud konkreetse küsimuse? Milliseid materjale me analüüsis kasutame? Isegi kui me käime mitmel etendusel – mida saab teha vaid nende lavastuste puhul, mida etendatakse teatud perioodi vältel, mitte etenduste puhul, mis toimuvad vaid korra –, ei alusta ega ammuugi lõpeta me analüüsi siin. Parimal juhul on meil võimalik sirgeldada mõned märkmed, salvestada mällu mõned tähelepanekud, lasta mõnel ideel esile kerkida ning lõpuks teha videosalvestis. Analüüsi- ja mõttetööd tehakse hiljem, viidates materjalidele, mis ei ole etenduse osad, vaid dokumenteerivad seda, nagu kavalehed, arvustused, kirjeldused, intervjuud, käsikiri, kui see on olemas, meie enda etenduse ajal või hiljem tehtud märkmed, fotod, videosalvestised ja muu selline. Sellest järeldub, et tegelikult ei analüüsi me etendust, vaid selle kohta käivaid allikaid. Pealegi, kui oleme lõpetanud oma nõndanimetatud etenduse analüüsi, on meil harva võimalik etenduse enda juurde tagasi minnes analüüsi järeldusi kontrollida. Seega pole imestada, et avaldatud etendusanalüüsi lugejal pole võimalik otsustada, kas analüüsi on teinud keegi, kes etendusel kohal käis, või uurija, kellel oli vaid ligipääs

* Tegelikult oli “Printsess Turandoti” kunstnikuks Ignati Nivinski (1881–1933).

samadele allikatele (muidugi välja arvatud etenduse ajal tehtud märkmed) ning kes ei lähtunud sündmuses osalemisest saadud kommunikatiivsest ja esteetilisest kogemusest. Kui lähtuda lugejast, kes ei saa etendust vaadata, kuna lavastus on mängukavast maha võetud, viitab analüüs alati ajaloolisele sündmusele.

Seega, mis puutub küsimusse metodoloogilistest järeldustest, näivad erinevused etenduses osalemise ja mitteosalemise vahel taanduvat üsna teisejärguliseks eelduseks. Mõlemal juhul viitab analüüs sündmuse kohta käivatele allikatele, mida me analüüsime konkreetse probleemi vaatepunktist ja kindla teooria põhjal. Analüüsiobjektiks pole kunagi sündmus ise. See tähendab, et isegi metodoloogia seisukohalt ei ole ajaloolisel uurimisel ja etenduse analüüsil mingit vahet. Harjumuspäraselt etenduse analüüsiks nimetatu on eelkõige konkreetne käsitlusviis, mille on võimalikuks teinud etenduse videosse salvestamise või filmimise tehnoloogia. Me ei tohiks niisiis unustada, et niipea kui filmitud lavastus repertuaarist maha võetakse, muutub film või videosalvestis, mille uurija oma mälu abistamiseks on teinud, kohe ajalooliseks allikaks.

Sestap olen jõudnud järeldusele, et ei epistemoloogilisest ega metodoloogilisest vaatenurgast lähtudes ole mõistlik tõmmata erinevate uurimisviiside vahele ranget piirjoont, nimetada neid kahte valdkonda erinevate nimedega – näiteks teatrihistoriograafiaks ja etenduse analüüsiks – ning jagada need nii-öelda erinevad uurimisvaldkonnad kaht tüüpi spetsialistide vahel ära. Kahtlen sügavalt, kas selline teadusala jaotamine osadeks võimaldab ja julgustab küsima tõeliselt tähtsaid küsimusi või lahendama olulisi probleeme. Uurimisprojekti välja töötades ei tohiks meie lähtepunktiks olla mõni lahter teadusala sees, mõni niinimetatud uurimisvaldkond, vaid konkreetne probleem. Selle probleemi lahendamiseks ei ole meil mitte ainult lubatud ületada valdkondadevahelisi piire, vaid see on meile suisa kohustuseks, kui need piirid takistavad meil jõuda rahuldava vastuseni. Sageli saab probleemist justkui tuleklaas, mis tõmbab ligi ning fookustab terve hulga mitmesuguseid aspekte ja vaatenurki erinevatest, mõnikord näiliselt kaugetest valdkondadest. Probleemiga tegelemine seisneb seega kõikide nende tahkude, millest asjasse puutuvad aspektid ja perspektiivid pärinevad, vastastikusel seostamises, s.t võrgustiku loomises. Kui me end spetsialistideks nimetades piirame oma tegevuse üheainsa valdkonnaga, mis on niigi alati suvaliselt välja joonistatud, võtame endalt isegi võimaluse küsida uuendusmeelseid küsimusi, uuenduslike vastuste leidmisest rääkimata.

Eelneva selgitamiseks visandan niisugusel lähenemisviisil põhineva näite, mis pärineb 20. sajandi teatriajaloost. 20. sajandi alguses leidis Euroopas muu hulgas aset radikaalne muutus tajumisviisides ja tajuharjumustes. Selle fundamentaalse muutuse taga arvatakse olevat mitmed tegurid. Ühelt poolt peetakse põhjuseks mitmesuguseid tehnoloogilisi uuendusi, näiteks telegraafi, telefoni ja fonograafi,

filmi, fotograafiat, aururonge ja automobiile. Juba 19. sajandi kestel olid need leiutised surunud aega ja ruumi kokku rohkem, kui osati ettegi kujutada. Eriti tõstetakse esile just uute transpordisüsteemide suurt kiirust ning linnastumise ja industrialiseerumise jätkuvat kasvu, mis nõudis pidevaid, tajumisviise ja igapäevaelu harjumusi sügavalt mõjutavaid muutusi perspektiivis ja tähelepanu suunatuses.

Teiselt poolt seostatakse tajumises toimunud muutusi teatud revolutsiooniliste edusammudega teaduses, peamiselt Max Plancki kvantteooriaga (1900) ja Albert Einsteini relatiivsusteooriaga (1905). Need teooriad lükkasid ümber arusaama, nagu oleksid “aeg” ja “mass” vaatelejust ja tema liikumisest sõltumatud tegurid. Ilmnes hoopis, et aeg, nagu ka vaadeldava objekti mass, muutub vastavalt kiirusele, millega liigub vaateleja. Järelikult tuli hüljata arusaam fikseeritud välisest vaatelejust, kes võib universaalselt kehtivaid mõõtühikuid rakendades aega ja massi objektiivselt mõõta.

Kolmandaks teguriks peetakse revolutsiooni kunstides, eriti kubistlikku maali ja dodekafoonilist muusikat. Kuna need muutused toimuvad ikka edasi, lisatakse veel terve hulk tegureid, mis on seotud elektroonilise meedia tekitatud kolmanda tööstusrevolutsiooniga.

Seda kõike arvesse võttes võib tõstatada küsimuse: millisel viisil oli avangardteater osa tollest radikaalsest muutusest tajumisviisides ja tajuharjumustes 20. sajandil? Selle artikli kontekstis paistab niisugune küsimus olevat liiga laiahaardeline. Oma lähenemisviisi selgitamiseks sõnastan seega küsimuse ümber, keskendudes vaid ühele elemendile ja võttes näiteks kaks lavastust. Esimene on pärit 20. sajandi esimesest poolest, teine on hilisem.

Küsimus on järgmine: milline on lavaabiliste funktsioon Vahtangovi lavastatud Gozzi näidendis “Printsess Turandot” ja Wilsoni “Knee play’des”, arvestades Euroopa vaatajaskonna muutunud tajumisviiside ja -harjumustega? Ma ei kavatse siinkohal käsitleda kõiki aspekte, mis võivad sellest küsimusest tuleneda, vaid liigun oma uuringutes üksnes niikaugele, kuni tõuseb esile teatrihistoriograafia ja etenduse analüüsi põhimõttelise eristamise tarbetus.

“Printsess Turandotis” nägi Vahtangov suurt vaeva, et eristada selgelt näitlejaid, kes ühel tasandil täitsid lavaabiliste osa, ning neid, kes teisel tasandil mängisid lavakuju või maski *commedia dell’arte*’st. Nad polnud mitte ainult erinevalt riietatud, nii et neid võis esmapilgul eristada, vaid nad pidid ka teistmoodi näitlema: “Näpunäide oli järgmine: *zanni*’d* teevad kõike, mida etenduse käigus tarvis, ent jäävad samas nähtamatuks ... Näitlejaid, kes hakkavad *zanni*’sid mängima, tuleb õpetada tegema kõike, mida neilt laval palutakse, niimoodi, et nad ei paista sel hetkel laval õieti kohalgi olevat. Ei mingit näitlemist! Ei mingit pantomiimi! *Ei mingit reaktsiooni* laval otse nende silme ees toimuvale.”⁷

* *Zanni* on *commedia dell’arte* tegelastüüp, enamasti teener. *Zanni*’de ülesandeks oli publikut naerutada.

Nagu lavaabilised jaapani või hiina teatris, pidid ka Vahtangovi lavaabilised pakkuma tegelasi mängivatele näitlejatele kõike, mida neil võis kas näitlemiseks või turgutuseks vaja minna. Nad võtsid Kalafil kingad jalast, kui ta magama heitis, ja hankisid pistoda, mida läks enesetapu sooritamiseks tarvis Adelmal. Nad teritasid timuka kirvest ning kandsid lavalt minema hukatud kosilaste pead. Ühtlasi kuivatasi nad rätikuga Baraki ja Kalafi pisaratest nõretavaid palgeid ning töid Kalafi mängivale näitlejale tooli, millel ta puhkas pärast kurnavat stseeni, kus tuli väljendada valu vanemate kurvast saatusest kuuldes.⁸

See tähendab, et lavaabilised sooritasid üksnes praktilisi tegevusi, mis ei kuulunud näidendi fiktiivsesse maailma, vaid aitasid hoopis lavakujusid mängivatel näitlejatel fiktiivse maailma piires oma mängu jätkata. Nad käsitsesid esemeid vaid nende praktilisest funktsioonist lähtudes: kasutasid rätikuid märgade nägude kuivatamiseks ning hankisid tooli vaid selleks, et Kalafi mängiv näitleja saaks maha istuda ja puhata. Lavaabilised ei muutnud eseme funktsiooni ega tähendust. Nende käsitsatud esemed jäid argisteks, täites kõigile teada praktilisi funktsioone: rätikut on vaja kuivatamiseks ning tooli kas endale istumiseks või pakkumaks kellelegi istet.

Niiviisi loodi tegelasi mängivate näitlejate ja lavaabilistena tegutsevate näitlejate vahel vastandus: lavaabilised kasutasid ära esemete üldteada praktilisi funktsioone, tegelasi mängivad näitlejad aga transformeerisid need oma näitlemise kaudu teatrimärkideks. Mässides rätiku endale ümber pea, muutis Kalafi mängiv näitleja selle turbani teatrimärgiks; sidudes rätiku endale lõua külge, tegi mõttetarka mängiv näitleja sellest habeme teatrimärgi, ja nii edasi.

Seega rajas kahe näitlejate rühma vastandus tajuprotsessi alusel teatud raami: kui eset käsitsesid abilised, ajendati pealtvaatajaid tajuma seda samasuguse esemena nagu igapäevaelus ning omistama sellele tuttav funktsioon ja tähendus. Seevastu kui eset käsitsesid näitlejad lavakujudena, pandi pealtvaatajad eset tajuma teatrimärgina ja omistama sellele aina muutuvaid funktsioone ja tähendusi olenevalt sellest, kuidas näitleja sellega mängis. Selles mõttes ei täitnud lavaabiliste sissetoomine mitte ainult tajuprotsessi raamistamise ülesannet, vaid osutas ka varjamatult tõsiasjale, et tajuprotsess pole mitte ainult poolautomaatselt tingitud näidatavate objektide materiaalsusest, vaid sõltub ühtlasi konkreetsest raamistikust, mille tajuja omaks võtab.

Teiselt poolt aitas see konkreetne viis, kuidas lavaabilised esemetega ümber käisid, esile tõsta erinevust lavakuju mängiva näitleja ning lavakuju enda vahel: nad ei muretsenud tooli selleks, et Kalaf saaks fiktiivses Pekingis asuval fiktiivsel tänaval maha istuda, vaid selleks, et Kalafi mängiv näitleja saaks pärast pingutust nõudvat näitlemist toibuda ning seejärel Kalafi mängimist jätkata. Sel viisil takistati pealtvaatajaid järgimast konventsiooni, mille kohaselt laval olevat inimest tajutakse katkematult ja poolautomaatselt lavakujuna, s.t takistati omaks võtmast realistlikule teatrile omast traditsiooni raamistada tajuprotsesse "loomulikuna" kuni selleni, et neid ei tunta enam ära konventsioonidena. Selle

asemel toodi sisse kaks raamistikku, tõstes nii esile need tingimused, mille pinnalt töötab taju vaid teatris.

Sama käib ka lavaruumi kohta: tuues lavale tooli näitleja, mitte lavakuju jaoks, rõhutasid lavaabilised, et lava võib tajuda nii Pekingi tänava teatrimärgina kui ka näitlejate töökohana. Seda aspekti toonitati iga kord, kui lavaabilised vahetasid dekoratsioone otse pealtvaatajate silme ees. Nad tõmbasid üles köisi, lippe, vimpleid ja muud ning võtsid need jälle alla, riputasid üles ja võtsid maha dekoratsioone, panid tõusma ja loojuma päikese ja kuu, ja nii edasi. Peale pealtvaatajate informeerimise erinevatest fiktiivsetest paikadest ja tegevuse ajast – keskpäeval tänaval Pekingis või öises toas serailis – osutas dekoratsioonide selline vahetamine pidevalt ja üsna silmatorkavalt tõsiasjale, et vaatajad istuvad lava ees, mida võib olenevalt raamistikust tajuda kas näitlejate, lavaabiliste jt tööpaigana või siis mitmesuguste fiktiivsete paikade teatrimärgina.

Lavaabiliste võtet kasutades ütles lavastus pealtvaatajatele, et lavaruumi, esemete ja näitlejate kehade tajumise protsess toimub neis vähemalt kahes erinevas raamistikus. Sel viisil juhiti tähelepanu tõsiasjale, et üldjuhul sõltub tajumine teatavast raamistusest ning et see raamistus luuakse mitmesuguste konventsioonide abil, millest me enamikul juhtudel teadlikud ei ole.

Paljastades pealtvaataja pilgu ees raamistamise kui tajumise eeltingimuse, ründas see lavastus tol ajal tavapäraselt ja levinud käsitust tajumisest, nimelt arusaama, et tajumine sõltub vaid kahest tingimusest: 1) välise maailma olemasolust ja 2) tajuaparaadi ehk meelte olemasolust. Kui need kaks tingimust on täidetud, tajuvad absoluutselt kõik täpselt ühtemoodi, hoolimata erinevatest kultuurilistest, ajaloolistest, lingvistilistest, sotsiaalsetest, institutsionaalsetest ja individuaalsetest kontekstidest. Sellele arusaamale vastukaaluks tõi lavastus sisse kolmanda tingimuse: kindla raamistiku omaks võtu. Eri raamistikke üha juurde tekitades sundis see pealtvaatajat tajuma samu objekte erinevates raamistikes isemoodi. Nii muutis lavastus tajuja teadlikuks tõsiasjast, et taju ei sõltu ainult meeltest ja “reaalsest” maailmast, vaid eeskätt raamistikust, mille tajuja kehtestab või võtab omaks sõltuvalt konkreetsest kultuurilisest, ajaloolisest, lingvistilisest, sotsiaalsest, institutsionaalsest või individuaalsest kontekstist.

Nõnda eitas lavastus käsitust tajust kui “loomulikust” protsessist ja soosis arusaama, et igal üksikjuhul tuleb tajuprotsess läbi teha kooskõlas vaatenurgaga, mille avab konkreetne raamistik. Võõritavalt mõjuvate lavaabiliste kasutamine seega mitte ainult ei pannud proovile Euroopa vaatajaskonna traditsioonilisi tajumisviise ja tajuharjumusi, vaid ka dekonstrueeris neid.

Rohkem kui kuuskümmend aastat hiljem toob Wilson oma “Knee play’desse”, mis kujutavad endast lavastuse “the CIVIL warS” vahepalasid, sisse mitte ainult rekvisiitori jaapani *nō*- ja *kabuki*-teatrist, vaid ka nukujuhid *bunraku*’st. Nagu *bunraku*’s kombeks, kontrollisid kolm nukujuhti inimese- ja

lõvinukke (esimeses vahepalas*) ning hiigelsuurt linnunukku (neljandas vahepalas). Nagu tavaks *nō-* ja *kabuki*-teatris, hankisid lavaabilised erinevaid rekvisiite: nad tõid lavale paadi ja viisid selle jälle ära, imiteerisid riidetükki käes hoides ja seda üles-alla liigutades laineid, süütasid telkides tuled ning panid tantsima korvid, tõid kohale “raamatukogu” ja viisid lavale loorberioksi. Selles mõttes täitsid nad sama ülesannet, mis lavaabilised mitte ainult jaapani teatris, vaid ka Vahtangovi lavastuses.

Teisest küljest ei olnud “Knee play’des” märgata mingit vahet nukujuhtide, lavaabiliste ja näitlejate kostüümides – kõik olid riides ühtmoodi, kandes valgeid pükse, valget jakki ning valgeid kingi. Nendele ühetaolistele kostüümidele võis mõne konkreetse tegelase, näiteks kindral Perry või korvimüüja tähistamiseks lisada mõningaid väikseid aksessuaare. Teiste seast esiletõstmiseks oli vaid tantsija Suzushi Hanayagi rüütatud punasesse.

Igal juhul oli ülekaalus valge rõivastus. Seda kanti ilma ühegi lisandita enamikus “Knee play’des”, näiteks iga kord, kui etendajad tegutsesid lavaabiliste või nukujuhtidena ning tõid kõik esemed, mida nõudis lugu puust, või kui nad tegutsesid tegelastena loo fiktiivses maailmas, kus ehtasid paadi, lasid selle vette jms, või kui nad etendasid tantse, millel ei paistnud olevat loo endaga mingit äratuntavat seost, nagu ka *nō*-teatri kõndidel. Kõikidel neil juhtudel nägid pealtvaatajad samu etendajaid kandmas samu riideid, täitmas aga eri funktsioone. Funktsioonide erinevused ei olnud rõhutatud, vastupidi, need olid üsna hägused. Ühetaoline valge kostüüm näis nii toimivat omamoodi tühja lehena, millele pealtvaatajad võisid kanda omaenda projektsioone.

See tähendab, et võtete ülekanndmine jaapani teatrist kehtestas “Knee play’des” kindlad tajumise tingimused, mis erinesid põhjalikult “Printsess Turandotis” kasutatutest. Kui Vahtangovi lavastus nihutas tähelepanu keset nii-öelda objektiivsetelt, universaalsetelt tajumise eeltingimustelt – väliselt maailmalt ning tajuaparaadilt – kontekstipõhiste raamistamise tingimustele, ei pakkunud Wilsoni lavastus üldse mingit raamistikku. Ei paistnud olevat oluline, et pealtvaataja tunneks ära erinevad funktsioonid, millele “võõrad” võtted võiksid osutada kui oma “algsetele” funktsioonidele. Seda teadmist ei olnud taju-protsessi kontrollimiseks tarvis. Siin nihkus tähelepanu kese täiesti subjektiivsetele tingimustele: iga pealtvaataja võis luua enda individuaalse subjektiivsuse põhjal oma raamistiku, mis vastab tema individuaalsele diskursuse, kujutlusvõime, mälestuste, seoste jm maailmale. See tähendab, et absoluutselt iga pealtvaataja tajub etendajate kehasid – esemeid, lavaruumi – raamistikus, mis kehtib ainult tema peas, mitte ilmingimata laval. Tajumine kuulutatakse nii subjektiivseks konstruktsiooniks.

Ma katkestan siin, sest olen jõudnud oma eesmärgile. Olen visandanud lühidalt ühe võimaliku viisi, kuidas uurida 20. sajandi Euroopa teatri panust

* “Knee plays” tähistas algul lühikesi, enamasti langetatud eesriide ees mängitud vahepalu, mille eesmärgiks oli veeta aega niikaua, kuni vahetatakse dekoratsioone ja kostüüme. *Tik*.

drastilisse muutusse Euroopa publiku tajumisviisides ja tajuharjumustes, ning pakkunud välja üsna esialgse teesi. Teiselt poolt on see kõik heitnud mõningast valgust traditsiooniliste eristuste piiratud sobivusele meie teadusala sees, näiteks teatriajaloo ja etenduse analüüsi eristamisel. "Printsess Turandoti" puhul kasutasin ma mitmeid ülal toodud allikaid, "Knee play'sid" olen ma näinud ise ning hiljem tegin oma analüüsi videosalvestise ja mõnede muude materjalide põhjal. Mõlemal juhul lähtus analüüs püstitatud küsimusest. Minu täheldatud probleemi ning kasutatud argumenti arvestades pole teatrihistoriograafia ja etenduse analüüsi eristamisel järelikult mingisugust mõtet.

Seega järeldan, et on tungivalt soovitatav lõpetada erinevate uurimisvaldkondade traditsiooniline eristamine või vähemasti teadvustada tõsiasi, et see eristus ei pärine mingist *a priori* põhjusest, vaid pigem erinevate koolkondade ning ka üksikuurijate eesmärkidest selle eristuse tegemisel konkreetsetes ajaloolises kontekstis. Ja kui me peaksime leidma, et need eesmärgid enam ei kehti, oleks tark tühistada ka neist tulenev eristus. Sest need nii-öelda erinevad uurimisvaldkonnad toimivad konkreetsete raamistikena, mis võimaldavad küsida teatud küsimusi ning toetavad ja suunavad niimoodi vaid kindlat tüüpi uuringuid. Niivõrd kui me lähtume muudest raamistikest, küsime endastmõistetavalt teisi küsimusi ja teeme teist tüüpi uuringuid. Arutelu teadusala ümberhindamiseks on avatud.

Paistab olevat ülim aeg, et teatriteadus hakkaks tõsiselt arvestama sellega, mille Vahtangovi, Wilsoni ja teiste lavastused on päevavalgele toonud, ning et neist arusaamadest tehtaks adekvaatsed järeldused omaenda lähenemisviiside ja uurimistöö kohta.

Viited

- ¹ Bühne und Drama. – *Vossische Zeitung*, 30. juuli 1918.
- ² Craig, Edward Gordon 1911. *The Art of Theatre*. London: Heinemann, lk 138.
- ³ Schramm, Helmar 1990. *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von "Theater"*. – *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. (Toim Barck, Karlheinz jt.) Berlin: Akademie Verlag, lk 202–242.
- ⁴ Viidates subjektile, kes valib uurimisobjekti, mille ümber konstrueerida ajalugu, ei ole eelduseks ega nõudeks, et subjekt peab toimima autonoomse indiviidina (see arusaam on ammu ekslikuks tunnistatud). Pigem kasutatakse seda mõistet, selgitamaks tõsiasi, et mõne konkreetse objekti valik, nagu ka sellele kindla ajaloo konstrueerimine, sõltub teatud tingimustest, mis on konkreetse subjektiga olemuslikult seotud – s.t subjekti kultuurilisest/sotsiaalsest kontekstist, erinevatest diskursustest, milles subjekt osaleb, jms.
- ⁵ Vt Rusen, Jörn jt (toim) 1988. *Die Zukunft der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- ⁶ Selliste segmentatsioonimeetodite ja ka etenduse analüüsi kohta üldisemalt vt Fischer-Lichte, Erika 1992, *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, eriti lk 171–253.
- ⁷ Wachtangow, Jewgeni B. 1982. *Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle, Notate*. Berlin: Henschelverlag, 395.
- ⁸ Lavaabiliste võtte kasutamise kohta Vahtangovi lavastuses vt Gorchakov, Nikolai 1957. *The Theatre in Soviet Russia*. London: Oxford University Press; Rudnitsky, Konstantin 1988. *Russia & Soviet Theatre. Tradition & the Avant-Garde*. London: Thames & Hudson; Иванов, О., Кривицкий, К. 1984. Вахтангов и вахтанговцы. Москва: Московский Рабочий; Симонов, Р. 1959. С Вахтанговым. Москва: Искусство; Смирнова, Н. 1982. Евгений Багратионович Вахтангов. Москва: Знание; Смирнов-Несвицкий, Ю. 1987. Вахтангов. Ленинград: Искусство; Трабский, А. (toim) 1975. Советский театр - документы и материалы. Русский советский театр 1921–1926. Ленинград: Искусство; Wachtangow, J. B. 1982. *Schriften*. (Toim D. Wardetzky.) Berlin: Henschelverlag; Worrall, N. 1989. *Modernism to Realism on the Soviet Stage. Tairov-Vakhtangov-Okhlopkov*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erika Fischer-Lichte, Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields – Common Approaches? – *Assaph. Studies in the Theatre*, 1994, no. 10. Tel Aviv University.

Fischer-Lichte

Etenduse analüüsi probleeme

Erika Fischer-Lichte

Viide etenduse mööduvusele, põgususele, mis näib analüüsile kangekaelselt vastupanu osutavat, on nüüdseks küll muutunud käibetõeks, kuid pole kaotanud midagi oma kehtivusest. Pildid või tekstid on fikseeritud ja säilitatavate artefaktidena avatud vahetule analüüsile, kuid etendused seda ei ole. Nad ei ole fikseeritud, säilitatavad artefaktid, vaid ammenduvad oma toimumisega. Eten-duses leiavad tekstid ja muud fikseeritud artefaktid küll kasutamist. Kuid need ei paku siin huvi kui artefaktid, vaid toimivad pigem performatiivse protsessi elementidena. Etendus sünnib näitlejate ja vaatajate füüsilises kooskõhalolus [*die Kopräsenz*]. Samal ajal kui ühed tegutsevad, vaatavad teised nende tegemisi pealt. Seejuures pole sugugi vajalik, et näitlejate ja vaatajate rollid oleksid seotud kindlate inimeste või inimrühmadega. Hoopis teaterlik põhisuhe on määrav. Teised kunstiliigid loovad teoseid, teater aga toob selle põhisuhte alusel esile etendusi ja seega sündmusi. Sündmustena, millele on iseloomulik iga kord eripärane konstellatsioon, mis – kuna see hõlmab ka vaatajaid – täpselt sellisena enam korratav ei ole, on need ainukordsed ja kordumatud. Etendustes tekib seega eriline suhe performatiivse ja semiootilise vahel. Semiootiline leiab alati põhjenduse ja lähtepunkti performatiivses. Performatiivsusest eraldatuna ei ole tähendus etendustes võimalik. See hoopis tekib performatiivsete protsesside kaudu. See ei käi ainuüksi Robert Wilsoni lavastuste kohta, mille varal näidati peatükis “Teispool tõlgendust”^{*} tõlgendamise piire, või nn postdramaatilise teatri esindajate kohta.¹ See käib iga etenduse kohta, ükskõik millisest teatrižanrist või -stiilist või millise kvaliteediga see on. See, mis ärgitab vaatajat etenduse käigus talle ainuomasele, subjektiivsele tähendusloomele, on etendust moodustavate performatiivsete protsesside eripära.² Performatiivse ja semiootilise eriline vastastikune suhe, millest performatiivsuse esteetika ülesannete määratlemisel juba juttu oli, tundub seega olevat lähtepunkt ja alus, koguni eeltingimus igasuguse etendusanalüüsi jaoks.

Kui siintoodud määratlused paika peavad, võiks järeldada, et etenduse analüüs peab arvestama ka etenduse ajal täheldatavate publikureaktsioonidega, millel võib kahtlemata olla tagasimõju näitlejatele. See nõue on aga etenduse analüüsi tavapärase praktikaga ilmses vastuolus. Siin piirdutakse tavaliselt laval

* “Jenseits der Interpretation”, ilmunud samas kogumikus, kus käesolev artikkel (Fischer-Lichte, Erika 2001. *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen; Basel: Francke).

toimuvaga, samas kui publiku reaktsioone uurib teatriteaduse eriharu – publiku-uuringud. Sellise lahususe eelduseks on, et laval toimuvat ja publiku reaktsioone oleks võimalik selgelt eristada. Nii ei ole see aga sugugi alati, nagu osutab juba ülalloodud näide Castorfi lavastusest “Trainspotting”*, milles mängitakse koguni teatri enese raamidega, nii et tekib üldine segadus: kes on siin ülepea näitleja ja kes vaataja. Jättes kõrvale küsimuse, kas seesugune eristamine on üksikjuhtudel võimalik, tekib üldisem küsimus: kas on mõttekas laval toimuvat ning selle kaudu vallandatud ja osalt sellele ka tagasimõju avaldavaid vaatajate reaktsioone eraldi uurida. Lähtudes ülalloodud etenduse määratlustest, on vastuseks kindel ei. Sellega aga ei taheta öelda, et heuristilistel kaalutlustel ei võiks sellise eristuse tegemine osutada mõttekaks. Üldisi reegleid ei ole vaadeldaval juhul ilmselgelt võimalik püstitada; pigem tuleb otsus, kuidas üksikjuhtudel toimida, langetada analüüsi küsimuseasetuse, eesmärgi ja hüpoteeside alusel.

I. ÜLDISI PROBLEEME

I.1. Taju

Iga etendusanalüüs lähtub analüüsija tajudest. Ka see on käibetöde, millel on sellest hoolimata kaugeleulatuvad tagajärjed. Iga etendus pakub hulga meelelisi andmeid, mis võetakse vastu erinevate meelte vahendusel – nägemis- ja kuulmismeele, sageli, kui see puudutab näiteks teatriruumi atmosfääri, ka kehalise tunnetuse või haistmismeele kaudu. Andmete hulk on tavaliselt nii suur, et sugugi kõik neist ei ole registreeritavad. Tekib küsimus, mida ja milliste kriteeriumide alusel välja valitakse. Sellele on väga keeruline vastata, sest tavaliselt ei tee me vaatajatena oma valikuid teadlikult; me ei otsusta, et seda nüüd märkame ja toda mitte. Me ei saa öelda, et me ei märganud ühte või teist, sest meil on ligipääs ainult sellele, mida me märkasime. Nagu tajupsühholoogia meile õpetab, tähendab millegi märkamine valiku tegemist: mida ma märkan, on minu jaoks kuidagi tähenduslik. Seetõttu leiab tee minu analüüsi vaid see, mis ei ole mulle – mis tahes põhjusel – ebaoluline. Minu taju subjektiivsus on seega mu analüüsi *conditio sine qua non*.

On küll tõsi, et igauks võib meeleliste andmete hulgast teha erineva valiku, see tähendab, märgata midagi muud. Kuid tajuprotsess ise toimub teatud neurobioloogiliste seaduspärasuste alusel, mida võib pidada üldkehtivaks. Hinderk Emrich ja Lambert Blum teevad vahet üldjoontes kahel tasandil:

* Raamatus “Ästhetische Erfahrung” oli juttu saksa lavastaja Frank Castorfi (sünd 1951) Irvine Welshi tekstil põhinevast lavastusest “Trainspotting”, mis esietendus Berliini Volksbühne teatris 1997. aastal.

[...] taju ümberkäimisel objektidega: 1) projektiivsel tajul puhta kontseptualiseerimise mõttes; 2) objekti “respekterimisel”, millest on võimalik välja meelitada varjatud toimemehhanisme. Millised neurobioloogilised printsiibid vastavad taju-protsessi kahesuunalisusele? On võimalik näidata, et taju ei ole iseenesest ühtne protsess, vaid pigem vastab kesknärvisüsteemi tajuprotsess kognitiivsete funktsioonide vastandlikule liikumisele, mis on ühelt poolt kontseptualiseeriva (*top-down*-funktsioonid), teisalt andmeid analüüsiva (*bottom-up*-funktsioonid) loomuga. Taju tegelikkuses kuhjuvad need vastassuunalised aspektid niisugusel moel, mis viib interaktsioonini, mille puhul toimub “tegelikkuse töötlemine” “reaalsuse silumise” mõttes.³

Esimesel juhul tajun ma mingit objekti, kui *resp.* kuna ma omistan talle teatud mõistelise tähenduse: ma näen näiteks kedagi, kes liigub läbi lavaruumi tagant vasakult diagonaalis ette paremale. Teisel juhul keskendub mu tähelepanu objekti spetsiifilistele materiaalsele *resp.* meelelistele kvaliteetidele: mu silmad jälgivad liikumist, mida mingi keha mingil kindlal moel sooritab. Nad keskenduvad keha kujule, selle muutustele liikumisprotsessis, selle liigutuste viisile, kiirusele, intensiivsusele, suunale, muutustele, mille liikumine keha ja ruumi vahelises suhtes esile kutsub.

Mõlemad tajutasandid on olulised mitte ainult igapäevases elus, vaid ilmselt ka etenduse analüüsis. Siin näib ilmnevat tulemuslik paralleel ühest küljest tajutasandite ning teisest küljest semiootilise ja performatiivse vastastikuse suhte vahel. Üks tajutasand on seostatav etenduse semiootilise aspektiga, teine näib olevat suguluses performatiivsega. Esimene tasand arvestab performatiivsusega vaid niivõrd, kui võrd see on mõisteliselt haaratav ja semiotiseeritav. Nii näiteks identifitseerivad vaatajad “Trainspotting’us” teatavad protsessid, juhul kui nad neid kontseptualiseerivalt tajuvad, kindla tegevusena: nimelt näitlejad/tegelased topivad Briti lippu klosetipotti. Sellele tajule võivad lisanduda teisedki märgiprotsessid: tegevust võib tõlgendada tegelaste poliitilise seisukohavõtuna või lavastaja seisukohavõtuna poliitilise teatri teemal. Ümberpöörduvalt on selles etenduses palju momente, mis ei libise käest mitte ainult interpretatsiooni, vaid juba kontseptualiseeriva taju jaoks. Kui kolm meesnarkomaani etenduse alguses üksteise kõrval istuvad ja pilluvad lauseid nii, et see, mida nad ütlevad, ei ole tegelikult enam mõistetav, seevastu nihkuvad esile rääkimise rütm, helitugevus, häälekvaliteet, eri häälte kokkukõla ja rääkimise energia, siis astuvad nad suurel määral vastu kontseptualiseerivale tajule, nad on otse väljakutse taju teisele tasandile. See aga ei tähenda, nagu ei oleks nii tajutud elemendile võimalik tähendust omistada: kuid tähenduse omistamise protsess toimub siin teisiti, kuna selle lähtepunktiks ei ole kontseptsioonid, vaid objektide ja performatiivsete protsesside nii-olu [*das So-Sein*], millele taju on suunatud.

Näib valitsevat vastasmõju selle vahel, mida *resp.* kuidas näitlejad midagi teevad, ja viisi vahel, kuidas vaatajad seda tajuvad. Argielus, nagu ka paljude teatrietenduste puhul, avaldavad tajutasandid üksteisele mõju nii, et me nende eri-

pärasele toimimisviisile tähelepanu ei pööragi, vaid keskendumise nende interaktsiooni tulemusele, kuid teater võib lisaks – nagu nüüdisaegse teatri või täpsemalt, 1960. aastatel alguse saanud teatri puhul on täheldatud – mängida võimalusega tõsta fookusesse üks või teine tajutasand. See võimaldab vaatajal oma taju vastavalt ühele või teisele tasandile “häälestada” ja niimoodi saada teadlikuks mõlemast tajutasandist. Etendused kutsuvad sageli esile kas ühe tajutasandi domineerimise või vajaduse pidevalt kahe tajutasandi vahel edasi-tagasi liikuda. Aga kui näiteks “Trainspotting” mängibki tajutasandite vaheldumisega ja samal ajal näib silmatorkavalt tihti eelistavat taju teist tasandit, ei võta sugugi iga vaataja etenduse pakutut vastu. On vägagi võimalik, et üldiselt suhestuvad vaatajad etendusega peamiselt kontseptualiseerival tasandil. See on alati nii, kui vaatajal on iga üksiku taju puhul esiplaanil küsimus, mida tajutud element “tähendama” peaks. Ükskõik milliste strateegiatega etendus töötab, et kontseptualiseeriva tajuviisi eest kõrvale põigelda, ei saa ta vaatajat õieti kuidagi takistada kontseptualiseerivalt tajumast ja kõigele tähendust omistamast. Ja ka vastupidi: etendus, mis püüab taju teist tasandit maha suruda, ei saa omakorda hoida vaatajat keskendumast etenduse meelelisele küljele. Etendus saab vaataja taju seisukohalt teha ettepanekuid, arendada juhtimis- ja suunamisstrateegiaid, mis teatud viisil tajumist otse esile kutsuvad. Teda mingil kindlal moel tajuma sundida ei õnnestu etendusel aga päris kindlasti. Etenduse analüüsis on aga igal juhul mitte ainult soovitatav, vaid ka hädavajalik avada lavastuse pakutu, arvestades mõlemat tajutasandit ning nende juhtimise ja suunamise strateegiaid. Sest alati, kui teater eristub argitajust, juhtides tähelepanu teatud tajutasanditele ja tematiseerides taju kui sellist, murrab ta vaataja tajuharjumusi ning ainuüksi seetõttu on tal teatav uuenduslik potentsiaal.

Etenduse analüüsis ei ole oluline mitte ainult kahe põhilise tajutasandi eristamine, vaid ka taju seotus ajaga. Taju on küll protsess, mida me sooritame ja kogeme olevikulisena, kuid talle on omane ka mineviku ja tuleviku dimensioon. Nii on taju võimalik vaid siis, “kui olevik on seostatav minevikuga võrdluse mõttes [...]. Taju kui meenutus tähendab, et need on põhiliselt subjektide eelkogemused, mille põhjal moodustub praegune tegelikkuse kogemus tegelikkuse kui taju mõttes.”⁴

Nii tajub inimene, kellele sini-punane riidetükk ei meenuta Briti riigilippu, stseeni, milles see klosetipotti uputatakse, teisiti kui vaataja, kes tunneb riidetüki oma mälus ära Briti lipuna ja mäletab ehk ka lipu põletamist kui poliitilist meelevaldust. Kes on näinud Castorfi teisi lavastusi, tajub suure tõenäosusega kogu etendust teisiti kui vaataja, kellele “Trainspotting” on esmatutvuseks Castorfiga. Kes tunneb näitlejaid nende teistest rollidest, tajub neid teisiti kui see, kes näeb neid “Trainspotting’us” laval esimest korda. Mis siinkohal seoses teatrimälestustega ilmsiks tuli, käib õieti vaataja-subjekti mälestuste kohta tervikuna. Iga mälestus, mida ei jaga kõik vaatajad, võimaldab seega erilaadset kogemust.

Sellel on omakorda mõju taju seostumisele tulevikuga. Sest kui tajul võib olla ““perturbatsiooni” omadus “üllatuste”, tundmatu, seninägematu subjektiivsesse tegelikkusse kaasamise mõttes”⁵, siis lähtub uudsuse, üllatavuse määr seni-tuntust ja meenutatavast. Kui Max Reinhardt 1910. aastal *hanamichi* (“lillede tee”) põiki läbi vaatesaali aetas, tajusid kahtlemata kõik vaatajad seda Euroopa teatri enneolematu uuendusena, mis nõudis neilt seni täiesti tundmatuid taju- oskusi, neid ühtlasi avades. Kuid vaatajad, kes olid “lillede teega” tuttavad juba jaapani *kabuki*-teatrist, tajusid seda Reinhardti lavastustes kahtlemata teist- moodi.

Seda taju suhet tulevikuga on teatris ikka ja jälle välja mängitud – 20. sajandil eriti sageli ja mitmekülgset ajaloolistes avangardistlikes liikumistes (u 1900–1935), kuid ka 1960. aastate teatris. Ikka ja jälle on lavastajad leiutanud uusi lavastamisstrateegiaid, et murda vanu tajuharjumusi ja võimaldada uut viisi taju- mist. Selles mõttes toimib teater, eriti 20. sajandil, omamoodi laboratooriumina, kus vaatajad seatakse vastamisi “ennustamatuga” ning heidetakse väljakutse “kohaneda täiesti uudsete olukordadega ja arendada välja adekvaatsed toime- tulekustrateegiad”.⁶

Elkõige mineviku- ja tulevikuseos on see, mis näitab taju äärmiselt subjek- tiivselt määratletud protsessina. Kuna analüüsija taju, nagu alguses mainitud, kujutab endast etenduse analüüsi lähtepunkti ja alust, tuleb kindlasti piisavalt arvestada sellega, et juba analüüsi alus ise on ülimalt subjektiivne. Sest see ei põhine ainuüksi meeleanndmetel, vaid iga kord eripärasel valikul, mille iga vaataja oma mälestustest ja uuega kaasaminemise võimest lähtudes täiesti indivi- duaalselt teeb. Seda subjektiivsust ei tohi aga segamini ajada suvalisusega. Vastupidi, see muutub oma kogemuste kirjelduse kaudu intersubjektiivselt kättesaadavaks, diskuteeritavaks ja arutletavaks.

1.2. Mäletamine

Tavaliselt ei tehta analüüsi etenduse ajal, vaid alles pärast seda. Nii sõltub see analüüsija mälestustest etendusest. Et saaksin etendust analüüsida, pean seda mäletama. Mälul on etenduse analüüsis seega nagu tajulgi fundamentaalne funktsioon.

Daniel L. Schacter eristab kolme laadi mälu:

episoodilist mälu, mille abil meenutame kindlaid juhtumeid omaenda minevikust; *semantilist* mälu – assotsiatsioonide ja mõistete laiaulatuslikku võrku, mis on aluseks meie üldisele maailmatundmisele; ja *protseduurilist* mälu, mille abil võime õppida pädevusi ja kust me võtame teadmise, kuidas me peame tegema neid paljusid toiminguid, millest me oma igapäevaelus sõltume.⁷

Protseduurilise mälu all mõistetakse mälu funktsioone, mis aitavad meil õppida uusi motoorse liikumise mustreid, nagu rattasõit, ujumine, tantsimine, tennismäng, köietants jms. Protseduuriline mälu ehitatakse üles korduva harjutamise teel. See mälu – ka kehamäluks nimetatud – on näitlejatele/etendajatele ülimalt oluline. Ent etenduse analüüsi seisukohalt mängib see pigem marginaalset rolli. Siin on olulised eelkõige semantiline ja episoodiline mälu.

Semantiline mälu puudutab sõnade ja asjade tähendusi, kategooriaid, mõisteid, seletusseoseid, teemasid, reegleid, strateegiaid jms. Seda kasutatakse, kui tuleb seletada, mis on laud, kuidas mängitakse malet, mida mõista diferentsiaal-arvutuse all või kui tuleb luua seoseid ja järjestusi. Semantilise mälu abil mäletan ma, millist lugu etendus jutustas, oli see armastus- või kriminaallugu, miks kangelanna oma armsama maha jättis ja meelegeitel kangelane oma venna ära tappis.

Episoodiline mälu on seevastu suunatud üksikutele juhtumitele, mis aset leidsid. See aktiveeritakse, kui meenutatakse näiteks oma kümnendat sünnipäeva: kuidas külalised kohvi juues istusid, kuidas maitstes suhkrukook, mida sünnipäevakohvi kõrvale söödi, kui valjud olid laste hääled ning kuidas Emily, kes kooki tassi kastes tassi ümber ajas, tumeda vedeliku valgele laudlinale ja oma punasele kleidile kallas ning kummaliselt kileda häälega kisama hakkas. Meil on tavaks siis öelda “Mul on see sündmus täiesti selgelt silme ees” ja hakata seda kirjeldama. Episoodiline mälu on etenduse analüüsis erakordse tähtsusega. See võimaldab mäletada, kuidas lavaruum täpselt välja nägi, kus näitlejad seisid resp. kuidas nad liikusid, kui muusika mängima hakkas, kuidas valgus nende peale langes ja aegamisi sinakaks muutus, kuidas lauljate hääled suhestusid trummirütmiga jms. Episoodiline mälu võimaldab meil meenutada etenduse lugematuid konkreetseid detaile.

On kalduvus seostada semantiline mälu – nii nagu kontseptualiseeriv taju – semiootilisega ja episoodiline mälu nii nagu taju teine tasand performatiivsega. Nii näiteks laseb semantiline mälu meil meenutada, et tegelane A oli kurb, kuna ta oli üks, s.t ma mäletan tähendust, mille ma näitleja mängule omistasin, suutmata siiski täpsemalt meenutada tema näoilmet, žeste ja liigutusi, millest ma tähenduse “kurb” tuletasin. Episoodiline mälu laseb mul meenutada just seda konkreetset näoilmet, just neid žeste, mida näitleja sel momendil näitas resp. sooritas. Tavaliselt semantiline ja episoodiline mälu mõjutavad ja toetavad teineteist. Nii võib just mälestus tegevuse kulgemisest ja tähendustest, mis selle kuluga seotud olid, anda episoodilisele mälule tõuke meenutada konkreetseid sündmusi ja detaile. Seejuures oleneb see, millist mälutüüpi eriti vaja läheb, päris kindlasti ka etenduse eripärast. Lavastused nagu “the CIVIL warS”^{*} või “Trainspotting” on meenutatavad peamiselt tänu episoodilisele mälule, seevastu lavastused, mis räägivad selget lugu ja tegelaste tegemisi psühholoogiliselt

* Robert Wilsoni lavastus, esietendus 1984. aastal.

põhjendavad, toetuvad pigem semantilisele mälule. Teisalt võib see, mil määral semantiline ja episoodiline mälu parajasti aktiveeritakse, oleneda ka küsimuseasetusest või teadmishuvist. Sõltumata sellest on võimalik kaitsta hüpoteesi, et etenduse analüüsi jaoks on üldiselt eriti oluline episoodiline mälu. Kuna ma ei omista tavaliselt tähendust kõigile meeleanemetele, mida ma etenduse ajal tajun, ja analüüsi käigus võib tulla esile häid põhjusi hinnata ümber etenduse ajal esialgu omistatud tähendused, siis on tingimata vajalik mäletada konkreetseid üksikasju. Sest need on aluseks kõigile tähendusloome protsessidele.

Kuid mälu-uuringud on viimastel aastatel jõudnud äratundmisele, et meie mälu on paljuski “eba-usaldusväärne”. See ei ole ladu, kus kõik olnu täpselt talle oleks, vaid mälu konstrueerib olnut vastavalt olukorrale ja kontekstile uut- ja teistmoodi. Kuid sellega asi ei piirdu: ta võib esile tuua koguni elavaid, kuid paikapidamatuid mälestusi sündmustest, mida ei ole kunagi toimunud.⁸ Lisaks keeldub ta sageli meile kätte andmast teatud mälestusi, mida püüame meenutada. Need on tegurid, millega nagu taju subjektiivsusegagi igas analüüsis arvestada tuleb. Neist mööda minna ei ole võimalik.

Sellest hoolimata on võimalik leiutada strateegiaid, mis meie mälu “eba-usaldusväärset” mingi nurga alt vähendavad, et sellele appi tulla. Seejuures tuleb muidugi arvestada, et kõigi nende strateegiatega käivad kaasas omad “riskid ja kõrvaltoimed”, mis võivad erineval määral mäletamisele vastu töötada. Nende strateegiate hulka kuuluvad lavastuse korduv külastamine, mäluprotokollide tegemine vahetult pärast etenduse lõppu, märkmete tegemine etenduse ajal ja videosalvestis.

Sama lavastuse korduv külastamine kujutab endast kahtlemata eriti tulemuslikku strateegiat oma mälu usaldusvääruse tugevdamiseks. See puudutab eriti episoodilist mälu, kõigi konkreetsete üksikasjade mäletamist, mis oma terviklikkuses ja vastasmõjus moodustavadki etenduse. Kuid seejuures tuleb arvestada mõningate lisateguritega. Esiteks teeb vaataja ilmselt igal järgmisel etendusel uusi tähelepanekuid, mida siis lisaks meeles pidada tuleb ja mis muudavad mäletatavate protsesside struktuuri, mõjutades sel moel semantilist mälu. Teiseks mõjutab mälestus esimesest etendusest teise etenduse tajumist ja muudab seda; sama kehtib iga järgneva vaatamiskorra kohta. Eelkõige väheneb uudsuse määr, mis esmakülastusel võis olla märkimisväärne, nii et tajutu mõju pealtvaatajale muutub. Kolmandaks muutub iga külastusega ka konstellatsioon, mis tuleneb näitlejate ja vaatajate vastasseisust, kuna vaatajad on igal etendusel erinevad ja ka näitlejad võivad sõltuda teatud tujudest, meeoludest ning hetkevormist. Mingi muudatus konstellatsioonis viib sageli teistsuguse publikureaktsioonini ja nii ka lava ja vaatajate teistsuguste vastasmõjudeni. Siinkohal astub mängu etenduse ainukordsus ja kordumatus, mis ei sõltu prooviprotsessi pikkusest ega täpsusest, millega näitleja varem sissetöötatu iga kord uuesti käiku laseb, vaid erilisest konstellatsioonist, mis tekib igal õhtul uudsena.

Äraproovitud vahend siinjuures tekkivate mõjude minimeerimiseks resp. nende teadvustamiseks endale on mäluprotokolli tegemine iga kord pärast etendust. Selles saab ära märkida, millise muudatuse tajud igal konkreetsel juhul läbi tegid, millised olid erinevad mõjud protokollijale ja millised tagajärjed – just vaatajate reaktsioone arvestades – tulenesid muutunud konstellatsioonist.

Märkmete tegemisel juba etenduse ajal on üldiselt see eelis, et oluliseks peetud tähelepanekud fikseeritakse kohe ja on sel moel kättesaadavad järgnevate analüüsiprotseduuride jaoks. Esmakülastuse ajal seda siiski teha ei soovitata. Sest kui vaataja on sunnitud märkmete tõttu pidevalt visandama esialgseid hüpoteese, millest ta saaks tuletada endale olulise ja ülesmärkimist vajava, muutub tema tajumisviis oluliselt, nii et tagajärjeks on hoopis teist laadi retseptioon. See oht ei ole kolmandal-neljandal vaatamisel enam nii tõsine.

Kõige tähtsamaks mäluks peetakse tänapäeval üldiselt videosalvestist. Seda saab – eelkõige kui see on tehtud pärast korduvaid külastusi, spetsiaalselt analüüsi jaoks ja arvestades spetsiifilisi küsimuseasetusi – tõepoolest kasutada tõhusa abivahendina, et meie mälu puudujääkidele vastu astuda. See ei aita meil mitte ainult taastada etenduse kindlaid detaile ning sel moel lahendada teatud küsimusi – näiteks, kas näitleja hakkas liikuma juba enne muusika algust, sellega koos või pärast seda. See võimaldab ka keskenduda detailidele, näiteks üksikutele liigutustele ning nende tegemise viisile, intensiivsusele ja tempole, eelkõige seetõttu, et on võimalik löiku korduvalt mängida. Nõnda loob videosalvestis paljudel juhtudel otsustava eelduse selleks, et performatiivset ja semiootilist analüüsi teineteisega seostada ja semiootilist analüüsi performatiivsete protsesside täpses kirjelduses kinnistada. Semantiline mälu mäletab tihtipeale tõlgendusi, mis teostati *ad hoc* etenduse käigus, ilma et episoodiline mälu oleks suuteline meenutama kõiki detaile, millele tõlgendus toetub. Videosalvestis suudab sageli edastada just need detailid, nii et muutub arusaadavaks, kuidas selline tõlgendus tekkida sai, või vastupidi, miks ei saa tõlgendust tuletada konkreetsetest performatiivsetest protsessidest ja see tuleb seetõttu paikapidamatu hüpoteesina tagasi lükata. Kui näiteks semantiline mälu mäletab eelviimast stseeni Thomas Langhoffi* “Emilia Galottis” (Müncheni Kammer-spiele, 1984), niisiis stseeni, milles Odoardo (Rolf Boysen) Emilia (Sunny Melles) surnuks pussitab, intsestitseenina, ilma et episoodiline mälu suudaks vastavaid üksikasju elustada, siis on võimalik Emilia performatiivsed tegevused, mida saab tõlgendada võrgutusstrateegiana, nagu ka Odoardo ja Emilia performatiivsed aktid tapmissstseenis, mille spetsiifiline teostus laseb neil mõjuda suguühtena, videosalvestise abil jälle meelde tuletada.

Nii oluline ja kasulik kui videosalvestis performatiivsete protsesside meenu-tamiseks ka ei ole, on see kasutu ja isegi ebasoodne mõnes teises aspektis. Sellest on vähe abi ruumi meenutamisel. Täiesti vastupidi – selle, kes ei suuda

* Thomas Langhoff (sünd 1938), saksa lavastaja.

ruumilisi dimensioone ega konstellatsioone meenutada, ajab videoülesvõte veel enam segadusse või lausa eksitusse. See suudab küll fikseerida publiku vaadeldavad reaktsioonid – nagu naermine, vastikust peegeldav näoilme, enese ettepoole kallutamine, suu lahti, jalgadega rütmilöömine, sõrmedega närviliselt mängimine, püstihüppamine jms. See, mida vaataja oma kehaga tajub, ei ole videosalvestisele paraku kättesaadav. See käib esiteks teatriruumi iga kord eripärase atmosfääri ning teiseks näitlejate ja vaatajate interaktsiooni teatud viiside kohta. Näiteks Einar Schleeft* lavastuses “Sportstück” (Viini Burgtheater, 1998) sooritasid näitlejad neljakümne viie minuti jooksul ülima energiaga ja kuni täieliku kurnatuseni aina ühtesid ja samu harjutusi, korrates seejuures niisama energiliselt kooris aina samu lauseid. Mõned vaatajad lahkusid saalist juba mõne minuti pärast. See, kes end aga kuni lõpuni toimuva meelevalda andis, tundis, kuidas näitlejate ja vaatajate vahel tekkis energeetiline väli, mis aja jooksul üha tugevnes. Videoülesvõte on küll suuteline reprodutseerima üksikuid harjutusi, nagu ka muljet jõust ja energiast, millega näitlejad liigutusi sooritasid, kuid energiaväli näitlejate ja vaatajate vahel läheb täiesti kaotsi. See on seotud füüsilise kohaloluga [*die Anwesenheit*]. Videosalvestise abil on mälestus sellest väljast vaevalt enam taastatav.

Peale selle on üldine oht, et videosalvestis mitte ei toeta ega elusta analüüsija mälestusi, vaid katab need kinni, aidates kaasa pigem etenduse unustamisele kui meenutamisele. Nii vahendab ta toimunut osalt perspektiivist, mis vaatajale kättesaadav ei olnud, või laseb kaotsi minna teatud sündmused, mis toimusid tagaplaanil, kuid millele vaataja enda jaoks väga olulistel põhjustel keskendus, või esitab – eriti kui tegu on telesalvestistega – dialoogide puhul nägusid suures plaanis, näidates neid vaheldumisi, nii et näitlejate kehahoiak ja nendevaheline distants, mis olid vaataja jaoks tähenduslikud, ei ole enam tajutavad, jms.

Et abivahendite eelseid võimalikult suurendada ja nende halbu külgi võimalikult vähendada, ei tohiks lootma jääda ainult ühele neist, vaid kasutada sihipärasel kombinatsioonis neid kõiki, nii et meie mäletamisvõime ja eelkõige episoodiline mälu saaks tuge. Etenduse analüüs tugineb analüüsija mälsaavutustele, mida saab küll spetsiifilisi abivahendeid ja meetodeid kasutusele võttes parandada, kuid mis jäävad lõppkokkuvõttes ikkagi ebapiisavaks.

Kui mäletamine ülendatakse meetodiks, rõhutatakse sellega põhimõttelist erinevust etenduse analüüsi ja analüüsimeetodite vahel teistes kunstiteadustes, mis tuginevad teostele, kus on tegu artefaktidega. Etenduse analüüs nihutab teatriteaduse meetodite poolest nende distsipliinide lähedusse, mis uurivad kultuurietenduste erinevaid žanre, nagu rituaalid, jumalateenistused, jalgpallimängud, valimiskampaania kogunemised, matused, *love parade*’id, parteikongressid, kultuurikarnevolid, geiparaadid jmt, või ka argikäitumist. Teatri-

* Einar Schleeft (1944–2001), saksa kirjanik, kunstnik, lavastaja ja näitleja. “Sportstück” on Elfriede Jelineki näidend.

teaduses välja arendatud etenduse analüüsi meetodeid saab vastavalt üle kanda ja rakendada teistele etenduse žanridele.

Teise nurga alt vaadates on teatriteadus etenduse analüüsi puhul samasuguses olukorras nagu muud kunstiteadused – näiteks kunstiajalugu või filmiteadus – oma teoseid analüüsid. Sest meenutatud mittekeeleline info tuleb analüüsi jaoks keeleliselt vormistada. Ilma meenutatud tajude võimalikult täpse kirjeldamiseta ei saa analüüsi teha. Ei ole võimalik ega ka vajalik siinkohal uuesti üles võtta antiigist saati *ekphrasis*'e^{9*} ümber peetud diskussioon. Olgu aga viidatud ühele fundamentaalsele probleemile. Keel koosneb (Peirce'i järgi) sümboolsetest märkidest, kuid teater töötab kehade, objektide, helide ja valguse, s.t ikooniliste märkidega. Sümboolsetele märkidele on omane teatav abstraktsus, mis just võimaldabki neil luua suhteid ja seoseid, samas kui ikoonilised märgid on defineeritud oma iga kord spetsiifilise konkreetsuse kaudu. Ka kõige täpsem keeleline kirjeldus ei ole järelikult võimeline iga tajutud aspekti ammendavalt edasi andma. See, mida tajuti kontseptualiseerivalt ja mäletatakse semantilise mälu abil, on n-ö *per se* keeleliselt struktureeritud. Selle keelelises reprodutseerimisel ei ole suuremaid raskusi seega oodata. See, mida tajutakse aga teisel moel ja mäletatakse episoodilise mälu abil, on keelelisele kirjeldusele vaid äärmiselt piiratult kättesaadav. Iga hea analüüs üritab keele seatud piire ületada, ilma et see kunagi tegelikult õnnestuda võiks. Sest keelele kui spetsiifilisele meediumile on omane ainult talle iseloomulik materiaalsus ja spetsiifilise märgisüsteemina ainult talle omased spetsiifilised reeglid. Seda kirjelduse aluseks võttes või järgides iseseisvub kirjutusprotsess; sellel areneb välja oma dünaamika, mis võib tuua kirjutusprotsessi küll mäletatud tajude lähedusse, kuid samas juhib neist paratamatult eemale. Iga keeleline kirjeldus nagu ka iga tõlgendus aitab kaasa teksti produtseerimisele, mis järgib oma reegleid, iseseisvub valmimisprotsessis ja eemaldub niimoodi üha enam oma lähtepunktist, tajutud etenduse mälestusest. Analüüsiprotsess teostatakse iseseisva teksti loomisena. See kujutab endast järjekordset näiliselt paradoksaalset tingimust, millega etenduse analüüsimisel piisavalt arvestada tuleb.

2. ERIPROBLEEMID

Iga analüüs lähtub mingist kindlast küsimuseasetusest, mis on analüüsijal tekkinud etenduse põhjal või mida ta etendusele esitab. Uurida etendust ilma kindla küsimuseasetusega, teda igas mõeldavas aspektis täielikult analüüsida tahta on absurd. Küsimuseasetused võivad olla vägagi erinevad; need sünnivad igal juhul analüüsija erilisest teadmishuvist. Võib näiteks küsida, mil viisil näitlejad oma keha kasutavad; kuidas nad oma liigutuste kaudu ruumi struktureerivad; mil

* Ekfraas (*ekphrasis*) on visuaalse kunsti teoste verbaalne kirjeldamine.

moel ja millise funktsiooniga luuakse atmosfääre; milline suhe luuakse näitleja ja tegelaskuju vahel, või ka: millised poliitilised, ideoloogilised, maailmavaatelised või esteetilised kontseptsioonid on etenduse aluseks; kuidas esitatakse kultuurilisi, etnilisi või soo-identiteete; kuidas etendus teatud ühiskondlike probleemide asjus seisukoha võtab jne, jne.

Konkreetne küsimuseasetus on see, mis taju teatud määrani juhib, organiseerib ja mälu struktureerib. Sellest oleneb seega, milline meetod valitakse ja millised analüüsitoimingud teostatakse. Küsimuseasetus võib tingida, et ei piirdata vaid ühe meetodiga, vaid suhestatakse mitmeid meetodeid. Kuna selles kontekstis on küsimuse all eelkõige semiootilise suhe performatiivsega, piirdun nende metoodiliste lähenemisviiside tutvustamise ja aruteluga, mis puudutavad performatiivset ja semiootilist. Nagu juba piisavalt selgeks saanud, ei ole nende puhul tegu kahe fundamentaalselt erineva objektide klassiga, vaid erineva perspektiiviga samadele objektidele. Iga keha, iga objekti, iga liigutust, iga valguse langemist, iga heli võidakse tajuda nii selle eriomases konkreetuses ja spetsiifilises materiaalsuses kui mingit erilist keha, objekti, liigutust, valguse langemist või heli (taju teine tasand), kui ka märgina, millele tuleb omistada tähendusi (taju esimene tasand). Tavaliselt libiseb taju kahe tasandi vahel võnkudes edasi-tagasi. See käib ka semiootilise analüüsi ja performatiivsusele suunatud analüüsi metoodiliste käsitlusviiside kohta. Semiootiline analüüs ei tohiks rahulduda toetumisega kontseptualiseerivale tajule ja semantilisele mälule. Kuna see küsib just võimaluste järele, kuidas omistada tähendusi üksikutele elementidele ja elementide erineval määral komplekssetele kombinatsioonidele, mille puhul enamasti ei ole tegemist kodeeritud märkidega, peab ta arvestama just nende konkreetse nii-oluga, selgitamaks usutavalt, et ja miks on võimalik näiteks teatud liikumisprotsessile omistada üks või mitu tähendust. Ümberpöörduvalt ei saa performatiivsusele suunatud analüüs hakkama kontseptualiseeriva taju ja semantilise mälu toeta. See kehtib eriti juhtudel, kui performatiivsus tekitab ülejäägi, mida vastava elemendi märgifunktsioon ei kata ega selgita. Kuid see muutub nähtavaks ja seega seletamist vajavaks alles seoses märgifunktsiooniga, mis tuleb seetõttu registreerida.

Hoolimata fundamentaalsest ja põhimõttelisest seosest nende kahe perspektiivi vahel, tundub heuristilisel põhjusel mõttekas need esialgu üksteisest isoleerida ja omaette läbi arutada. Kuna semiootiline perspektiiv on üldiselt tuntum ja kasutatavam, alustan sellest.

2.1. Semiootiline analüüs¹⁰

2.1.1. Etendus kui tekst

Semiootiline analüüs piirdub laval toimuva analüüsiga. Seda huvitab, mil moel tegevuse abil/sees tähendusi esile tuuakse ja milliseid tähendusi millistel tingi-

mustel sellele omistada võidakse. Seejuures jääb kõrvale etendus kui sündmus. Laval toimuvat vaadeldakse n-ö teatriteosena.

“Kui [...] kunst [...] on erilisel viisil organiseeritud keel [...], siis võib ka üksikuid kunstiteoseid – s.t teadaandeid selles keeles – vaadelda selles keeles olevate tekstidena.”¹¹ Kui neid eeldusi aktsepteerida, siis on teatrietendus täpsemalt määratletav tekstina, mis on vormistatud teatri “keeles”. Kui aga defineerida etendus teatritekstina, peavad ka kõik teised teksti mõiste lähemad määratlused olema tema puhul kasutatavad – etenduse analüüsi tuleb sel tingimusel teha tekstianalüüsi erivormina.

Tekst asetseb kõne tasandil. Süsteemi tasandil hõlmab keel kõiki elemente, mis võiksid põhimõtteliselt kunagi aktiveeruda, ning normi tasandil esitatakse juba spetsiifiline valik süsteemi pakutud võimalustest, mis on tehtud teatud kultuurilistes, ajaloolistes, poliitilistes, ühiskondlikes ja majanduslikes tingimustes ning kehtib teatud tekstide rühma kohta, kuid kõne tasandil – s.t konkreetse tekstina – tuleb seda mõista jällegi täiesti erilise valikuna, mis nüüd tehakse küll nii süsteemi kui ka konkreetsete normide pakutud võimaluste seast ja järgib seejuures reegleid, mis antud eriomases konstellatsioonil on aluseks ainult sellele üksikule tekstile.¹² Kui süsteem kujutab endast niisiis teoreetilist konstrukti, norm aga ajaloolist fenomeni, on tekst adekvaatselt mõistetav vaid individuaalse lausungina, millest tuleb analüüsiprotsessis aru saada.¹³

Kuna tekst realiseerub valikuna, on talle omane iga kord eripärane suhe *de facto* loodud tekstiliste ja võimalike tekstiväliste seoste vahel. Sellised tekstivälised seosed võivad puudutada nii esteetilisi kui mitte-esteetilisi norme, samasse või teise žanri kuuluvaid tekste, poliitilis-sotsiaalset olukorda teksti loomise ajal, erilisi ajaloolisi ja eluloolisi tingimusi jms. Kõik need seosed võisid tekstile erineval moel mõju avaldada ja neid tuleb teksti analüüsimisel arvesse võtta. Sest tekst on alati käsitatav paljude paradigmaatiliste ja süntagmaatiliste telgede kokkupuutepunktina ja on seetõttu mõistetav vaid siis, kui need suhted sobival moel rekonstrueeritakse.¹⁴

Tekstil on mitmesuguseid tunnuseid, mis lasevad tal astuda opositsiooni kõigi mitte-tekstidega.¹⁵ Üheks selliseks tunnuseks on eksplitsiitsus: tekst koosneb alati kindlatest märkidest.

Teine teksti tunnus on piiritletus: iga tekst on ajaliselt ja ruumiliselt piiritletud, kuigi teksti maht võib olla väga erinev.

Kolmanda tunnuseks tuleb nimetada struktureeritust: struktureerimata märkide kogum ei ole vaadeldav tekstina. Iga tekst kujutab endast õigupoolest ekvivalentide ja opositsioonide süsteemi, mis oma terviklikkuses ja konkreetse eripäras tingib teksti spetsiifilise struktureerituse. Seejuures on piiritletus ja struktureeritus loomulikult teineteisega tihedalt seotud.

Tekstianalüüs peab seega ühelt poolt kindlaks tegema konkreetse märkide repertuaari, millest tuleneb teksti eksplitsiitsus, nagu ka tema piiritletuse erivormi ja spetsiifilise struktureerituse, teiselt poolt looma aga potentsiaalsed

suhted tekstiliste ja võimalike tekstiväliste seoste vahel. Sest ainult siis, kui õnnestub kirjeldada teksti erinevate hõlmatud paradigmaatiliste ja süntagmaatiliste telgede kokkupuutepunktide kompleksina, on saavutatav analüüsi eesmärk – määrata kindlaks teksti tähendus.

Nende tekstiteoreetiliste eelduste põhjal tuleb etendust mõista teatrimärkide struktureeritud seosena. See definitsioon eeldab teatrikeelet olemasolu. Seega peab leiduma 1) materiaalseid elemente, mis toimivad teatrimärkidena, 2) võimalusi ja reegleid nende seostamiseks omavahel ning 3) tähendusi, mida saab omistada neile märkidele kas eraldi või erilises kombinatsioonis.¹⁶

Kuna etendus kui tekst kujutab endast spetsiifilist valikut üldiste võimaluste seast, tuleb järelikult uurida, millised märgid, kombineerimisreeglid ja tähendusvõimalused etendus välja valib, realiseerib ja aktualiseerib.

Teatrimärkidena võivad põhimõtteliselt toimida kõik materiaalsed elemendid, mis on liigitatavad järgmiste märgisüsteemide alla: lingvistilised, paralingvistilised, miimilised, žestilised, prokseemilised, muusikalised ja mittemuusikalised mitteverbaalsed akustilised märgid, mask, soeng, kostüüm, ruumikontseptsioon, dekoratsioon, rekvisiidid ja valgustus.¹⁷ Konkreetse teatriteksti puhul tuleb uurida: 1) millised teatrimärkide süsteemid selles kasutust leiavad, 2) mis laadi märke ühe süsteemi sees realiseeritakse, aga ka 3) milline on nende realiseerimise spetsiifiline laad.

Etenduses võib teatrimärkide selektsioon seega toimida tähendust kandva elemendina kolmes aspektis:

1. Kasutatavate märgisüsteemide valikuna. Selles aspektis tähtsustub loobumine mingist võimalikust märgisüsteemist. Seetõttu tuleb näiteks uurida, kas valgustust kasutatakse ainult praktilises funktsioonis, s.t lavaruumi valgustamiseks, kas loobutakse dekoratsioonist või rekvisiitidest, kas mängitakse mustades trikoodes, mistõttu kostüüm kui tähendust kandev element tundub ebaoluline jms.

2. Valikuna süsteemi sees. Sellest aspektist tuleb uurida, kas kasutatakse stiliseeritud või realistlikke žeste, ajaloolisi või iseloomustavaid kostüüme, realistlikke või abstraktseid dekoratsioone jms.

3. Mingi erilise konkreetse märgi valikuna. Siinkohal pakub huvi, kas naeratakse avali sui või ainult naeratakse, kas kummardamisel painutatakse ülakeha põlvedeni või ainult kergelt ette, kas silmad on seejuures maha löödud või teisele suunatud jms, kas mantel on punane või oranž, lühike või maani, kas sellel on suured nõöbid või neid polegi, kas laud on neljakandiline või ümmargune, hele või tume, kas see seisab taga paremal, ees keskel, ees vasakul jms. Semiootiline analüüs peab siin järelikult saama kinnitust taju teiselt tasandilt ja episoodilisest mälestusest. Kuna tekst kujutab endast konkreetset valikut, tuleb nende elementide selektsiooni, mis toimivad selles tekstis teatrimärkidena, vaadelda kõigil kolmel tasandil tähendust kandva elemendina ja interpreteerida selle alusel.

Teatrimärkide kombinatsioonis võib eeldada kolme üldise reegli kehtivust:

1. Mingi märgisüsteemi iga märki võib kombineerida iga märgiga mõnest muust märgisüsteemist või mõne teise märgiga sellest samast süsteemist.

2. Eri märgisüsteemidesse kuuluvate märkide kombineerimine võib toimuda nii võrdväärselt kui ka hierarhiliselt liigendatuna.

3. Iga märki võib teistega kombineerida nii üheaegselt kui ka ajalises järjekorras.

Niisiis võib ka teatrimärkide kombinatsioon toimida tekstis tähendust kandva elemendina kolmel erineval tasandil. Seetõttu tuleb kõigepealt uurida, milline märk on millisega *de facto* kombineeritud. Nii näiteks võidakse üksteisega kombineerida lingvistilisi, paralingvistilisi, miimilisi, žestilisi ja prokseemilisi märke, samuti märke süsteemidest nagu mask, soeng ja kostüüm, mis kõik viitavad emotsioonile “lein” ning niimoodi üksteist toetavad ja tugevdavad. Või on lingvistilised ja paralingvistilised märgid, mis viitavad leinale, seotud miimiliste ja žestiliste märkidega, mis viitavad ükskõiksusele või rõõmule. Sel juhul avaldaksid märgid üksteisele nõrgestavat mõju ja võimalik, et koguni neutraliseeriks üksteist või siis räägiks teineteisele vastu.

Teiseks tuleb selgitada, kas üks märgisüsteemidest toimib dominandina. Sel juhul oleks selle süsteemi märkide esile toodud tähendustel suurem kaal kui teiste märkide esile toodud tähendustel.¹⁸ Kui domineerivaks süsteemiks on näiteks žestid, oleks meie näites tähendus “lein” esimesel juhul neutraliseeritud, teisel juhul tähendusega “rõõm” tühistatud.

Kolmandaks tuleb uurida, kas ühe märgi kombinatsioon teisega toimub simultaanselt või ajalises järjekorras. Nii näiteks ei ole tähenduslikult sugugi ebaoluline, kas kaks tegelast astuvad üles samas kostüümis samal ajal või üksteise järel, kas mõni tegelane sooritab mingi tegevuse rääkimise ajal või alles pärast kõne lõppu jms.

Teatrimärkide selektsioon ja kombinatsioon toimivad seega paljudes aspektides tähendust kandvate elementidena ja ehitavad sel moel üles konkreetse teatriteksti spetsiifilise struktuuri.

2.1.2. Teatriteksti eripära

Isegi kui teatriteksti hermeneutika võib põhijoontes järgida üldise tekstihermeneutika¹⁹ põhimõtteid ja reegleid, tuleb ikkagi arvestada spetsiifiliste tingimuste ja eeldustega, millest ta pealegi sõltub.

Üheks selliseks eelduseks on fakt, et teatritekste tuleb käsitada esteetiliste tekstidena. Teatriteksti hermeneutika peab selle eripäraga arvestama. Sest sellele on tagasiviidav teatriteksti potentsiaalne mitmetähenduslikkus, mis laseb teksti mõistmise hermeneutilisel protsessil paista põhimõtteliselt lõpumatuna.

Kui kõigile tekstidele on iseloomulik, et nende tähendus on tuvastatav vaid kolme semiootilise dimensiooni ühtsuses, mis kõik üksteisest sõltuvad ja üksteist – küll erineva dominandimoodustusega – konstitueerivad, toimub tähend-

dusloome protsess esteetilistes tekstides nendevahelise spetsiifilise tingimus-suhte eeldusel. Esteetilistel tekstidel puudub iseseisev semantiline dimensioon, millega need süntaktilisest ja pragmaatilisest dimensioonist sõltumata seostatavad oleksid. Nende semantilise dimensiooni peab vastuvõtja süntaktilise ja pragmaatilise mõtme põhjal alles kindlaks määrama. Sellest esteetiliste tekstide eripärast tuleneb nende põhimõtteline mitmetähenduslikkus, mis peab analüüsis kohast arvestamist leidma.²⁰

Esteetilise teksti eripära jagab etendus kõigi teiste esteetilise teksti liikidega – luuletuste, heliteoste, maalide ja filmidega. Kuid teatritekstidele on lisaks omane eripära, mille poolest need kõigist teistest esteetilistest tekstidest põhimõtteliselt eristuvad: absoluutne olevikulisus. On küll võimalik lugeda romaane, mis on kirjutatud sajandite eest, või vaadelda maale, mis on sündinud kaua aega tagasi, kuid etendus on alati vaadatav vaid siin ja praegu. Etenduse kui teatrimärgi realisatsiooni ja etenduse retseptsiooni kui teatrimärgi tajumise vahele ei saa trügida ajaline distant: etendus on tajutav vaid etendamise käigus, kuigi tõlgendada saab seda hiljemgi.²¹

Veel üht eripära kujutab endast viimaks fakt, et teatritekst ei ole ehitatud ühestainsast märgisüsteemist, vaid tervest hulgast heterogeensetest märkidest. Seetõttu osutub äärmiselt raskeks probleemiks igas analüüsis oluline küsimus, kuidas liikuda üksikute märkide mõistmiselt teksti mõistmisele. Sest meil ei ole homogeenseid väiksemaid eristatavaid ühikuid, mis võiksid koonduda väiksemaiks tähenduslikeks üksusteks, ega homogeenseid väiksemaid tähenduslikke ühikuid, millest ehituksid laused ja neist omakorda lõpuks tekstid. Seevastu leiame end vastamisi terve hulga märkidega, mis kuuluvad eri märgisüsteemidesse, töötavad erinevate väikseimate eristatavate ja tähenduslike ühikutega, osalt ei oma aga üldse mingeid selgelt eristatavaid väiksemaid tähenduslikke ühikuid ja on koguni küsitav, kas nad ülepea täidavad mingit märgifunktsiooni. Kuid analüüsi ei saa teha, kui me ei ole suutelised liigendama etenduse teksti ühest küljest suuremateks segmentideks – “lauseteks” –, teiselt poolt aga neid suuremaid segmente üksikute teatrimärkide väiksemateks ühikuteks. Teksti tähendust ei saa küll mingil juhul määratleda ega mõista üksikute märkide summana ega ka suuremate segmentide tähenduste summana, see sünnib pigem ülimalt keerulises protsessis, mis vahendab dialektilist liikumist üksikute märkide ja suuremate segmentide tähenduste vahel ning nii üksikute märkide kui ka segmentide tähenduste ja teksti tähenduse vahel. Igal juhul ei ole aga võimalik loobuda üksikute märkide piiritlemisest.²² Analüüsi aspektist peab seega teatriteksti üksiku märgina kehtima iga ühik *resp.* iga ühikute sekvents, millele võidakse analüüsi käigus omistada iseseisev tähendus. Üksikmärgina selles tähenduses võib toimida nii üksainus suunurkade kõverdamine kui ka tegelaskuju pikem repliik või kogu kodanlikku salongi kujutav dekoratsioon, kuivõrd see ei sisalda elemente, millele saab omistada iseseisva tähenduse, mis jääks väljapoole üldist tähendust “kodanliku salongi element X maal Y ajastul”.

Selline teguviis ei ole küll teoreetiliselt päris probleemitu, kuid osutub analüüsi seisukohast täiesti praktiliseks ja õigustatavaks.

Peale üksikmärkide küsimuse peab enne analüüsi algust olema lahendatud ka suuremate segmentide moodustamise küsimus. Kui tahta teksti suuremateks segmentideks liigendada, võib lähtuda etenduse ajalisest järgnevusest või valida välja ühikud, mida saab kindlaks määrata sõltumata ajalisest kulust. Mõlemal juhul võib teatriteksti teooria, ilma et peaks end maha salgama või oma objektile kahju tegema, laenata draamatekstide teoorialt: etendusprotsessi mõistlikuks segmenteerimiseks võiks teha jaotuse piltideks/stseenideks ja vaatusteks, etenduse kulust sõltumatutest teguritest lähtudes jaotuse tegelasteks, ruumiks ja tegevuseks. Mõlema jaotuse puhul on nende ühikud põhimõtteliselt moodustatavad teatrimärkide kõigest liikidest. Sest teatrimärkide mobiilsusest tingituna suudavad näitleja esile toodud märgid – žestid, helid, sõnad – osutada samahästi ruumilistele objektidele, nii nagu ruumilised objektid on suutelised viitama määrgina teatud tegelaskujule.²³ Jaotus tegelaseks ja ruumiks ei tähenda seega teatriteksti osadeks lahutamist märgisüsteemide alusel, vaid realiseerib struktuuriprintsiipi, mis jääb väljapoole heterogeensete teatrimärkide võimalikku jaotust.

Et määrata kindlaks mingi teksti tähendus, peab analüüs seega toetuma nii üksikutele teatrimärkidele kui ka suurematele analüüsiüksustele. Seetõttu tuleks kasutada analüüsimeetodeid, mille abil oleks võimalik omistada tähendus nii üksikutele märkidele kui ka suurematele tekstisegmentidele.

2.1.3. Tähenduse kindlaksmääramise meetodid

Kuna tähendus on semiootiline suurus, mis on määratletav vaid kolme semiootilise tasandi ühtsuses²⁴, tuleb teatriteksti analüüsimisel arvestada loomulikult ka kõigi kolme semiootilise dimensiooni ja nende omavaheliste suhetega. Olgu veel kord rõhutatud, et üksikute märkide, suuremate segmentide, kuid ka kogu teatriteksti semantilise dimensiooni genereerimine sõltub lõppkokkuvõttes süntaktilise ja pragmaatilise dimensiooni tasandil paika pandud struktuuridest, niisiis ei ole see mitte mingil juhul lahutatud kahest ülejäänud dimensioonist. Seetõttu tuleks kõigepealt arutluse alla võtta meetodid, mis puudutavad eelkõige süntaktilist dimensiooni, seejärel need, mis seostuvad esmajoones pragmaatilisega, ja alles lõpuks need, mille abil on määratletav semantiline dimensioon.

2.1.3.1. Süntaktiline dimensioon

Süntaktilise dimensiooni tasandil uuritakse nii märkidena määratletud üksikuid teatrimärke kui ka teksti suuremaid analüüsiüksusi erinevate suhete aspektist, millesse need võivad astuda teiste märkidega 1) tekstis endas, 2) väljaspool teksti.

Tekstisese ja tekstivälise märgi vahel loodavad suhted on äärmiselt mitmekesised. Kui märgiks, mille tähendust otsitakse, on teatud žest, võib uurida, milline positsioon on tal žestiliste märkide süsteemis, mis kehtib kas teatris või kogu kultuuris; kas tal on sarnasusi teiste žestiliste märkidega ja kas teda saaks vaadeldavas tekstis võimaluse korral nendega tema spetsiaalses funktsioonis asendada; kas ta on väljaspool teksti alati seotud teatud teiste märkidega samast või mõnest muust märgisüsteemist, millega ta on või just nimelt ei ole seotud ka vaadeldavas tekstis; milliste tunnuste poolest eristub ta märkidest, mis teda tekstis tema funktsioonis asendada võiksid jms. Kui aga märk, mille tähendus tuleb kindlaks määrata, kujutab endast suuremat analüüsiüksust, näiteks tegelast, võiks uurida tema suhet tegelastega teistes tekstides: Dorni lavastuse Iphigeneiat võiks suhestada näiteks a) Goethe teksti Iphigeneiaga, b) Neuenfelsi või Peymanni Iphigeneiaga, c) Goethe teiste tekstide naiskujudega, d) teiste draamade naiskujudega, e) naiskujudega mingis kindlas ühiskondlik-ajaloolises kontekstis, f) mingi kindla naisetüübiga tänapäeval jms*. Paradigmaatilised suhted, mida saab luua tekstisest märkide ja tekstiväliselt realiseeritud märkide vahel, on äärmiselt mitmekesised ning võimelised aktualiseerima eripärasel, vastuvõtja realiseeritud konstellatsioonis vastavalt olukorrale täiesti spetsiifilisi tähendusvõimalusi.

Süntagmaatilisel teljel tuleb vaadeldavat märki uurida suhtes 1) kõigi samal ajal ning 2) kõigi vahetult enne ja vahetult pärast realiseeritud märkidega. Seejuures on soovitatav kasutada meetodit, mis võimaldab teostada analüüsi-protseduure erinevatel tasanditel. Nii tuleks kindlaks teha märgi maht võrreldes teiste märkidega: kas žest A on võrreldes žestiga B, maskiga a, kostüümiga I, lavakujundusega mahukam või mitte; kas tegelane I on laval kauem kui tegelane II, kas tegelane lahkub lavalt enne, kui vahetub dekoratsioon, või on ta katkestuseta kohal mitme dekoratsiooni taustal jms. Lisaks tuleks kontrollida märgi positsiooni: kas märk realiseeritakse mingil moel esile tõstetud kohas? Näiteks kas tegelane (muusika, valgustus jm) avab etenduse, ilmub selle kulminatsioonipunktis, lõpetab selle või realiseeritakse vähemtähtsal kohal? Tihedas seoses positsiooniga tuleks uurida sagedust ja jaotumist: näiteks kui sageli mingi tegelane üles astub ja millises positsioonis? Kui tihti ja millistes kohtades kannab tegelane A kostüümi X võrreldes kostüümiga Y või Z? Kui tihti ja millal haarab ta sigareti järele või laskub põlvili? Kui sageli ja millistes kohtades mängitakse muusikat?

Kindlasti ei ole tähtsusetu uurida süntagmaatilisel teljel sarnasusi ja erinevusi realiseeritud märkide vahel. Seejuures tuleb ühest küljest jällegi kindlaks teha sarnaste resp. üksteisega opositsioonis olevate märkide maht, positsioon, sagedus ja jaotus – näiteks millisel kohal ning kui tihti A ja B samas kostüümis üles astuvad, kui kaua nad ühel ajal sama kostüümiga kohal on jms –, teisalt aga

* Goethe draama "Iphigeneia Taurises" lavastas Dieter Dorn 1981. aastal, Hans Neuenfels 1980. aastal, Claus Peymann 1977. aastal.

erilised toimimisviisid, mille alusel üks märk teisega sarnaneb või sellest eristub. Selliste menetlustena võidakse kasutada näiteks liitmist või lahutamist: kui mingile märgile midagi lisatakse või talt ära võetakse, võib see protsess toimida tähendust kandva elemendina. Kui tegelane, kes kannab purpurpunast mantlit, paneb endale pähe krooni, võib see tähendada, et nüüd räägib ta kuningana, s.t ametiisikuna. Kui Dürrenmatti “Füüsikutes” võtab Beutleri kehastaja peast allonžparuka, mis identifitseerib teda Newtonina, võidakse sellega näidata, et ta käitub nüüd Beutleri, mitte Newtonina. Sarnase eesmärgiga vahenditena võiks nimetada permutatsiooni ja asendust: permutatsiooni eredaks näiteks teatris on iga kostüümi- ja dekoratsioonivahetus. Asendusega on aga tegu kõigil teaterliku metafooriloomel juhtudel, näiteks siis, kui vastandust *käsi – kinnas* kasutatakse sellega mõeldud opositsiooni *alasti keha – riided* asemel.

Sel moel uuritud märkide võimalik tähendus – olgu need üksikud teatri-märgid või suuremad analüüsiüksused – ei ole siiski peaaegu mitte kunagi kindlaksmääratav üheainsa meetodi abil, vaid alles paljude meetodite tulemusena, mis otsivad tähenduse lõpuks üles tuvastatud süntagmaatilise ja paradigmaatilise telje lõikumispunktis.

2.1.3.2. Pragmaatiline dimensioon

Pragmaatilise dimensiooni tasandil uuritakse märke suhete aspektist, millesse need võivad astuda kasutajatega – seega nende loojate ja vastuvõtjatega.

See uurimine tuleb teatriteksti puhul ette võtta kahes erinevas kontekstis. Kuna eeldada ei tule suhtlust ainult lava ja publiku vahel, vaid – kuigi üksnes fiktsionaalset – ka laval, saab teatrimärke uurida nii tegelaste, kes neid “esile toovad” ja “tõlgendavad”, kui ka etenduse loojate ja selle vaatajate aspektist.

Tekstilisel, seega süntagmaatilisel tasandil viiks see uurimine eelkõige suurema analüüsiüksuse “tegelane” konstrueerimiseni. Kui on võimalik selgitada, miks tegelane A kasutab ühte või teist lingvistilist, paralingvistilist, miimilist, žestilist või prokseemilist märki, riietub sel moel, viibib neis või teistes ruumides, või miks tegelane B tegelase A käitumist nii või teisiti tõlgendab ning nende või teiste märkide abil sellele reageerib, on leitud olulised elemendid, mille abil vaataja võib retseptisiooniprotsessi käigus üles ehitada üksused “tegelane A” ja “tegelane B”. Teatrimärkide uurimine pragmaatilisest aspektist toimub seega tekstisiselt, et ehitada üles suurem analüüsiüksus “tegelane”.

Paradigmaatilisel teljel seevastu tegeldakse eelkõige sellega, et teha kindlaks tekstiväliselt antud tingimused, mis on olulisel määral kaasatud tähenduse kindlaksmääramisse loomis- ja vastuvõtuprotsessis.

Seejuures tuleb kõigepealt välja selgitada, kas loojad ja vastuvõtjad lähtuvad ühisest kehtivast teatrinormist – olgu siis siduva koodi mõttes, nagu Pekingi ooperis või india *kathakali* tantsuteatris, või aktsepteeritud malli tähenduses, mis ei ole küll siduv, kuid mille teatritegijad ja vaatajad ühtviisi aluseks võtavad. Kuivõrd selline norm on äratuntav ja tõestatavalt olemas, tuleb tähenduse

kindlaksmääramisel sellega loomulikult arvestada. Näiteks kui keegi ei seosta kostüümi sinist värvi Pekingi ooperis aluseks oleva koodiga, ei ole ta võimeline vastu võtma teavet, et mantlikandjaks on üliõpilane. Sellel, kes ei ole aga kursis 1970. ja 1980. aastate alguse teatri kombega mitte kasutada kostüüme ajalooliselt või mingil muul moel “tegelikkusele vastavalt”, on raskusi lokaste nahk-kostüümi, kõrge kontsaga kingade ja lehmanahkse mantli (Neuenfelsi lavastuses “Oidipus” Frankfurdis 1979) adekvaatse suhestamisega selle tegelaskuju karakteristikaga.

Peale küsimuse võimalikust aluseks olevast normist – vähemasti osaliselt, s.t seoses üksikute märgisüsteemide kasutusega – tuleb küsida, eelkõige etenduste puhul, mis ei sünni siduva koodi alusel, kuidas neis realiseeritud teatrimärgid suhestuvad erinevate kultuurisüsteemidega. Nii on näiteks realistliku teatri kõigi vormide puhul paralingvistilised, miimilised ja žestilised märgid, kostüümid, rekvisiidid ja dekoratsioonid tõlgendatavad ning mõistetavad vaid siis, kui need seostatakse vastavate märgisüsteemide koodidega, mis kehtivad kindlas kultuuris. See, kes ei tea, et meie kultuuris raputatakse eituse väljendamiseks pead, et arst või raudteelane kannavad kindlat ametivormi, et meil on funktsionaalsete ruumide – elutoa, köögi, kooli, kiriku jm – sisustamise kohta erinevad arusaamad, on täiesti võimetu laval realiseeritud märke adekvaatselt tõlgendama.

Peale primaarsete kultuurisüsteemide on sageli vaja tunda ka sekundaarseid: näiteks kui keegi ei tunne meie kultuuris välja kujunenud ettekujutust surmast kui vikati ja liivakellaga luukerest või Pierrot' kostüümistereotüüpi ning talle ei ole tuttav muinasjuttudes loodud heledate ja tumedate juuste konnotatsioon, ei saa ta sellistest märkidest teatris aru. Kes ei ole lugenud Goethe “Iphigeneiat”, ei saa seda seostada Dorni lavastusega “Iphigeneia”; kes ei ole näinud näidendi teisi lavastusi, on vaevalt suuteline võrdlema Iphigeneia A-d Iphigeneia B-ga. Teatriteksti saab paljude heterogeensete tekstide lõikepunktina lugeda ja tõlgendada vaid tingimusel, et vaataja neid tekste, mis vaadeldavas teatritekstis ristuvad, tõepoolest tunneb. Teksti intertekstuaalsuse²⁵ mõistmine kui selle tähenduse adekvaatse kindlaksmääramise eeldus on sel viisil tugevalt kinni semioosi pragmaatilises dimensioonis.

2.1.3.3. *Semantiline dimensioon*

Semantilise dimensiooni tasandil uuritakse teatriteksti märke nende suhte alusel oma denotaati/designaati. Ka see uurimine tuleb ette võtta nii süntagmaatilisel kui ka paradigmaatilisel teljel.

Süntagmaatilisel teljel tuleb kõigepealt kindlaks teha denotaadid, mis ilmnevad otsese viiteta süntaktilisele dimensioonile. Nendeks saavad enesestmõistetavalt olla vaid teatrimärkide n-ö elementaarsed põhitähendused. Selles staadiumis oleks seega oluline üksnes ära tunda, et lingvistilised, paralingvistilised, miimilised, žestilised ja prokseemilised märgid, mida näitleja A esile toob, tähistavad lingvistilisi, paralingvistilisi, miimilisi, žestilisi ja prokseemilisi

märke, mida toob esile tegelaskuju X, nagu ka tema kuju, soeng ja riietus, ning et ruum, milles A liigub, tähistab ruumi, milles X liigub resp. kuidas näitleja liigub (kas ta longib, hüpleb, tormab, istub jms) ja kuidas on kujundatud lavaruum (nt tühi ruum erilise valguse langemisega jms). Kõiki sellest tasandist kaugemale minevaid tähendusi saab omistada vaid pragmaatilisele ja süntaktilisele dimensioonile tuginedes.

Paradigmaatilisel teljel peaks analüüs püüdma välja selgitada need tähendused, mida teatrimärgid nende tekstivälise päritolu alusel on sellesse n-ö sisse toonud. Lingvistiliste märkide seisukohalt tundub see protseduur probleemitu, kuid teiste märgisüsteemide suhtes asetab see vastuvõtja raskete probleemide ette. Sest peale keele on kõigile teistele teatrisemioosis potentsiaalselt osalevatele märgisüsteemidele iseloomulik see, et neil puuduvad üheselt kindlaks määratud denotaadid lingvistilises sõnaraamatutähenduses. Nende konkreetseid denotaate on seega võimalik välja selgitada ainult pragmaatilise dimensiooni alusel.

Kasutamise järgi teatris võime esitada kaks põhimõtteliselt erinevat võimalust semantiseerida märkidena kasutatavad materiaalsed elemendid; nende vahel on palju üleminekuvariante.

1. Etendus põhineb mingil stabiilsel teatrikoodil, mis määrab täpselt, milline tähendus mingil intonatsioonil, žestil, kostüümil, rekvisiidil igas etenduses on. Semantiseerimine toimub seega tuginedes mingile kindlale koodile, millest võivad tähenduse kindlaksmääramisel ühtviisi lähtuda nii loojad kui ka vastuvõtjad.

2. Teatritekstis kasutatud materiaalsete elementide semantiseerimine toimub koodide põhjal, mis kehtivad ümbritsevas kultuuris, märkidena toimivate elementide loomisel ja tõlgendamisel väljaspool teatrit. Tähenduse kindlaksmääramiseks peavad looja ja vastuvõtja seega toetuma vastavas kultuuris toimivatele heterogeensetele koodidele. Sel juhul oleme võimelised omistama mingile žestile, kostüümile või dekoratsioonile tähenduse seetõttu, et me tunneme selle žesti, riietuse või mööblieseme kasutust väljaspool teatrit. Sellele semantiseerimise tingimusele on rajatud kõik realistliku teatri vormid.

Lisaks võivad teatrimärgid, nagu juba seoses pragmaatilise dimensiooniga näidatud, tingituna nende suhetest mitmesuguste sekundaarsete kultuuri-süsteemidega, nagu müüt, religioon, kirjandus, maalikunst, teater, film, sport, meedia- ja popkultuur jne, tuua teksti sisse lisatähendusi.

Kõik väljastpoolt teksti sissetoodud tähendused võivad aga teatriteksti süntagmaatilisel teljel läbi teha olulisi modifikatsioone ja muutusi. Sest spetsiifilised tekstisisesed suhted, millesse märgid võivad astuda, avaldavad omakorda erilisel kombel mõju tähenduse kindlaksmääramise protsessile, nii et mingi teatriteksti semantiline dimensioon on määratletav alles pärast seda, kui pragmaatilise ja süntaktilise dimensiooni spetsiifilised vastasseosed on piisavalt selgitatud.

Sellisteks toiminguteks on aga tõepoolest vaja videosalvestist. Muidu oleks väga raske seda meetodit produktiivselt rakendada. See aga sõltub igal üksikjuhul analüüsi küsimuseasetusest.

Siin kirjeldatud semiootilise etendusanalüüsi meetodid eeldavad esimese ja teise tasandi taju, semantilise ja episoodilise mälu koosmängu. Kuna enamik teatri märgisüsteeme ei tööta kodeeritud tähendustega, sünnib tähendus eten- duses peamiselt konkreetsete performatiivsete protsesside alati spetsiifilises kohtumises erinevate süntagmaatiliste ja paradigmaatiliste telgedega, mis võib tingida iga kord eripärase vaataja-subjekti. Sellest kohtumisest sünnib tähendus. Selle kindlaksmääramiseks on vaja loomingulist aktiivsust. Tähendus on seega paljudel juhtudel ennustamatu ja võib olla erinevate vaatajate jaoks erinev. On ebatõenäoline, et erinevad tähendusfaktorid, mis on tähenduse kindlaksmääramise protsessi aluseks ja seda juhivad, esineksid ka ainult kahel juhul samas konstellatsioonis, millest see üksainus tähendus sünnib. Niisiis, kuigi esitatud semiootilise analüüsi meetodeid saavad ühtmoodi kasutada kõik analüüsijad, võivad analüüsides tulemused olla väga erinevad. Kuid igal juhul on need spetsiifilisele meetodile viitamise ning selle seletamise abil intersubjektiivselt vahendatavad, mõistetavad ja diskuteeritavad.

2.2. Fenomenoloogiline analüüs

Etendust võib edukalt analüüsida performatiivsuse aspektist. Siiski ei tuleks rääkida performatiivsuse analüüsist. Sest performatiivsuse tajumisel on tegemist just nimelt tervikliku kogemusega, mis tuleb vaatluse alla võtta tervikuna, mitte murendada seda väikseimateks koostisosadeks. Niisuguseid terviklikke kogemusi on uuritud eelkõige fenomenoloogia vallas.²⁶ Seetõttu võiks etenduse analüüsi performatiivsuse aspektist nimetada fenomenoloogiliseks analüüsiks. Seda ei huvita näidatu/etendatu märgifunktsioon, vaid selle nii-olu fenomenina, nagu ka laad ja viis, kuidas vaataja seda kogeb ning kuidas see talle mõjub. Semiootilisi etendusanalüüsi viise katsetati juba 1970. aastatel, mil teatri- teaduses hakati esimest korda välja arendama süstemaatilisi etendusanalüüsi meetodeid, mis sellest ajast saati on pidevalt täiustunud ja lihtsamaks muutunud, kuid fenomenoloogiline analüüs on alles lapsekingades. Sobivaid meetodeid ei ole veel välja arendatud; ühtegi fenomenoloogilist etendusanalüüsi – mis tahes küsimuseasetusega – ei ole minu teada tänase päevani olemas. Järelikult ei ole praegusel juhul – erinevalt semiootilist analüüsi käsitlevast lõigust – võimalik tuletada teoreetilistest eeldustest konkreetseid meetodeid ning diskuteerida nende kasutusvõimaluste ja produktiivsuse üle. Tuleb pigem piirduda üksikute probleemiringide piiritlemise ja kirjeldamisega. Toimugu see siinkohal teatri- ruumi atmosfääri, näitleja spetsiifilise kehalisuse ja etenduse sündmuslikkuse näitel.²⁷

2.2.1. Atmosfäär

Kui vaataja sisenes ühel Marthaleri* “Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn ab!” (Berliini Volksbühne 1995) etenduse õhtul Volksbühne teatrisaali, haaras teda endasse väga omapärane atmosfäär. See on kirjeldatav ooteruumi õhustikuna – ebamugav, külalislahkusetu, sünge ja masendav, samas õõvastav, tontlik, ebareaalne. Vaataja nägi laval ruumi, mis oli kuni laeni plaaditud tehisvineeriga, mis jätkas võikal kombel teatrisaali sooja puidust seinatahveldist: keskel otsekui esikusse avanev lükanduks, paremal ja vasakul klosetiüksed; lükandukse kohal seisma jäänud kell; selle kõrval sõnad “et aeg seisma ei jääks”; parema seina ääres roostetanud küttekehad ja kaks hiiglaslikku söeahju, ees vasakul klaver ja ruumi keskel nõorsirges reas kaks kandilist plastiklauda kilekottidega, mille istusid liikumatult üksteist täiesti erinevat tegelast. See ei olnud mõni üksik element, millele see vaatajale vastu paiskuv eriline atmosfäär oleks olnud taandatav; pigem kutsus selle esile kogumulje. Atmosfäär avaldas esimesena vaatajatele mõju ja mõjutas edasist retseptiooni – päris kindlasti ka tähendusloome protsesse etenduse ajal.

See, mis siin vaatajaga etenduse alguses / enne seda toimus, juhtub peaaegu igal etendusel. Sageli muutuvad atmosfäärid etenduse kestel. Neil on meie retseptiooniprotsessis kahtlemata oluline roll. Kuid mida nendega peale hakata? Kuidas uurida ja teha kindlaks, milline on nende roll ja kuidas nad toimivad vaatamisprotsessis? Mis atmosfäärid üldse on? Gernot Böhme määratleb neid kui ...

[...] ruume, kuivõrd nad on “ergastatud” asjade, inimeste või keskkonna konstellatsioonide kohalolust, s.t nende ekstaasidest. Nad on ise millegi kohalolu sfäärid, nende tegelikkus ruumis. [...] Atmosfäärid ei ole midagi vabalt hõljuvat, vaid otse vastupidi miski, mille lähtepunktiks ja loojaks on asjad, inimesed või nende konstellatsioonid. Sel moel kavandatuna ei ole atmosfäärid midagi objektiivset, mitte asjade mingid omadused, kuid on siiski midagi kombatavat, asja juurde kuuluvat, kuivõrd asjad artikuleerivad omaduste kaudu – mõeldud kui ekstaasid – oma kohalolu sfääri. Ka ei ole atmosfäärid midagi subjektiivset, nagu mingi hingeseisundi määratlused. Ja siiski on nad subjektsed, kuuluvad subjektide juurde, kuivõrd me tajume neid füüsiliselt kohalolevana ja see tajumine on ühtlasi subjektide füüsiline asumine ruumis.²⁸

Atmosfäärid on seega midagi, mis ruumis inimeste ja asjade või ka inimeste ja inimeste vahele “valgub”. Need ei kuulu ainult objektide või inimeste juurde, mis näivad neid välja kiirgavat, ega ka nende juurde, kes ruumi sisenevad ja neid füüsiliselt tajuvad. Atmosfäär on teatriruumis tavaliselt esimene, mis vaatajaid haarab ja “ergastab” ning selle kaudu edasise taju ja retseptiooni jaoks teatud eeldused loob. See “häälestab” vaatajat teatud moel edasiseks, viies ta mingisse

* Christoph Marthaler (sünd 1951), Šveitsi lavastaja ja muusik.

kindlasse “meeleollu”, millel on ilma igasuguse kahtluseta mõju tajule ja tähendusloome protsessidele. Kuidas see toimub ja millised tingimused on selle protsessi aluseks, on praegu veel suuresti ebaselge.

Vältimaks valesüstmist: see ei tähenda, et me ei suudaks atmosfääre eristada või nimetada, ega ka seda, et me ei oleks suutelised analüüsima, milliste vahendite *resp.* kunstiliste võtetega need üksikasjades loodud on. Otse vastupidi. Mõlemale asjaolule on Böhme selgelt viidanud. Keeleliste vahendite hulk, mida me kasutame, et mingit atmosfääri võimalikult täpselt tähistada ja teistest eristada, räägib selget keelt: me tunneme rõhuvaid, pingelisi, ebamugavaid, hirmuäratavaid, kõhedust tekitavaid atmosfääre; sõbralikke, kergelt melanhoalseid, helgeid, õdusaid, tõsiseid, heroilisi, dramaatilisi, erootilisi atmosfääre ja veel palju teisi. “Valmistajad” ja kunstnikud, kes on spetsialiseerunud atmosfääride loomisele – kunstnikud, luuletajad, muusikud, lavakujundajad, disainerid, sisearhitektid, reklaamispetsialistid jt –, teavad, milliseid võtteid nad peavad kasutama, et luua rõhuv või erootiline atmosfäär. Böhme toob veenvaks näiteks aiakunstniku C. C. L. Hirschfeldi, kes seletab oma viieköitelises teoses “Theorie der Gartenkunst” (Leipzig 1779–1785) üksikasjalikult, mida tuleb teha, et maastiku- ja aiakujundusega erilisi atmosfääre saavutada. Et saavutada kergelt melanhoalset atmosfääri, tuleb näiteks toimida järgmiselt:

Kergelt melanhoalse ümbruse loob igasuguse vaate piiramine; süvikud ja madalikud; tihe võserik või metsatukk, sageli juba ainuüksi kõrged, tiheda lehestikuga, üksteise ligi surutud puud, mille latvades heljub õõnes kohin; seisev või kumedalt vulisev vesi, vaade millele on kaetud; tume, mustjasroheline lehestik, madalale alla ripuvad lehed ja kõikjal levivad varjud; kõige selle puudumine, mis annaks märku elust ja tegevusest. Sellises ümbruses langeb napp valgus vaid selleks, et mitte lasta kurbusel ja hirmul tumeduse üle võitu saada. Siin on vaikuse ja üksilduse kodu. Üksik lind, kes seltsimatult ringi lendleb, tundmatute olendite arusaamatu sumin; õõnetuvi, kes kudrutab lehtedeta tamme tühjas ladvas, või eksinud ööbik, kes kurdab oma kannatusi kõnnumaale – need on vaatepildi kujundamiseks täiesti piisavad.²⁹

Nii nagu Hirschfeld kirjeldab siin vahendeid ja komponente, mida on vaja ümbruse kujundamiseks sel moel, et see tekitaks 18. sajandi lõpu haritud ja tundelises kodanlases kergelt melanhoalse meeolu, nii on kindlasti ka iga tänapäeva lavakujundaja suuteline selgeks tegema, milliste vahendite ja võtete abil on võimalik luua teatris erilisi atmosfääre. Samamoodi on ka analüüsija võimeline kindlaks tegema, millistele erilistele elementidele ja võtetele on tagasiviidav tajutud atmosfäär. Mõnel juhul võib selle väljaselgitamine, mil moel *resp.* milliste vahenditega mingi eriline atmosfäär loodi, osutada äärmiselt paljutöotavaks küsimuseasetuseks ja tänuväärseks ettevõtmiseks.³⁰ Siiski ei saa sellest järeldada, millist mõju avaldab loodud ja aistitav atmosfäär vaataja tajule ja retseptioonile. Võib siiski eeldada, et konkreetne atmosfäär äratav vaatajas

vastava emotsionaalse hoiaku, häälestuse või “meeleolu”, isegi kui see ei juhtu nii iga vaataja puhul, eriti kui ta tuleb teatrisse kindlalt muus “meeleolus” ega soovigi lavaruumi atmosfääriga kaasa minna.

Seda, millist funktsiooni mingi atmosfäär etenduses täidab, milline on selle mõju pealtvaataja tajule ja tähendusloomele, peaks selgitama üksikasjalik fenomenoloogiline analüüs. Selliseid uurimusi on küll juba tehtud, kuid läbiproovitud meetodeid veel kasutada ei ole.

2.2.2. Kehalisus

Lavastuste “the CIVIL warS”³¹, “Trainspotting” ja “Sportstück” näitel on juba selgeks saanud, et märgifunktsioon ei ammenda näitleja/etendaja keha. Näitleja ei ole ainult mingi lavategelase märk, ei soorita oma žeste ega liigutusi mitte ainult tegelase eest; juhul kui ei kujutata tegelast, pole ta üksnes geomeetriliste muustrite, eluenergia kulgemise, masinate mehaaniliste protsesside jms märk; ta ei kasuta oma häält mitte ainult selleks, et teatud sõnu või lauseid kuuldavale tuua või näiteks väljendada mõne tegelase teatud meeleseisundit. Tema keha on alati ka – või täpsemalt, eelkõige – kohal kui fenomenaalne keha, kui näitleja kehaline maailmasolu [*In-der-Welt-sein*].³² Kui aegluup, žestide ja liigutuste äärmiselt aeglane sooritus lavastuses “the CIVIL warS” juhib tähelepanu žestidele ja liigutustele kui sellistele, graatsilisusele, voolavusele ja elegantsusele, millega neid sooritatakse, või vastupidi: nende žestide äkilisusele, mehaanilisusele, kui need lasevad esile tulla jõul ja energial, mis liigutuse juures käiku lastakse, siis ei taju vaatleja neid õieti enam märkidena, vaid nende täiesti erilist nii-olu žestide ja liigutustena. Kui “Trainspotting’us” paiskavad näitlejad sõnu välja nii, et vaatajat tabab energia, millega neid heidetakse, kui vaatajad keskenduvad häälte erilisele kvaliteedile, nende kokkukõlale, vahelduvale hääletugevusele, rütmile ja tempole, siis ei taju nad hääli märgikandjatena, vaid nende spetsiifilist kvaliteeti. Kui “Sportstück’i” puhul tunnetavad vaatajad, kuidas nende ja mängijate vahel tekib energeetiline väli, siis ei taju nad mängijate keha märgi, vaid energiaallikana. Ja kui trupi Societas Raffaello Sanzio “Julius Caesaris”^{*} astuvad üles anorektiline naine, põdur rauk ja sumomaadleja mõõtu-dega paks hiiglane, siis on vaatajal raske identifitseerida neid kui mõne *dramatis personae* märke. Vaatajate tähelepanu keskendub pigem nende erilisele ihulisusele [*Leiblichkeit*]. Nii on see eriti veel siis, kui näitleja oma keha vigastab. Kui Marina Abramović^{**} oma *performance*’is “The Lips of Thomas” (Galerie Krinzinger, Innsbruck 1975) žiletiteraga viisnurkse tähe kõhule kriimustas või oma selja veriseks piitsutas, nägid vaatajad seda ilmselt kohutava ja šokeeriva enesevigastamisena, mitte enesevigastamise märgina.

* Trupi Societas Raffaello Sanzio rajas Romeo Castellucci Itaalias 1981. aastal. Lavastus “Giulio Cesare” (“Julius Caesar”) esietendus 1997. aastal.

** Marina Abramović (sünd 1946), serbia päritolu tegevuskunstnik.

Kõigil kirjeldatud juhtudel näitleja/etendaja keha mitte ainult ei ammendu võimalike märgifunktsioonidega, vaid osutab selgesti vastupanu selle tajumisele märgina. Sellest hoolimata – või pigem just seetõttu – on näitlejate-kehade vahetu mõju vaatajale sel juhul eriti tugev. Vaatajad lähevad sellega füüsiliselt kaasa, nad kogevad higistamist, nõrkust, iiveldust, südameklõppimist, kiirenenud pulssi; tunnevad hirmu, häbi, jälestust, kaastunnet, sümpaatiat, iha, paha-meelt ja viha. Selle reaktsiooni vallandab vastasseis spetsiifilise kehalisusega, mitte keha märgifunktsioon. Keha ei pea tähendama “haprust”, ta on habras. Ja just sellele haprusele vaataja reageeribki.

Fenomenoloogiline analüüs võib püüda läheneda näitleja eripärasele kehalisusele ja selle võimalikule mõjule – nagu ka atmosfäärile – kõigepealt täpse kirjelduse abil. Kuid analüüsija satub juba siin teatud dilemma ette. Kas ta peaks kirjeldama ainult neid vaatajareaktsioone, mis on jälgitavad? Ja kas ta peaks sel juhul arvestama vaid nende reaktsioonidega, mida ta on täheldanud paljudel vaatajatel, või ka nendega, mida täheldas vaid üksikutel või suisa ühelainsal vaatajal? Või peaks ta, arvestades taju ja sellest tulenevate reaktsioonide subjektiivsust, mis teeb võimatuks konkreetse seose kindlakstegemise taju ja reaktsioonide vahel – välja arvatud juhtudel, kui tegu on meie kultuuris tuntud ja kindlakstehtavate “psühholoogiliste seaduspärasustega” –, teiste vaatajate jälgitavatest reaktsioonidest täiesti loobuma ning keskenduma omaenese tajudele ja reaktsioonidele? Neile küsimustele ei ole ühemõttelist vastust. Kuna kogemus õpetab, et enamasti viib mõistlike ja arutlemisväärsete tulemusteni pigem lähenemisviis “nii see kui teine” kui “see või teine”, ei tuleks siinkohal ühtki võimalust juba eos välistada.

Teine näitlejate kehalisusega seotud probleem on nende nn “*resentsus*” [*die Präsenz*], mis on suuresti kirjeldusele allumatu ja seetõttu vaid nenditav. “*resentsus*” ei tähenda lihtsalt kohalolu [*die Anwesenheit*] ruumis; selle all mõeldakse pigem kohalolu spetsiifilist vormi, mis ei võimalda ülejäänud kohalolijatel – antud juhul vaatajatel – sel moel kohalolijat mitte märgata. Isegi kui nad ei vaata lavale, tajuvad nad tema kohalolu ja suunavad oma pilgu otsekui mingi nähtamatu jõu maagilisel sunnil näitlejale.

Eugenio Barba on põhjalikult tegelenud selle fenomeniga, mis tuleks paigutada eel-ekspressiivsele tasandile, seega enne igasugust märgifunktsiooni omistamist. Lähtudes oma tähelepanekutest erinevate Kaug-Ilda teatrivormide näitlejate kohta, kelle puhul ta *resentsus*st eriti tugevalt tunnetas, määratles ta seda kui energiavahetuse erilist vormi, mille näitleja saavutab teatud tehnikate ja praktikate kasutamise tulemusel.³³ Isegi kui me ei jaga Barba veendumust, et vaadeldaval juhul on tegemist üldkehtiva seaduspärasusega, mille puhul *resentsus* on nende tehnikate ja praktikate paratamatu kaasnähe, vaid lähtume sellest, et need on võimelised toimima nii ainult kindlas kultuurikontekstis, on Barba uurimused viinud siiski äratundmisele, et *resentsuse* puhul ei ole tegemist “saladusega”, vaid tehnikate ja praktikate tulemusega. Seetõttu tuleb

eeldada, et ka lääne teatri puhul on võimalik kindlaks teha, milliseid – konkreetsetel juhtudel erinevaid – tehnikaid ja praktikaid näitlejad presentsuse tekitamiseks kasutavad. Selline arusaam ei implitseeri aga veel teadmist, miks ja kuidas see presentsus vaatajale mõjub ning kuidas see tema taju ja võimalik, et ka tähendusloomet mõjutab. Siin jäävad paljud küsimused veel lahtiseks.

2.2.3. Sündmuslikkus

Semiootilise analüüsi lähtekohaks on lavastus kui teos ja laval toimuv kui teatri-märkidest koosnev tekst, ent fenomenoloogilise analüüsi lähtepunktiks on etenduse sündmuslikkus. See analüüs suunab pilgu sellele, mis toimub näitlejate ja vaatajate vahel nende ainukordsetes ja kordumatutes konstellatsioonides.

Tahtmata siinkohal üles võtta filosoofilist diskussiooni sündmuse mõiste ümber³⁴, asetan ma etenduse sündmuslikkuse vahetusse seosesse selle eriliste meediumiomaste tingimustega, mida saksa keeles tähistab pigem emfaatiline väljend *olevik [die Gegenwart]* või *olevikulisus [die Gegenwartigkeit]*³⁵ ja inglise keeles pigem tehniline termin *liveness*³⁶. Neid on sissejuhatavalt kirjeldatud ning määratletud kui näitlejate ja vaatajate füüsilist kooskõhalolu samas ruumis. Ilma selleta ei saa etendus toimuda, sest see toimub kui miski, mis leiab aset näitlejate ja vaatajate vahel. Fenomenoloogiline analüüs, mille lähtepunktiks on sündmuslikkus, ei saa seega piirduda vaid laval toimuvaga, vaid peab ennemini ära mõõtma umbmäärase, täpsemalt määratlematu, osalt koguni nähtamatu välja, mis lava ja teatrisaali, näitlejate ja vaatajate vahel moodustub ja laiub.

Selle välja kohta pakub “Trainspotting” ridamisi häid näiteid. Need ulatuvad juba mainitud mängudest näitleja ja vaataja rolliga etenduse alguses ja lõpus paljude pöördumisteni publiku poole etenduse jooksul. Siin lausa provotseeritakse näitlejate ja vaatajate interaktsiooni ning niimoodi tematiseeritakse ja teadvustatakse seda. Nii ilmub näitleja (Hendrik Arnst) resp. Frank kogu oma massiivses füüsilisuses ikka ja jälle hirmuäratavana vaatajate ette, ründab neid agressiivsete märkustega või ähvardab kehahoiaku ja žestidega. Ühe vaataja peale tagareast karjutakse: “Mida see nõme vitt seal jõllab?” Jahmunud vaataja ja teiste vaatajate reaktsioon erineb etendusest etendusse. Kui esimesel korral tõmbub ähvardatu tagasi ja tõmbab pea õlgade vahele, tehes end seega väikeseks ja tähtsusetuks, pahvatab publik naerma. Näitleja võtab seda ettekäändena uueks otserünnakuks publiku pihta ja karjub: “Olge tasa, kui daamil on midagi öelda”, mispeale näitleja (Kathrin Angerer) resp. Alison, keda silmas peeti, saab teist korda maha pidada oma tiraadi Franki, selle “igavese sea” kohta. Kui kaks vaatajat tahavad enne etenduse lõppu ära minna ja üritavad märkamatuks üle lava väljapääsu poolehiilida, võtab üks näitleja (Matthias Matschke) nad ette. Ta tahab teada, miks etendus neile ei meeldi, palub veel kord hästi järele mõelda ja saadab neile publiku suureks rõõmuks järele krõbeda sõimu, kui nad sõnaahtralt, kuid otsustavalt end uksest välja pressivad.

Etendus mängib sel moel oma eriliste meediumiomaste tingimustega, oma olevikulisusega, oma *liveness*'iga. Kuna interaktsioon, mis seejuures näitlejate ja vaatajate vahel käivitatakse ja lõpuni käigus hoitakse, on jälgitav, pakub "Train-spotting" fenomenoloogilisele analüüsile äärmiselt sobiva lähtepunkti sündmusliikkuse kirjeldamiseks. Seda saab interaktsioonikäikude täpse fikseerimise korral tõendada ka nendele, kes etendusel ei osalenud. Nõnda on võimalik usutavalt näidata näitlejate ja vaatajate vahelise välja teket ja jätkuvat mõju.

Täiesti teistsugused on tingimused energeetilise välja puhul, mida vaataja tajus "Sportstück'i" etendusel. Kas see jõuvali tekkis igal etendusel, kas selle tekkele ei võinud takistuseks saada vaatajad, kellele sedalaadi teater oli sügavalt vastuvõetamatu, kuid kes ei tahtnud sellest hoolimata ruumist lahkuda, seda ei ole mul võimalik teada – "Trainspotting'u" puhul olid kõik kirjeldatud, kuid ka muud (siin oli palju variatsioone) interaktsioonid jälgitavad igal etendusel. Fenomenoloogilise analüüsi seisukohalt on küll lõppkokkuvõttes ebaoluline, mis sama lavastuse teistel etendustel aset leidis. Sest kuivõrd see on suunatud etenduse sündmusliikkusele, siis pakub huvi vaid see, mis toimus ühel kindlal õhtul ainukordselt antud konstellatsioonis, küsimata, kas nii juhtus ka teistel etendustel. Semiootiline analüüs tunneb huvi eelkõige elementide vastu, mis on prooviprotsessi käigus välja töötatud ja õhtust õhtusse samal moel taasluuakse, kuna fenomenoloogiline analüüs suunab oma pilgu just nimelt ainukordsele, kordumatule, ennustamatule.

Mida hakkab ta aga selle ainukordse ja kordumatuga peale, kui see – erinevalt "Trainspotting'ust" – ei ole silma ja kõrvaga jälgitav ega seetõttu ka kirjeldatav, kui see on "ainult" füüsiliselt tunnetatav? Kuidas näiteks peaks analüüsija lähemalt kirjeldama energeetilist välja "Sportstück'is", millest oli juttu ja mida ta ise tunnetas? Juba väide, et see tekkis ja aina intensiivistus, tekkitab kahtluse obskurantismis. Sest vaevalt saab selle välja olemasolu tõestada kellelegi, keda kohal ei olnud ja kes seega ei saanud seda tunda. Ei fotograafia ega videoülevõtted võimalda nähtavaks ega kuuldavaks teha energiavooge, mis lava ja saali vahel edasi-tagasi voolasid. See jõuvali ja selles aset leidnud energiavahetus on seega vahendatav ainult keelelise kirjelduse abil.

Siinkohal pörkab fenomenoloogiline analüüs silmanähtavalt oma piiridele. Sest selle teostamiseks – nimetatud energiavälja täpseks kirjeldamiseks selle poeetilise esilemanamise asemel – puuduvad tal isegi põhilised mõisted. Tulevaste üksikanalüüsides ülesandeks on anda panus nende väljaarendamisse. Mil määral peaks fenomenoloogiline etendusanalüüs, kui ta esimestest katsetustest välja on jõudnud, leidma kindluse koostöös psühholoogia või ka neurobioloogiaga – eriti teise taju tasandi puhul –, ei ole praegu veel võimalik hinnata. Kuid sõltumist sellisest koostööst võib eeldada. Enne kui fenomenoloogiline analüüs küündib semiootilise analüüsi meetodiliste standarditeni, tuleb harida veel palju uudismaad.

2.3. Lõppjärelused

Nii semiootiline kui fenomenoloogiline analüüs on sellistena ebapiisavad – ja sugugi mitte ainult metodoloogilistel põhjustel nagu fenomenoloogilise analüüsi puhul. Semiootiline analüüs küsib selle järele, millistel tingimustel tekib etenduses performatiivsetest protsessidest tähendus ja millised tähendused on konkreetselt kindlakstehtavad kui mõeldavad ja võimalikud, kuid fenomenoloogiline analüüs on suunatud just performatiivsetele protsessidele endile. Semiootiline analüüs vaatlleb etendust teosena ja tugineb laval toimuvale kui teatrimärkidest tekstile, kuid fenomenoloogilise analüüsi lähtepunktiks on etenduse sündmuslikkus ja see keskendub neile performatiivsetele protsessidele, mille tagajärjel näitlejate ja vaatajate vahel midagi sünnib, nii et vaatajad on neist lavaprotsessidest ergastatud, puudutatud ja mõjutatud ning neil on vaatajatele toime. Mõlemad lähenemisviisid kuuluvad selles mõttes lahutamatu kokku. Nad kujutavad endast vaid kaht erinevat perspektiivi samale objektile – etendusele. Olenevalt küsimuseasetusest on mõnel juhul küll võimalik piirduda ühega neist kahest vaatenurgast. Kuid kõigi nende probleemiasetuste läbitöötamiseks, mille puhul on oluline spetsiifiline suhe afitseerituse ja tähendusloome vahel, tuleb kasutada mõlemat lähenemisviisi ja need teineteisega põimida. Selleks tuleb aga fenomenoloogiline analüüs kõigepealt meetodina välja arendada. Seoses täiesti mõistetava vaimustusega, mille töid kaasa semiootilise analüüsi võimalused, jäid performatiivsuse kui sellise laad, funktsioon ja tähendus pikka aega tähelepanu alt välja. Alles 1990. aastatel on see suund astunud silmanähtavalt teatriteaduse vaatevälja, ja sugugi mitte kõige väiksem osa pole siin postmodernistlikul resp. postdramaatilisel teatril, mis semiootilisele analüüsile ikka ja jälle vastupanu on osutanud. Sest semiootiline analüüs, mis sellega enesestmõistetavalt arvestab – kuidas muidu saakski ta pöörduda etenduse, performatiivsuse poole *par excellence* –, tajub etendust vaid selle võimalikus märgilises.

Järgnevate aastate ülesandeks on niisiis kõigepealt fenomenoloogilise analüüsi edasiarendamine niikaugele, et see on rakendatav metoodilise lähenemisviisina, ja seejärel mõlema meetodi ühendamine. Nõnda avaneb võimalus analüüsida hea väljavaatega edule neid küsimusi ja probleeme, mis etenduste retseptsioonis tekivad.

Viited

- ¹ Vrd Lehmann, Hans-Thies 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- ² Nendele etenduse määratlustele lisaks vrd peatükki “Für eine Ästhetik des Performativen” (ilmunud Erika Fischer-Lichte kogumikus *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen; Basel: Francke 2001). Eesti keeles: Performatiivsuse esteetika poolt. (Tlk Kairit Kaur.) – *Akadeemia*, 2006, nr 11.

- ³ Emrich, H. M. 1999. Wirklichkeit der Wahrnehmung – Wahrnehmung der Wirklichkeit. – *Flamboyant. Schriften zum Theater* 9. Bochum, lk 63.
- ⁴ Samas, lk 64.
- ⁵ Samas, lk 65.
- ⁶ Samas.
- ⁷ Schacter, D. L. 1999. *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek bei Hamburg, lk 222.
- ⁸ Vrd Schacter 1999 ja Schmidt, S. J. (toim) 1991. *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main.
- ⁹ Vt eelkõige Boehm, G., H. Pfotenhauer (toim) 1995. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München.
- ¹⁰ Vrd selle alalõiguga peatükki “Die Zeichensprache des Theaters” kogumikus “Ästhetische Erfahrung”.
- ¹¹ Lotman, Juri 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München, lk 18.
- ¹² Süsteemi, normi ja kõne tasandi eristuse kohta vt Coseriu, E. 1962. *Sistema, norma y habla. – Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid.
- ¹³ Hermeneutilise probleemi kohta tekstivälise seoste arvestamisel tekstianalüüsis vrd Fischer-Lichte, Erika 1979. *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. München, lk 134–157.
- ¹⁴ Selle problemaatika kohta seoses teatrikeelega vrd Fischer-Lichte, Erika 1982. *The Theatrical Code. An Approach to the Problem. – Multimedial Communication*. (Toim E. W. B. Hess-Lüttich.)Tübingen.
- ¹⁵ Nende tunnuste kohta vt Lotman 1972, lk 81 jj. Loomulikult on võimalik esitada ka muid tunnuseid. Nii peetakse tekstilingvistikas olulisteks tunnusteks eelkõige ekstensiooni, delimitatsiooni ja koherentsust. Kuid meie üldise tekstiteoreetilise lähenemisviisi jaoks tundub Lotmani tunnustekataloog hõlpsamini rakendatav.
- ¹⁶ Katse kirjeldada teatrikeelt süsteemi tasandil tehakse raamatus: Fischer-Lichte, Erika 1983. *Semiotik des Theaters*. Vol 3. Tübingen.
- ¹⁷ Seda teatrimärkide jaotust vrd Kowzan, Tadeusz 1970. *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Varssavi. Siinkohal kalduetakse Kowzani klassifikatsioonist kõrvale selles mõttes, et märgisüsteemina tuuakse lisaks välja näitlejate ja vaatajate igakordne paigutus ehk ruumikontseptsioon. Lähemat põhjendust vt Fischer-Lichte 1983, vol 1.
- ¹⁸ Seda probleemi uuris esimesena Honzl seoses kreeka tragöödiaga, vt Honzl, J. 1975. *Die Hierarchie der Theatermittel. – Moderne Dramentheorie*. (Toim A. van Kesteren, H. Schmid.) Kronberg/Ts.
- ¹⁹ Tekstihermeneutika põhiprobleemide kohta vrd Fischer-Lichte 1979.
- ²⁰ Selle esteetiliste tekstide eripära kohta vrd Fischer-Lichte 1979 ja peatükki “Zur Konstitution ästhetischen Zeichen” kogumikus “Ästhetische Erfahrung”.
- ²¹ Selle juurde vrd eelkõige Steinbeck, D. 1970. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin.
- ²² Väiksemate tähenduslike ühikute piiritlemise probleemi kohta teatris vrd mh: Durand, R. 1975. *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale. – Sémiologie de la représentation*. (Toim A. Helbo.) Brüssel; Helbo, A. 1975. *Pour un propre de la représentation théâtrale. – Sémiologie de la représentation*;

- Hamon, P. 1972. Pour un statut sémiologique du personnage. – *Literature* 6; Pavis, Patrice 1976. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montreal, Quebec (eelkõige lk 8 jj); Ruffini, F. 1975. Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale. – *Biblioteca teatrale* 12; ning Skwarczyńska, S. 1974. Anmerkungen zur Semantik der theatralen Gestik. – *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System*. (Toim W. Kroll, A. Flaker.) Kronberg/Ts.
- ²³ Teatrimärkide mobiilsuse kohta vrd Honzl, J. 1976. Dynamics of the Sign in the Theatre. – *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (toim L. Matejka, J. Titunic). Cambridge/Mass., ja Veltruský, J. 1964. Man and Object in the Theatre. – *A Prague School Reader in Aesthetics, Literary Structure and Style*. (Toim P.L. Garvin.) Washington.
- ²⁴ Tähenduse mõiste kohta, mis siin aluseks on, vrd Fischer-Lichte 1979.
- ²⁵ Teksti intertekstuaalsuse kohta vt Lotman 1972 ja Kristeva, Julia 1969. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris; Kristeva, Julia 1970. *Le texte du roman*. The Hague, Paris; Kristeva, Julia 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main.
- ²⁶ Meie kontekstis on eelkõige olulised: Merleau-Ponty, Maurice 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin, ja Merleau-Ponty, Maurice 1986. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München (eesti keeles: Nähtav ja nähtamatu. (Tlk Mirjam Lepikult.) Tallinn: Varrak, 2010, ning Waldenfels, B. 1990. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main.
- ²⁷ Ühe teise probleemideringi piiritlemise kohta vrd States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles, London.
- ²⁸ Böhme, G. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main, lk 33 jj.
- ²⁹ Tsiteeritud eelneva põhjal, lk 36 jj.
- ³⁰ Seejuures on täiesti võimalik toetuda asjaomastele psühholoogia käsiraamatutele, mis seostavad teatud värve, valguslahendusi, helisid ja objekte kindlate atmosfääridega. Vrd nt Heller, E. 2000. *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*. München, ja Liedl, R. 1994. *Die Pracht der Farben. Eine Harmonielehre für Maler, Bühnenbildner, Werbegraphiker, jne*. Mannheim.
- ³¹ Vrd peatükiga “Jenseits der Interpretation” kogumikus “Ästhetische Erfahrung”.
- ³² Vrd peatükiga “Verkörperung/Embodiment” kogumikus “Ästhetische Erfahrung”.
- ³³ Vrd Barba, Eugenio 1985. *Jenseits der schwimmende Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater*. Reinbek bei Hamburg, eriti lk 123–174.
- ³⁴ Vrd mh Heidegger, Martin 1989. *Gesamtausgabe. Bd. 65: Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*. Frankfurt am Main, ja Lyotard, Jean-François 1982. *Essays zur einer affirmativen Ästhetik*. Berlin.
- ³⁵ Vrd Lehmann, Hans-Thies 1999. *Die Gegenwart des Theaters. – Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. (Toim E. Fisher-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler.) Berlin.
- ³⁶ Vrd Auslander, Philip. 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London, New York.

Erika Fischer-Lichte, Probleme der Aufführungsanalyse. Rmt: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen; Basel: Francke, 2001.

Pavis

Analüüsivahendid

Patrice Pavis

Pärast ülevaadet etenduse analüüsi päevakajalistest probleemidest ja enne etenduse koostisosade üksikasjalikumat käsitlust tuleb heita pilk vahenditele, mida saab käsutada analüütik-vaataja, kes asub kujutluses nähtut “taastama” või lihtsalt selle üle mõtisklema.

Vahendeid on palju ning need on erinevad, kuid neid tuleb kasutada ettevaatlikult ja kohandada vastavalt tingimustele. Et igaüks võiks valida analüüsiks parasjagu kõige enam sobivad vahendid, võtame ette terve nimekirja.

I. SÖNALINE KIRJELDAMINE

Kõige lihtsam viis etendust analüüsida on tõenäoliselt sellest rääkida, tehtagu seda siis mõned minutid, tunnid või päevad hiljem. On üsna tavapärane, et vaatajad püüavad nõnda, ilma mingi teadusliku pretensioonita, otsekui pikendada etenduse mõju ja kindlaks teha, kas nad on midagi ühtmoodi mõistnud või vähemalt läbi elanud. Mis võiks olla niisuguse “iseenesliku” sõnadesse paneku vastu? Mitte midagi, välja arvatud asjaolu, et inimesed ei taha alati oma kujutluspilte ja tundeid sõnades väljendada ning et keelekasutus, olgu see kirjalik või suuline, võib laval toimunu kinnistada. “Kui teatrikogemuse mälestus tõlkida jäävatesse sõnadesse, siis tekib oht kivistuda lehekülgedel, milledest pärast enam keegi aru ei saa.”¹

Sõnastamine on koguni vastuolus kunstiesteetikaga, mis püüab säilitada lavastuse *figuraalset*² iseloomu – taandamatust sõnale. Kui me tahame tabada etenduse rütmilist ja visuaalset mõõdet, jääb keelest vajaka. Valdavalt toimub nähtu sõnadesse panek lavalise tegevuse enam või vähem põhjaliku kirjeldamise kaudu – kirjeldamisel enesel on aga pikk ajalugu ning see sobib peamiselt staatilisest ruumist ja situatsioonist lähtuvatele narratiivsetele žanridele.

Kirjeldust määratletakse romaanianalüüsis kui “*ruumilise referendi* (mitte ajalise referendi, nagu see on sündmustest jutustamisel) ümber organiseeritud

sekvents^{*}, mis loob objekti, koha või tegelase *seisundi* (portree)”.³ Näeme, et kui tegu on etendusega, kus ajaliselt järgnevates sündmustes osalevad nähtavad ja tegutsevad tegelased, sobib kirjeldus vaid osaliselt. Siiski võib kirjeldus aidata jagada etenduse kogemust nendega, kes selles ei osalenud. “Kirjeldamine on alati ühe subjekti tehtud valik teise jaoks, valik ühe indiviidi maailmast, seega tähenduslik tegu, mis sõltub pragmaatilistest tingimustest.”⁴ Kui me kirjeldame etendust, valime välja selle, mida peame teisele oluliseks. Me ei püüa iseendi jaoks kõike täielikult välja tuua, vaid otsustame, mis võiks teist ja meid ennast huvitada. Igasugune kirjeldav analüüs toimub vastavalt sellele, mis sõnumit me välisele vaatlejale kavatseme edastada, otsekui oleks teda vaja veenda meie tähelepanekute vettpidavuses.

Sellele lisanduvad teised kirjeldamise printsiibid, mis kehtivad ka etenduse puhul:

- *Ajalised markerid* (“alguses..., seejärel..., lõpuks...”) on kirjeldamisel hädavajalikud – etenduse analüüsis läheb neid tarvis, et arvestada minimaalse kronoloogiaga ning pidada meeles sündmuste arenemise ja märkide avaldumise järjekorda.
- *Ruumilised tunnusjooned* lubavad kirjeldajal end objekti suhtes paigutada – lavalise tegevuse korral on vahel tarvis, et vaataja end ümber paigutaks, ja see muudab valitud perspektiivi.
- “*Üksused*, mida meie maailmakogemus paigutab erinevatesse, rohkem või vähem süsteemsetesse võrgustikesse,”⁵ võiksid põhimõtteliselt viidata varem eksisteerivatele ja korduvatele kategooriatele, nagu arusaamad lavastusega seotud ametitest (lavakujundaja, kostüümikunstnik, grimeerija, muusik jne). Nende üksuste mõistmine on siiski tõhusam, kui lähtuda materjali struktuurist ja selle loodavast süsteemist, näiteks vektoriseerimistest, mis on tingitud teatud materjalist või kanduvad ühelt elemendilt teisele.
- *Aspektualiseerimine* – objektide koostisosadeks jagamine ning liigitamine – sõltub seega enam sellest, kuidas me etendust loeme ja vektoriseerime, kui eelnimetatud ametitegevuste ettekujutamisest. Aspektualiseerimine lähtub teose loodud tervikust ja selle osadeks jagamisest, mis asetab erinevad elemendid korruga nii ajalisse (kronoloogia) kui ka ruumilisse suhtesse (topograafia).

* Sekvents – stseenide rida filmis või kirjandustekstis, mis moodustab kindla narratiivse üksuse; stseenid on tavaliselt seotud ühtse ruumi või aja alusel.

- Igasuguse kirjelduse *narratiivne ja hinnanguline suunitlus* käib ka kirjeldatava etenduse kohta – selle ülesandeks on alati tõestada implitsiitsele adre-saadile mõnd seisukohta ja anda edasi väärtushinnanguid.

Enam kui staatilise objekti kirjeldamisena võib etenduse analüüsi käsitada *jutus-tusena*, juba aset leidnud sündmuse edasiandmisena, millel pole kirjapandud teksti autoriteeti, vaid mis kujutab endast toimunu üldisemat dokumenteerimist ja mida me esitame mitmel viisil – kui faabulat ja sündmustikku, aga ka kui arheoloogiat ja antropoloogiat, mis uurivad ajaloo setete alla maetud kultuuri.

2. MÄRKMED

Kas vaataja-õpilasel – murelikul teatriuurijal – tuleks etenduse ajal märkmeid teha? Loomulikult mitte, aga kui seda siiski kavatsetakse, tuleb järgida mõnina-gaid nõuandeid.

Kas kirjutada või joonistada? Etenduse ajal sõnaliste märkmete tegemine lõ-hub vaataja mõtetegevuse tõttu etenduse võlu. Mulje etendusest ning kom-mentaar langevad täielikult mõistuse kontrolli alla ja hiljem on väga raske sellest esmasest mõjust hoiduda. Ent kui vaataja ei ole just välja töötanud mõnd isiklik-ku, muusika või tantsu ülestähendamisega sarnanevat erilist märkuste süsteemi, siis pole tal lavastuse kaduvate üksikasjade jäädvustamiseks keele kasutamisest pääsu.

Joonistus – või pigem pimedas tehtud kritseldus – annab edasi esmasema reaktsiooni. Sellega määratletakse mõni joon, liikumine, rakurss stsenograafias, ilma et tunnet veel sõnadesse pandaks, ning hoitakse alal etenduse žestiline ja kineetiline väärtus, mis võib anda hiljem hindamatut teavet.

Kirjutis või joonistus on “hädaolukorra märkus”, mis võib tähistada etendust korraldavaid seoseid, pause ja üleminekuid. On alati kõnekas ja valgustav, kui joonistada välja etenduse reljeef, trajektoor ning jõujooned – vermida kujutlus-pilte, mis viivad *vektoriseerimiseni*. Üksikasjade asemel tuleks uurida üldist trajektoori, mustrit või lausa etenduse partituuri. Kui vaatleja on harjunud “nägema” partituuri kuhjumiste/nihkumiste/katkemiste/seostamiste kategooriaid pidi, pole tal saagi haaramiseks vaja enam kui käsi välja sirutada.

Kui eesriie langeb, on vaataja juba möödunud kogemuse otsingul, seda *vaatamata ja tänu* kirjutusele. Millal lavastusest kirjutada? Vanasti pidid ajakirjanikud artikli valmis kirjutama mõni tund pärast eesriide langemist. Räägitakse, et

mõned kriitikud ei saanud iial näha “Hamleti” viiendat vaatust, sest neil tuli oma arvustus enne lõpuuelli ära anda. Tänapäeval on ajaloolastel oma tunnistuse koostamiseks aega nii palju kui kulub, ent mida enam nad viivitavad, seda enam haihtub nende teadvusest etenduse *punctum* ning pisiasjad, mis annavad laval toimuvale sisu.

Kriitikal pole muid reegleid kui vaid luua illusioon, et olevikulise kirjutuse abil on võimalik minevikulist sündmust taas läbi elada. Märkmed on seega vajalikud selleks, et luua nende alusel lõplik tekst, mida võiks lugeda keegi teine, või siis selleks, et kriitik saaks neid kasutada hiljem, kui mälestused on juba unustuse hõlma vajunud. Allpool pakume välja küsimustiku, mis on pigem meelespeaks kui juhtnööriks ja mille abil kriitik saaks taastada etenduse süsteemi tervikuna. Niisugune teooria aga on pigem akadeemiline [*universitaire*], sest on seotud nii universaalse kui ka parasitaarsega.

3. KÜSIMUSTIKUD

Et olla süsteemne ja kõikehõlmav – niipalju, kui see võimalik on – pakume siinkohal vaatajatele kolm näidet erinevatest küsimustikest: Anne Ubersfeldi, André Helbo⁶ ja Patrice Pavis⁷ oma.

Ubersfeldi küsimustik

1. Füüsilised materjalid

- a) Kuidas etendust tutvustatakse (ei tutvustata)? Määratlused, tellimused, vastuvõtt meedias, kavad, plakatid.
- b) Kuidas etendus paigutub (linna)ruumi? Linnaosa, sihtpublik, väljendatud eesmärgid, arhitektuur, suhe igapäevaeluga.
- c) Kuidas etendus on suhestatud ajalooaga? Traditsiooni, süsteemi, lavaseadeldise kasutamine / sellest keeldumine / selle paljastamine.

2. Juurdepääs

- a) Miks valisite just selle etenduse?
- b) Kust/kuidas saite piletid? Kas hind on oluline?

3. Kommunikatsioon

- a) Etenduse sotsiaalne funktsioon: konventsioonide ja illusiooni kujunemine (teatrimaja roll, vaheajad, etendusejärgne õhkkond, proovid).
- b) Etenduslepingu* roll: kas mõnd etenduse mõõdet rõhutatakse enam? Teadmiste jagamine; näitleja/trupi kohalolu/kehalisus; emotsioon/stimulatsioon, mittekommunikatiivsus, mittekognitiivsus.

4. Vastuvõtt

- a) Kuidas tunnetasite/mõistsite/tõlgendasite etenduse sõnumit?
- b) Kas pöörduti publiku kui terviku poole?

Anne Ubersfeld pöörab tähelepanu esmalt etenduse materiaalsele alusele (1), koondades ühte reklaami (1a), ruumilise paigutuse ja ajaloolised suhted. Nende kolme tasandi kontseptuaalne sidumine tekitab probleeme.

Liiga järsult esitatakse etenduse valikut puudutav iha küsimus (2a) ning selle suhe majandusliku mõõtmega: siin peavad appi tulema psühhoanalüüs ja sotsioloogia. Kuid kas tulevad?

Seoste loomisel teatri objektiga lähtutakse kommunikatsioonimudelitest, ent samas võime etendust käsitleda kui “eesmärgitu eesmärgiga” objekti, mis luuakse samavõrd vaataja ihast lähtudes kui antakse edasi vastavalt selgelt määratletud etenduslepingule (3b). Etenduse “mõõtmed” on muu hulgas märkimisväärselt ebamäärased, nii et vaatajal on tõsiseid raskusi emotsiooni eristamisega tunnetusest ja stimulatsioonist, samuti sellega, kuidas tabada etenduse *kõiki* funktsioone – loomulikult “sotsiaalset”, aga sealjuures ka rituaalset, kultuurilist, terapeutilist, metafüüsilist jm funktsiooni.

Etenduse sõnumi mõiste (4a) on esikohal lääneliku lavastuse puhul, sest see eeldab kollektiivseid otsuseid ja esteetilist tervikkikkust; sel pole aga erilist mõtet idamaade traditsioonis, mis korduste, kinnitamiste ja vaevumärgatavate nihetuste abil taasloob juba konstrueeritud sajanditevanuse praktika. Viimane küsimus (4b) seab eesmärgiks määratleda, kas publik oli lõhestatud (nagu seda soovis Brecht) või reageeris “nagu üks mees” psühholoogilises ja kultuurilises raamistikus.

* Etendusleping (*le contrat spectaculaire*) on André Helbo poolt kasutusele võetud mõiste, mis tähistab neid eksplitsiitseid ja implitsiitseid reegleid, mille alusel mingit sündmust mõistetakse etendusena.

Helbo küsimustik

1. Lavaruum

- a) Selle vorm ja teatri vorm.
- b) Selle olemus (mimeetiline–mänguline).
- c) Ruumikoordinaadid (avatud–suletud, kõrge–sügav, lai–kitsas, tühi–täis).
- d) Lavalise ja lavavälise suhted.
- e) Milline on “esteetika” (värvid, vormid, “stiil”, kultuurilised referendid)?

2. Esemed

- a) Päritolu. Materjal.
- b) Arv. Mitmeti kasutatavus.
- c) Kasutamine.
- d) Retoorilis-sümboliline funktsioon.

3. Näitlejad

- a) Näitlejate arv.
- b) Tegelase–näitleja suhe. Tüüp–indiviid.
- c) Välimus, vanus, sugu, kehaplastika, hääldiktsioon, kostüüm.
- d) Näitleja sotsiaalsed aspektid: taust, mängitud rollid, trupikuuluvus.

4. Draama

- a) Žanr.
- b) Faabula.
- c) Suhted.
- d) Improvisatsiooni ja juhuslikkuse osakaal.

5. Lavastajatöö

- a) Kuidas tuuakse esile fiktsioon (fiktsionaalsus)?
- b) Mis tüüpi referente valitakse (ajaloolisi, tänapäevaseid, fantastilisi ...)?
- c) Kuidas on toimuv osadeks jagatud? Kas on eelistatud pidevust või katkevust?
- d) Kas domineerib pildilisus või helilisus (sõna, muusika)?

Enamik Helbo küsimusi puudutab etenduse konkreetseid ja nähtavaid aspekte. Esikohal on ruum ning tagaplaanile jäävad aeg ja rütm. Kui kirjeldused on pealt-näha lihtsad, siis nende esteetiline hindamine (1 a) tekitab raskusi.

Eseme mõiste, mis on seda praktilisem, mida ebamäärasem see on, viib välja neoreetoorikani, mille puhul me näeme, et vektorid ja metafoori/metonüümia polaarsus annavad võimaluse valgustada selle sümbolilist funktsiooni.

Näitlejatega (3) on see probleem, et nad ei ole kodanikuseisundi dokumendid, vaid ühtaegu konkreetsed ja abstraktsed tähenduse loojad. Tähenduse loomine ei sõltu paraku erinevate omaduste kuhjumisest, vaid mängusituatsioonidest, mis tulenevad omakorda lavastusest, mille loogikat me peame juba olema mõistnud.

Draama puhul on keeruline tabada ja eristada tegevust, narratiivset struktuuri (4b) ja aktantmudelit (4c) ning improvisatsioon ja juhuslikkus on juba oma olemuselt ettenägematud.

Seevastu esitatakse väga sisulisi küsimusi lavastajatöö kohta (5), eriti just selle strateegilise asendi kohta fiktsiooni (5a) ja reaalsuse (5b) vahel ning võime kohta käsitleda *meeli/tähendusi** – inimese viit meelt ja etenduse tuhandet tähendust.

Pavisi küsimustik

Selle küsimustiku esimene versioon on välja töötatud 1980. aastatel, peamiselt Pariisis etendunud ja üldisemalt lääne kultuuri kuuluvate lavastuste põhjal, ning avaldatud raamatus “Voix et images de la scène”.⁸ Esitan siinkohal selle viimase versiooni, kus on arvesse võetud varasemaid vastuväiteid ja teatriloomingu arenguid.

1. Lavastuse üldjooned

- Kuidas püsivad koos lavastuse elemendid (lavaliste süsteemide seosed)?
- Lavastuse sidusus või selle puudumine: millele lavastus tugineb?
- Lavastuse koht kultuurilises ja esteetilises kontekstis.
- Mis lavastuses häirib: millised on tugevad, nõrgad või igavad kohad? Kuidas lavastus paigutub nüüdisaegsesse teatripilti?

2. Stsenograafia

- Ruunitüübid: linnaruum, arhitektuuriline ruum, lavaruum, žestide ruum jm.
- Publikuruumi ja mänguruumi suhe.

* Originaali *le sens* tähenduseks on nii ‘meel’ kui ka ‘täendus’.

- c) Ruumi struktureerimise printsiibid:
 1. lavaruumi ja selle hõivamise dramaturgiline funktsioon;
 2. lava ja lavavälise ruumi suhe;
 3. seos kasutatud ruumi ja lavale seatud draamateksti fiktsionaalsuse vahel;
 4. näidatava ja varjatu vahekord;
 5. kuidas stsenograafia muutub? Millele muutused tuginevad?
- d) Värvide, vormide ja materjalide süsteemid, nende konnotatsioonid.

3. Valgustus

Olemus, seos fiktsiooniga, etendusega, näitlejaga.

Mõju etenduse vastuvõtule.

4. Rekvisiidid

Olemus, funktsioon, materjal, suhe ruumi ja kehaga, nende kasutamise süsteem.

5. Kostüümid, grimm, maskid

Funktsioon, süsteem, suhe kehaga.

6. Näitlejatöö

- a) Näitlejate välimuse kirjeldus (kehaplastika, miimika, grimm); muutused välimuses.
- b) Näitlejate eeldatav kinesteesia, kuidas vaataja seda tajub.
- c) Tegelase loomine; näitleja/roll.
- d) Näitleja ja trupi suhe: ümberpaiknemised, suhted tervikuga, trajektoolid.
- e) Teksti ja keha suhe.
- f) Hääld: omadused, mõju, suhe lavakõne ja lauluga.
- g) Näitleja staatus: minevik, positsioon teatris jm.

7. Muusika, müra ja vaikuse funktsioon

- a) Olemus ja tunnusjooned: seos faabula ja lavakõnega.
- b) Millal need avalduvad? Milline on nende mõju etendusele kui tervikule?

8. Etenduse rütm

- a) Märkisüsteemide rütm (repliikide vahetus, valgustus, kostüümid, žestid jm). Tegelik kestus ja kogetud kestus suhe.
- b) Etenduse üldine rütm: pidev või katkendlik, rütmimuutused, seos režiiga.

9. Faabula lugemise viis lavastuses

- a) Mis lugu jutustatakse? Resümeerige. Kas lavastus räägib sama mis tekst?
- b) Millised on dramaturgilised valikud? Kas lugemine on sidus või mitte?
- c) Millised on teksti mitmetimõistetavused, milliseid lahendusi lavastus pakub?
- d) Faabula struktuur.
- e) Kuidas näitleja ja lava faabulat üles ehitavad?
- f) Milline on draamateksti žanr uuritava lavastuse järgi?
- g) Muud lavastamise võimalused.

10. Tekst lavastuses

- a) Lavaversiooni valik: millised on muudatused?
- b) Tõlke eripära (kui on tegu tõlkega). Tõlge, adaptatsioon, ümberkirjutus või originaaltekst?
- c) Milline osakaal on lavastuses draamatekstil?
- d) Teksti ja pildilisuse, kuuldava ja nähtava suhe.

11. Vaataja

- a) Millisesse teatriinstitutsiooni kuulub vaadeldav lavastus?
- b) Millised olid ootused (tekst, lavastaja, näitlejad)?
- c) Milliseid eeltingimusi on vaja etenduse hindamiseks?
- d) Kuidas reageeris publik?
- e) Vaataja roll tähenduse loomisel. Kas esitatu soodustab ühest või mitmetist mõistmist?
- f) Millised pildid, stseenid, teemad puudutavad ja jäävad meelde?
- g) Kuidas lavastus suunab vaataja tähelepanu?

12. Kuidas etendust jäädvustada (pildistada, filmida)? Kuidas seda meeles hoida? Mida ei saa üles tähendada?

13. Mida ei saa tähendustada?

- a) Mis ei omandanud lavastuse mõistmisel tähendust?
- b) Mis ei ole taandatav märgile ja tähendusele? Miks?

14. Kokkuvõte

- a) Milliseid eriprobleeme tuleks uurida?
- b) Muud märkused ja kategooriad uuritava lavastuse ja küsimustiku tarbeks.

4. LISADOKUMENDID

Küsimustiku ülesandeks on panna vaatajat oma seisukohta välja kujundama, kuid on ka teisi objektiivseid elemente, mis lavastusega kaasnevad ning millele vaataja saab enne või pärast etendust tugineda. See puudutab kavasid, lavastaja märkmeid, reklaamivaid paratekste, pressimappe ja fotosid.

4.1. Kavad

Tänapäeval sisaldavad kavad sageli palju enamat kui lavastuses osalejate nimesid. Kavad ei piirdu minimaalse informatsiooni edastamisega, nende abil püütakse kujundada vaataja mõistmist. Vaataja võib vahetult enne etendust või pärast kodus uurida tervet hulka kriitilisi tekste, mis räägivad teosest, autorist või ajastust. Sellega kujundatakse – kas peaks ütleva, et lihtsustatakse? – retseptiooni, surudes peale taustinformatsiooni, kokkuvõtet sündmustikust või koguni lavastaja arusaamist etendatavast teosest.

Etenduse analüüsiks, mille puhul – ütlemine seda veel kord – on etendus ainus reaalsus, millega tuleks arvestada, antakse meile juba ette kätte võtmed, mille abil kogu ehitist avastama minna. Seega tuleb uurida, kui palju aega kulutab vaataja kava lugemisele enne ja pärast etendust, mida ta sealt meelde jätab ja mis tema tõlgendusviisi kujundab. Nii tuleb meil üle vaadata lavateose tegelikud piirid, uurida konteksti ja seda määratlemata piiriala, mis teost ümbritsevast maailmast eraldab.

Kava annab järgmist teavet:

- näidendi või etenduse intertekst: tekstid ja kunstilised allikad, millele lavastus otsesemalt või kaudsemalt tugineb, olgu siis tegu avalikult tunnustatud laenu-odega või vaimusugulusega, mis lavastajat mõjutasid või mõjutada võisid;
- jäljed arutlustest, mis loominguprotsessis aset leidsid: intervjuud näitlejatega (staaridega) prooviperioodil, kaasautorite, näitlejate, teatri administratsiooni või pressiesindajate kavatsuste esitus, spetsiaalselt kava jaoks kirjutatud tekstid;
- viited sama teose teistele lavastustele või lavastaja muudele teostele;
- katkendid näidendit käsitlevatest akadeemilistest kirjatöödest;
- katkendid näidendist või terviktekst, sealjuures autori remarktekst;
- igasugused muud etenduse ülestähendused, mis rõhutavad selle köitvust või originaalsust: fotod, katkendid, argumenteeritud kommentaarid jms.

4.2. Lavastajaraamatud

Kavadest tuleb eristada lavastajaraamatuid, mida üldjuhul tavavaatajale lugeda ei anta, ent mida teater või lavastusmeeskond on pidanud vajalikuks koostada, tahtmata nende abil kellegi arvamust kujundada. On küll tõsi, et Brechti *Regiebücher* (dokumentatsioon, mille Brecht tulevasi lavastajaid silmas pidades pärast lavastusi ette valmistas), Stanislavski, Reinhardti või Copeau lavastajaraamatud ja Becketti märkmed on pigem kõnekad erandid reeglist, mis kinnitab, et lavastajatöö on efemeerne ning jäljetu. Sellistel puhkudel lavastajaraamat mitte ainult ei saada lavastust, vaid on selle võtmeks või lausa aseaineks (Craig ja Stanislavski koostasid lavastajaraamatuid lavastustele, mis kunagi teoks ei saanud). Sellised raamatud on nii täpsed ja põhjalikud, et nad on iseseisvad kunstiteosed, mitte ülevaated, visandid või kommentaarid. Kui uurija käsutuses on lisaks veel dokumente lavastuse tegemise protsessist (salvestised, tunnistused, isiklikud mälestused), siis on tal teinekord tunne, et kogu tema töö on mõttetu, juba ette ära tehtud, otsekui räägiksid dokumendid ise enese eest.

4.3. Pressimapid

Tegemist on dokumendiga, mille pressiesindaja koostab tihti enne lavastuse valmimist, et valmistada ette publik ning meelitada ajakirjanikke läbimängule. Tegu on kaleidoskoobiga erinevatest materjalidest, paljundatud dokumentidest ja avaldamata kirjutistest osaliste kohta, eesmärgiks rohkem veedelda (“tulge vaatama”) kui veenda (“vaat, mis see on”). Suure eelarvega projektide puhul võib olla eesmärgiks anda ajakirjanikele, kollektiivide juhtidele ja õpetajatele informatsiooni, mida nad kindlasti peaksid tähele panema ja mida ajakirjandus muide ka innukalt kasutab.

4.4. Reklaamivad paratekstid

Lavastuse paratekst, mida ei tohi segi ajada näidendi paratekstiga (remargid), hõlmab kõike seda, mida vaataja võib lavastuse kohta ajakirjandusest lugeda: kuulutused, intervjuud, eesiesitenduse info, kirjalik ja audiovisuaalne reklaam. Me võime reklaami ajupesust keelduda, ent see ei jäta meid kunagi puutumata – isegi mitte teatri puhul.

4.5. Fotod

Fotode tähtsus etenduse analüüsis on ilmne, sest tegu on toimunud jäädvustavate käegakatsutavate jälgedega. Ehkki sugugi alati ei anna fotod võimalust pildistatud objekti ära tunda, võimaldavad need siiski teosele pilku heita.

Fotodokumentatsioon vabastab kommenteerija mälu, annab talle pidepunktid verbaalseks kirjeldamiseks, muidugi juhul, kui reportaaž allub mingile kindlale meetodile. Need pidepunktid on isegi hädavajalikud, et fotol oleks mõtte: “Foto üksi ei ütle midagi. See tuleb tähendama panna ning seda saab teha teiste etendusse puutuvate elementide aktualiseerimisega (riismed, jäljed, kirjeldused, tekst...)”.⁹ Analüütiku ülesanne on seega fotod tähendama panna – ta käsitab neid samavõrd dokumentide kui iseseisvate kunstiteostena. Ta püüab kunstilised fotod “desestetiseerida”, pöörates tähelepanu nende dokumentaalsele mõõtmele, ja hinnata foto esteetilist mõõdet, et ette kujutada, mida selline visioon reprodutseeritud objekti kohta ütleb.

Fotodokumentatsiooni uurimise kasutegurid võivad olla järgmised:

- ruumi, esemete, pooside ja kõige muu, mis kannatab objektiivil abil fikseerimist, identifitseerimine;
- vaevu silmaga tabatava, kiirelt mööduva hetke või detaili tabamine;
- ruumi ja kehaplastika, objekti ja ruumi, valguse ja grimmi ning muude kahepoolsete suhete esiletoomine;
- etenduse ümber toimuva mis tahes teatritegevuse edasiandmine (näiteks Agnès Varda tööd Vilari kohta, Roger Pici tööd TNP või Brechti¹⁰ kohta, Josué tööd Dasté kohta* jm).

4.6. Video

Video taastab etenduse reaalaja ning üldise liikuvuse. See kujutab endast kõige täielikumat meediumi, mis koondab suure hulga informatsiooni, eelkõige suhete kohta märgisüsteemide vahel ning pildi ja heli suhete kohta. Isegi kui etendus on filmitud ühe kaameraga liikumatust vaatepunktist, annab videosalvestis tunnistust märkide tihedusest ning võimaldab vaatajal tabada mänguviisi ja hoida meeles erinevate vahendite kasutamist ja seoseid. Lavastajad

* TNP = Théâtre National Populaire, teater Pariisis, mida juhtis 1951–1963 Jean Vilar. Vilar (1912–1971) oli tuntud prantsuse lavastaja ja teatrijuht, muu hulgas pani ta aluse Avignoni festivalile. Jean Dasté (1904–1944) oli prantsuse näitleja ja lavastaja.

kasutavad seda sageli lavastuse taastamiseks, levitamiseks, teatritele müümiseks või siis selleks, et talletada mälestusi.

4.7. Arvuti ja CD

Arvutit kasutatakse mitte ainult kõikvõimalike salvestiste säilitamiseks, vaid ka dokumentide ettevalmistamiseks, mis kujutaksid endast etenduse taastamist ja analüüsi.

CD-ROM võimaldab pilti ja teksti kerida, keskenduda üksikutele detailidele, võrrelda sama stseeni eri lavastustes, varuda informatsiooni ajaloolisest vaatepunktist, luua virtuaalseid lavastusi, koondades stsenograafia, mängu, heli, valguse jm. Larry Friedlanderi projekt rahvusvahelisele Shakespeare'i-uuringute keskusele Globe sisaldab õppeprogramme, mis viivad arvutiekraanil kokku ühe näidendi erinevaid multimeediaversioone, mille tulemusel saab komponeerida stseene uuemate materjalide hulgast või pidada dialoogi oma lemmiknäitlejaga. Nendel süütutel mängudel pole piire, tekib vaid küsimus, mis kasu neist on ja kuidas nad mõjutavad tähenduse loomist. Andmete teaduslik-tehnoloogiline töötlus ja tõlgendamise subjektiivne hermeneutika ju üha kaugenevad teineteisest. Me ei ole enam võimelised neid kahte siduma, seda enam, et tehnoloogiliste võimaluste ning meetodite paljususest halvatud analüütik ei söanda enam sugugi ise tõlgendada. Kui me kõik üles tähendame, ei tea me enam, mida mõelda. Seetõttu tuleb pöörata erilist tähelepanu teatriteadmiste arheoloogiale, mis loobuks taastootmise tehnoloogiast ja püüaks selle asemel leida näitlejast ja tema arheoloogiast vahendeid, mille abil minevik üles leida ja taasluua. Nagu on maininud selle meetodi autor: "Arheoloogia pole üksnes välja-kaevamine (analüüs). See peab minevikku teatud viisil sünteesima (taastama, kujutama, simuleerima)."¹¹

5. TEATRITADMISTE ARHEOLOOGIA

5.1. Teatriarheoloogia

Mike Pearson, üks Walesi teatritrupi Brith Gof* liidritest, pakub välja teatri arheoloogilise uurimisviisi, mis tooks välja etenduse jäljed, armid ja murded. Selle teatriarheoloogia eesmärgid on järgmised:

1. Leida sobivaid viise, kirjeldamaks seda, mis etenduse jooksul toimub või toimus.
2. Sünteesida vaatlejate ja vaadeldavate narratiivid.
3. Püüda luua rekonstruktsioone kui tekste ja kui teise astme lavastusi. See on olevikuline loominguine protsess, mitte spekulatsioon minevikuliste tähenduste või kavatsuste üle.¹²

See rekonstruktsioon on pigem uus etendus kui abstraktne analüüs. Erilise tähelepanu all on ruumi, aja, detailide ja kogu struktuuri ilmsiks toomine. Pearsonil vastab struktuur sellele, mida meie nimetame partituuriks/ alampartituuriks, ning detail on lavastajale või trupile iseloomulik stiil, firmamärk, mida me kutsume etenduse *ideologeemiks* ja lavastuse *globaalseks diskursuseks*, kui mitte *stiiliks*.

Niisugused “teise astme lavastused” on muutunud vahendiks, mille abil uuesti läbi mängida / taasluua / (taas)avastada juba toimunud etendust, kuid mis sel kombel ellu äratatuna on esmalt väärtus iseeneses ja kujutab endast elavat analüüsi/sünteesi kõigi inimlike ja tehniliste vahendite osalusel, selleks et sündmust (taas)luua. Piir vana etenduse ning uue rekonstruktsiooni, originaalloomingu ja uuesti väljatöötatud taastuslavastuse [*la reprise*] vahel kipub kaduma, nii nagu kipub kaduma piir analüüsi ja sünteesi, teooria ja praktika vahel.

5.2. Elav arhiiv

Näitlejas on tallel tema varasemad rollid, ta hoiab need ärkvel, mängib uuesti läbi, uurib ja võrdleb neid, seostab neid oma mineviku- ja olevikukogemusega. Decroux^{***} õpilased on võimelised kordama harjutust, mille nad oma

* Brith Gof on Briti eksperimentaalne teatritrupp, mille löid 1981. aastal Mike Pearson ja Lis Hughes Jones.

** Étienne Decroux (1898–1991), kuulus prantsuse näitleja ja miim.

juhendajaga kaksikümne aastat varem selgeks õppisid ning talletasid oma kehasse, valmis ülesäratamiseks sobiva füüsilise treeningu abil. Sama jõunumbriga saavad hakkama Barba või Grotowski näitlejad ja teised, kes on füüsilise partituuri ülimalt täpsusega “kehasse kirjutanud” (näiteks Robert Wilsoni, Mike Pearsoni või Pina Bauschi näitlejad*). Pole haruldane, et oma oskusi demonstreerides pöörduvad need näitlejad tagasi hetkede juurde oma suurtest rollidest ja avavad pilgule etenduste elava arhiivi, kus nad osalesid, esitades neist katkendeid, mis näivad pärinevat teatrimälu sügavustest. Just elav teatrimälu on kõige hinnalisem, sest see varandus pääseb meedia surve alt ja puudutab vaataja elavat mälestust: “Elektroonilise mälu, filmi ja reprodutseeritavuse ajastul pöördub teater elava mälu poole, mis pole muuseum, vaid metamorfoosi paik.”¹³

Elavad rekonstruktsioonid võivad nõnda avalduda mänguna, harjutustena kui igapäevaste ülestähendustena justkui näitleja füüsilisse päevikusse, oskuste demonstreerimisena, metaetenduse või teise astme etendusena, teisisõnu arheoloogia kaudu, mis on “teistsugune jutustamise viis”.¹⁴

6. VAATAJA MEDIATISEERITUD KEHA

Kas ei tuleks analüüsivahendite hulgas erilist tähelepanu pöörata vaataja mediatiseeritud kehale, sest just see on meediast mõjutatud vahend, mis on endasse talletanud ja sisestanud meedia teatud toimimisreeglid? Erinevate meediumide koosmõju ja nende sisenemine lavateosesse sunnib meid uurima nende *intermediaalsust*, see tähendab meediale iseloomulike toimimisviiside vahetusi, mille jäljed jäävad – jäljed, mida tuleb uurida. Teater viib sageli kriisi ja paneb küsimärgi alla domineerivad tajumudelid, eriti need, mis on meedia surve all. Õigupoolest pole tegu uue fenomeniga:

Modernne kunst hakkas kahtluse alla seadma tavapäraseid tajuvorme. Tänapäevane kunst on seda jätkanud, analüüsides reklaami ja muu meedia tegevust, mis on liialt sageli hõivanud loodusest tühjaks jäänud koha meie maailmakogemuses. Sellises keskkonnas on mõistetav, et kunstiajalugu uurib – loomulikult kõiki ettevaatusabinõusid tarvitusele võttes – ajaloolistes materjalides seda, mis puudutab taju ja vahendamise mudeleid.¹⁵

* Robert Wilson (sünd 1941), Ameerika avangardistlik lavastaja, töötanud ka visuaalkunstniku, videokunstniku, koreograafina, kirjutanud dramaturgilisi tekste; Pina Bausch (1940–2009), saksa nüüdistantsu koreograaf ja lavastaja.

Teatri puhul tuleb uurida nende taju ja vahendamise mudelite mõju nii näitlejale kui ka vaatajale: mil viisil on uued tehnoloogiad nende keha puudutanud ja modelleerinud? Kas keha on muutunud selleks “proteesijumalaks”, millest räägib Freud oma teoses “Ahistus kultuuris”?

Kõik tööriistad [mootorid, prillid, pikksilm, mikroskoop, fotoaparaat, grammofoon, telefon, kiri...] täiustavad inimese organeid – nii mootorseid kui ka sensoorseid – või võimaldavad neid tõhusamalt kasutada. [...] Inimene on muutunud nii-öelda teatud liiki proteesijumalaks, üsnagi vägevaks, kui ta kõik oma abiorganid endale külge paneb, kuid need ei ole temaga kokku kasvanud ja tal on nendega praegu veel palju tegemist.¹⁶

6.1. Uued tehnoloogiad, uus keha?

Kas meie meeled on muutumas üleliigseks? Kas meie kõrvad ja silmad on külgekravitavad ja väljavahetatavad? Kas peatselt asendavad meid masinad? Niisugused küsimused kerkivad otsekui iseenesest ikka ja jälle, kui mõtleme aastatuhande lõpu inimestena oma kehadele ja ajudele. Jutt pole niivõrd “ajude äravoolust”, kuivõrd keha dematerialiseerumisest, millega mõnikord seostatakse renaturaliseeriva etenduse kompensatoorset protsessi.

Võib arvata, et igapäevane kokkupuude meediaga – telefonist, televisioonist, kinost, fotograafiast, arvutist ... kirjani – mõjutab meie reaalsuse tunnetamise ja kontseptualiseerimise viisi ning sealjuures tunnetame ka etenduse reaalsust teistmoodi kui kakskümmend, viiskümmend või sada aastat tagasi. Mutatsioonide mõju pole niivõrd füsioloogiline kui neurokultuuriline – muutunud on meie tajuharjumused, seda enam, et muutunud on ka teatritegemine ja retseptioon. Võime seda märgata, vastandades kahte tüüpi etendusi: esimene, kirjanduslik, on keskendunud tekstile ja *teatraalsele* tähendusele, teine on seotud *elektroonilise helindusega*, mis on detsentreeritud ning mimeetilisest reaalsusest lahus. See erinevus iseloomustab kõige paremini neid muutusi, mis on toimunud meie maailmatajumise viisis.

Teater	Elektrooniline helindus
<p>“Tekstualiseeritud” tekst loob märgi-süsteemide korrelatsiooni ning sellest tuleneva kõigile mõistetava terviku.</p> <p>Hääl ja keha on korrelatsioonis: üks toetub tugevalt teisele, samuti on vastavuses heli ja pildid.</p>	<p>Elektroonilise helinduse puhul ei püüta koostisosi ühtlustada; etendus monteeritakse valdavalt heliradade kaupa, nii nagu monteeritakse filmi erinevaid kanaleid.</p>
<p>Vastuvõtjat julgustab tähistatava ja tähistaja binaarsus – üks viitab teisele ilma mingi ambivalentsuseta.</p>	<p>Tekib uus kinesteesia, mis tekitab vastuvõtjas uue kehalise sünteesi, lõhkudes traditsioonilisi, aja, ruumi ja keha liidule tuginevaid viitesüsteeme.</p>
<p>Nii teos kui ka vastuvõtja jäävad tsentreeritud ja ühendatud subjektiks. Kõik tajud taandatakse stabiilsele keskpunktile, milleks on teose struktuur ja vaataja ühendatud teadvus.</p>	<p>Subjekt on paljundatud ja detsentreeritud, sageli avatud mitmehäälsusele, vaatamine ja kuulamine on lahutatud.</p>

Hoolimata lihtsustavast esitusest näitab see napp vastandus ometi, et nii reaalsus kui ka selle lavaline avaldumine muudavad meie pilku või koguni keha, et neid adekvaatselt tunnetada.

Sama kehaline metamorfoos toimub näitlejaga, kelle füüsiline kohalolu pole alati kohustuslik. Asi pole ainult filmilindile jäädvustatud näitlejas, kelle jaoks “sellest ülekandest tulenevad kaod mõjutavad eelkõige keha intensiivsuse ja registrite heterogeensust, millega mängib elav kunst”.¹⁷ Asi on ka selles, et näitleja hakkab käsutama virtuaalset keha, sest “võib loota, et arvutite võimsuse kasvades võib näitleja peatselt manipuleerida reaalajas peale enese keha ka täielikult sünteesisitud või kelleltki teiselt “laenatud” virtuaalset keha”.¹⁸ Füüsiline transmüteerumine on tublisti arenenud.

Riskides oma reaalse keha ja virtuaalse keha segamisega, riskides olla korraga kohalolev ja puuduv, on näitleja peatselt teistsuguse keha ja eelkõige teistsuguse kehakontseptsiooni otsingul. “Praegusele teadmiste ja tehnoloogia tasemele vastab iha uuendatud keha järele, mida on võimalik teistmoodi ette kujutada, mis toodaks värskeid žeste ja emotsioone, ja pole võimatu, et hoopis teistsugune keha sünnib numbrite vahust.”¹⁹

* Allusioon legendile, mille järgi kreeka jumalanna Aphrodite (rooma Venus) sündis merevahust.

Mõju analüüsile on märkimisväärne, sest nii näitleja kui ka vaataja mediati-seeritud keha on tänapäeval hoomatav, kuna me tunneme erinevaid meediume, mis seda on (de)formeerinud. Meediateooria puudutab nii vaataja psühho-füsioloogilist olemust kui ka etenduse *intermediaalset* ülesehitust, milles erinevad meediumid kokku puutuvad. Siit ka vajadus intermediaalsuse teooria järele, et analüüsida tänapäeva tegevusi, mis on eeldatavalt “teatraalsed”.

6.2. Intermediaalsus

Jätame kõrvale olulisemate meediumide (kino, video, raadio, teater) võrdleva analüüsi, mida oleme teinud mujal.²⁰ Laenates termini ja meetodi *inter-tekstuaalsuse* teooriast, räägime seega *intermediaalsusest*, mis “ei ole erinevate meediakontseptsioonide liitmine ega ka eraldiseisvate teoste paigutamine eri-nevate meediumide ristumispunkti – tegu on erinevate meediumide esteetiliste kontseptsioonide lõimimisega uues kontekstis”.²¹ Me mõistame “intermediaal-suse all seda, et meediumidevahelised suhted on muutlikud ja et nende toimi-mine tuleneb muu hulgas suhete ajaloolisest arengust”, ning eeldame, et “üks meedium peidab endas ühe või mitme teise meediumi struktuure ja võimalusi”.²²

Teatrile rakendatuna on lavastuse intermediaalsust võimalik analüüsida, tabades selle elementides erinevate spetsiifiliste meediumide mõju. Nii võib näiteks pöörata tähelepanu filmilikele narratiivsetele struktuuridele, dramaa-tilisele kirjutusele, mis kasutab lühikesi, järsu katkestusega löike, või filmiliku valguskujunduse mõjule lavapraktikale. Tuleb hoiduda võrdlemast erinevate meediumide “olemuslikku” stiili (jooni, mida peetakse omaseks ühele meedi-umile), sest sel juhul me ei võrdle muud kui kinnistunud tavaettekujutusi eri meediumide olemusest. Küll aga võib vastandada viise, kuidas erinevad mee-diumid (lavateosest väljaspool) sulavad kokku etenduse materjalidega, kasuta-des omadusi, mida võib ajalooliselt nende juures täheldada, ja omandavad seega uues kontekstis hoopis teistsuguse mõõtme.

Vaadelgem kolme ajaloolist näidet, kus võib näha kinokunsti mõju kolmele etendus kunsti liigile, mis lubab rääkida meedia *inkorporeerimisest* elavasse etendusse.

6.3. Meedia inkorporeerimine etenduse elavasse kunsti

Meierholdi teatriesteetikat mõjutas vene ja nõukogude kinokunst, eelkõige tema endine kaastöeline Eisenstein*, kuid tema laenu filmi esteetikast ei olnud kunagi otsesed. Nagu märgib tabavalt Uwe Richterich: “Meierhold ei olnud huvitatud filmist kui lihtsalt teatri võimaluste tehnilisest laiendamisest, vaid filmiliku pilgu esteetiliste mõjurite inkorporeerimisest.”²³ Me ei näe Meierholdi lavastustes ei filmi ega ekraani, kuid see-eest kasutavad lavastus ning näitlejate mäng filmimontaaži võtteid, eelkõige “atraktsioonide montaaži”.

Ehkki Decroux kiidab Chaplinit, ei olnud ta tummfilmi suur austaja; samas toetub ta raamatus “Paroles sur le mime”²⁴ selgelt “kahele vastandlikule liikumisele”, mis iseloomustavad miimi liikumist – *katkeline* [*saccadé*] ja *sujuv* [*fondue*] liikumine. Need mõisted ja tehnikad avalduvad kõige paremini filmis, kus on tegu kiire montaaži ja sulandumise või aeglustamisega. Just nende kahe filmiliku nähtuse kaudu suudab miim oma liigutusi kõige paremini teostada ning tema kehaplastikat mõjutavad viisid, kuidas liikumist ekraanil kujutatakse. Suure plaani mõistele vastab žestide puhul ühe kehaosa liigutamine / liikumatuks tegemine ja montaaži mõistele keha fragmenteerimine, kus iga osa kasutatakse järgemööda. Katkeline pilgu (*glance*) ja panoraamse pilgu (*gaze*) vastanduse üle on sageli mõeldud, seda eriti Beckett “Filmi” puhul:

Pilguheide [*coup d'œil*] on vaade väljastpoolt, see on kaamera ja montaaži vaade, mis eraldab plaanid ja muudab üleminekud mittepidevaks. Pilguheit, mis sünnivad *haptilisest* nägemisest, ründavad objekti ja tekitavad *staccato*, mis väljendub plaanide aegruumilises pidevusetuses. [...]

Seevastu toimub objektide vaatlemine *legato*, see on panoraamne liikumine, mis libiseb sujuvalt üle välise maailma, muutes selle stabiilsemaks ja globaalsemaks ning eksisteerivaks enne pilguheidet: asjad ja ruum tunduvad juba olevat kohal, neile langeva pilgu – *EYE*! – ootel, otsekui tõstetaks neid lakkamatult pilgu alla.²⁵

Pina Bausch ja ühes temaga suur osa tänapäevasest, postmodernseks kutsutavast tantsuteatrist kasutab koreograafilises kompositsioonis võtteid, mida oleme harjunud leidma pigem filmi- või videoesteetikast – žestide katkendlikkus, sekventsides kordused, suure plaani või fokaliseerimise efektid, sulandumised, kaamerale omased vaatenurgad, narratiivsed ellipsid, kiirendatud montaaž.

* Sergei Eisenstein (1898–1948), vene filmilavastaja, oli 1920-ndate alguses Meierholdi teatris kunstnik ja õppis lavastamist.

** Sõnamäng. Inglise sõnad *eye* ('silm') ja *I* ('mina') häälduvad ühtmoodi.

Otsekui avalduks koreograafiline lähenemine kaamera mediatiseeritud pilgu kaudu, looduna video- või kinomontaaži puldi taga.

6.4. “*Ou bien le débarquement désastreux*”

Heiner Goebbelsi lavastusse, mis etendus 1993. aasta märtsis Nanterre'is*, oli koondatud muusikalisi, tekstilisi ja stsenograafilisi objekte, kasutades “meetodit”, milles ilmnes meedia uus kasutamine. Otsekui oleksid lavamaterjali käsitlemise traditsioonilised viisid paigast nihkunud.

André Wilms pigem loeb ette kui mängib Conradi, Mülleri ja Ponge'i tekste. Montaaž pole ainult temaatiline (jutt oli metsast), vaid grammatiline – Joseph Conradi “Kongo päeviku” katkendid on esimeses isikus, Heiner Mülleri “Herakles 2 ehk hüdra” esitab tegelast kolmandas isikus, Ponge'i pseudo-teaduslikkuse printsiipidele allutatud poeem männimetsast näib objektiivse kirjeldusena, kust puudub jutustaja. Need kolm diskursiivset plaani katavad kõik lingvistilised vahendid, mille abil metsa kirjeldada või sellest rääkida. Näeme, kuidas järk-järgult kustub kõneleja ning inimolendi kohalolu, teisendudes keelekasutuseks, mis ei vaja enam isendast ja piirdub vaid mõistete defineerimisega (“neljakümneaastast metsa nimetatakse ...”).

Sõnad, mida näitleja pigem edastab kui kehastab, mattuvad pealegi kõikehaaravasse muusikalisse ja lavalisse keskkonda. Muusika sünnib otse laval, selle erinevates paikades – nii elektrikitarri- ja tromboonimängija kui ka lauljanna ning aafrika *kora*-mängija liiguvad ringi. Muusika ning sõnade vahel käib akustiline ja sümboliline võitlus. Intermediaalsus ei avaldu kuskil paremini kui vastasseisus (mitte nii väga otseses jõukatsumises), kus osalevad läänelik võimsate vahenditega muusikatehnoloogia ning *griot*'de** laul, mis kõlab aafrika pärimusmuusika instrumendi *kora* saatel. Tehnoloogia ning märkide iroonilise ümberpööramise kaudu saab daksofonist*** instrument, millega on võimalik tekitada metsaelukate hääli – looduslikke karjeid suudab imiteerida vaid keerukas tehnoloogia, mis samas allub iidsele muusikalise sae tehnikale. Uus inimese ja masina “ühinemine” seisneb siin selles, et aparaatide abil

* Heiner Goebbels (sünd 1952) on saksa helilooja ja lavastaja. “*Ou bien le débarquement désastreux*” on tema muusikalavastus (1993), kus kasutati Joseph Conradi, Heiner Mülleri ja Francis Ponge'i tekste; esitajateks olid üks näitleja ja viis muusikut.

** *Griot* – Lääne-Aafrika rändmuusik ja lugude jutustaja, hõimu suulise ajaloo kandja.

*** Daksofon – eksperimentaalne muusikainstrument, mille peamiseks osaks on õhuke, ühest otsast fikseeritud puidust leht.

produtseeritakse helisid, mida inimese või looma keha ja hääl suudaksid muidu raskusteta kuuldavale tuua.

Kui toimub visuaalsete meediumide eraldiseisev areng ning käib pidev uue tehnika ja uute efektide pillerkaar, on seevastu paratamatult tegu sama helilise ruumiga, kus tuleb kuulata tervikut, mis koosneb erinevatest heliallikatest, ning tähendus peitub loomuliku hääle ja keeruka tehnika kontrastis.

Tulemuseks on kujutluslik film/lindistus/taju neutraliseeritud ja avatud multimeediaruumis – studios või töötoas –, kus ei teata väga täpselt, milliseks kujuneb tulemus. Jääb mulje ajast, mida mõõdetakse “kilomeetrites”, nagu oleks tegu lõputu proovi või improvisatsiooniga, mille käigus liigutakse ühest töötoast teise.

Lavaseade toob nähtavale erinevad meediumid ega püüa neid lõimida, otsekui oleks “dessant” eelkõige tehnoloogiline – toodetakse, ladustatakse, reastatakse küsimusi, maa-ala hõivatakse ning võetakse kontrolli alla. Meediumide ainus võimalik interaktsioon toimub dramaturgilisel pinnal, sest tekstide seeria tekitab loogilise faabula kolmes plaanis: nii koloniaalne intervent-sioon, vägivald kui ka primitiivsed eelarvamused on kõik jäljed keeles.

Etenduse ideoloogilise sõnumi, mida me nimetame ideologeemiks, võib kokku võtta järgmiselt: valge mees hõivab musta mehe metsa; tema dessant on õnnetu (mitte niivõrd *hukatuslik*²⁶) – see tähendab, et see ei õnnestu. Narratiivse sisu tasandil ilmne ideologeem on avatud vormilisel tasandil: kunstidevahelisus, interkultuurilisus ja intermediaalsus on avatud ehk teisisõnu ei suru nad peale hierarhiat, tulemust, ideoloogilist teekonda ega diskursust. Muusika-tehnoloogia ja aafrika laul on küll erinevad, kuid leiavad ühisosa kuulamisvõimes ja vastastikusel tolerantsuses.

Intermediaalsus on vaid üks hiljuti teooria tasandini tõusnud vahenditest etendust üles tähendada ja analüüsida. Me võisime tõdeda, et uurimisvahendeid jagub, kuid ükski neist pole universaalne ning midagi ei saa teha automaatselt, ükskõik millist neist me ka ei kasutaks. Hoolitsegem pigem selle eest, et me ei langeks “tehnoloogilisse” illusiooni, mis tekitab meis kujutluse, et masinad suudavad kõike kirja panna ja ära selgitada. Nõnda polegi me siin peatunud etenduse salvestamise elektroonilistel vahenditel ega mitmesugustel üles-märkimise süsteemidel.²⁷

Hoolimata ülikiirelt arenevast informatiseerumisest, sealhulgas meie kehade, reflekside ja ideede omast, tuleks puhtmehaanilised ülestähendamise tehnikad pigem kõrvale jätta, usaldada enam mälu ja intuitsiooni ehk teisisõnu pigem riskida hermeneutikes plaanis kui rahulduda elektrooniliste tõdedega. Me

kutsuksime üles segaduses vaatajat, nii teadlast kui algajat, astuma dialoogi lavateosega, pigem küsitlema seda kui vastama küsimustikele. Etenduse arheoloogia, kui see põhineb antropoloogilisel mõtlemisel, võib etenduse analüüsi elavdada, ilma et see takerduks detailidesse ning arvutustesse. Just seetõttu peavad ülestähendamise ja salvestamise vahendid säilitama puhtinstrumentaalse iseloomu. Tegelikult loeb vaid see, kuidas me etenduse iseenesesse kirjutame, ja elava arheoloogia lubab meil ehk seda elavana tabada.

Viited

- ¹ Barba, Eugenio 1999. *Paberlaevuke*. (Tlk Mati Unt.) Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstkool, lk 57.
- ² Kui kasutada Jean-François Lyotard'i sõna raamatus *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971.
- ³ Reuter, Yves 1991. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Bordas, lk 102.
- ⁴ Adam, Jean-Michel 1989. *Le Texte descriptif*. Paris: Nathan, lk 8–9.
- ⁵ Samas, lk 105.
- ⁶ Helbo, André et al. 1987. *Théâtre. Modes d'approche*. Paris: Méridiens-Klincksieck.
- ⁷ Pavis, Patrice 1985. Questions sur un questionnaire pour une analyse de spectacles. – *Voix et images de la scène*. Presses universitaires de Lille.
- ⁸ Samas, lk 318–324.
- ⁹ Villeneuve, Rodrigue 1989. Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale. – *Protée* 17, nr 1, lk 28.
- ¹⁰ Pic, Roger, Chantal Meyer-Plantureux 1995. Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris. – *Arte éditions et Marval*.
- ¹¹ Pearson, Mike 1994. Theatre/Archeology. – *The Drama Review* 38, nr 4, lk 134.
- ¹² Samas.
- ¹³ Barba, E. *Paberlaevuke*, lk 105.
- ¹⁴ Pearson, M. Theatre/Archeology, lk 139.
- ¹⁵ Belting, Hans 1989. *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (Toim Jacqueline Chambon.) Nîmes, lk 47.
- ¹⁶ Freud, Sigmund 2000. *Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi*. (Tlk Krista Läänemets.) Tallinn: Vagabund, lk 35–36.
- ¹⁷ Norman, Sally Jane. "L'image et le corps dans l'art vivant", ettekanne ikoonilisuse seminaril, november 1994. – *Les Cahiers* 3.
- ¹⁸ Couchot, Edmond, Hélène Tramus 1993. Le geste et le calcul. – *Protée* 21, nr 3, lk 41.
- ¹⁹ Samas, lk 44.
- ²⁰ Pavis, P. raamatus Helbo, André et al. *Théâtre. Modes d'approche*, lk 33–63.
- ²¹ Müller, Jürgen 1992. Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft. – *Eikon* 4, lk 18–19.
- ²² Müller, Jürgen 1990. Le labyrinthe médiatique du film. – *Mots/Images/Sons*, rahvusvaheline konverents Rouenis, lk 145.

- ²³ Richterich, Uwe 1993. *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick*. Frankfurt: Peter Lang, lk 43.
- ²⁴ Decroux, Étienne 1963. *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard, lk 72.
- ²⁵ Pavis, Patrice 1991. *Film est un film*. – *Protée* 19, nr 3.
- ²⁶ Saksakeelne pealkiri “Oder die glücklose Landung” viitab sellele, et dessant on õnne-tu (*glück-los*), et see ei õnnestu.
- ²⁷ Vt Pavis, P. *Voix et images de la scène*, lk 145–169.

Patrice Pavis, Les instruments de l'analyse. Rmt: Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.

States

Fenomenoloogiline hoiak

Bert O. States

Kõik asjad eksisteerivad niisugustena, millisenä neid tajutakse – seda vähemalt tajuja suhtes. [...] Ent luule murrab needuse, mis alistab meid ümbritsevate muljete juhuslikkusele. Ja ükskõik kas ta tõmbab lahti oma kujunditega kardinad või kergitab asjade lavapildi eest elu tumeda loori, ikka ühtviisi loob ta meile teise olemise meie olemise sees. Ta teeb meist ühe teise maailma asukad, mille kõrval tuttav maailm on kaos. Ta taasloob tavalise universumi, milles me osaleme ja mida tajume, ning pühib meie sisesilma eest tuttavlikkuse kile, mis varjab meie olemise imet. Ta sunnib meid tundma seda, mida tajume, ja kujutlema seda, mida teame. Ta loob uueks universumi, mille on meie vaimus olematuks muutnud kordamisest nüristunud muljete ringkäik.

Percy Bysshe Shelley, “Luule kaitseks”*

See lõik tundub vähem iganenud, kui võtta arvesse, et see on kirjutatud pea-aegu sajand enne Viktor Šklovski püüet suunata kriitika meetodit ja kunsti ülesannet nüüdseks tuntud taju “kummastamise”¹ kontseptsiooni. Shelley keel on isegi “fenomenoloogilisem” kui Šklovskil, kuid me õpime Shelleylt, et fenomenoloogiline hoiak maailma suhtes (või see, mida Husserl nimetab “fenomenoloogiliseks vaatenurgaks”) ei sõltu fenomenoloogia kui “teaduse” tundmisest. See on pigem võime näha läbi “tuttavlikkuse kilest”, mis nüristab “asjade lavapildi” nende kordumise tõttu. Neid, kellel sellist hoiakut “külluslikult esineb”, jätkab Shelley, nimetatakse luuletajateks; kuid neid võiks nimetada ka kriitikuteks. Tõepoolest, nende hulka võivad kuuluda kõik selle maailma “asukad”, kellel on loomupärane anne *epoché*’ks, võime asetada pertseptuaalsetesse sulgudesse “ümbritsevate muljete juhuslikkus” ja näha seda, mida fenomenoloogid nimetavad “asjadeks enesteks”. Nõnda siis niipea, kui kõne all on fenomenoloogilisel viisil tehtud kriitika, ei viita me mitte niivõrd järjekindlale metodoloogiale või sügavale filosoofilisele huvile teadvuse loomuse vastu, kuivõrd hoiakule, mis avaldub erineval määral ja mis võib igal konkreetsel juhul vahelduda teiste hoiakutega sedamööda, kuidas muutuvad kriitika eesmärgid. Oleks hea, kui meil oleks vähem pretensioonikas (või vähemalt *lühem*) termin sedalaadi seletusviisi jaoks, et vältida vihjeid “teaduslikele” püüdlustele, kuid

* Eestikeelne tõlge (Triinu Pakk-Allmann ja Märt Väljataga) on ilmunud ajakirjas *Vikerkaar*, 2004, nr 7–8, lk 105–118. *Tlk.*

parim, mida ma suudan välja mõelda, on *neoimpressionism*, ja sellega kaasneb isegi rohkem kimbatusse ajavaid riske ajastul, mis näib püüdvat paljastada usaldusväärse “mina” müüti.

Ometi on fenomenoloogiline kriitika impressionismi – või nagu Maurice Natanson seda nimetab, “metodoloogilise solipsismi”² – vorm. Mõnevõrra kindlust annab, kui lisada, et impressionistid olid väga head *fenomenide* maalijad, selle sõna ranges tähenduses. Omal moel maalid nad tegeliku maailma tajukriitikat, nii nagu teatrikriitik võib püüda näidata, et etenduse maailm on hämar, geomeetiline, primordiaalne, tihke, hõre ja nii edasi. Et ring sulgeda – fenomenoloogilisest hoiakust tulenev kriitika on oma metodoloogias suuresti *mimeetiline*. Seega kaldub fenomenoloogiline kriitika – nagu fenomenoloogia isegi – juba oma loomuse tõttu suurel määral toetuma kujundliku kirjelduse mingisugusele variandile või pakkuma “tõestusi” metafoori kaudu. Sel põhjusel on see tõenäoliselt kõige isiklikum kriitilise seletuse vorm ja seepärast tõhus vastukaal üha impersonaalsemaks muutuvale metodoloogiale, mis on omane suurele osale tänapäeva kriitikast.

Ma ei taha mõista anda, et me peaksime kõik välja tormama ja ostma paari filosoofilisi sulgusid; kuid kui keegi otsiks alternatiivi dekonstruktsiooni ja post-modernismi radikaalsele skeptitsismile – sellele “pidurdamatule kõige küsimuse alla asetamisele”, nagu ütleb Eugene Goodheart³ –, siis võib ta selle kõige hõlpsamini leida fenomenoloogilises hoiakus, mis pidurdamatult *aktsepteerib* kõike, mida ta näeb. Tõepoolest, fenomenoloogilise kriitika eesmärk näib olevat vastupidine dekonstruktsiooni eesmärgile, kuna ta otsib Mikel Dufrenne'i sõnul “vastandite-lõpus-olemist, milles idee ja asi, subjekt ja objekt, noees ja noem* on dialektiliselt ühendatud”.⁴ Sellele väitele võib vastuoluta lisada, et dekonstruktsiooni filosoofia on lähedalt seotud fenomenoloogilise vooluga (eriti Heideggeri ja Husserliga) selles, mis puudutab olemise, tähenduse ja teadvuse põhiküsimusi. Ma viitan peamiselt dekonstruktsiooni praktikale seal, kus see laskub filosoofiast kriitikaks – näidetele, mida me kohtame regulaarselt ajakirjades (mõnikord kordagi ilma *d*-sõna mainimata), kus eesmärgiks on näidata eeldatud identiteedi paradoksi, tähenduse taandumist definitsiooni sõrme ees või demonstreerida, kuidas tekst “on juba ennast lammutanud” enne kriitiku kohalejõudmist.⁵ Fenomenoloogiline kriitika aga jääb peatuma nii-öelda alguspunktis – mitte kõigi võimalike tähenduste omas, vaid tähenduse ja tunde lähtepunktis, nagu nad kerkivad esile otseses kokkupuutes kunstiobjektiga. Fenomenoloogiline lähenemisviis pakub kriitikale seda, mida kosmoloogia võiks kutsuda tajuplahvatuse “esimeseks neljaks sekundiks”. On juba liigne lisada, et neile esimesele neljale sekundile annab alati oma värvingu eluaja jooksul kogunenud tajukogemus kitsas kultuurilises kontekstis. Ainus, mis loeb, on süvenemise hetk; mis selle hetke tingib ja sellele järgneb, on kellegi teise asi.

* Noees (*noesis*) – kogemuse akt; noem (*noema*) – kogemuse objekt.

Ma ei kasuta väljendit “esimesed neli sekundit” kitsas kestuslikus tähenduses, nii nagu füüsikud võiksid kas sõna-sõnalt või kaudselt rääkida Suure Paugu esimesest neljast sekundist. Ma viitan sellega varem või hiljem aset leidvale “hetkele”, kus objekt või kujutis kehtestab ennast meie tajus millenagi, mis Shelley sõnul “loob ... meie teise olemise meie olemise sees [ja] sunnib meid tundma seda, mida tajume”. Sellist kogemust lükkavad edasi või ennetavad tavaliselt igasugused argitähendused, mis iga objekti või kujutisega kaasas käivad. Vähe sellest – üks asi on *omada* sellist kogemust (kui keegi seda omab), teine asi teada, mida sellega analüütilisest seisukohast peale hakata. See osutub ääretult keeruliseks probleemiks.

Näiteks Husserli õpilane Adolf Reinach on väidetavalt pühendanud terve semestri sellele, et uurida viise, kuidas me kogeme postkasti.⁶ See kõlab küll hea naljana filosoofi kulul, kuid postkastis eneses on midagi enam kui see, mis silmale näha. Ükskõik kui palju postkasti silitada, uurida, üht- või teistpidi keerata või selle ümber kõndida, alati vaatab ta sulle otse näkku nagu kass, kes ei lase sind enda selja taha. Enamik inimesi ei vaeva end selle probleemiga, kuid tõsiasi, et sa ei saa kunagi näha *kogu* postkasti, tõstatab ebamäärase küsimuse kõigi teadvuse silma ette sattuvate asjade frontaalsusest. See on fenomenoloogia põhiprobleem. Sest igasuguse kogemuse frontaalne kvaliteet on Husserli sõnul see, mis hoiab maailma olemast *üleni minu*⁷: kui ma võiksin näha korraka kõiki postkasti külgi, kui suudaksin tajuda selle sisemust, ülesehitust, nurki ja kurve, selle materiaalsust, suhteid maailmaga, funktsioone, muutlikkust, ajalugu ja selle lagunemist ühes suures kubistlikus silmapilgus, siis kuidas saab öelda, et ta on minu suhtes väline ja kuulub pigem maailma kui minu juurde? Selline “visioon” võiks ilmuda ainult seisukohalt, mida võib julgesti nimetada “jumalikuks vaatepunktiks”. Pealegi, kui avastaksime postkastist kirja Jumalalt, lõpliku kirjeldusega kõigest, mida fenomenoloog võiks – ideaaljuhul – tahta teada postkasti kohta, poleks lood ikkagi paremad, sest keel ise sisaldab veelgi virulentsemat frontaalsuse vormi. Selles frontaalsuses me tajume korraka vaid üht sõna või fraasi ning ülejäänud peitub või libiseb “tagaküljele” koos postkastiga, millest me väljagi ei tee, kui loeme jumalikku kirjeldust selle kohta, mis postkast on.

Nii- või teistsugusel viisil viib see probleem meid tähenduse problemaatika aluspõhja juurde: meie kriitilise diskursuse keskseid mõisteid – *kohalolu*, *representatsioon*, *kordus*, *edasilükkamine*, *erinevus*, *apooria*, *suplementatsioon*, *referentsiaalsus*, *määramatus* – võib vaadelda frontaalsuse printsiibi variatsioonidena. Sest frontaalsus pole lihtsalt meie vastas oleva väliskülje tajumine; see kannab endas midagi, mida Husserl nimetab ülejäänud objekti “apertseptiooniks”, mis “mingil” viisil on “kaaskohalolev” [*mitgegenwärtig*], kuigi ta on nähtamatu: “see, mis on tajus olemas, motiveerib [usku] millessegi muusse, mis on samuti seal olemas”.⁸

On mõistetav, miks fenomenoloogid nii tihti lummasid teatri metafoori. Millises teises kunstivormis on veel suuremal määral esile toodud kogemuse frontaalsus? Millises muus kunstivormis me *aperçipeeriks* [*apperceive*] nii palju avarust selles, mida me pelgalt *tajume* [*perceive*] (“Prantsusmaa nurmed”*) jne)? Silmitsi maailmaga, ütleb Sartre, oleme etenduse vaatajad.⁹ Veel enam, teater on paradigmaatiline koht kohalolu ja puudumise draama esitamiseks, sest teater, erinevalt postkastist, loob oma mõju just esikülje (“laval”) ja tagakülje (“lavalt ära”) ettekavatsetud koostöö kaudu, kusjuures taju ettehaaramine luuakse sisenemise ja väljumise (maailma taandumine teisele) aktide kaudu, ja lõpuks luuakse see esikülje illusiooni (tegelane ja lava) ning tagakülje reaalsuse vahel (näitleja, nähtamatud lavakinnitused, mis “hoiavad” illusiooni “ülal”). Peale selle on teatris käimine ise midagi sulgudesse asetamise ehk *epoché* taolist, kus me tahtlikult, kui mitte tahtmatult heidame ajutiselt kõrvale oma usu empiirilisse maailma ja siseneme poolreaalsusesse, mida on juba “redutseerinud” varasemate ning praeguste kunstnike kavatsused ja manipulatsioonid. Selle tagajärjel ei saa fenomenoloog vaadata teatrilava nii, nagu ta vaatab tavalist postkasti, millel ei ole niisuguseid illusiooni loomise pretensioone (kui see just laval ei asu). Seega on vaja teha veel üks katkestus, mis ei tühista esimest, ei heida meid illusioonist sootuks välja reaalsusesse ega heida reaalsust välja illusioonist, vaid asetab sulgudesse selle, mida kumbki omaette võetult võiks edasi anda, ja säilitab “kaaskohalolevana” nii selle, mida me oleme otsustanud mitte uskuda (reaalsuse), kui ka usu, mille oleme ajutiselt, “tahtlikult” selle asemel omaks võtnud (illusiooni). Merleau-Ponty väidab, et nüüdisaegse fenomenoloogi/maailma püüdluseks on näidata, “kuidas maailm saab maailmaks”¹⁰; fenomenoloogilise kriitiku püüdluseks on näidata, kuidas teater saab teatriks – s.t kuidas teater esitab taotluse olla teist liiki reaalsus kui see, mis moodustab aluse, millel see taotlus põhineb.

Kõige selgemini on see näha lavapildis. Kui vaadata lavakujundust *epoché* vaimus, on see vahend illusiooni loomiseks, et see ei ole lavakujundus, vaid lihtsalt üks maailm, üks reaalsus (või midagi sellelaadset). Lavakujundus sünnib, et eitada oma eksistentsi – see on valskus puusepakunsti südamikus. Te võite küsida: kas see pole tegelikult naturalistliku lavakujunduse kirjeldus? Kuidas on lood stiliseeritud lavakujundusega; lavakujundusega, mis ei varja oma illusoorust; lavakujundusega, milles puid ja toole mängivad näitlejad? Tegelikult ei ole siin vahet. Isegi nendes vormides, enesele tähelepanu tõmmates, otsekui üteldes: “Ma eksisteerin. Ma ei ole midagi muud kui lavakujundus!”, ta valetab või räägib mimeesi loal. Isegi Brechti kehvast lavamaailmas, kus lavakujundus jääb tahtlikult lavakujunduseks (“ehitatud, et kesta kolm tundi”), on see siiski valmistatud sellisel viisil, et loob illusiooni. Võib-olla ütles lavakujundaja

* Vihje Shakespeare'i “Kuningas Henry Viienda” proloogile: “On ses näitesõõris / Prantsusmaa nurmedele ruumi? Suudab / see laudne 0 neid kiivreid mahutada, / mis heidutasid õhku Agincourt'is?” (tlk Georg Meri).

puuseppadele: “Peab olema selge, et etendus leiab aset teatris. Tehke lavakujundus selline, et see paistaks halvasti tehtud kujundusena.” Mispeale puusepad töötavad osavalt, et luua see hooletu äpardumine, see halva kunsti varjamatus, see tagakülg, mis saab esiküljeks, see puudumine, mis saab kohaloluks, ja mille kohta ajalehekriitik (hea õnne korral) kirjutab: “Y lavakujundus on suurepäraselt välja mõeldud, loomaks illusiooni, et etendus toimub teatris.”

Epoché (lais laastus sünonüümne *ulgudesse asetamise* ja *reduktsiooniga*) tuletab mõnevõrra meelde Michelangelo ideed, et skulptor vabastab kuju kivist, millesse see on vangistatud. See tähendab, selleks et saada nähtavaks olemusena, millel on Shelley sõnul oma “olemine meie olemise sees”, peab fenomen olema vabastatud pertseptuaalsest seotusest “naturaalse” maailmaga – või oma koostoimest sama teatriillusiooni muude fenomenidega. Kuna lavakujunduse näide on suhteliselt lihtne, rakendagem seda ideed ühele kõige immateriaalsemale, kuid siiski fundamentaalsele fenomenile teatrikogemuses: meie tajule *tegelasest*. Kas on võimalik eristada entiteeti, mida nimetatakse tegelaseks, seda käitumuslikku olemust, mis tegelastel väidetakse etenduses olevat? Otsekohe oleme silmitsi tajuprobleemiga, mida kõige sisutihedamalt on väljendanud Henry James oma kuulsas definitsioonis tegelase ja sündmuse kohta: “Mis on tegelane muud kui sündmuse determinatsioon? Mis on sündmus muud kui tegelase illustratsioon?”¹¹ Niisiis on olemas tegelane, kes on sündmusega (tegevusega) näiliselt sama lahutamatu läbi põimunud, nagu Escheri ujuvad kalad on põimunud nendest “läbi” lendavate lindudega. Ja probleemi teeb veel keerulisemaks fakt, et tegelast mängib näitleja, kes ei ole ise see tegelane, kuid kes vormib kogu pertseptuaalse aluspõhja, millelt mis tahes selline olemus nagu tegelane võib ilmneda.

Niisiis – kui me eeldatavasti tajume tegelast individuaalse käitumise püsiva olemusena, siis mil viisil võime öelda, et see erineb näitleja isikust? Kuidas me seda teame? Kuidas me tunneme, et ta on olemas? Kas tema püsivus ei ole näiteks lihtsalt Othello mängiva Olivier’* püsivus? Lisaks on siin seegi probleem, et iga tegelane näib läbi tegevat muutusi, kui sündmused juhivad teda erinevatesse meeleoludesse ja toovad esile tema erinevaid jooni. Nagu öeldakse – tegelane “areneb”. Mis siis ikkagi on tegelase fenomenis see, mis püsib? Kui tegelane muutub iga stseeniga või üksikute stseenide sees või isegi pidevalt, kust saavad siis silm ja kõrv märku, et miski tegelaseks nimetatud kordub üha uuesti, olles alati tema ise lavamaailma erinevate ja eristuvate fenomenide kaoses?

Ma püstitasin need vastasseisud *epoché* enda vaimus, sest need on sedalaadi asjad, mis tuleb peitliga ära raiuda või *ulgudesse* asetada enne, kui võime tegelase “kuju” valla päästa üleüldisest illusioonist ja kindlaks määrata, et tõepoolest on olemas üks Othello aspekt, mida ei saa kirjutada üksnes Olivier’

* Laurence Olivier (1907–1989), inglise näitleja, mängis paljudes Shakespeare’i-lavastustes, “Othello” nimiosa mängis 1964. aastal.

isikliku püsivuse arvele, ja et on olemas miski, mis fenomenina eristub sündmustest ning elab üle kõik muutused ja niinimetatud arenemise.

Tegelane nimega Othello ei ole siin minu teemaks, kuid kui keegi otsiks Othello olemust, siis võiks selle leida Husserli kaaskohalolu printsiibi kaudu. Või kui parafraseerida üht teist fenomenoloogiat, Othello ühe "külje" kohalolu kindlas stseenis ja eelmiste stseenide Othello kõikide teiste "külgede" puudumine "on need, mis saavad kohalolevaks".¹² Kui tegelane Othello akumuleerub (nii-öelda "muutub"), akumuleerub ta Othello "seaduse" järgi, mille määratleb kõigepealt Shakespeare'i järjepidevuse-taotlus Othello loomisel ja teiseks Olivier' interpretatsioon sellest järjepidevusest. Mis puutub sellesse, et Olivier laenab oma nähtava "kaalu" Othello nähtamatule tegelasele, siis see on ilmselgelt tugev tegur: tegelane Othello oleks väga erinev, kui teda mängiks John Gielgud". Kuid ka Olivier' näitleja-tegelane oleks väga erinev, kui ta mängiks Othello asemel Hamletit. Igal eraldi juhul on alati laval Othello olemus, mis ei muutu kunagi või mis vähemasti kunagi ei välju tema käitumuslike võimalikkuste nähtamatutest raamidest. (Othello näiteks ei huvituks kunagi nii nagu Hamlet sellest, kui kaua võib inimene olla maa sees, enne kui ta ära mädaneb, ega hakkaks Othello ka nii pingsalt oma kättemaksu üle mõtlema**.) Othello on alati kujundatud kohalolust ja puudumisest; tema kui tegelane ei ole kunagi puuduv või kohalolev sel viisil, nagu mõni tema üksikjoontest (näiteks viha) on kohalolev või puuduv. Othello sarnaneb ruumis pöörleva keraga: ta võib pööreldes näidata erinevaid külgi või üksikjooni, kuid ta jääb alati selleksamaks keraks, ta jätkub alati "tagaküljel".

Te võite ju küsida, mida sellise infoga *peale hakata*. Kas pole see lõpuks üsnagi ilmne? Loomulikult on. Fenomenoloogia, nagu ütleb Bruce Wilshire, "on süstemaatiline püüd paljastada ilmset".¹³ Nagu luule püüdluseks Shelley järgi, on ka fenomenoloogia püüe taastada see, mis on meie kogemuses "kordumise tõttu [...] kaduma läinud". Jõudmaks süstemaatilise ettekujutuseni sellest, kuidas teater meid mõjutab, vajame (kõige muu hulgas) teadlikkust tegelase olemusest ja tema püsivuse osast äärmuslikult muutuvate sündmuste voos, mida me nimetame süžeeks. See on üks põhipingeid, mille kaudu teater saab teatriks. Siiski on see ainult üks fenomenoloogiline probleem. Teine probleem on seotud tegelase kui "peidetud" kultuuriliste eelduste tajupaiga [*perceptual locus*] uurimisega. Näiteks oleks huvitav ette võtta tegelase olemuse erinevate liikide (kreeka, Shakespeare'i-aegne, restauratsiooniaegne, "psühholoogiline", naturalistlik) võrdlev fenomenoloogia; või teisiti öeldes – mis on see, millest näitekirjanikud mingil perioodil tegelase tegid (mis on selle DNA?) ning mis seejuures ei pruukinud ületada nende teadlikkuse läve? Sellised avastused

* John Gielgud (1904–2000), inglise näitleja ja lavastaja.

** Vihje Hamleti sõnadele: "Kuid kas siis see / on minu kättemaks? Siin tarvis mõelda..." ("Hamlet", III vaatus, 3. stseen, tlk Georg Meri).

võivad olla väga asjakohased uushistoristliku kriitika kontekstis, mis kätkeb selle nägemist, millised puudumised võivad olla kaaskohalolevad artefaktides, mida me oleme senini pidanud millekski, mis on silma jaoks täielikult kohal.

Pöördun nüüd küsimuse juurde, kuidas ära tunda fenomenoloogilist kirjeldust. Ütlesin ennist, et fenomenoloogiline hoiak võib olla kohal peaaegu igasuguses kriitilises ettevõtmises. Näiteks retseptisiooniteoorial on tugev fenomenoloogiline kallak, niivõrd kui see tegeleb teadvuse ja teksti vahelise transaktsiooniga. Ma märkan seda hoiakut harvemini semiootilises diskursuses, kuid mu hinnang võib põhineda lihtsalt minu semiootilise kirjanduse valikul. Igal juhul pakub Umberto Eco kirjeldus semiootilise ja fenomenoloogilise praktika komplementaarsusest kasutamiseväärse viisi nende erinevuste seletamiseks:

Husserli arutluste [...] ülelugemine võib meid juhtida väiteni, et semiootiline tähendus on lihtsalt sotsialiseeritud kodeering tajukogemusest, mille fenomenoloogiline *epoché* peaks meie jaoks taastama algsel kujul ... Fenomenoloogia seab endale ülesandeks ehitada algusest peale taas üles tingimused, mis on vajalikud kultuuriliste ühikute moodustumiseks, samas kui semiootika võtab neid ühikuid valmisandmetena, sest nende alusel toimub kommunikatsioon. Fenomenoloogiline *epoché* viiks seega taju tagasi astmele, kus referente ei nähta enam eksplitsiitsete sõnumitena, vaid äärmiselt mitmemõtteliste tekstidena, mis on suguluses esteetiliste tekstidega.¹⁴

See ei välista sugugi, et semiootika ei võiks fenomenoloogilise hoiaku omaenda eesmärkide huvides omaks võtta. Tõepoolest, Keir Elam väidab: “igasugune oma nime vääriv semiootika ... on silmapaistvalt fenomenoloogiline ja vastu-pidine võib samuti tõsi olla.”¹⁵ Selle väite tõesuse määr sõltub sellest, kuhu keegi semiootika ja fenomenoloogia vahele piiri tõmbab. Minu tunne ütleb, et niikaua kui semiootika järgib seisukohta, et kõiki asju (näiteks laval) võib täielikult käsitleda *märkidena* – s.t sotsialiseeritud tähenduse läbipaistvate koodidena –, ei saa ta fenomenoloogilist hoiakut mingil “silmapaistval” määral omaks võtta. Husserli seisukoht on selles asjas üsna selge: “Ruumiline asi, mida me näeme, on ... tajutav, me oleme temast täiesti teadlikud kui oma *kehalisuses* [in seiner Leibhaftigkeit] antust. Meile ei ole *tema asemel* antud mingit kujutist või märki. Me ei tohi asendada tajumist teadlikkusega märgist või kujutisest.”¹⁶ Muidugi ei räägi Husserl siin tajumisest sellisena, nagu see toimub teatris, kus me *oleme* vastamisi kujutiste ja märkidega. Kuid *ka* teatris on miski *tema ise*; me võime alati (kui me nii otsustame) näha objekti laval nii, nagu me näeme näiteks lindu linnumajas, ja kuigi lind linnumajas võib olla kevade märk, ei ole see linnu märk. Asi on veelgi keerulisem – teatris näeme objekti tema “kehalisuses” nii, et tal on topeltaspekt, üks aspekt on signifikatiivne ja teine (nagu see lind) iseenesest antud; ja kui me käsitleme ühte neist aspektidest nii, et välistame teise – pole tähtis, kumma –, siis ei võta me fenomenoloogilist hoiakut selle suhtes, mis on kavatsuslikult meie ette lavale seatud. Dufrenne on

öelnud etenduse kohta: “Ma ei võta reaalselt reaalsena, sest on olemas ka mitte-reaalne, mida see reaalne tähistab; ma ei võta mitte-reaalselt mitte-reaalsena, sest on olemas ka reaalne, mis esitab ja toetab seda mitte-reaalselt.”¹⁷ Fenomenoloogia ilmneb objekti kahe palge “liitekohas”.

Siiski, põhimõtteliselt on Elamil õigus. Ei ole mingit põhjust, miks fenomenoloogiline ja semiootiline hoiak ei võiks teineteisega sobituses ühte sulada. Lubage mul tsiteerida Patrice Pavis raamatust “Languages of the Stage” lõiku, mis illustreerib seda, mida ma pean semiootiliste – antud juhul semioloogiliste – ning fenomenoloogiliste huvide läbipõimumiseks. Pavis selgitab siin, miks miimi “žesti universum on [pelgalt] nakatatud” kõneldud sõnast:

Kui keha püüab ütelda liiga palju ja liiga arukalt, siis on keha “jutukas”, pakub üle liiga täpse loo ja diskursusega.

Miim peaks seepärast jääma üksi ja tema ainus dialoog peaks olema see, mis tekib selle vahel, mida ta teeb ja mida ta ei tee, normatiivsete žestide ja nende poeetiliste kõrvalekallete vahel: võrdlus kahe eristuva koherentsuse ja modaalsusega universumi vahel, meie liikumatuse ja meie keha piiride ning tema liigutuste ja algupärase eksistentsi viisi vahel loob vaatajas dialoogi.

Kuid see dialoog saab alguse ainult siis – nii Amieli¹⁸ kui kõikide miimide puhul –, kui keha hakkab lahti keerduma, rebib ennast valla inertsest materiasst ja visandub narratiiviks.¹⁸

Teemaks on siin “miimi diskursus” ning see, kuidas me “loeme” miimi üksteisele järgnevaid žeste. Seepärast leiame siit muu hulgas sõnad nagu *modaalsus*, *žestiline narratiivsus*, *raamistamine*, *žestide segmentatsioonid*, *kodeerimine*, mis kuuluvad semiootilisse ja semioloogilisse “diskursusesse”. Kuid mulle näib, et semiootika ja fenomenoloogia kirjeldavad meetodid on selles lõigus peaaegu võrdselt nähtaval: *diskursuse* võiks hõlpsasti asendada sõnadega *kohalolu* või *ilmnemine*, või Pavis enda väljendiga, miimi “eksistentsi algupärase viisiga” – miimi olemusega, kui kasutada klassikalise fenomenoloogia mõistet. Siin ilmneb miimi keha minu ees oma žestide kogu ökonoomsuses ja puhtuses, mis tuleneb sellest, et miim on end ilma jätnud kuuldavast häälest. Pavis kirjelduse kaudu tunnen ma täpselt, miks miimi jõud seisneb “dialoogis selle vahel, mida ta teeb ja mida ta ei tee” – lühidalt, selle vahel, mis on kohal ja mis puudub.

Ma kahtlustan, et olen seda kõike juba teadnud, ja nüüd on see mulle kindlasti “ilmne”. Asi on selles, et ma ei *teadnud*, et ma seda teadsin, ja selles seisneb niisuguse kirjelduse kogu väärtus. Mis on ilmne, on ka läbipaistev ja seetõttu nähtamatu – nagu surnud metafoor või, kasutades Brechti näidet, nagu kella sihverplaat randmel. Ja fenomenoloogilise kirjelduse eriomane efekt on selles, et ta avastab sinu mälu tagaaiast midagi, mis on teadlikkusest kuidagi mööda lipsanud – “Pilk,” ütleb Bachelard, “ütleb korruga liiga palju”¹⁹ – või on

* Jean-Pierre Amiel, nüüdisaegne Šveitsi näitleja ja miim.

sattunud sinna, ilma et teda oleks teadlikult läbi töötatud kui kogemuse “eeldatud alust” (*datum*). Ta on ühtaegu unustatud ja meelde jäetud. Ma võtan seda löiku seega (mida muud ta endast ka ei kujuta) näitena fenomenoloogilisest reduktsioonist, sest ta paneb mõneks ajaks kõrvale kõik kommunikatsiooni koodid, kogu referentsiaalsuse miimi narratiivi sisus, et “ehitada algusest peale taas üles”, nagu ütleb Eco, miimi keha algne vorm. Miim ei ole veel muutunud “märgiks” või “kultuuriliseks ühikuks”, ta on lihtsalt inimliku väljenduslikkuse teatava potentsiaali ilming.

Roland Barthes'i eesmärgiks “Mütoloogiates” on kirjutada kodanliku maailma semioloogia, analüüsides selle müütide keelt. Müüt on “puhas ideograafiline süsteem”, mis varastab oma tähenduse ühest tähistuskorrast ja istutab selle vargsi teise. Barthes'i semioloogilise probleemi delikaatsus neis esseedes – jälitada müüti tema alglateteni “esmasest keeles” – nõuab nähtamatu nähtavaks tegemist, kuivõrd müüt (plastmass, biifsteek ja friikartulid, ornamentaalne köök) on just see, mida me ei suuda näha, kuna oleme liialt selle sees. Siinkohal kutsub ta appi fenomenoloogilise silma. Barthes on alati olnud varjatud fenomenoloog.²⁰ Ta ei suuda vastu panna “absoluudi” ahvatlusele, kultuuriliselt maskeeritud asja olemuse jälitamisele, kuni ta pole seda nurka ajanud ning see pöördub ja vaatab talle otse näkku. Siin ta on – semioloog, fenomenoloog (kes võiks neid häáli eristada?) –, jälitamas Greta Garbo näo olemust, et öelda meile, miks me oleme selle “jumalikustanud”:

Kahtlemata on see imetlusväärne nägu-objekt; “Kuninganna Kristiinas” ... on tema mink nagu lumiselt paks mask; see pole värvitud nägu, see on krohvitud nägu, mida kaitseb värvipind, mitte näojooned. Selle ühtaegu hapra ja kompaktsel lume sees on (ainu)üksi silmad, mustad nagu kummaline viljalaha, kuid ilma vähimagi väljenduslikkusest, kaks veidi võbisevat haava. Isegi oma äärmises ilus pole see nägu välja joonistatud, vaid pigem modelleeritud millestki siledast ja muredast, see tähendab, ühekorraga perfektsest ja efemeerses, meenutades Charles Chaplini jahust palet, tema silmade tumedat taimestikku, tema tooteminägu.*

Minule on kõige rabavam kujund selles lõigus “tema silmade tume taimestik”. See on selle lõigu *punctum*, nagu ütleks Barthes, s.t element, “mis kerkib näitelavalt, mis sööstab sellest välja nagu nool ja läbib mu”²¹ (just nagu Pavisi lõigu *punctum* on “keha hakkab lahti keerduma, rebib ennast valla inertsest materiasst ja visandub narratiiviks”). Kes oleks kunagi mõelnud Chaplini silmadest niimoodi, ja ometi, kes ei näeks silmapilkselt “seost”? Kes ei näeks hetk hiljem seost Chaplini ja Garbo vahel, kui see tume taimestik nõrgub nagu intertekstuaalne mink Chaplini näost Garbo näkku ja seejärel kogu “varase”

* Tõlkija on eelistanud mitte lähtuda Ott Ojamaa tõlkest (Barthes, Roland 2004. *Mütoloogiad*. Tallinn: Varrak, lk 78–80), vaid teinud oma tõlke, et säilitada ilmet, mis sel tsitaadil on Statesi artiklis. Algtekst: Barthes, Roland 1970. *Mythologies*. Paris: Seuil, lk 70. *Tlk*.

filmi teralisse mustvalgesse maailma? Kuid sekundi murdosa jooksul, enne kui see kujund hakkab neile tähendustele järele andma, näeme ainult midagi absoluutselt uut, ja vastuseks on, nagu Baudelaire võiks öelda, silmapilkne naer hinges. Sest ühel oma tasandil on see teatud liiki puhas nali, seiklus groteskis. Ja mida muud kujutab endast grotesk kui mitte uue fenomeni loomist, sellise fenomeni, millel poleks tähistamise ajalugu või millel on pigem (siinsel juhul) kaks ajalugu – *silmad* ja *taimestik* –, mis on ühte sulanud ja äratundmise sillal kokku saanud; mis on nii meelevaldne kui ka õige: meelevaldne seetõttu, et ta on eri valdkondade ootamatu segimine; õige, sest need vanad Chaplini silmad, millest selle kuulsa näo tervikus alati *mööda* vaadatakse, sööstavad järsku näitelavalt lendu ja läbistavad su.

Väita, et need õnnestunud väljendid on fenomenoloogia omandus, sarnaneks väitega, et lind on sinu oma, kuna ta lendas sinu linnumajja. Kui üldse midagi, siis just neid laenavad fenomenoloogia ja semioloogia luuletajatelt ja kunstnikelt ning see ongi tegelikult minu arutluse mõte. Laiem raam Shelley märkusele, et poeedid omavad teatavat hoiakut “külluslikult”, on see, et luuletajad on need, kes on võimelised märkama “teatud rütmi ja korda loodusobjektides” või “[seda] suhet, mis peitub esiteks olemise ja tajumise ning teiseks tajumise ja väljenduse vahel”. Luuletajate keel on seega “elavalt metafoorne, s.t selles rõhutatakse varem tähelepanuta jäänud seoseid asjade vahel ning jäädvustatakse need tähelepanekud”.^{*} Seda paatost võib fenomenoloogilises kirjanduses üha uuesti leida. Võtkem arvesse lihtsat väidet, et fenomenoloogiline hoiak on “protsess, mida on märkimisväärselt raske kirjeldada, nii et Husserl kasutas paljusid erinevaid metafoore”²² – alates kas või kolmest võtmemetafoorist (sulgudesse asetamine, reduktsioon ja *epoché*), mis moodustavad fenomenoloogilise meetodi aluse. Või veel:

tavaliselt juhtub, et [fenomenoloog] visandab üksiku kujutlusliku variandi, kuid see on strateegiline, otsustava tähtsusega ja tavaliselt värvikas, selline, mis toob välja teatava paratamatuse asjas, mida me soovime uurida. Pole kerge tabada õiget kujutluslikku varianti, välja valida dramaatilist, ilmekat näidet, mis mingit paratamatust näitaks. Me vajame selleks fantaasiat, seega vajame hea filosoofilise analüüsi tegemiseks kujutlusvõimet.²³

Meid huvitavast vaatepunktist võib siinkohal mõelda terminist *fenomenoloogiline* kui millestki, mis ei kuulu mõnesse filosoofia alldistsipliini või mingi teadusliku voolu alla, vaid mis on mõtte- ja väljendusviis, mille mõistus loomupäraselt omaks võtab, kui kerkivad esile küsimused, mis puudutavad meie teadlikkust olemusest ja nähtumusest. Selliselt defineerituna on igasuguse fenomenoloogilise kriitika ülesandeks kirjeldada seda, mida Cézanne nimetas “maailma

* Vt Shelley, Percy Bysshe 2004. Luule kaitseks. (Tlk Triinu Pakk-Allmann ja Märt Väljataga.) – *Vikerkaar*, nr 7-8, lk 106–107.

silmapilguks” [*l’instant du monde*], mille all me ei mõtle lihtsalt maalitavat hetke, vaid ka igasugust hetke, mis “tabatakse” tajus millenagi, mis kannab või juhib intuitsiooni selle kohta, mis ta on ja mida ta meie silme ees teeb. Seega on fenomenoloogia sunnitud teadusliku keele otsekohese vaesuse kaudu subjektiivse kogemusega silmitsi olles ütleva (iseendale ja oma lugejale): “See on *nagu* too: silmad on [nagu] tume taimestik” või “Miimi keha rebib ennast valla inertsest materiasst”. Sest olemuse püüdmiseks “frontaalsesse” väljendusse ei ole mingit muud teed, kuivõrd olemus ei ole mingit laadi informatsioon või tõsiasi (nagu valents või erikaal), vaid pigem transaktsioon teadvuse ja eksistentsi tihkuse vahel, miski, mis üha nihkub tagaküljele, kuid on ometigi siin. Võiks öelda, et fenomenoloogilises mõttes põhineb olemus personifikatsioonil, mille kaudu maailm varustatakse inimteadvusega: tajust ja objektist saavad sünonüümid. Seega näib fenomenoloogiliste seletuste kalduvus mimeesi poole, mis on nii märgatav Heideggeril, Husserlil, Merleau-Ponty’l, Sartre’il ja Bachelard’il, olevat püüd ennetada objekti taandumist tähistamisse (mida mõistetakse objekti lõpmatu kultuurilise referentsiaalsusena), püüda ta kinni radikaalsesse kummastusse, mis nimetab ilma defineerimata ja kujutab ilma piiritlemata. Olemus ühtaegu püütakse kinni ja lastakse vabaks, nii nagu see on ka kogemuses endas.

Viited

- ¹ Vt Šklovski, Viktor 1993. Kunst kui võte. (Tlk Boris Kabur.) – *Vikerkaar* nr 8, lk 55–64. Robert Scholes juhib tähelepanu Shelley lõigu ja Šklovski kummastamise kontseptsiooni sarnasusele oma raamatus *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, London: Yale University Press, 1976), lk 174–175. Scholesi huvitab Shelley ja Šklovski vaadete strukturalistlik paralleelsus, samas kui minu huvi on rangelt fenomenoloogiline, kuigi, ma usun, on ilmne, et mul pole mingit soovi nimetada Shelleyt või Šklovskit fenomenoloogideks.
- ² Natanson, Maurice 1974. Solipsism and Sociality. – *New Literature History* 5, lk 243.
- ³ Goodheart, Eugene 1978. *The Failure of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, lk 14.
- ⁴ Dufrenne, Mikel 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. (Tlk Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo, Leon Jacobson.) Evanston, Illinois: Northwestern University Press, lk xlix.
- ⁵ Miller, J. Hillis 1976. Stevens’ Rock and Criticism as Cure, II. – *Georgia Review* 30, lk 341.
- ⁶ Gadamer, Hans-Georg 1977. *Philosophical Hermeneutics*. (Tlk David E. Linge.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, lk 133.
- ⁷ Husserl, Edmund 1960. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. (Tlk Dorion Cairns.) The Hague: Martinus Nijhoff, lk 109.
- ⁸ Husserl, Edmund 1960. *Cartesian Meditations*, lk 109–110. (Saksakeelses originaalis: “... wahrnehmungsgemässes Dasein Mitdasein motiviert.” – “... pertseptuaalne olemasolu motiveerib kaas-olemasolu.” Tlk.)

- ⁹ Sartre, Jean-Paul 1968. *The Psychology of Imagination*, tlk Bernard Frechtman. New York: Washington Square Press, lk 82.
- ¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice 1964. *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. (Toim James M. Edie.) Evanston, Illinois: Northwestern University Press, lk 181.
- ¹¹ James, Henry 1948. *The Art of Fiction*. New York: Oxford University Press, lk 13.
- ¹² Sokolowski, Robert 1985. *The Theory of Phenomenological Description. – Descriptions*. (Toim. Don Ihde, Hugh J. Silverman.) Albany: State University of New York Press, lk 17. Sokolowski väide kõlab järgmiselt: “Kui me keskendume kohalolevale ja puuduvale kui sellistele, tematiseerub meie jaoks uus mõõde. Ei ole nii, et see külg on kohal ja teised küljed puuduvad, pigem on nii, et [selle külje kohalolu ja teiste külgede puudumine] on need, mis saavad ‘kohalolevaks’.”
- ¹³ Wilshire, Bruce 1982. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, lk 11. Wilshire'i raamat on üks teatrifenomenoloogia alustekste.
- ¹⁴ Eco, Umberto 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, lk 167.
- ¹⁵ Elam, Keir 1986. Retsensioon B. O. Statesi raamatule *Great Reckonings in Little Rooms*. – *Times Literary Supplement*, 7. märts, lk 250.
- ¹⁶ Husserl, Edmund 1952. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. (Tlk W. R. Boyce Gibson.) London: George Allen and Unwin, lk 136.
- ¹⁷ Dufrenne, Mikel 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, lk 10.
- ¹⁸ Pavis, Patrice 1983. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, lk 56.
- ¹⁹ Bachelard, Gaston 1999. *Ruumipoeetika*. (Tlk Kaia Sisask.) Tallinn: Vagabund, lk 304.
- ²⁰ “Ma olen selleks liiga palju fenomenoloog, et mulle võiks meeldida miski muu kui nähtused mu enda mõõdu järgi” (Barthes, Roland 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (Tlk Richard Howard.) New York: Hill and Wang, lk 33).
- ²¹ Barthes, Roland 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, lk 26.
- ²² Stewart, David, Algis Mickunas 1974. *Exploring Phenomenology: A Guide to the Field and its Literature*. Chicago: American Library Association, lk 26.
- ²³ Sokolowski, Robert 1985. *The Theory of Phenomenological Description. – Descriptions*, lk 23. Suurepärasat ülevaadet metafoori osast fenomenoloogilises kirjelduses vt Levin, David 1983. *The Poetic Function of Phenomenological Discourse. – Phenomenology in a Pluralistic Context*. (Toim. William L. McBride, Calvin O. Schrag.) Albany: State University of New York Press, lk 216–234. Metafoori kui kirjelduse küsimuses vt Yoos, George E. 1971. *A Phenomenological Look at Metaphor. – Philosophy and Phenomenological Research* 32, lk 78–88. Metafoori kui filosoofilise keele aspekti kohta üldisemalt vt Edie, James M. 1976. *Speaking and Meaning: The Phenomenology of Language*. Bloomington and London: Indiana University Press, lk 151–194.

Bert O. States, *The Phenomenological Attitude*. Rmt: *Critical Theory and Performance*. (Toim Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach.) Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

Féral

Geneetilisest lähenemisest etenduse analüüsis

Josette Féral

Mind on alati hämmastanud, kui igavad võivad olla etenduse analüüsid – nii uurija jaoks, kes püüab lahti mõtestada lavastuse üldist struktuuri, põhimisi arenguid ning tähendust, kui inimese jaoks, kes neid analüüse loeb. Lihtsad, objektiivsed kirjeldused (nagu need, mis domineerisid *The Drama Review*'s, kui peatoimetajaks oli Michael Kirby), ajalehekriitikute subjektiivsed kirjeldused, struktuuralsed või semioloogilised käsitlused (mis on õnneks vähem levinud) ning muud teaduslikud analüüsid, mis püüavad klassifitseerida lavateost vaataja lähtepunktist – neid kõiki viljeldakse ning need on alati olnud normiks, hoolimata teatriuurimises toimunud olulisest edasiliikumisest ning arengutest, mida näitavad Pavis¹, Martini ja Sauteri² ning de Marinise³ hiljutised tööd.

Teatriteadus on hakanud eemalduma positivistlikest ja lihtsustavatest uurimissuundadest, mis on domineerinud juba ülemäära kaua. Tähendust kandvate märkide piiritlemisel ja uurimisel põhinenud analüüs on niisiis avardunud etenduse raskemini määratletavate komponentide – nagu tungid, emotsioonid ja energiad – uurimise mõjul; neid komponente käsitletakse filosoofiast, psühhoanalüüsist ning antropoloogiast laenatud mõistete või Lyotard'i, Lacani, Deleuze'i ja Derrida kirjutistest taasavastatud ideede abil. Uurimishorisoni laienemine on sundinud uurijaid muutma oma lähenemisviisi teatrile. Näitlemine ja näitleja – valdkond, mida on kaua ignoreeritud, kuna semiootikal nappis nende käsitlemiseks tarvilikke vahendeid – on teatriuurimises naasnud esiplaanile, nagu näitab ka Pavis rõhuasetus eespool nimetatud raamatus, teaduslikus käsitluses, mil on nii tugevusi kui nõrkusi.

Ma ei ole analüütilise ranguse vastu teatriuurimises, samuti ei vastanda ma oma lähenemisviisi empaatilisele ja subjektiivsele analüüsile. Ehkki mõlemad võivad aidata lavastuste kohta mõndagi teada saada, ei näi kumbki olevat teatri uurimiseks ideaalne viis, kuna ei pööra piisavalt tähelepanu lavastuste loomingu- ja protsessile.

Lavastuse avalikule esitamisele eelnev töö jääb teatriuurimise keskmest alati välja ideoloogilise valiku tõttu, mida enamik uurijaid peab endastmõistetavaks ning mida Pavis oma raamatus "L'Analyse des spectacles" mitmel puhul resümeerib. Pavis märgib: "Teatritegijate kavatsusi ja väljaütlemisi tuleb hoolikalt eristada kunstilisest resultaadist, publikuni toodud lõpptulemusest, mis meid ainsana huvitama peaks" (lk 22); "Teatri analüüs põhineb loodud empiirilisel

objektile ega püüa mõista tegevust, millest see on koorunud” (lk 23); ning “Eten-
duse analüüsi puhul [...] on etendus ainus reaalsus, millega tuleks arvestada”
(lk 39).

Kuigi tendents jätta lavastuse avalikule esitamisele eelnev töö vaatluse alt
välja võib olla mõistetav, tundub niisugune lähenemisviis piiratud – see närvutab
kõigile performatiivsetele kunstidele omase energia. Erinevalt kirjandusest ja
suuremast osast visuaalsetest kunstidest (sh filmikunst), mis jõuavad oma lõpli-
kul kujul tõepoolest viimistletuse astmele, millest edasi mingeid modifitseerimisi
ei toimu, iseloomustab lavastust alati teatud lõpetamatuse moment, mis konsti-
tueeribki teatrikunsti eripära. Teatripraktikud on ühel meelel, et lavastused kas
arenevad edasi või käivad alla, olenevalt nende esitamisega seotud asjaoludest.
Näiteks Lev Dodin* (tema nüüdseks kaksteist aastat ringi reisinud lavastust
“Vennad ja õed” mängiti hiljuti Odéonis)⁴ väitis, et tema jaoks ei ole proovide
läbisaamine lõpp, vaid pigem algus. Pärast esietendust hakkavad näitemängud
elama ja arenema, liikudes pea lõputusse metamorfooside faasi, mida mõju-
tavad mitmesugused tegurid, iseäranis näitlejate personaalne areng. Meenu-
tagem ka, et Bergman otsustas pärast oma lavastuse “Misantroop”^{**} esituse
nägemist 1995. aastal Stockholmis, et seda ei mängita Brooklynis Molière’i
festivalil, kuna ta ei olnud lavastuse esietendusjärgse arenguga rahul.

Tasub meeles pidada, et kui kriitika rajaneb mõnel üksikul etendusel, saab
uurija analüüsida vaid üht põgusat hetke käimasolevas protsessis. Kuigi mõned
lavastused teevad läbi suhteliselt väikese arengu võrreldes nendega, mille
ülesehitus muutusi hõlbustab, on siiski tõsi, et ühe lavastuse kaks etendust ei
ole läbinisti identsed ega ka läbinisti erinevad. Ehkki see on endastmõistetav,
tuleb paljusid analüütilisi teooriaid korrigeerida nõnda, et need seda fakti
tunnistaksid. Need teooriad huvituvad selle asemel üksiku, põgusa hetke
analüüsist teatri katkematus loomeprotsessis, keskendudes lavastuse avalikule
esitamisele, mida nad keelduvad asetamast loomingulise töö laiemasse,
pikemaajalise konteksti.

Kui oleme omaks võtnud arusaama, et iga etendus on kõigest üks hetk
jätkuvas protsessis – nõustudes seega seisukohaga, mida näitlikustavad mitmed
teoksil olevad tööd lavakunstnikelt nagu Robert Lepage, Bob Wilson ja Peter
Sellars, kui mainida vaid mõnda –, siis on ilmne, et lavastust ei saa analüüsida,
arvestamata loomingulist protsessi, mille osa ta on.⁵ Sellesse protsessi kuulub
tingimata lavastuse avalik esitamine, kuid samavõrra ja olulisemaltki sellele
eelnev töö.

Nüüdisaegsed analüüsid suruvad peale lavastusele eelneva töö ja valmis
lavastuse lahutamise ning see on problemaatiline, kuna takistab meil lavastaja-

* Lev Dodin (sünd 1944, vene lavastaja, Peterburi Väikese Draamateatri kunstiline juht alates
1983. “Vennad ja õed” põhineb Fjodor Abramovi samanimelisel romaanil (1958), esietendus
1978. aastal.

** Ingmar Bergman lavastas Molière’i komöödia “Misantroop” 1995. aastal.

kontseptsiooni mõistmist. Lavastuse tekkelugu – kaasa arvatud järkjärguline arenemine, näitleja töö tekstiga, kõhklused, ebaõnnestumised, valikud ning ühise tööga kaasnevad avastamised – on lavastuse mõistmisel eriti oluline. Nende aspektide tundmine aitab leida lavastuse tähendust ning toob esile loomeprotsessi erinevaid tahke: kuidas sünnivad lavastajakontseptsioon, rollid, karakterid jms. Pealegi, tunda lavastaja teatriteoreetilist pagasit, viisi, kuidas ta arvab end suhestuvat näitlejate, tekstide ja lavaga – olgu ta selle rollist ja mõjust teadlik või mitte –, on lavastuse mõistmisel peamise tähtsusega, ehkki vaid valmis lavastust näinud ei pruugi eelmainitust kergesti aimu saada ega seda tähelegi panna. Kel õnnestub nende teadmiseni jõuda, see saab lähemalt aimu lavastaja eesmärkidest, rääkimata esteetilisest valikutest, mis tehtud ühe või teise lavastuse puhul.

Lisaks peab uurija tutvuma lavastamise praktilise poolega, näitlejate juhendamise ja teksti, loo jutustamise, ruumi, kostüümide, valguse, stsenograafia jm kallal töötamisega, teisisõnu prooviprotsessiga, mis juba iseendast tingib valikud ning pakub avastusi ja lahendusi, mis võivad tuleneda nii materiaalsest piirangutest kui intuitsioonist. Uurija peab teadma iga sammu selles pikaldases loomeprotsessis, mis eelneb lavastuse avalikule esitamisele. Näiteks mõnd Théâtre du Soleil' lavastuse analüüsi rikastaks tunduvalt teadmine sellest, kuidas Ariane Mnouchkine* töötab oma näitlejatega, äärmisest kohalolust, mida ta neilt ootab, vahenditest, millega ta üritab saavutada ja hoida näitlemises teatud tõe- ja rõhust, mida ta paneb näitlejate lavaletulekutele ja lavalt minekutele, väga personaalsest viisist, kuidas näitlejad oma kostüüme valivad, ning mõistagi teooriatest, mis Mnouchkine'i lavastamisel juhivad ja inspireerivad (nii ida teatri teooriad kui ka näiteks tummfilmidest laenatud näitlemisvõtted). Kõik need elemendid on Mnouchkine'i lavastuste analüüsimisel hädavajalikud. Uurija, kes ignoreerib Théâtre du Soleil' neid aspekte – keskendudes ainuüksi valmis lavastusele –, ignoreerib ka olulist osa lavastusest, ja isegi kui Mnouchkine'i loomeprotsessi üksikasjad ei ole kergesti mõistetavad neile, kes pole teatri praktilise poolega kuigivõrd kokku puutunud, peavad uurijad, kes on valinud analüüsimiseks mõne selle lavastaja töö, nende teadmiseni jõudma.

Selleks et paremini mõista Robert Lepage'i varasemat läbilöögilavastust "The Dragon Trilogy" ("Draakoni triloogia"), tuleb aru saada, millist mõju avaldas "Repère Cycles" (kohandatud arhitekt Lawrence Halprini⁶ väljatöötatud loomemeetodist) selle lavastuse valmimisele – eriti esimeses stseenis, kus kaks noort tüdrukut istuvad vastamisi ning tuletavad leludega mängides meelde oma lapsepõlve, sedasama maailma, millest lugu algab.⁷ "Draakoni triloogia" loomiseks valitud meetod põhineb töö konkreetsete esemetega, mille näitlejad on

* Ariane Mnouchkine (sünd 1939), prantsuse lavastaja, Théâtre du Soleil' rajaja (1964).

** Robert Lepage (sünd 1957) – Kanada näitekirjanik, lavastaja ja näitleja. Théâtre Repère loodi aastal 1980, Lepage liitus sellega 1982. aastal. Lavastus "Draakoni triloogia" esietendus 1985. aastal.

proovidesse toonud, ning kasutab improviseerimisi ja uurimisi, etendamist ja reflekteerimist, et luua alus lõpptulemusele.⁸ Tuginedes oma analüüsis püüdele mõista Lepage'i meetodit, varustab uurija end vahenditega, mida ta vajab lavastuse narratiivi ja visuaalse fiktsiooni avamiseks.

Võiksin lisada veel hulgaliselt sarnaseid näiteid. Prooviprotsessi ning töömeetoditega kursis olemine on oluline ka näiteks selliste lavastajate nagu Anatoli Vassiljevi, Matthias Langhoffi, Denis Marleau', Luc Bondy ja Daniel Mesguichi* lavastuste analüüsimisel, kuna võimaldab uurijal loomeakti mõista.

EELISTADES PROTSESSI

Olles tõestanud geneetilise analüüsi tarvilikkust, tuleb järgmisena vaadelda tema funktsiooni. Kas etenduse analüüsi eesmärk on avastada ning jagada sügavamalt arusaamist laval toimuvast? Või hoopis avardada arusaamist teatripraktiku kunstilisest teekonnast? Uurija, kes peab oluliseks viimast, taipab peagi, et teatri analüüsimisel on suurem osa tavapärastest metodoloogiatest ühest küljest ülemäära üldistavad, teisalt hõlmavad liiga vähe, kuna jätavad kõrvale loominguilise prooviprotsessi. See seletab mõningate teatriinimeste nõrdimust suurema osa tänapäeva teatrikäsitluste üle. Mõjutatuna vildakatest teooriatest, mis pooldavad kunstlikku vahetegemist loomeprotsessi ning lavastuse etendamise vahel, keskendub enamik uurijaid üksnes lõppenud loomeprotsessi resultaadile, kommenteerides seega vaid üldsusele tarbimiseks mõeldud kunstisaadust ning lõigates selle ära talle mõtte andnud protsessist: kunstniku esteetilisest refleksioonist. Kunstniku, kes teeb oma töödes teadlikke valikuid, sammudes mööda kindluse ja ebakindluse, üllatuste ja piirangute, teadlike otsingute ning juhuslike avastuste rada.

Teatri mõnu vaataja jaoks – olgu ta teatritegemisse pühendatud või mitte – on arusaamas, et ta näeb elavat kunstiteost, mis on lakkamatus liikumises. Eten-duse elavus tuleneb teatrikunsti olemusest endast, mis pakub õhtu õhtu järel siin ja praegu oma rolle mängivaid näitlejaid, aga eriti faktist, et vaataja on teadlik sellest, et jälgitav etendus on pika loomeprotsessi tulemus. Teatri-uurimine peab arvestama seda teatri elavuse kahest allikat ning katsuma seda hoida. Iga analüüs, mis seda ei suuda, jätab mulje surnud objekti lahkamisest, samas kui objekt oli vaieldamatult vägagi elus.⁹

* Anatoli Vassiljev (snd 1942), vene lavastaja; Matthias Langhoff (snd 1941), saksa lavastaja, korduvalt lavastanud Prantsusmaal; Denis Marleau (snd 1954), Kanada näitleja ja lavastaja; Luc Bondy (snd 1948), Šveitsi draama- ja ooperilavastaja; Daniel Mesguich (snd 1952), prantsuse näitleja, lavastaja, teatripedagoog.

Kui teatriuurija on võtnud endale ülesandeks hoida teatri elavust – püüdes aru saada teatritegijate loometööst –, peab ta rakendama sellist analüüsi-meetodit, mis ei tugine üksnes isiklikele muljetele. Millist metodoloogiat tuleks niisuguse analüüsi tarvis rakendada? Kust peaks uurija leidma materjali oma teooria vundamenti ja ülesehituse jaoks?

Esiteks tasub tähele panna, et lavastuse arenemisprotsessiga arvestav analüüs ei ole täiesti vastuolus teoreetiliste alustega, mille loojateks on sellised teatriuurijad nagu Ubersfeld, Fischer-Lichte, Pavis, Martin ja Sauter, Carlson, Rozik ning teised. Pigem antakse mõista, et neid aluseid tuleb avardada nõnda, et analüüsi kaasataks prooviprotsess. Ometi ei tohi järele anda kiusatusel uurida üksnes prooviprotsessi, kuna nii liigub probleem lihtsalt mujale: loomeprotsessi ignoreerimise asemel ignoreerib uurija lavastust ennast. Mõned teatriuurijad on prooviprotsessi ka lähemalt vaadelnud, kuid nagu tõestab Alternatives Théâtrales'i¹⁰ viimane väljaanne, tekitavad niisugused analüüsid metodooloogilisi probleeme. Prooviprotsessi analüüsid on siiski sama põhjendatud ja iseseisvad kui etenduse analüüsidki. Mulle teeb muret asjaolu, et hoides lavastusele eelnevat tööd lavastusest endast kunstlikult lahus – mida nii prooviperioodile kui etenduse analüüsile keskenduvad käsitlused paratamatult teevad –, kitsendame märgatavalt teatriuurimise võimaluste ringi.

Usun, et on tingimata tarvilik leida viise nende teatritegemise kahe olulise etapi ühendamiseks, mitte lahutamiseks. Nende ühendamisel peab arvestama kõiki kasutusel olevaid teooriaid, kogunenud teadmisi ja kõigi teatripraktikute (lavastaja, näitleja; lava-, kostüümi- ja valguskujundajad) tööd, kõnelemata ettearvamatus avastamisretkest, mis leiab aset proovides ning mille määravad samavõrra materiaalsed võimalused kui teoreetilised ja ideelised valikud. Peame üritama ühendada seda, mis oli *enne* ja mis *pärast*, et luua side lavastaja ning tema loomemeeskonna teoreetiliste teadmiste, veendumuste, kavatsuste ja soovide, nende konkreetsete saavutuste ja lavastuse ettevalmistamise ning teisalt lavastuse enda vahel. Teisisõnu, peame liikuma lähemale loominguolulisele tööle, mis eelneb lavastuse esitamisele, et tabada viimase dünaamilist loomust. Seega – teatriteadus vajab liikumist lavastuse tekkeloo uurimise poole. Kuidas ühendada see lähenemisviis meie analüüsidega?

Geneetilise analüüsi lähtepunktiks jääb valmis lavastus, kuna see on ainus objekt, mis on mõeldud avalikuks esitamiseks ning on sellisena aluseks nii lavaloole esitamisel vaatajale kui lavastuse ühiskogemisel. Täpsed teadmised prooviprotsessist peavad saama lavastuse uurimisel teenäitajaks või vähemasti aineseks; näiteks lavastustes kasutatud näitlemistehnikad või mis tahes kajastused, mida uurija on hankinud vahetult – teatripraktikuid intervjuuerides ning proove jälgides – või kaudselt, mitmesuguseid materjale või artikleid lugedes. Et avardada arusaamist valmis lavastusest, peab uurija kaasama oma käsitluse lavastuse tekkeloo.

LOOMEKÜSIMUS

Iseäranis huvipakkuv ja paljutöötav uurimisvaldkond on kirjandustekstide geneetiline analüüs. Esimene teadlane, kes pani suurt rõhku pigem loomingu- lisele protsessile kui valmis tööle, oli ilmselt Louis Hay, kes 1968. aastal avastas hulgaliselt Heine käsikirju ning ei jätnud kasutamata olulist infot, mida need kirjutised kirjaniku mõtete ja tööde kohta avaldasid.

Ehkki geneetiline teooria kasutab kirjanduses osaliselt samu metodoloogilisi vahendeid mis strukturalism, trotsib ta strukturalismi kinnismõtet lõplikust tekstist. Samuti keeldub ta tervenisti ühte sulamast viimasel ajal esile kerkinud retseptiooniteooriatega, keskendudes hoopis loomeküsimusele. Kuidas teos luuakse? Millised etapid läbib tekst enne avaldamist? Millal ja kuidas autor kõhkleb, eksib, käib mööda kõrvalradu ning võtab vastu otsuseid? Keskendudes kirjutamise protsessile ning kirjandusteose taga peituvale loomistööle, paneb geneetiline analüüs ette uurida kirjutamisprotsessi kõikvõimalike jälgede abil, mis talletuvad näiteks käsikirjade või mustanditena. Seega liigub sedasorti analüüs võimalikult lähedale äärmiselt müstilisele loomevallale, et avastada selle saladused ning transformeerida need teadmisteks. Milliseid lähenemisviise proovis Proust, enne kui jõudis romaani "Kadunud aega otsimas" mõne koha lõpliku versioonini? Kuidas lõi Aragon oma romaanide avalõigud? Millised mõttekäigud eelnesid ühe või teise värsi või lause formuleerimisele? Niisugused küsimused kuuluvadki kirjanduse tekkeloo valda.

Seda tüüpi küsimustele vastamiseks ei tule uurijal keskenduda lõpetatud tekstidele, vaid autori käsikirjadele, dokumentidele ja mustanditele, töötada nende kallal püsivuse ning kannatlikkusega, et mõista autori mõttearengut. Teose lõppversioonini, millele kirjanik – olgu ta luuletaja või romaanikirjanik – alla kirjutab ning mille ta lugejatele esitab, jõuab ta kaheldes, proovides erinevaid variante ning tehes mitmesuguseid vigu ja valikuid. Selle protsessi uurimine nõuab aega ja suurt järjepidevust ning seesuguse metodoloogja rakendamist, nagu esitab näiteks Almuth Grésillon oma põhiteoses "Éléments d'une Critique Génétique" (1994)¹¹.

Grésillon märgib, et geneetilist uurimust iseloomustab keskendumine pigem loomeprotsessile kui lõpptulemusele, pigem kirjutamisaktile kui kirjutisele, tekstualiseerimisele, mitte tekstile, kordusele ainukordse asemel, näivale lõpliku asemel, dünaamilisele püsiva asemel, tegevusele teose asemel, genesile struktuuri asemel, jutustamisaktile jutu asemel (lk 7). Seega püüab geneetiline analüüs tõestada, et teose varjatud ja tõendamata sisu peitub teose struktuuri all ja et see sisu tuleb päevavalgele tuua, kuna see võib seletada nähtavat struktuuri. Varjatud elementide geneetilise uurimisega ei püüta tundma õppida teose tegelikku toimet, pigem on see mingit laadi stimulatsioon, nähtaval korpusel põhinev teaduslik tõlgendusakt, mille käigus uurija formuleerib hüpoteese kirjutamisprotsessi analüüsimiseks ja interpreteerimiseks (lk 161).

Geneetilise teooria tutvustamisel ma siinkohal rohkem ei peatu, kuna see teooria käib eriomaselt kirjandustekstide analüüsi kohta. Siiski on huvitav märkida, et see metodoloogia näib pakkuvat kui mitte eeskujuga, siis vähemalt põnevad lähenemist teatri analüüsimisele. Huvitavam oleks uurida geneetilises analüüsis peituvat ideed kui tegelikku meetodit, mida ei saa teatriuurimises rakendada mitmel põhjusel – üheks põhjuseks on tõik, et pole olemas lavastuste kergesti kättesaadavaid mustandeid. Ehkki võib osutada võimalikuks vaadata lavastaja märkmeid või, kui on eriti õnne, siis proovide ajal tehtud videosalvestisi, on niisugused dokumendid haruldased ning neis sisalduv info piiratud. Avalikkusele esitamiseks mõeldud videosalvestisi ja fotosid ei tehta tavaliselt enne lavastuse valmimist, seega on need pigem valmis teose ülestähendused kui materjal, mille põhjal vaadelda prooviprotsessi kulgu.

Ehkki kirjandusteaduses rakendatav geneetiline analüüs ei ole loomeprotsessi väärtustamiseks teatris just hädavajalik, on see inspiratsiooniallikaks neile, kes soovivad rakendada sarnast lähenemisviisi etenduse analüüsis. Kirjanduse puhul on geneetilise analüüsi materjal – mis koosneb dokumentidest, nagu autori märkmetega varustatud käsikirjad – märksa spetsiifilisem kui niisuguse uuringu korral teatris. Tegelikult on peale näidendi teksti (mis on mõningate geneetiliste uuringute keskmeks)¹² vähe konkreetseid jälgi, mis võiksid olla uurimistöö ainukordseks ja üldiseks aluspõhjaks. Sellest hoolimata – nagu järgnevalt lugeda võib – ei ole niisugused jäljed täiesti olematud.

LAVASTAJA MÄRKMED

Kõige olulisem ja usaldusväärsem neist dokumentidest on lavastaja märkme-raamat. Kuigi need märkmed on avalikkusele harva ligipääsetavad, kajastavad nad tihti erinevaid astmeid, mida lavastus läbib enne oma lõpliku kujuni jõudmist. Nad lasevad uurijal jälgida valikuid, tähelepanekuid, muudatusi ja kahevahelolekuid, mis eelnevad lõplikule valikutele. Märkmed, mis jäädvustavad kunagi toimunud lavastusi (meenuvad näiteks Stanislavski või Brechti märkmed)¹³, võivad olla väga huvipakkuvad, veel põnevamad on aga need, mis avavad senini repertuaaris olevate lavastuste sündi, lastes uurijal leida ühenduslülisid lavastuse loomise ning etendamise vahel. Sel moel on kasutatud näiteks Roger Blini ja Antoine Vitezi* märkmeid.

Kui lavastaja ülestähendustele pääsetaks ligi kohe pärast proovide lõppu, hõlbustaksid need lavastuse asjakohaste ja teadlike analüüside ettevalmistamist ehk uurimusi, mis võtavad arvesse loomeprotsessi, ühendades selle laval esitava lõpptulemusega. Juurdepääs sellele materjalile laseb uurijal jälgida lavastaja

* Roger Blin (1907–1984), prantsuse lavastaja ja näitleja; Antoine Vitez (1930–1990), prantsuse näitleja, lavastaja ja teatrijuht (1981–1988 Théâtre National de Chaillot, 1988–1990 Comédie-Française).

kavandit, näha, millega proovide käigus tegeleti; teada saada, millal tehti otsused mingite tegevuste, liikumiste või mõne rekvisiidi kasutamise kohta. Lavastaja märkmed ei avalda siiski prooviprotsessi põhilisi aspekte, nagu näitlejate juhendamine ning see, millal ja kuidas sekkuvad lavastuse viimistlusse stsenoograafia ning kostüümid.

Selle asemel et jagada lavategevus pidevusega fragmentideks (liigutused, žestid, objektid jms), integreerib lavastaja märkmetel põhinev analüüs need elemendid taas pidevasse tervikprotsessi. Olevik joonistub seega mineviku võimalikkuste taustale – mineviku, mille peamine eelis seisneb selles, et ta on unustatud. Kummatigi on mineviku jäljed ning varjud need, mis lasevad meil mõista olevikus säilinud elementide valikut.

Olles silmitsi võimalusega ergastada oma analüüsi lavastaja märkmete abil, tekib küsimus, kuidas sellist dokumenti tõlgendada, kuna ei ole ju mingit universaalset ülestähenduste süsteemi, mis määraks, kuidas lavastajad prooviprotsessis toimunud muutusi jäädvustavad. Mida peab üks lavastaja märkimisväärseks? Milliste reeglite järgi ta asju kirja paneb? Kuidas ta otsustab, millised detailid on tähtsamad? Vastused neile küsimustele on lavastajati erinevad. Vitezi märkmed on ülimalt üksikasjalikud¹⁴, kuid paljud teised lavastajad on märksa mõõdukamad ja vähem süsteemsed. Kuidas kõiki neid detaile tõlgendada? Enamik lavastajaid kipub lavastusele eelnevaid etappe ilustama, märkides üles ainult oma lõplikud valikud. Kuidas saab uurija sel juhul välja tuua dokumenteerimata hetki, et lisada need oma ettekujutusse lavastuse taga peituvast loomeprotsessist? Selles mõttes sõltub uurija töö alati vägagi sellest, kuidas töötab lavastaja assistent ning kuidas ta märkmeid teeb. Mõistagi on määratu palju viise, kuidas lavastajad oma eeltööd ja proove teevad. Need ei varieeru mitte ainult inimesiti, vaid olenevad ka lavastatavast materjalist ning aegruumist, milles lavastus sünnib. Iga lavastus – ning iga stseen lavastuses – on selles mõttes unikaalne.

Teatri puhul tähendaks geneetilise analüüsi rakendamine mitte terve lavastusprotsessi, vaid pigem mingite valitud hetkede uurimist, samuti asjaolude kajastamist, mis määrasid need hetked lavastuse lõppvariantis. Niisugune analüüs proovib selgitada, kuidas mingi stseen või žest sündis, millistel asjaoludel see loodi, kuidas mängivad kaasa muutused asjaosaliste lähenemisviisis, korrektsioonid lavastaja juhendamises ning fookuse muutumine – teisisõnu, millised esialgsed sammud viisid lõplike valikuteni, mis iseloomustavad valmis lavastust. Ei tundu just tarvilik analüüsida kogu lavastust põhjalikult geneetilise meetodi järgi, pigem tuleks niisugust lähenemisviisi rakendada lavastuse nende elementide analüüsimisel, mida uurija peab tugevaimaks. Seega iseloomustab analüüsi paratamatult teatud subjektiivsus, kuna uurija teeb valikuid. Siiski on see subjektiivsus pigem tugevus kui nõrkus ning sellisena peab see analüüsis alles jääma.

VIDEOSALVESTISED

Teiseks oluliseks allikaks, mis sobib lavastuse geneetilise uurimise aluseks, on videosalvestised, mida mõned lavastajad proovide ajal abimaterjalina kasutavad. Need salvestised, mida võib vaadelda poolelioleva töö arhiivina, kujutavad lavastuse valmimise faasi. Nad võimaldavad uurijal vaadelda prooviprotsessi neid hetki, mida lavastaja ning näitlejad on jäädvustamiseks valinud, stseene, mille üle teatritegijad tahtsid mõtiskleda, et otsustada, kui lähedal nad oma eesmärkidele on. Daniel Mesguich on üks neid lavastajaid, kes seda võtet sageli kasutab. Videosalvestisi tehakse ka mõne raskuse ületamiseks. Sel juhul võimaldab valitud hetke salvestamine videosse näitlejatel end stseenist distantseerida ning probleemset situatsiooni paremini mõista.

Need loomeprotsessi erinevate faaside salvestised on otsustava tähtsusega. Mnouchkine'i äsjavalminud film "Au Soleil, Môme la Nuit" lavastuse "Tartuffe" prooviprotsessist on siin heaks näiteks.¹⁵ Film ei keskendu lavastusele endale, vaid rekonstrueerib vaataja jaoks loomisloot. Sellised filmid on lavastuste avamisel äärmiselt olulised. Nad annavad analüüsile uue hingamise ning hoiavad alles lavastuses peituvat energiat. Näidates erinevaid astmeid Damis' tegelaskuju arengus või Dorine'i karakteri otsinguid, samuti proovide käigus tehtud muudatusi, annab film aimu valikutest, millest sündis lavastuse lõppvariant.

PROOVIPÄEVIK

Kui ei leidu lavastaja märkmeid ega videosalvestisi proovidest, võib uurija toetuda omaenda märkmetele, mis ta proove jälgides kirja on pannud – juhul kui lavastaja ja näitlejad lubavad välisvaatlejal oma loometööd jälgida. Loomulikult ei ole võõra juuresolek alati teretunud ning mõned teatritegijad ei luba seda, kuna tunnevad, et see pärsib nende loomingulisust. Mõned vaatleja juuresolekuga nõustuvad nõuavad aga, et oldaks kohal igas proovis, ning mitte just iga potentsiaalse vaatleja ajakava ei luba regulaarset kohalkäimist. Mõned trupid soostuvad vaatleja osalemisega proovides periooditi. Ehkki sporaadilisest osalemisest on vähem kasu kui pidevast kohalkäimisest, on see ikkagi tähtis.¹⁶

VEEL DOKUMENTATSIOONIVÕIMALUSI

Kui käepärast ei ole ühtegi eespool mainitud dokumentatsiooni, mida harilikult kogutakse just loomeprotsessi ajal, võib uurida teatritegijate mõtisklusi, mis on pärit kas juhuslikest vestlustest või kogutud pärast prooviperioodi intervjuudena – juhul kui lavastajad räägivad oma töö üksikasjust:¹⁷ kuidas nad näitlejaid juhendavad, milliseid teooriaid, kontseptsioone ning ideid kasutavad,

milliseid suuremaid või väiksemaid avastusi lavatöö käigus tehti, ning tõdedest, mis Ariane Mnouchkine'i järgi tihtilugu "ilmutavad end hiliste õhtutundide töös, et järgmisel päeval taas haihtuda".

Need teatritegijate harvad mõtteavaldused oma loomepraktikast näitavad loomeprotsessi sügavat sisemust ning on oluline, et neile tähelepanekutele antaks – hoolimata nende katkelisest loomust – teatriuurimises vääriline koht, kuna need toovad ilmsiks aspekte, mis määravad lavastuse lõpliku kuju, viljakat konteksti, millest sünnivad teatud valikud, žestid ja vead, ning telgjooni, mille lõpetatud töö põhineb. Nende refleksioonide tähelepanuta jätmine ning keskendumine pigem laval nähtavatele märkidele tähendaks näitemängu äralõikamist oma juurtest, et muuta see abstraktseks uurimisobjektiks. Nii nagu Peter Brook räägib "mandunud teatrist"^{*}, nii on minu arvates olemas "mandunud teooriad ja metodoloogiad", mille tulemustes napib alati vitaalsust ning mis sageli osutuvad sootuks elutuks.

Teater on mujal. See on sellesamas energias, mis hingestab lava ning tagab, et aasta aasta järel, etendus etenduse järel läheme vaatama näitlejat laval. Just seda elavust peavad teatriuurijad oma analüüsidel alal hoidma, kui nad soovivad vältida letaalseid lahknevusi, mis on teatriuurimisest juba ammu elu välja imenud.

Seepärast peame toetama sellist teatriuurimist, mis vaatleb lavastusi kui loomingulise protsessi tulemusi, lähenemist, mis hõlmab tingimata ka teatritegijate mõtteid ja praktilisi kogemusi. Niisugused uurimused liidavad teatritegijate praktilise teadmistepagasi – pragmaatilised teadmised ning lavastamisteooriad – teatriurija teoreetiliste teadmistega, lavastusi seletavate teooriate tundmisega.

Viited

- ¹ Kõik tsitaadid pärinevad Patrice Pavis'i raamatust *L'Analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- ² Martin, Jacqueline, Willmar Sauter 1995. *Understanding Theatre*. Stockholm: Almqvist Wiksell.
- ³ Marinis, Marco de 1997. *Drammaturgia dell'Atore*. Bologna: Quaderni del Battello Ebbro.
- ⁴ Prantsusmaal esietendus see 1988. aastal ning lavastati Odéonis hiljuti uuesti (1996-1997).
- ⁵ Robert Lepage'i lavastused "The Seven Branches of the River Ota" või "Elsinore". Robert Wilsoni "the CIVIL WarS". Peter Sellarsi "I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky".

^{*} Vt Brook, Peter 1972. *Tühi ruum*. (Tlk M. Klaassen.) Tallinn: Perioodika.

- ⁶ Halprin, Lawrence 1969. *The R.S.V.P. Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. New York: Georges Braziller. (Märksõnad Resources, Scores, Valuation, Performance – ressursid, partituurid, hinnang, esitus – kirjeldavad Halprini järgi kõiki loomingulise protsessi elemente. *Tlk.*)
- ⁷ Lähemalt vrd Roy, Irène 1993. *Le Théâtre Repère – Du Ludique au Poétique dans le Théâtre de Recherche*. Quebec: Nuit Blanche. Vrd samuti *Annuaire Théâtral* 1990, nr 8, mis tähistab *Théâtre Repère*'i kümnendat tegevusaastat, ning *Jeu* 1987, nr 45.
- ⁸ Vrd *Jeu* 1987, nr 45, millest osa on pühendatud “Draakoni triloogiale”.
- ⁹ See erinevus sarnaneb oma olemuselt anatoomia ja füsioloogia erinevusega. Esimene tegeleb elutute laipadega, samas kui viimane katsub mõista elus kehasid.
- ¹⁰ Suurepärase väljaanne “Les Répétitions: un Siècle de Mise en Scène, De Stanislavski à Bob Wilson”, mis valmis G. Banu juhendamisel, püüab luua just niisugust ühendust teooria ja praktika vahel: *Alternatives Théâtrales*. Brussels: Académie Expérimentale des Théâtres, 52–54, detsember 1996 – jaanuar 1997. Sarnane siht on Luk van den Driesi (Université d’Anvers) uuringutel. Vrd näiteks konverentsiettekannet “Systems of Rehearsal” (käsikiri), millega Dries esines 1995. aastal IFTR (Rahvusvaheline Teatriuurijate Föderatsioon – *tlk*) konverentsil Montrealis.
- ¹¹ Grésillon, Almuth 1994. *Éléments d’une Critique Génétique*. Paris: PUF.
- ¹² Vrd Grésillon, Almuth 1996. *La Double Contrainte: Texte et Scène dans la Genèse Théâtrale*. – *Cahiers de Philosophie* 20.
- ¹³ Vrd ka Roger Blini, Patrice Chéreau ja Antoine Vitez'i märkmeid, millega saab tutvuda Pariisis IMEC-is (Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine).
- ¹⁴ Vitez'i proovipäevikud avaldati tänu Nathalie Léger’ (IMEC) ja väljaandja P.O.L.-i jõupingutustele ning need heidavad pilgu tema loomeprotsessile. Vrd *Écrits sur le Théâtre*. Paris: P.O.L., I 1994; II 1995; III 1996; IV 1997. Näiteks saab lugeda tema märkmeid “Partage de Midi” lavastamisest 1975. aastal. Viimase kohta on ta kirjutanud 19. detsembril 1974 Yannis Kokkosele: “Mind hullutab mõte Claudeli muuseumist. Aga tegelikult ei ole see niivõrd Claudeli muuseum kui muuseum Claudeli mõttetööst tema surmahetkel. Siin oleksid kõrvuti kõik perioodid tema elust alates 1905. aastast. Portreed naistest, Ernest-Simons (suurepärase laev), säilinud kirjad, erinevatest ajajärgudest pärit mööbel, krutsifiksid, palvepink, roosikrants, tema õe Camille’i portree, samuti mõni Camille’i tehtud skulptuur, laualambid, mööbliesemed, kardinad.”; “Teiseks suunaks oleks sinu ettekujutus valgusest. Figuratiivne kunst abstraktsiooni piiril, sest päris kujundusest võib vaid väga vähe näidata: ainult valgust.”; 10. märtsil 1975 Yannis Kokkosele: “Siin on puu. Aga see peaks olema kuidagi rohkem hiinapärase, rohkem Hokusai stiilis.”; “Üldiselt meeldiks mulle, et puhtuse ja hapruse atmosfäär sarnaneks Hokusai ja jaapani joonistusega. Sul oli õigus: kui muuta lava rakurssi, näeb see välja nagu mingi seadeldis. Meil tuleb valida märgid, mida sellel kasutame – kingad näiteks.”; 15. augustil 1975: “Lava rakurss. See peab teenima eesmärki. On oluline, et mööbel asetseks kindlalt oma kohal, kuna asjad peaksid olema need, mis muudavad lava tõeliseks teatriks – muidu on lavakujundus figuratiivne ja stiliseeritud (ja üsna abstraktne).” Jälgides Vitez'i mõttekäike, millest ma tsiteerisin vaid paari lühikest lõiku, võib öelda, et Yannis Kokkose loodud lavaruum lavastusele “Partage de Midi” koosnes “määratust valgust pool-

kaarekujulisest lavast, mis on küljega publiku poole viltu, poolitatud eeslavalt tagalavani ulatuva puittalaga ning lavatagune ruum eraldatud valge kangaga. Eten-
dusele andsid rütmi vaid paar kujunduselementi: Ernest-Simonsi auriku mudel lava
kohal; rotangpalmipuust mööbel: kohvilaud, toolid, kiiktool; massiivne aiapink; hiina
ideogrammi meenutav puu.” (Tekstilõigud on pärit A. Vitezi väljaandest *Écrits sur le
Théâtre*, III, lk 7–27.)

- ¹⁵ Filmi kaasautorid on Éric Darmon ja Catherine Vilpoux koostöös La Sept ARTE, Agat Films & Cie. ja Théâtre du Soleil’ga, 1997.
- ¹⁶ Mõistagi räägib see film ka paljust muust; see näitab, kuidas Théâtre du Soleil’s tööd tehakse ning millist elu seal elatakse.
- ¹⁷ Vrd viimastel aastatel lavastajatest või lavastajate endi kirjutatud raamatuid: Bondy, Luc 1996. *La Fête de l’Instant*. Paris: Actes-Sud; Lassalle, Jacques 1991. *Pauses*. Paris: Actes-Sud; Foreman, Richard 1992. *Unbalancing Acts, Foundations for a Theater*. New York: Theatre Communication Group; Sobel, Bernard 1993. *Un Art Légitime*. Paris: Actes-Sud; ja loomulikult A. Vitezi kirjutisi: *Le Théâtre des Idées*. Paris: Gallimard 1991; *Écrits sur le Théâtre* I, II, III, IV. Paris: POL 1994, 1995, 1996, 1997. Vrd ka teoseid, mis käsitlevad mõne lavastaja tööd näitlejaga: Richards, Thomas 1995. *Travailler avec Grotowski*. Paris: Actes-Sud; Pigeon, Jeanne 1997. *Vassiliev, Maître de Stage*. Brussels: Éditions Lansman. Vrd ka Féral, J. 1995. *Dresser un Monument à l’Éphémère, Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales; *Mise en Scène et Jeu de l’Acteur*, vol. I: *L’Espace du Texte*. Montreal and Brussels: Éditions Jeu (Kanada), Éditions Lansman (Belgia) 1997, vol. II: *Le Corps en Scène* 1998.

Josette Féral, For a Genetic Approach to Performance Analysis. – *Assaph. Studies in the Theatre*, 1998, no. 13. Tel Aviv University.

Carlson

Teatripublik ja etenduse lugemine

Marvin Carlson

Retseptsooniteooriast ja lugeja vastuvõtu uurimisest [*reader-response theory*] on saanud jõudsalt kasvav uus valdkond nüüdisaegses kirjandusteaduses, kuid senini on nende teooriate strateegiad ja teemapüstitused mõjutanud üsna väheseid teatriteaduslikke uurimusi, eriti teatriajaloos.¹ See mõnevõrra üllatav olukord tuleb kahjuks nii teatriteadusele kui retseptsooniteooriale, sest teatrietendus kui unikaalselt struktureeritud sündmus, mis on suunatud piiritletud ning sageli selgelt identifitseeritavale vaatajaskonnale, pakub uurimusele oma-moodi kontrollitud välja, mis erineb retseptsooniteooria tavalistest kirjanduskesksetest teemapüstitustest, ning samas võimaldab see teooria teatriuurijatel käsitleda traditsioonilist materjali uue nurga alt, mis viib omakorda uute avastusteni.

Enamik teatriteooriatest peab – hoolimata teatrisündmuse “lugeja” märksa suuremast osalusest ja panusest kui romaani või poeemi puhul – teatrietendust millekski, mis on loodud ning välja pakutud põhiliselt passiivsele vaatajaskonnale. Ajaloost on teada näidendeid või stseene, mis olid suunatud kindlale publikule või osale sellest (Shakespeare'i naljad lihtrahva lõbustamiseks, George Lillo* moraaliõppetunnid Londoni õpipoistele), kui ka konventsioone, mida publik on aegade jooksul kuidagi aktsepteerima õppinud (antiikteatri maskid, jaapani teatri nähtamatu lavaabiline, poisid naiste osades Elizabethi-aegses teatris), kuid neid on pea alati esitatud kui etenduse või näidendi osi, millele publik reageerib passiivselt. Vähe on räägitud sellest, kuidas publik neile seikadele reageerima õppis või milliseid nõudmisi ja vaatajate endi mõjutusi töid need kaasa teatrisündmusele tervikuna.

Viimase kümnendi üsna mahukas retseptsooniteooria- ja lugeja vastuvõtu teooriate alaste uurimuste bibliograafia lubab eeldada mitmeid strateegiaid, millest võib olla kasu ajaloolise ja nüüdsteatri kogemuse analüüsimisel. Näiteks võiks kõne alla tulla Wolfgang Iseri uuritud konkretisatsiooniprotsess, kus lugeja toimib tähenduse kaasloojana, täites loominguliselt lüngad (*Leerstellen*), mis autor teksti on jätnud.² Neile, kes on tuttavad hiljutiste arengutega teatrisemiootikas,

* George Lillo (u 1691–1739), inglise valgustusajastu näitekirjanik.

peaks meenuma, et Anne Ubersfeld on kirjeldanud samamoodi draamateksti – see on *troué*^{*}, miski, mis sisaldab lünki, mis on jäetud etendusele täitmiseks.³

Selle metafoori ülekandmine pakub huvitava paralleeli. Etendusprotsess on iseenesest omamoodi lugemine, nii nagu Iser on seda kirjeldanud: “teksti võnkuva struktuuri defineerimine tähenduste kaudu, mis on üldjuhul loodud lugemisprotsessi enda käigus”.⁴ See defineerimisprotsess draamateksti ja publiku vahel, mis on teatri keskne tunnusjoon, muudab lugemisprotsessi eriti komplitseerituks. Võib küsida, kuidas lugeja (traditsioonilises tähenduses) konkretiseerib draamateksti ning kuidas see suhestub etendusepoolse konkretisatsiooniga ja teisalt selle etenduse vaataja-lugeja konkretisatsiooniga, küsides samas, kas etendus “täidab või hülgab” samad lüngad, mis Iseri arvates tavaline lugejagi, või täidab ta vaid mõned neist, hüljates teised ning luues uusi lünki.

Teatriajaloolastel tuleb igal juhul arvestada dünaamikaga, mis kaasneb tekstide tõlgenduste (või lugemisviiside) muutumisega eri ajajärkudel. See küsimus oli kesksel kohal ka Hans Robert Jaussi, veel ühe retseptiooniteooria teerajaja töödes. Nagu Iser, tahab ka Jauss rõhutada lugeja olulisust, subjektivismile seejuures ülemäärast kaalu andmata, ning sel põhjusel rõhutab ta publiku “erilist dispositsiooni, mida saab empiiriliselt kindlaks määrata ning mis eelneb nii individuaalse lugeja psühholoogilistele reaktsioonidele kui ka subjektiveelse mõistmisele”.⁵ Selle empiirilise dispositsiooni loob Jaussi järgi “ootushorisont”, mis omakorda põhineb kolmel teguril: “žanri immanentse poeetika tuttavad normid”, “impliitsed suhted kirjandusest ja ajaloo tuttavate tekstidega” ning “fiktsiooni ja reaalsuse vastandus”.⁶ Siin on välja toodud mitu teatriteadusele kasulikku suunaviidet, mille juurde hiljem tagasi tulen. Žanriootused ning suhted teiste tekstidega (intertekstuaalsus) on teatritseptioonis ilmselgelt sama olulised kui lugemisel ning fiktsiooni ja reaalsuse kõrvutamise ehk veelgi olulisem, arvestades mimeesi ja ikoonilisuse kesksel rolli teatris.

Umberto Eco on lugeja vastuvõtu teemat käsitleanud teistsugusest, semiootilisest vaatenurgast, ning kuna oluline osa nüüdisaegsest teatriteadusest jagab seda suunitlust, pole ka imestada, et selles valdkonnas hiljuti esile kerkinud teoorial on olnud palju tugevamad seosed Ecoga kui Iseri või Jaussiga. Kaks Eco ideed on osutunud eriti stimuleerivaks (kuigi pigem teatriteaduses laiemalt kui ajaloolises uurimuses): mudellugeja ning avatud ja suletud teksti mõiste. Mudellugeja (mõiste, mis esineb eri kujul paljudes lugeja vastuvõtu teooriates) on võimalik lugeja, kellele autor oma raamatu kujuteldavalt kirjutab, lugeja, kes “peaks olema võimeline tõlgendama väljendusi samal viisil, nagu autor need loonud on”.⁷ Eco väidab, et iga tekst eeldab oma vastuvõtjat kui asendamatu tingimust teksti tähenduse mõistmiseks.

Marco de Marinis on Ecot järgides rääkinud “mudelvaatajast”, keda teatrilavastus eeldab.⁸ Seda mõistet võiks kasutada iga ajajärgu uurimisel, kuid

* *Troué* – auklik (prantsuse k).

modernne teater pakub selle hüpoteetilise konstruktsiooni suurepärase näite, kehastunud konkreetse isikus ehk lavastajas, kes jälgib lavastuse arengut eeldatava vaataja positsioonilt ning komponeerib lavastuse mõju vastavalt sellele, kuidas mudelvaataja seda vastu võtta võiks. De Marinis on teatrietenduse käsitlemisel teatavate mõõndustega kasutanud ka Eco suletud ja avatud teksti eristust. Tekste, mille eesmärgiks on kutsuda rohkem või vähem määratletud empiiriliste lugejate rühmas esile kindlaid reaktsioone, nimetab Eco suletud tekstideks. Tekstid on seda enam avatud, mida vähem nad kindlaks vastuvõtuks suuniseid annavad.⁹ De Marinis väidab, et ka teatrilavastused võivad liikuda suletuse (didaktiline teater) ja avatuse (enamik avangardteatrist) vahel, rõhutades ühtlasi Eco tähelepanekut, et paradoksaalselt on avatud tekstid tihti vähem ligipääsetavad kui suletud. Seesama lugejatele mõeldud täpsete juhiste puudumine võib piirata vaatajaskonna vähete "ülikompetentsete lugejatega", kes on valmis kinni haarama neile pakutud keerulisest vastuvõtuülesandest. De Marinis pakub välja veel ühe avatud teksti võimaluse teatris, viidates traditsioonilisele india teatril, kus vastuvõtu mitmekesisust ergutab see, et sündmus püüab kaasa haarata võimalikult paljusid.¹⁰

Ka "avatud" tekstide puhul rõhutab Eco just teksti kui lugemissituatsiooni peamist mõjutajat ning see on tavaline ka semiootilise suunilusega vastuvõtuteoorias. Jauss ja Lser pole niisugust rõhuasetust täielikult vältinud, kuid Stanley Fish on seda püüdnud, keskendudes nagu Jaussi tõlgenduste muutmisele, ent eelkõige sotsiaalsele dünaamikale, mille kaudu varieeruvaid tõlgendusi esitatakse ja legitimeeritakse, mitte Jaussi kombel tekstis sisalduvatele mehhanismidele, mis selliseid tõlgendusi lubavad või püüavad suunata. See on Fishi viinud Jaussi "informeeritud lugejast" või Eco "mudellugejast" (nii "informeeritud" kui "mudel" viitavad sellele, et lugemise autentsuse määrab tekst) sotsiaalselt määratletud "lugejate kogukonnani", kes jagab sarnaseid väärtushinnanguid ning määrab kollektiivselt normid ja kokkulepped, mille järgi individuaalsed lugemised toimuvad. Niisuguse kogukonna eneseteadliku mudeli leiab Ameerika akadeemilisest kriitikast, kus uued tõlgendused asetatakse vastamisi erinevate lugemiskogukondade normidega ning tunnistatakse intersubjektiivselt paikapidavaks, kui kogukond need heaks kiidab. Seega ei määra siin autentset lugemist tekst, vaid kogukond.

Fishi lähenemisviis pakub stimuleerivaid võimalusi ka teatriajaloo uurimisel. Teatri kui loodu ja kogetu sotsiaalne organiseeritus teeb selle institutsionaalse struktuuri nähtavamaks kui raamatu puhul. Tehes teadliku valiku koguneda etendust vaatama, on teatrikogukonnad rühmana iseendale ja teistele nähtavamad kui hajutatamad kirjanduslikud kogukonnad. Pealegi saab teatrikogukondi uurida mitmel tasandil, mis on seotud lugemisstrateegiatega kujunemise ja autentiseerimisega, alates küllaltki abstraktsetest ja hajutatud kogukondadest ning alakogukondadest, mis teatrimaailmas vastavad Fishi kirjeldatud kirjandus-

maailma omadele, kuni spetsiifilise ja unikaalse kogukonnani, kes on kogunenud konkreetset etendust vaatama.

Pole kahtlustki, et isegi need unikaalsed kogukonnad toimivad lugemisprotsessis rühmana. Teater kui sotsiaalne olukord mõjutab tugevalt nii kogemust kui ka selle tõlgendamist. Mõni aasta tagasi kujutas ajalehe New Yorker koomiks põskedelt pisaraid pühkivat teatrivaatajat, kes heidab jahmunult pilgu laginal naervale publikule. “Oot, mis see siis tähendab?” küsib ta. “Kas see on satiir?” Just sel moel võib publiku reaktsiooni surve sundida üksikvaatajaid struktureerima ja tõlgendama oma kogemusi viisil, mis poleks neile pähe tulnud üksiklugejana ning mis ei pruugi ka mahtuda etendusteksti loojate kavandatud tõlgenduspiiridesse.

Teatrijalugu pakub mitmeid näiteid sellest, kuidas publik pole etendusele reageerinud ootuspäraselt, ning selliste möödarääkimiste rohkus peaks olema piisavaks tõenduseks, et teatrivaatamiseks kogunenud lugejate kogukond võib rakendada hoopis teistsuguseid strateegiaid kui lavastuse eeldatud mudellugeja. Probleemid on eriti tõenäolised siis, kui eksperimentaalne lavastus ei ühildu konventsionaalsemat teatrit ootava publiku lugemisstrateegiatega. Tavalises lugemissituatsioonis võib pettunud lugeja raamatu lihtsalt käest panna ning uue valida. Teater sotsiaalse sündmusena julgustab palju aktiivsemat vastupanu ning mitmed lavastused (näiteks “Hernani” ja “Kuningas Ubu”) on põhjustanud demonstratsioone ja isegi mässu, sest ei mänginud reeglite järgi, mida enamik publikust eeldas. Iga näitleja ja lavastaja mäletab hetki, kus publik on omistanud mõnele repliigile või tegevusele tähenduse, mis tegijatel plaanis polnud. Sugugi harvad pole olukorrad, kus publik haarab endale täielikult ja avalikult tõlgendusliku kontrolli ja eemaldub eeldatud reaktsioonist, käsitledes näiteks tõsimeelsena plaanitud lavastust naljategemisena.

Sellised juhtumid tõestavad, kui olulised on niisuguste teoreetikute nagu Fish püüded leida lugeja vastuvõtu teooria, mis ei viiks lõpuks tagasi kirjutatud teksti kui tähenduse peamise määrajani. Tony Bennetti lugemise definitsioon liigub selles suunas ning ma rakendan seda järgmiste teemapüstituste lähtepunktina: “vahendid ja mehhanismid, mille abil kõik tekstid – kirjanduslikud, filmi- ja televisioonitekstid; fiktsionaalsed või muud – võivad olla “produktiivselt aktiveeritud” selles protsessis, mida on traditsiooniliselt ning ebaadekvaatselt peetud nende tekstide tarbimiseks või vastuvõtuks.”¹¹

Kui meil pole tegemist salvestatud tekstidega, millest Bennett kirjutab, vaid teatrietendusega, mida de Marinis nimetab “etendustekstiks” [*spectacle text*], räägime, nagu juba varem viidatud, kahest lugemisest ning seega kahest samaaegsest “produktiivsest aktiveerimisest”: etenduse enda ja publiku omast. Vahendeid ja mehhanisme, mille abil toimub esimene neist lugemistest – kirjandusliku teksti muutumine etendustekstiks –, on teatrijaloos muidugi palju

* Victor Hugo “Hernani” esietendus 1830, Alfred Jarry “Kuningas Ubu” 1896. Mõlemad esietendused lõppesid märuliga.

uuritud, kuid vähem tähelepanu on pööratud teisele lugemisele ehk publiku panusele ning veelgi vähem teguritele, mis mõjutavad selle lugemise kujunemist. See on muidugi lähemal sellele, mis huvitab Bennetti traditsiooniliste tekstide lugemisprotsessis.

Käesolevas artiklis on viidatud mõnele võimalusele, kuidas teatriajaloolased võiksid kasutada niisuguste teoreetikute nagu Iseri, Jaussi, Eco, Fishi ja Bennetti töid, kuid oleks hea illustreerida neid võimalusi konkreetsete näidetega. Ma pakun välja neli ajaloolist "vahendit ja mehhanismi", mis on varustanud publikut strateegiatega teatrisündmuses osalemise organiseerimiseks ja tõlgendamiseks. Mõned neist sarnanevad vägagi viisidega, mis on käepärast kirjalike tekstide lugejatel, teised aga põhinevad teatrietenduse eripäral. Esimene mehhanism seostub otseselt Jaussi tähelepanekutega žanri fenomeni mõjust vastuvõtule ning siin on küsimus ennekõike kirjalikes tekstides. Teine vahend, lavategevuse juhtjooned [*lines of business*], puudutab sarnast strateegiat lavastuses. Ülejäänud kaks seonduvad enam Fishi ja Bennetti vaadetega, sotsiaalsete institutsioonide, sealhulgas teatri enda panusega lugemise kujunemisse või suunamisse. Esmalt tuleb lühidalt vaatluse alla reklaami ja kavalehtede fenomen, seejärel institutionaliseeritud "lugejad": dramaturgid ja arvustajad.

Lääne teatri ajalugu oma tugevalt konservatiivsete teemakäsitluste ja žanri-süsteemiga on varustanud vaatajaid väga ootuspäraste psüühiliste mudelitega, mida uute draamade (või vanade tekstide uuskäsitluste) lugemisel rakendada. Alates antiikteatrist kuni veel üsna hiljutiste aegade ni näidendi määratlemine komöödiaks või tragöödiaks vaatajat ootama kindlat emotsionaalset tooni, kindlaid karaktereid ning isegi kindlaid teemasid ja tegevuskäiku.

Antiikkreeklased võtsid oma tragöödiate faabulad sageli legendide, müütide ja ajaloo üldtuntud lugudest ning seetõttu, nagu on viidanud Tadeusz Kowzan, on draama olnud algusest peale see kirjandusliik, mis on eriti avatud varem käsitletud tegelassuhete ja tegevusliinide ümbertöötamisele.¹² Antiiktragöödiate publikuks olnud vaatajad võtsid osa ka *proagon*'ist, mis avas festivali ning kus tutvustati autoreid ja näitlejaid ning kuulutati välja esitavate näidendite pealkirjad.¹³ Kuna tragöödiate üldine struktuur oli ette antud ning lood võetud kultuuripärandist, saabusid vaatajad teatrisse juba suuresti paikapandud lugemisstrateegiaga, isegi kui tegemist oli näidendi esmalavastusega. Hiljem, klassikaliste tekstide taaslavastamisel aitas varasem tutvus mõne dramaatilise tegevusliiniga vaatajal end ette valmistada. Erinevalt tragöödiatest ei kasutatud antiikkomöödiates materjale ajaloost ega legendidest, kuid Rooma valitsusajaks olid selles žanris välja kujunenud vägagi kindel, kelmustükke ja armuafääre sisaldav narratiivne struktuur ning tegelassuhted, mis tulid taas kasutusele renessansiajal nii õpetatud kui rahvalikus komöödias ning on mõjutanud komöödiate ülesehitust ja publiku ootusi tänapäevani.

18. sajandi lõpupoole sattus traditsiooniline, jäik žanrijaotus tragöödiateks ja komöödiateks rünnaku alla ning romantismi teoreetikud nagu Victor Hugo

võitlesid vabaduse ja õiguse eest hävitada igasugused reeglid ja traditsioonid, mis võiksid pidurdada kunstilise eneseväljenduse vabamängu.¹⁴ Romantike rünnaku sihtmärgiks olnud žanridest, nagu traditsioonilised neoklassitsistlikud tragöödiad ja komöödiad, mis olid niigi juba end suuresti ammendanud, polnud raske jagu saada, kuid žanri enda idee oli publiku vastuvõtu dünaamikas liiga kesksel kohal, et seda lihtsalt kõrvale jätta. Eriti just rahvalik teater leidis, nagu alati, et publikule meeldisid enam lavastused, mida sai kogeda üldjoontes ettearvataval viisil. Selle asemel, et žanri piirangutest vabaneda, sünnitas romantismi järgne teater hoopis hulganisti uusi, veel spetsiifilisemaid žanre ja ühes sellega igale žanrile oma publiku, kes selle reeglitega kursis oli.

Vanad teatrimonopolid Londonis ja Pariisis kaotasid oma mõjuvõimu ning publiku pärast võistlevate teatrite arv kasvas. Paljud neist leidsid ja hoidsid oma publikut, spetsialiseerudes kindlat tüüpi näidenditele, mille olid sageli kirjutanud teatri oma dramaturgid Seega, isegi kui 19. sajandi vaataja ei teadnud täpselt, mis näidendit mõnes teatris mängitakse, võis ta üsna kindlalt ennustada, mis tüüpi näidendiga on tegemist ning millised žanriootused sellega kaasnevad – olgu see siis mereteemaline melodraama, vodevill, *burletta*^{*}, perekomöödia või muinasjutuline vaatemäng. Publiku kogemus neist sarnanes eeldatavalt samas teatris varem nähtud etendustel koetuga.

Sellise teatri publikut võib vaadelda kui üht Fishi “tõlgenduskogukonda”, mis sarnaneb mitmes mõttes tema kirjeldatud kirjanduslike alakogukondadega tänapäeva Ameerikas: “Kirjanduslike kogukondade sees on alakogukonnad (see, mis erutab ajakirja Diacritics toimetajaid, ajab Studies in Philology omad arvatavasti endast välja).”¹⁵ Samamoodi võib öelda, et see, mis erutas 19. sajandi publikut, kes käis Londoni Adelphi’s või Bouffes-Parisiens’is, ajas arvatavasti endast välja Covent Gardeni või Comédie Française’i vaatajad^{**}.

Traditsioonilise teatri žanrisüsteemi suur ettearvatavus on väga lähedalt seotud draamategelaste suure etteaimatavusega ja seega jõume žanri juurest loomulikult tegevusliinide juurde. Teoreetikud, kes on uurinud narratiivi koode, nagu Vladimir Propp ja Algirdas Greimas, on avastanud kindlaid tegelassuhete põhimustreid ning neile vastavaid aktantmudeleid paljudes narratiivides, kuid teatriajaloos on aktantmudelid nagu žanrimääratlusedki olnud märksa tugevalt kodeeritud ja ettearvatavamad kui teistes narratiivsetes traditsioonides. Näiteks oli *commedia dell’arte* traditsiooniline koomiline struktuur õnnetute noorte armastajate, neid takistava vanamehe ja kavala teenriga täidetud väga spetsiifiliste ja detailirikaste karakteritega, mis jäid ka pärast tuhandeid etendusi ning mitmeid vaatajapõlvkondi suuresti muutumatuks. *Commedia* publik võis

* *Burletta* (itaalia k) – lühike koomiline ooper või muusikaline farss.

** Adelphi Theatre – Londoni West Endi teater (asutatud 1806), spetsialiseerus komöödiatele ja muusikalavastustele; Bouffes-Parisiens – 1855 avatud teater Pariisis, kus etendati operette ja koomilisi oopereid (*opera buffa*); Covent Garden – 1732 avatud kuninglik ooperiteater Londonis; Comédie Française – prantsuse rahvusteater, rajatud 1680.

eeldada, et maski, kostüümi ja dialekti järgi äratuntav Pantalone on põikpäine isa või armukade vanaldane abikaasa, et Kapten on rumalavõitu rivaal, Arlekiin osav, aga muutliku meelega teener jms.

Veel enam, samad näitlejad kehastasid samu tegelasi lavastusest lavastusse, nii et publik võis neilt eeldada kindlaid tegevusi ja isegi kindlaid žeste. Selline tugev seos näitleja ja kindla rolli või rollitüübi vahel oli eriti märgatav ülireeglitatud renessansiteatris ning varajases barokis, kuid isegi kui mõned hilisemad ajajärgud ja osa näitlejaid on rõhutanud tõlgenduste mitmekülgust, pole teatriajaloos kunagi olnud perioodi, kus puudunuks seos kindlat tüüpi rollide ja näitlejate vahel. Kõige tuntum on see komme 19. sajandi melodraamade tüüprollidest, kuid juba enne melodraamade tekkimist spetsialiseerusid näitlejad ülla isa, esimese armastaja, türanni, subreti ja süütu tütarlapse rollidele. Samuti pole see fenomen omane ainuüksi Euroopale. Klassikalise sanskriti teatri käsiraamat "Natyashastra" sisaldab pikki traditsiooniliste tüüp-karakterite kirjeldusi ning jaapani *kabuki*-teatris kehtivad selgepiirilised traditsioonilised rollikategooriad. Näitlejad mängivad sama kategooria rolle terve elu ja neid väheseid, kes rolli vahetavad (nagu 18. sajandil Ichinatsu Sanokama I, kes alustas noorte neidude mängimisega ning kehastas hilisemas eas kelme), vaadatakse teatava hämminguga.¹⁶

Sellel teatris laialt levinud kombel on mitu põhjust. Peamine neist on muidugi tõsiasi, et näitlejat piiravad alati mingil määral tema välimus ja füüsilised võimed. Teatriajaloos on mehed mänginud naisi ja naised mehi, noored vanu ja vanad noori, tagasihoidliku füüsisega mehed on loonud bravuurseid kangelasi ning suurepärase kehaga näitlejad peitnud oma võlud groteski ja klounaadi, kuid alati on toiminud ka tugev surve, et näitleja mängiks just seda rolli, mille jaoks ta tundub füüsiliselt või emotsionaalselt kõige paremini sobivat. Pole üllatav, et eksisteerib tugev seos eri ajajärgude naise- ja meheideaali ning selle ajastu soovunelmaid kehastavate näitlejate välimuse vahel. Üks esimesi põhjalikumaid arutlusi näitlemiskunsti üle, Sainte-Albine'i "Le Comédien" (1749), märkis, et kuigi laval on vastuvõetavad eri füüsisega tüübid, ei tohiks näitlejad, hoolimata oma võimetest, eriti palju kõrvale kalduda publiku ootustest konkreetse rolli kehastaja suhtes: kangelasel olgu aukartust äratav keha ning armastajad olgu veetlevad, samuti peab näitleja välimus vastama tegelaskuju vanusele ning tema loomulik hääl sobima tegelasele.¹⁷

Kommertsteatril on ootuspärane rollijaotus alati omane olnud ja seda mitte ainult Sainte-Albine'i nõutud tõepärasuse lähtekohast, vaid ka soovist varasemat edu korrata. Kui publik on mõnd näitlejat mõnes rollis nautinud, on väga suur kommertslik surve, et see näitleja mängiks sama karakterit teistes lavastustes või looks uue karakteri, mis on eelmisega nii sarnane, et tegelikult kehastab ta ikka sama tüüpi. Tänapäeva televisioon ja kassafilmid on tulvil näiteid tüüpipõhise rollijaotuse ja ettearvatava tegevuskäigu jätkuvast veetlusest ning teatriajaloos on küllalt juhtumeid, kus publik protesteerib, kui kuulus näitleja tuleb

ootamatult lavale rollis, mis ei lähe kokku tüübiga, keda ta varem on kujutanud. On selge, et need vaatajad tulid teatrisse kindlate strateegiatega, kuidas teatrisündmusega suhestuda, ning vihastasid, kuna neile pakuti midagi, mis ei kattunud näitemänguga, mida nemad vaatama tulid.

Kuna varasem teatriteadus on pidanud teksti ja lavastuse uurimist olulisemaks kui vastuvõtu analüüsimist, pole pööranud peaaegu mingit tähelepanu neile sündmuse struktuuri elementidele (välja arvatud tekst, lavastus ning üldine sotsiaalne olukord), mis võivad olla kogemuse lugemise kujunemisel sama olulised kui see, mida laval näidatakse. Neist mõnest – reklaam, kavalehed ja arvustused – tulebki alljärgnevalt juttu. See, et lugemise kujunemist uurivad teatrisemiootikud on need teemad kuni viimase ajani unarusse jätnud, on ehk veel üllatavam kui see, et teatriajaloolased neid teemasid väldivad, sest sellised sõnumikandjad on enamikule vaatajaskonnast esimeseks ilmseks kokkupuuteks selle etenduse võimaliku maailmaga, mida nad vaatama lähevad. Liati loob neid elemente sageli teadlikult sama institutsioon, mis toob välja lavastuse, kasutades neid vaataja soovide ja tõlgendusstrateegiate juhtimiseks sobivas suunas.

Kavalehed tänapäeva tähenduses ilmusid 19. sajandi teisel poolel, sageli sellisel kujul, mis meenutas elegantse õhtusöögi trükitud menüüd. Kavalehtede tavalist ülesehitust järgitakse laialdaselt ka tänapäeval: teatri nimele järgneb pealkiri ja näidendi autori nimi. Seejärel tuleb tegelaste loetelu (sageli koos lühikese viitega nende omavahelistele suhetele) ja näitlejad, kes neid kehastavad, ning siis tegevusaeg ja -koht. Isegi niisugune üsnagi tagasihoidlik informatsioon annab publikule teatavad juhised ning mõjutab kahtlemata lugemisprotsessi, nagu väga tabavalt näitas hiljutine lavastus "Sleuth"^{*}, mille üllatusmomendi tingis osalt see, et kavalehel anti publikule valeinformatsiooni.

Tänapäeva Ameerika kutselise teatri tüüpiline kavaleht toob välja ka teised lavastuse loojad, nagu kostüümi- ja valguskujundaja, ning kui tegemist on muusikaliga, ka laulude kronoloogilise nimekirja, mida võib võtta publiku orienteerimise vahendina. Kõige mahukamaks lisaks neile andmetele on tavaliselt lavastuses osalevate näitlejate, lavastaja ja kunstnike lühibiograafiad, mis soodustavad teatavat teatrile ja filmile omast intertekstuaalsust, meenutades näitlejate eelmisi rolle.

Ameerika regionaal- ja tudengiteatrites ning paljudes Euroopa riikides on kavalehtede panus lugemise kujundamisse märksa suurem. Kõige ilmsemad näited on sisukokkuvõtted, mis lisatakse võõrkeelsetele näidenditele või eriti keerulise tegevustikuga tekstidele (näiteks Shakespeare'i ajaloonäendid, mille lavastuste kavalehelt võib leida isegi tegelaste sugupuid). Peter Sellars^{**} sisukokkuvõtetes, mis saadavad tema väga uuenduslikke traditsiooniliste ooperite tõlgendusi, on sageli rohkem mässu üldkehtivate töökspidamiste vastu kui laval

* Anthony Shafferi näidend, esietendus Londonis 1970. aastal.

** Peter Sellars (sünd 1957), Ameerika lavastaja, silma paistnud klassikaliste ja tänapäeva ooperite lavastustega.

toimuvas ning need on ilmselgelt kirjutatud selleks, et valmistada publikut vajaduse korral kas või vägisi ette Sellarsi tuttavate tekstide uustõlgendusteks. Lavastaja või dramaturgi tõlgendavad esseed kavalehel püüavad sageli publiku vastuvõttu mõjutada veel programmilisemalt ning see mõjutamine ei pruugi võtta diskursiivse analüüsi vormi. Kavades leiab tihti eskiise, tsitaate kirjandusest või fotosid, mis pole otseselt lavastusega seotud, kuid viitavad eelistatud tõlgendusstrateegiale. Isegi üksainus kujund võib tõlgendust sügavalt mõjutada. Kujutage ette, kuidas mõjutatakse Shakespeare'i "Kuningas Henry Viienda" vaatajaid, kui ühele publikule antakse kavaleht, mille kaanel on Briti lipp või kangelaslikus poosis sõdur, mõök tõstetud, ning teisele kava, kus kujutatakse lahinguväljal langenud sõduri lõmastatud laipa.

Paljud tänapäeva lavastused kasutavad kindlat kujundit või logo mitte ainult kavalehel, vaid – mis veelgi olulisem – plakatitel ja ajalehereklaamis, nii et vaataja esimene oluline mulje lavastusest võib pärineda just nendest allikatest. Kui lavastust pakutakse kommertsliku tootena, on logol ilmselt institutsionaalne seos kommertssümbolitega, mida kasutatakse paljude tänapäeva toodete reklaamimisel, kuigi enamik teatrilogosid väldib abstraktseid geomeetrilisi kujundeid ja suurejoonelisi kirjastiile, mida eelistavad paljud tänapäeva korporatsioonid. Teatrite logod nagu ka teater ise on peamiselt ikoonilised ning põhinevad sageli mingil lavastuses kasutataval visuaalsel kujundil, tõstes selle lavastuse kogemisel esiplaanile (näiteks maskis figuuri kujutis lavastuses "Amadeus" või pilt maas lamavatest nunnadest Metropolitan Opera lavastuse "Dialogues of the Carmelites" reklaamidel).

Logo kasutamine on üks näide sellest, kuidas reklaam, mille peaesmärgiks on meelitada publik mõnd lavastust vaatama, mõjutab paratamatult ka lavastuse vastuvõttu. Reklaami institutsioonilise korraldusega on tihedalt seotud isegi publikut moodustava kogukonna koostamine, sest tänapäeva publik seisab silmitsi segadusse ajavalt paljude vaba aja veetmise võimalustega ning on reklaamist ülimalt sõltuv, et teada saada, milliseid alternatiive pakutakse ja kuidas nende vahel valida. Olles sellest dünaamikast vägagi teadlikud, püüavad teatrid kavandada ja levitada oma reklaami nii, et see jõuaks võimalikult efektiivselt publikuni, kes seda lavastust kõige tõenäolisemalt vastu võtta suudaks. Vastuvõtuteooria mõisted nagu "mudellugeja" või "implitsiitne lugeja" mängivad siin olulist rolli, sest enne veel, kui lugeja/vaataja teatrisaali siseneb või isegi pileti ostab, tuleb ta sobiva reklaami abil välja valida ja üles leida. Nii võivad suured muusikalid masspubliku leidmiseks kogu regioonist kasutada telereklaami, samas kui väikesed teatrid, mille eesmärk on kasvatada kohalikku publikut, loodavad teadetele kaubamajades, pankades, pesumajades ja kohalikes ajalehtedes. New Yorgi kaks olulisemat ajalehte, mis avaldavad teatrireklaami, on

* "Amadeus" – Peter Shafferi näidend (1979); "Dialogues of the Carmelites" – prantsuse helilooja Francis Poulenc'i ooper („Dialogues des carmélites“, 1957).

The New York Times ja Village Voice, ning need on seotud nii erineva lugejate kogukonnaga, et sama lavastust reklaamitakse mõlemas väga harva. Suured Broadway lavastused reklaamivad end mõistagi Timesis, nagu ka lavastused (eriti muusikalid), mis kuuluvad *off-Broadway*le, kuid otsivad paremate linnaosade publiku toetust. Piiratud ja spetsiifilise sihtrühmaga eksperimentaalsed lavastused otsivad oma publikut aga lähedasema mõttemaailmaga Voice'i kaudu.

Kaks muutumatut elementi ajalehereklaamis (ning etenduse plakatil kui selle 18.–19. sajandi eelkäijal) on lavastuse pealkiri ning toimumiskoht. See, milliseid muid elemente lisatakse, annab paratamatult teada, millist enesekuvandit lavastus luua püüab ning kuidas ta juhib nagu logogi publiku lugemisstrateegiaid soovitud suunas. Inglise 18. sajandi lõpu plakatid sisaldasid tavaliselt teatri nime, näidendi pealkirja ning näitlejate nimesid ja nende rolle. 19. sajandil, kui paljude lavastuste fookus oli visuaalsel vaatamängul, kajastus see suundumus ka plakatitel, kus loetleti lavaefekte, tuues need teinekord välja märksa suuremalt kui näitlejate nimed. Londoni Longacre'i Queen's Theatre 1870. aasta "Suveöö unenäo" plakat ei jäta eriti kahtlusi selles, kuidas lavastust lugeda tuli. Kohe pealkirja järel on ära toodud lavakujundaja nimi, millele järgnevad rekvisiitori, lavameistri ja kostüümikunstniku, koreograafi ja orkestrijahi ning alles seejärel näitlejate nimed. Edasi tuleb kuulutuse kõige mahukam ning kaunistatum osa, mis loetleb stseenide kaupa lavaefekte. Olgu näiteks toodud kolm esimest stseeni:

1. vaatus, 1. stseen. THESEUSE LOSSI PERISTÜÜL VAATEGA ATEENALE. 2. stseen. Puusepp QUINCE'I töötuba, KOPEERITUD HERCULANEUMI VÄLJAKAEVAMISTE LEIDUDEST. 2. vaatus, 1. stseen. METS ATEENA LÄHISTEL! OBERONI JA TITANIA KOHTUMINE NING 150 HALDJAT.

Sedasorti reklaamid, eriti Shakespeare'i lavastuste puhul, kadusid küll koos vaatamängule orienteeritud taaslavastustega 20. sajandi algul, kuid ka tänapäeva reklaamid tõstavad tihtilugu esile mõne konkreetse elemendi lavastuses, nagu lavastaja ("Peter Brooki versioon "Suveöö unenäost") või peaosalise ("Royal Shakespeare Company esitleb: Anthony Sher "Richard Kolmandas").

Kuna eelreklaam on nüüdisteatris väga oluliseks muutunud, kuid institutsionaalselt on see tavaliselt kaugel neist, kes seotud lavastuse enda loomisega, siis on sageli oht, et lugejate kogukond või ootushorisont erineb tugevasti loojate eeldustest, tuues kaasa suured raskused etenduse lugemisel. Alan Schneider* pidas publiku kindlameelsust näha hoopis teistsugust lugu, kui ta neile pakkus, peamiseks põhjuseks, miks "Godot'd oodates" Ameerika esmalavastus Miamis läbi kukkus, ning eelreklaamil oli siin suur roll. "Miami publikule," ütles Schneider, "anti suurte tähtedega teada, et Bert Lahr, "Harvey" ja burleskide

* Alan Schneider (1917–1984), Ameerika teatrilavastaja.

staar”, ning Tom Ewell, “Seven Year Itch’i” staar”*, astuvad üles “ilmakuulsas sensatsioonilises komöödias” “Godot’d oodates”. Näidendi autori nimi oli trükitud väga väikeses kirjas. Minu nime õnneks peaaegu ei mainitudki.”

Tulemuseks oli mälestusväärne näide sellest, kuidas pettunud publik püüab ülimalt tõrksast materjalist saada kindlat, ootuspärast teatrikogemust:

“Seven Year Itch’i” ja “Harvey” asemel nägi publik hoopis “Godot’d oodates” – mitte “ilmakuulsat sensatsioonilist komöödiat”, vaid üht hoopis teist laadi sensatsiooni. Alguses nad naersid – kui Bert üritas kinga jalast võtta, kui Tommy märkas, et tema püksilukk on lahti –, kuid hetkel, kui nad taipasid, et näitlejate eesmärgiks on märksa tõsisemad teemad, lõpetasid nad naermise. Selleks ajaks, kui laval jõuti piibli ja koos Jeesusega risti löödud röövlite juurde, oli publik naerutu ... Inimesed hiilisid mitmekesi saalist välja. Siis karjakaupa ...”¹⁸

Viisteist aastat hiljem ühes *off*-Broadway teatris New Yorgis, kui publik juba teadis, et selle ebahariliku teksti autor on suur eksperimenteeriv näitekirjanik ja Nobeli auhinna laureaat, ning kui lavastuse eelreklaam ei kutsunud seda enam “sensatsiooniliseks komöödiaks”, vaid “nüüdisteatri nurgakiviks” ja “ajatuks klassikaks”, sai sama näidend, lavastajaks taas Schneider, sooja ja entusiastliku vastuvõtu osaliseks.

Lavastuse eeldatud ning tegelikult saali jõudva tõlgenduskogukonna ootushorizontide radikaalset ühildamatust võib mõjutada, nagu näitas ka Miami juhtum, reklaamiosakonna ja lavastusmeeskonna institutsiooniline eraldatus, kuid selle ilmingu taga võib märgata ka laiemaid struktuuriprobleeme. 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul mõjutasid mitu suurt kunstilist ja poliitilist muudatust oluliselt nii näidendite loomist, lavastamist kui ka vaatajaskonda. Sellest kriisist sündis uus osaline teatris – dramaturg – koos oma lähisugulase, arvustajaga. Nende ülesandeks oli üldiselt vahendada lavastust vaatajale, pakkudes talle võimalikke strateegiaid ja mehhanisme, mida saaks etenduse lugemisel kasutada. Nii nagu tänapäeva reklaam, suudavad nad sageli lugemist mõjutada sel määral, et see kaalub üles või lausa hülgab lavastuse enda pakutud lugemisjuhtnöörid.

Kuigi dramaturgi ja arvustaja roll lugemisviiside kujunemises on olnud ajalooliselt väga sarnane, lähenevad nad oma ülesandele vastassuundadest – üks teatri, teine publiku poolt. Teatridramaturgi ameti sünniks peetakse tavaliselt Gotthold Lessingi ametisse määramist 1767. aastal Hamburgi teatris. See teater oli esimene katse luua saksa rahvusteatri ning selle loojad mõistsid, et ei piisa, kui panna repertuaar kokku saksa algupäranditest, luua riigi toetatud kultuuri-institutsioon ning parandada avalikku kuvandit teatrist ja näitlejatest – kõik isenesest rasked ülesanded –, vaid samal ajal tuleb endale kasvatada veel olematu

* “Seven Year Itch” – George Axelrodi näidendil põhinev Ameerika film, esilinastus 1955; Tom Ewell mängis peaosas koos Marilyn Monroeaga. “Harvey” – Mary Chase’i näidend (1944), mille põhjal Ameerikas valmis film ja mitu telelavastust.

publik, kes suudaks aktiivselt ja intelligentselt selles ettevõtmises osaleda. Nii olidki Lessingi Hamburgi teatrile kirjutatud esseedes* olulisel kohal uue publiku õpetamine ja vastuvõtuoskuste arendamine.

Esimesed nüüdisaegsed arvustused ilmusid veidi hiljem Prantsusmaal, kuid siiski sama vajaduse rahuldamiseks. Suur Prantsuse revolutsioon eraldas traditsiooni oma juurtest ja kunagisest publikust veel radikaalsemalt kui uue kirjandusliku draama otsingud 18. sajandi Saksamaal. Lugejate kogukond, kes oli põlvkondade jooksul prantsuse teatrit toetanud, kadus koos revolutsiooniga ning pärast seda tekkinud kogukonnal, mis oli küll täis tahtmist kultuurielus osaleda, ei olnud sageli selleks oskusi. Seega tuli välja õpetada uus lugejate kogukond.

Vastusena sellele vajadusele ilmusidki esimesed nüüdisaegsed arvustused, Julien Louis Geoffroy *feuilletons* ajakirjas *Journal des débats*, alates aastast 1800. Eelnenud sajandil kirjutati küll ajakirjanduslikke reportaaže teatrietendustest, kuid need olid suunatud publikule, kes oli juba tuttav süsteemi traditsiooniliste konventsioonidega. Geoffroy-aegsed vaatajad vajasisid midagi hoopis muud: mitte ainult juhiseid, kuidas teatrisündmuses mõttekalt osaleda, vaid ehk isegi sama olulisena juhiseid, kuidas nähtust hiljem peenema seltskonna võõraste tubades ja salongides intelligentselt vestelda.¹⁹ Geoffroy pakkus neile palju seda tüüpi materjali, mida publik oli varem ise teatrisse kaasa toonud – intertekstuaalseid suhteid teiste teostega ning traditsiooni, autorite ja näitlejate tundmist. Ta võttis enda peale mudellugeja rolli ning tal oli vaieldamatult väga suur mõju terve põlvkonna Pariisi teatrikõlastajate vastuvõtu kujundamisele.

Pärast Geoffroyd said arvustajatest tavalised prantsuse teatrimaailma liikmed, kellel oli teatrielus sama suur mõjuvõim kui näitlejatel, lavastajatel või näitekirjanikel. Tänapäeval peetakse arvustajat üldiselt ajakirjanikuks, kes ütleb publikule, kas mõnd lavastust tasub vaadata või mitte, ning see on olnud kahtlemata mõjuvõimas funktsioon, eriti kuna arvustusi loetakse ja tsiteeritakse laialdaselt ning kaalul on suured majanduslikud ja kunstilised panused. Arvustuste niisama oluline, kuid vähem teadvustatud funktsioon teatri toimimiseks on publikule etenduse lugemiseks strateegiate andmine. Riikides nagu Ameerika Ühendriigid, kus dramaturgid on harva seotud kindla teatriga, on sageli just arvustajate kommentaaridel, eriti ebaharilike või eksperimentaalsete lavastuste puhul, suurem mõju kui ühelgi teisel allikal, mis kujundab publiku vastuvõttu teatrisaalis.

Arvustajad järgivad üldiselt seniajani Geoffroy eeskujul, andes mitte ainult hinnanguid lavastustele, vaid ka luues intertekstuaalseid seoseid, näidates tõlgendusvõimalusi, järjestades lavastuse elemente ning pakkudes välja suhteid ja rõhuasetusi etenduse konkreetseid (eba)õnnestunud stseene mainides. Suurepärase ja mitte sugugi erandlik näide kriitika toimimisest on Walter Kerri

* Lessingi "Hamburgi dramaturgia" ("Hamburgische Dramaturgie"), 1767–1769.

arvustus Andrei Serbani* vägagi uuenduslikule “Kirsiaia” lavastusele 1977. aastal. Arvustus algab julge ja täpse väitega, kuidas lavastust lugema peaks: “Andrei Serbani “Kirsiaia” töötuses on vähemalt viis kujundit, mida ma elu lõpuni ei unusta...” Suur osa ülejäänud üsna pikast artiklist on pühendatud nende ilmekale ja täpsele kirjeldusele ning igale kirjeldusele järgneb tõlgendus. Seejärel jätkab arvustus muude lugemisjuhistega, muu hulgas viitega olulisele intertekstuaalsusele: “... mõned neist hetkedest meenutavad tsirkust, mõned vodevilli, mõned kammermuusikat, mõned tümpsuvat puhkpilliorkestrit, mõned Peter Brooki, mõned Robert Wilsonit ja mõned köiel tantsivaks silmamoon-dajaks muutunud Samuel Beckettit...”²⁰

Nii lööv ja täpne arvustus mõjutab tingimata iga vaataja vastuvõttu ning arvustuse paigutamine ajalehe New York Times pühapäevase rubriigi “Kunst ja meelelahutus” esilehele garanteeris, et suur osa lavastuse potentsiaalsest publikust seda ka luges. Paljudele lugejatele andis see arvustus kindlasti olulise struktureeriva raamistiku (“Ah, siin ongi see kolmas unustamatu stseen – järelikult on kaks veel tulemas”) ning selle lavastuse publiku liikmena võin kinnitada, et arvustus tõstis need momendid minu jaoks esile viisil, mis oli ühtaegu häiriv ja paratamatu.

Arvustuste mõju lugemise kujunemisele aitab tänapäeval suurendada ka teatriinstitutsioonide komme neid arvustusi pidevalt taaskasutada. Kui dramaturge ei ole, eriti Ameerika teatris, võtavad nii teatriorganisatsioonid kui ka publik arvustajaid kui “ametlikke” lavastuse lugejaid, andes nende reaktsioonidele erilise mõjuvõimu. Lühikesed tsitaadid arvustustest, mis peaksid tekitama publikus huvi, on muutunud ajalehereklaamide pea lahutamatuks osaks ning New Yorgis on need sageli ära toodud ka spetsiaalsetel tahvlitel teatrite ees. Sagedased liialdused väljenduses ning tõsiasi, et tsitaadid on paratamatult kontekstist välja rebitud, muidugi vähendab mõnevõrra nende autoriteetsust, kuid ei võta neilt võimet mõjutada vastuvõttu. Isegi kui lugeja ei usu, et uus näidend võiks tõepoolest olla “vaimukaim komöödia pärast Noel Cowardit”, saab ta pärast selle kommentaari lugemist vaevalt vaadata etendust, ilma et Coward intertekstuaalse elemendina tema vastuvõttu rohkem või vähem teadlikult ei mõjutaks.

Veel detailsemad ja konkreetsemad juhtnööre annavad teatrid, mis panevad oma majades lugemiseks välja tervikarvustusi ja lehelugusid, et need oleksid kättesaadavad potentsiaalsetele vaatajatele ning eelkõige neile, kes etendusele tulnud. Arvustusi võib leida paljude tänapäeva Londoni, Pariisi ja New Yorgi teatrite fuajeedest ning neid loetakse alati innukalt nii enne kui pärast etendust ja, mis veelgi olulisem, ka vaheajal. Selliste autoriteetsete, mitte teatrisündmuse enda korraldaja loodud lugemismaterjalide kättesaadavus kohapeal mõjutab

* Andrei Serban (sünd 1943) on rumeenia päritolu Ameerika lavastaja.

lugemise kujunemist viisil, mis on senises teatriaaloos väga ebatavaline ning vajaks kindlasti lähemat vaatlust.

Võrdlemisi vähesed tänini teatris tehtud retseptiooniuuringud on pea eranditult põhinenud intervjuudel ja küsimustikel, mille eesmärgiks on välja selgitada, mida publik pärast etendust mõtles või tundis. Peaaegu üldse pole uuritud selle protsessi teist külge ehk mida publik ise teatrisse kaasa toob: millised on need ootused, eeldused ja strateegiad, mille loovas koostoimes teatrisündmusega etendus publikule ning publik etendusele mõju avaldab. Käesolev essee on püüdnud vähemalt lühidaltki viidata materjalidele, mis võiksid sellise uurimuse jaoks kasulikud olla, ning nende kasutamise võimalustele. Selgem arusaamine sellest, kuidas vaatajad nii tänapäeval kui varasematel aegadel on õppinud ja rakendanud teatrietendusega mängitava mängu reegleid, annab meile kindlasti märksa rikkalikuma ja huvitavama pildi sellest keerulisest sündmusest kui traditsiooniline mudel, mis on käsitletud vaatajat kui lavalt edastatu põhiliselt passiivset vastuvõtjat.

Viited

- ¹ Ilmunud uurimused on olnud suuresti semiootilise taustaga ning käsitletud väga vähe just teatriajalugu puudutavaid küsimusi. Sellise lähenemisviisi juhtivaid esindajaid on Marco de Marinis, näiteks “Dramaturgy of the Spectator”, *TDR* 31, 2 (suvi 1987), lk 100–114, ning varasemast ajast “L’esperienza dello spettatore: fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale”, *Documenti di lavoro*, lk 138–139 (1984), Centro di Semiotica e Linguistica di Urbino ja “Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach”, *Theater* 15, 1 (talv 1983), lk 8–15. VS andis välja erinumbri (nr 41, mai–august 1985), mis oli pühendatud teemale “Semiotica della ricezione teatrale”. Vt ka Suvín, Darko 1985. *The Performance Text as Audience-Stage Dialog Inducing a Possible World*. – VS 42 (september–oktoober), lk 3–20.
- ² Iser, Wolfgang 1970. *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz, lk 15.
- ³ Ubersfeld, Anne 1977. *Lire le théâtre*. Pariis, lk 24.
- ⁴ Iser, Wolfgang 1970. *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz, lk 11.
- ⁵ Jauss, Hans Robert 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. (Tlk Timothy Bahti.) Minneapolis, lk 22–23.
- ⁶ Samas, lk 25.
- ⁷ Eco, Umberto 1979. *The Role of the Reader*. Bloomington, lk 7.
- ⁸ De Marinis, Marco 1982. *Semiotica del teatro*. Milano, lk 198–199, ning “Dramaturgy”, lk 102–103.
- ⁹ Eco, Umberto 1979. *The Role of the Reader*, lk 7–8.
- ¹⁰ De Marinis, Marco. “Dramaturgy”, lk 103–104.
- ¹¹ Bennett, Tony 1983. *Text, Readers, Reading Formations*. – *Literature and History* 9, lk 214.
- ¹² Kowzan, Tadeusz 1975. *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques, et sémiologiques*. Varssavi, lk 25.

- ¹³ Pickard-Cambridge, Arthur 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, lk 67.
- ¹⁴ Kõige tuntum on ehk “Cromwelli” eessõna, mis nõuab “kunsti vabastamist süsteemide, koodide ja reeglite despotismist”. Hugo, Victor 1967. *Oeuvres complètes*, vol. 18. Pariis, 3, lk 77.
- ¹⁵ Fish, Stanley 1980. *Is There a Text in this Class?* Cambridge, lk 349.
- ¹⁶ Ernst, Earle 1956. *The Kabuki Theatre*. New York, lk 200.
- ¹⁷ Sainte-Albine, Pierre Rémond de 1749. *Le Comédien*. Pariis, lk 228.
- ¹⁸ Schneider, Alan 1986. *Entrances*. New York, lk 232.
- ¹⁹ Granges, Charles Marc des 1897. *Geoffroy et la critique dramatique*. Pariis, lk 120–121.
- ²⁰ Kerr, Walter 1977. *New York Times*, pühapäev, 27.02, II, lk 1, 5. Sellist autoriteetset lugemist esineb ka filmiarvustustes. David Denby hiljutine arvustus (New York, 22.06.1987, lk 71) algab sõnadega ““Eastwicki nõidades” on täpselt kaks head stseeni”.

Marvin Carlson, *Theatre Audiences and the Reading of Performance*. Rmt: Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Indiana University Press, 1990.

Sauter

Teatrisündmus – mis see on?

Willmar Sauter

Marcelino Sanz de Sautuola tütar Maria oli esimene nüüdisnimene, kes taas-avastas Altamira koopamaalingud. See juhtus 1879. aastal ning maalingutel kujutatud suured piisonid – neid on koobastiku suurimas “saalis” 21 – hämmastasid kunstiajaloolasi, arheolooge, antropolooge ja teolooge. Kui oli kindlaks tehtud, et need piisonite kujutised on tunduvalt vanemad kui vanakreeklaste kõige arhailisemad mustrid või egiptlaste kahemõtmelised figuurid, üllatas tolle aja teadlasi kõige enam maalingute naturalistlik stiil. Altamira koopamaalingute autorid olid reaalsuse kujutamises palju “arenenumad” kui nende järeltulijad eri paigus Vahemere piirkonnas. Idee, et kunst on arenenud samamoodi, nagu Charles Darwin oli kirjeldanud looduse arengut kaksikümmend aastat varem ilmunud ephohiloovas uurimuses “The Origin of Species by Means of Natural Selection” (1859), sattus tugeva kahtluse alla. Vana-Kreeka ei pruukinudki olla kõigi inimkonna saavutuste hälliks. See, mida varem peeti “primitiivseks”, kuivõrd “inimene polnud seda veel ära õppinud”, osutus moodsa ajastu inimese soovunelmaks: meie esiisad olid kunsti vallas sama arenenud kui meiegi. Sellise kunstilise siksakitamise tunnistamine võttis päris kaua aega. Arnold Hauser tutvustas oma raamatus “Sozialgeschichte der Kunst” (1953) ideed stiilipendlist, mis liigub dekoratiivkunsti ülistiliseeritud ideaalide juurest mingit laadi reaalsuse naturalistliku kujutamiseni ning jälle tagasi. Altamira piisonid polnud seega muud kui faas kunstnike ja nende publiku maitse muutumises.

Altamira maalitud piisonite juures on kujutatud ka inimfiguure, mis pole küll nii silmapaistvad, kuid on nende maalingute mõistmiseks olulise tähtsusega. Mõnest Altamira koobastiku “kambrist” leiti pilte looma pea ja inimese kehaga olenditest. Sarnaseid “koletisi” on avastatud ka teistest kohtadest, näiteks umbes 6000 aastat vanad Tassili maalingud Sahara kõrbes ning kogu Skandiinaavias esinenud kaljujoonised, mille vanus ulatub kiviajast pronksiajani (4000–500 a eKr). Neid inimese ja looma ristsugutisi on tõlgendatud tavaliselt kaheti: nad kas esindavad tuntud lugude fantastilisi olendeid – nagu kentaurid kreeka mütoloogias – või kujutavad mehi ja naisi, kes mängivad loomi. Mind huvitab eelkõige see viimane võimalus.

MÄNGIMISKULTUUR

Paljudel eelajaloolistel joonistustel on kujutatud mehi ja naisi, kes kannavad maske või muud maskeeringut, et näha välja nagu loomad – linnud, metssead, hobused, maod, hirved jne –, ning mitmed teadlased on püüdnud välja selgitada selle maskimängu funktsioone. Enim levinud seletused, mida antropoloogid, arheoloogid ja ka religiooniajaloolased välja on pakkunud, on šamanism, riituslikud toimingud ja maagilised loitsud. Enamasti kaldutakse kõiki üksikasju tõlgendama religiooni mõistete kaudu. Ometi leidub aspekte, mida religiooni kontekst ei ava: keha erijooned, mis on ilmselt lisatud kujutatava isiku ilustamiseks; simultaanselt tegutsevad figuurid, kes sooritavad sama liigutust ühel ajal; rollimängud, mis rõhutavad etendaja kohalolu etendamisaktis. Minule on need detailid märgiks, et religioosest tõlgendusest ei piisa – otse vastupidi, ma märkan siin naudingut ja mängu elemente, mis võiksid pakkuda suurt huvi teatriajaloolastele.

Kui kehasid püütakse näidata ilusana, on nende eesmärgiks meeldida. Kui mitu inimest sooritab üht ja sama graatsilist liigutust ühel ajal, võib seda kooskõla mõista koreograafiana, mille eesmärgiks on meeldida. Kui vaataja – see, kellele tahetakse meeldida – taipab, et etendaja kannab maskeeringut, ning ei aja teda segi fiktsionaalse tegelasega, mõistes, et seda tegelast vaid kujutatakse, siis saame rääkida etenduse mängimiskultuurist [*playing culture*], mis erineb draama kirjutatud kultuurist.

Teatriajaloolased on neid maskeeritud etendajaid pidanud üksnes “päris” teatri eelkäijaks. Niimoodi käsitletakse neid mitmetes teatriajalugudes (Oscar Brockett, Cesare Molinari, Glynn Wickham jt), kus nad võrdsustatakse nn “primitiivsete” ühiskondade tantsupraktikatega. Kanooniline teatriajalugu algab Antiik-Kreekaga, ajastuga, millest on säilinud kirjutatud draamasid. See, mis juhtus enne vanakreeklasi, jäetakse kõrvale, nii nagu ka keskaegsed mittekirjanduslikud müsteeriumid. Minu arvates on siin tegemist väga terava eraldusjoonega teatri kui kirjutatud ja teatri kui mängimiskultuuri vahel. Mõistmaks adekvaatselt teatrisündmust, tuleb teatrit aga mõista osana mängimiskultuurist.

Polegi nii raske näidata, et kaljujoonistel ja koopamaalingutel kujutatud tegevustel oli mitu samaaegset funktsiooni. Seadmata kahtluse alla religioosseid funktsioone *per se*, jään ma oma seisukoha juurde, et neid etendusi kavandati ning tajuti kui meelelahutust. Sel viisil muutusid etendajad, vaatlejad ning jumalused ühtmoodi etendusakti osalisteks. Vaatamisest saadav lõbu ja nauding polnud sugugi vähem tähtsad kui sümbolsete tegelaskujude kehastamine. Seega ühendab mängimiskultuur etendaja ja vaataja kui kaks teatrisündmuse asendamatu osalist.

Miks on Altamira piisonid nii ilusad? Miks kujutavad kaljujoonised peale pühade riituste ka igapäevasündmusi? Mis puutub teatrisündmusesse, siis on vähemalt kaks asjaolu, mis aitavad mul eristada neid sündmusi nii religioosetest

rituaalidest kui ka igapäevasündmustest: oskused ja stiil. Üksnes religioossetel eesmärkidel esitatavaid tegevusi ei pea tingimata sooritama oskuslikult. Oskusi demonstreeritakse peamiselt publikule. Samas on vaatajate tähelepanu see, mis oskuslikke tegevusi igapäeva-elust eristab. Stiil suhestub religiooni ja igapäeva-eluga sarnasel viisil: stiil ei mõjuta rituaalseid palvusi, kuid eristab inimeste käitumist igapäeva-elu triviaalsetest kogemustest. Teisisõnu: stiil ja oskused on olulisemaid elemente, mis teevad teatrisündmuse teatraalseks.

Senini olen ma vaadelnud teatrisündmust mängimiskultuuri vaatenurgast. Mängimise olulisust teatrisündmusele ja teatriajaloole ilmestavad veel paar aspekti. Hans-Georg Gadamer, kes algatas ühe jõulisema uuenduse hermeneutikas, väidab oma raamatus "Wahrheit und Methode" (1960), et igasugune kunst on põhimõtteliselt mängimine. Mängimine tähendab muu hulgas, et kõik osalejad aktsepteerivad kindlaid reegleid, mida üksik mängija ei saa muuta. Gadameri järgi tähendab mängimine seda, et mängitakse *midagi* ning mängija on mängimisele allutatud. Kunstis pole miski lihtsalt mängitud, vaid mängitud kellelegi – osalejale, kes ise pole mängija*. See vaatlev osaleja on kunsti olemasolu põhjus ja vajalik tingimus. Gadameri arvates saab mängimisest kunst, kui mängija (kõige üldisemas tähenduses) ja vaatleja (pealtvaataja, kuulaja) vahel leiab aset kommunikatsiooniakt. Ma nõustun Gadameriga, et kunsti on mõistlik kirjeldada pigem elavate kommunikatsiooniaktidena kui surnud objektidena sahtlis või kapis.

On teisi mängimise tunnusjooni, mida teatrisündmusest kõneldes mainida tasub. Mängimiskultuur antakse uutele mängijatele tavaliselt edasi vaikiva teadmisenä. Reeglid, traditsioonid ja ametisaladused on harva üles kirjutatud, need antakse edasi põlvkonnalt põlvkonnale.

Arvatavasti oli see nõnda Altamira maalijatega, Antiik-Kreeka kõrgelt hinnatud näitlejatega ning muusikutega kogu maailmas – tegelegu nad siis rahva- või oma maa klassikalise muusika traditsiooniga. Mängimiskultuuri traditsioonides on alati midagi väga füüsilist. Olgu jutuks jalgpall, tants või aiandus – neid saab õppida vaid tegevuse kaudu. Mängimise reegleid saab omandada vaid füüsilise kogemuse ja füüsiliste oskuste kaudu. Ja kuna mängimine seisneb suurelt jaolt vaikivas teadmises ja füüsilistes oskustes, on mängu tulemust väga raske kontrollida, s.t. mängimine kätkeb võimalikku õonestustegevust. Sel põhjusel ongi teater alati olnud võimukandjatele mureallikaks: teater on alati väljendanud rohkemat kui tekstis kirjas. Teater kuulub valdavalt mängimis- ja vaid piiratud määral kirjutatud kultuuri. Mängitakse siin ja praegu, kirjutatakse tulevikule. Kirjutatud kultuur tahab talletamist, kuid mängimiskultuur tähendab vahetut esitamist.

* Osavõtuteatris on ka vaataja mängija, kes järgib reegleid, mida etendaja on talle ette kirjutanud, kuid võib neid ka rikkuda, mille tulemusena muutub ka etendaja planeeritud tulemus. Vt näiteks Rimini Protokoll'i lavastused. *Tlk.*

KULTUURIKONTEKSTID

1999. aasta 27. mai õhtu märgib veelahet rootsi teatris: enne seda päeva tegid mõned vangid näitlejana kaasa professionaalse teatri lavastuses, kuid 28. mail, päev pärast viimast etendust, sooritasid nad professionaalse kuriteo ning tapsid kaks politseinikku.

Näidendi “Sju tre” lavastamine 1999. aasta veebruaris, debatid, mis jäid esitenduse ja politseinike mõrvade vahele, surmade põhjustatud pahameeletorm, teatri hukkamõistmine avalikkuses ning süüaluste kohtulik süüdimõistmine, seniajani ilmuvad analüütilised esseed – raske on selgemini demonstreerida teatrietenduse ja sotsiaalse konteksti vastastikust mõju. Siinkohal pole võimalik välja tuua nende sündmuste kõiki üksikasju, kuid piisab ka mõne olulisema seiga visandamisest, et illustreerida vähemalt kaht aspekti, mis on käesoleva artikli seisukohast olulised: mängimise piirid ja etenduse avatus.

Tuntud rootsi dramaturgil Lars Norénil*, kes oli keskklassi perekonna asemel hakanud kirjutama ühiskonna heidikutest, paluti kirjutada näidend vangidest mõnele kinnipeetavale. Kinnipeetavaid hoiti range režiimiga vanglas ning kaks meest kolmest olid natsismi veendunud pooldajad. Näidend ise meenutas lõpuks pigem dramaturgi ja vangide kohtumiste protokollit kui tavalist näidendit. Järgmise sammuna lavastas Norén ise oma “näidendi”, nii et needsamad kolm vangi mängisid iseennast ning Noréni tegelaskuju kehastas professionaalne näitleja. Natslike vaadetega vangid – enamgi veel, nad olid organiseerunud neonatsid – võisid nüüd oma ideid lavalt propageerida. Nad said vabalt välja öelda enda mõtteid just nii, nagu nad olid neid väljendanud omavahelistes vestlustes dramaturgiga. Juba nädal aega pärast esietendust läks ajalehtedes lahti raevukas avalik debatt: kas tegemist on avangardse neonaturalismiga või Aaria ideoloogia ning moraalselt põlastusväärse immigrandiviha propagandaga? Vaidlus kestis mai lõpuni.

Pärast Malexanderis – väikeses külas, mille nime teab praegu iga rootslane – toimunud kahe politseiniku mõrva, millesse olid segatud kaks kolmest lavastuses kaasa teinud vangist koos teiste natsidega, võttis debatt uue suuna. Nüüd tõusis keskseks vastutuse küsimus. Arutleti mitmete institutsioonide ja inimeste vastutuse üle: dramaturgi, teatri (üks Rootsi riigiteatritest), vangla juhtkonna (kes andis vangidele loa vanglast lahkumiseks), ajalehtede, kes õhutasid avalikkuse huvi nende vangide vastu, kriitikute, kes seda lavastust toetasid, jne. Kes oli süüdi?

Vastuseid pole lihtne leida ning minu seisukoht ei ole siin oluline. Tahan välja tuua pigem mõned üldised mõtisklused seoses lavastuse sotsiaalpoliitilise kontekstiga ning eriti mängimiskultuuriga. Tähelepanelik lugeja on kindlasti juba

* Lars Norén (sünd 1944) on rootsi tunnustatumaid näitekirjanikke, avaldanud ka proosateoseid ja luulet.

märganud, et mängu elementi oli vaadeldavas lavastuses radikaalselt vähen-
datud. Vangid ei “mägingunud” tegelasi, vaid kujutasid iseennast – nii kehaliselt kui
ideeliselt. Nad ei näidanud oskusi ega stiili (kui üldse mingi stiil oli äratuntav, siis
noorte natside poliitiline stiil). Mängu element puudus, kuid kohal oli nende
rassistlike ideede ja käitumise reaalsus. Professionaalne näitleja, kes pidanuks
natslikke vaateid tasakaalustama, oli kogult väiksem ning rääkis tegelase, mitte
iseenda sõnu (isegi kui ta jagas oma tegelase seisukohti, on siin ikkagi erinevus).
Publikus kutsus vangide ning nende natslike hoiakute vahetu esitus esile keeru-
lisi reaktsioone: üks vaatajatest kirjeldas oma reaktsiooni pealesurutud poliitilise
kaitseisundina situatsioonis, kus kunstiline kommunikatsioon lavaga on
katkenud. Igapäevaelu ja kunsti (kui mängimise ühte viisi) ei suudetud hoida
teeneteisest lahus.

“Sju tre” (see tähendab 7:3 ehk paragrahvi, mille alusel vange kinni peeti)
juhtum näitab selgesti, et teatrilavastus võib väga suurel määral olla avaliku elu
osa. Teatrisündmust ei loo ainult etendaja ja vaataja vastastikune mõju etenduse
ajal. Teatrisündmus on samavõrd protsess kui üks eripärane juhtum. Kust algab
“Sju tre” protsess? Kus see lõpeb? Itaalia fenomenoloog ja hermeneutik Gianni
Vattimo on uurinud “sündmuse tegelikkust”. Ta arvab, et sündmust ei saa
kunagi piiritleda kindla alguse ja lõpuga, sest algusele eelneb alati põhjus ning
lõpule järgneb tagajärg. Sündmuse “pikkuse” määrab lõpuks uurimuse eesmärk,
niisiis sõltub see vaateleja, s.t uurija otsustest. Lars Noréni kohtumine vangidega
polnud tingimata järgnenud tragöödia alguseks. Ka Berliini Volksbühne tundis
näidendi vastu huvi, kuigi plaanis seda lavastada kutseliste näitlejatega kõigis
rollides. See lavastus kujunenuks kindlasti teistsuguseks sündmuseks kui Rootsi
oma, kuid Rootsi lavastuse tagajärjed võinuks mõjutada saksa teatritegijaid
mitmel viisil. Kas otsus kasutada vange näitlejatena sai sündmusele saatuslikuks?
Teatrit on teraapiana kasutatud mitmetes Rootsi ja teiste maade vanglates,
seega polnud see samm iseenesest sensatsiooniline. Küll aga on märkimisväärne
vahe, kas mängida Beckett “Godot’ d oodates” hulguseid” või esitada laval
omaenda natslikke vaateid.

“Sju tre” on muidugi ekstreemne näide. Samas pole see sugugi erandlik. Igal
teatrisündmusel on sotsiaalpoliitiline aspekt – nii sisu kui selle esitamise viisi
poolest. Sotsiaalsed ja poliitilised aspektid võivad olla ilmselged või peidetumad,
ilmneda kohe või kujuneda välja hiljem, olla olulisemad etendajatele või
vaatajatele, eri ühiskonnakihid tõlgendavad nende sotsiaalset ja poliitilist mõju
erinevalt jms.

Isegi Altamira koopamaalingute puhul saab kergesti välja tuua sotsiaalpolii-
tilisi kontekste, mis puudutavad nii maalingute leidmist kui ka nende tõlgen-
damist. Altamira koobastik avastati enam kui kümme aastat enne seda, kui

* Autor viitab ilmselt rootsi lavastaja Jan Jönsoni tööle vangidega. Jönson lavastas Rootsi ja USA
vanglates Beckett näidendeid, sh “Godot’ d oodates”.

väike Maria nägi esimest korda nüüdseks kuulsaid maalinguid. Maria isale Marcelino Sanz de Sautuolale kuulus sel ajal maa, mis koobastikke ümbritses. Tema omanikustaatus oli maalingute leidmise juures ülioluline, kuid mitte piisav. Lisaks oli oluline tema isiklik huvi arheoloogia vastu, mis meelitas ta koobastesse sisenema ja ka tütart Mariat sinna kaasa võtma. Isiklikud ja sotsiaalsed aspektid täiendavad teineteist, nagu alati.

Miks joonistasid mõned kunstnikud piisonid ja neid ümbritsevad loomadeks maskeeritud inimfiguurid 14 000 aastat tagasi, kui Põhja-Euroopa oli veel kaetud jääga? Me ei saa sellele kunagi kindlat vastust, võime vaid spekuloida. Ehkki need maalingud võisid olla ühe või paari kunstniku isiklikud, iseenda tarvis tehtud tööd, on meil põhjust mõelda ka teistele funktsioonidele: tseremoniaalsed eesmärgid, meelelahutus ja nauding, eriliste sündmuste – müüdid, mälestused, metafoorid – meenutamine. Ka siin on võimalik kergesti ära tunda sotsiaalseid kontekste, isegi kui me pole kindlad, millised neist olid tuhandete aastate eest kõige kohasemad.

KONTEKSTUAALNE TEATRAALSUS

Bertolt Brechti lavastus “Ema Courage ja tema lapsed” 1949. aastal Berliinis* kuulub teatriajaloo edulugude hulka. Lavastust mängiti repertuaariteatris esimese kümne aasta jooksul enam kui 400 korda ning jälgendati ja taaslavastati mitmes variandis, mis aitas märgatavalt kaasa uue eripärase teatristiili kinnistumisele. See teatrisündmus illustreerib erinevate teatraalsete kontekstide toimimist: antud juhul on tegemist uuendusega, kuid ka kõige traditsioonilisem lavastus suhestub nende kontekstidega.

“Ema Courage’i” lavastamise *kunstilisi* konventsioone saab kõige paremini kirjeldada *Verfremdung*’i mõistega, võõritusefektiga, mida nimetatakse ka distantseerimisvõtteks. Brecht töötas selle stiililise uuenduse põhivõtted välja juba 1920. aastatel, eriti “Kolmekrossiooperiga”. Siinkohal pole tarvis kirjeldada Brechti eepilist teatrit, mida iseloomustavad stseenide tegevuskohti ja sisu teadvustavad “tekstid” kujunduses; stseenide katkestamine muusikaga; nn Brechti eesriie, mis pigem näitab kui peidab lavakujunduse muutmist; eepiline näitlemislaad, kus võõritusefekti abil luuakse demonstratiivne lõhe näitleja ja tema rolli vahel; eepiline dramaturgia, kus stseenide järjestust ei mõjuta tegevustik, vaid näitamise ideoloogia. Kõik need ja teisedki eepilise teatri tunnused sulasid 1949. aasta “Ema Courage’i” lavastuses ühte ning neist sai mitte ainult Brechti teatri, vaid kogu uue lääne teatritraditsiooni *signum***.

* Esietendus Berliini Deutsches Theater’is, lavastajateks Brecht ja Erich Engel.

** *Signum* (ladina k) – tähis, märk.

Ka teatrilavastuse *organisatsioonilised* konventsioonid olid Brechti teatrile eriomased. Brechtil oli oma trupp, lavale toodi vaid tema enda valitud näidendeid – kõige kuulsamad olid Brechti enda kirjutatud – ning lavastati neid viisil, mida Brechti trupp oma stiiliks pidas. Lavastusprotsess kestis kaua: proovidele kulus mitu kuud, mõnikord ligi aasta, ning peale kunstilise väärtuse oli proovidel ka pedagoogiline eesmärk; tihti kutsuti proovidesse külalisi ja tudengeid; enamik näitlejaid töötas Brechtiga ideoloogilistel põhjustel ning Brecht tundis mitmeid neist juba natsismieelsest ajast; noori näitlejaid õpetati teatrikoolis, mis loodi koostöös teatriga; trupp mõtles endale ise nime – Berliner Ensemble –, mille all nad ka maailmakuulsaks said. Need organisatsioonilised konventsioonid pole iseenesest unikaalsed, vaid siin leiab sarnasusi Moskva Kunstiteatriga, mille lõi viiskümmend aastat varem Konstantin Stanislavski – ehk saadi sealt inspiratsiooni. Ka Giorgio Strehleri Piccolo Teatro di Milano ja Jean Vilar TNP Prantsusmaal olid organisatsiooniliselt sarnased ettevõtmised, hiljem on lisandunud näiteks Ariane Mnouchkine'i Théâtre du Soleil Pariisis ja Peter Steini Schaubühne Berliinis*.

See, et kõiki neid teatreid toetas või toetab praegugi riik või linnavalitsus, on tunnusjoon, mida ma nimetaksin *struktuuriliseks* konventsiooniks. Brecht tegutses tollal uues Saksa Demokraatlikus Vabariigis, mis oli otsustanud tema teatrit tugevalt toetada. Brecht sai oma teatrile riigilt raha, riik aga lõi kultuuri-propaganda vahendi, mida vaenulikule läänele näidata. Brechti teater oli üle kahekümne aasta üks olulisemaid Euroopas. Kuid Brecht ja tema järeltulijad maksid majandusliku iseseisvuse eest märkimisväärset poliitilist hinda. Siin puutuvad teatrikonteksti struktuurilised konventsioonid tihedalt kokku ühiskonna poliitilise kontekstiga.

Side sõjajärgse Saksamaa sotsiaalse olukorra ja Brechti “Ema Courage’i” lavastuse kunstilise väljenduslaadi vahel oli nii tugev, et kaasaegsed mõistsid viimast valesti. Brechti näidendi tegevus leiab aset Kolmekümneaastase sõja ajal laastatud maadel ja purustatud linnades. Brechtil polnud tarvis ega ka võimalik näidata laval sõja hävitustööd ajal, kui varemetes Berliin teatri ümber oli igale vaatajale tuttav pilt. Selle asemel kasutas Brecht peaaegu tühja lava, kus domineeris Courage’i vanker halli tagaseina taustal. Hall tagasein võeti varmalt omaks osana Brechti teatriesteetikast ning seda jälgendati “Ema Courage’i” uuslavastustes ja teistegi Brechti näidendite lavastustes. Tõsiasi, et Brecht ise kasutas oma näidendite “Kaukaasia kriidiring”, “Galilei elu”, “Härä Punttila ja tema sulane Matti” jt lavastustes üsna suurejoonelisi lavakujundusi, ei muutnud juba kinnistunud ettekujutust “Brechti stiilist”.

* Itaalia lavastaja Giorgio Strehler (1921–1997) rajas Milanos Piccolo Teatro aastal 1947 ning oli selle juht ja pealavastaja; Jean Vilar (1921–1971) juhtis Théâtre National Populaire’i (TNP) Pariisis 1951–1963; Ariane Mnouchkine (sünd 1939) on Théâtre du Soleil’i rajaja (1964, Pariis) ja juht; Peter Stein (sünd 1937) juhtis Schaubühne teatrit Lääne-Berliinis 1970–1985.

Kunstilisi, organisatsioonilisi ja struktuurilisi konventsioone, milles teatri-sündmus aset leiab, nimetatakse kontekstuaalseks teatraalsuseks. Teatraalsuse mõiste viitab dünaamilisele kategooriale, mis on paindlik ning sõltub ajaloolis- test ja regionaalsetest tingimustest. Seda, mil määral kontekstuaalne teatraalsus seostub ühiskonna sotsiaalse ja poliitilise kontekstiga, illustreerisid viited “Sju tre” lavastusele. Näitamaks kontekstuaalse teatraalsuse mõju teatrimängule, peatun ma Sarah Bernhardt'i karjääril.

TEATRIMÄNG

Kui D. H. Lawrence nägi 1908. aastal Sarah Bernhardt'i* Kameeliadaamina, oli ta veel väga noor mees, ja ehkki Bernhardt polnud enam kuigi noor näitlejanna, õhkas Lawrence: “Sellist naist võiksin ma armastada, hulluseni armastada; kogu puhta ja metsiku kirega.” See repliik pole mitte ainult isiklik, vaid ka väga emot- sionaalne. See puudutab pigem näitlejanna isikut kui tema kunstilisi saavutusi.

Anatole France nägi Sarah Bernhardt'i Lorenzacciona, noore Firenze mehena Alfred de Musset' samanimelises näidendis, ning kuna France oli tollal tegev kriitikuna, üritas ta vähemalt kirjeldada, mida näitlejanna laval tegi: “Ta on loonud elava meistriteose oma žestide kindluse, oma poosi ja pilgu traagilise iluga, ülimalt jõulise hääletämbri ja nõtkes kõnega – kokkuvõttes, oma andega luua salapära ja õudu.” Kuigi kriitik vaatab Sarah Bernhardt'i professionaali pilguga, on neis ridades siiski palju emotsionaalset kirjeldust.

Sarah Bernhardt'i kolleeg Ellen Terry, kes oli näinud teda Kameeliadaamina palju kordi, võttis näitlejanna rolliloome kokku järgmiselt: “Just Sarah' mängu erakordne kaunidus ja sümboolsus laseb tal laval olla üle kõigist isiklikest ja individuaalsetest tunnetest.”

Tsiteeritud vaatajareaktsioonid toovad esile mitu keerulist küsimust teat- raalse kommunikatsiooni kohta. Esiteks on vaataja kogemused tõelised, mitte fiktsionaalsed. D. H. Lawrence kogeb oma isiklike tundeid näitlejanna vastu, millel polnud loomulikult mingit seost mängitava rolliga. Tasub rõhutada, kui oluline on see teatraalse kommunikatsiooni aspekt. Kui etendaja ei suuda mu tähelepanu kõita, nii et ma teda üldse vaataksin, siis kommunikatsioon katkeb. Uurijad eiravad tihtilugu seda kommunikatiivset aspekti, seetõttu olen ma andnud talle spetsiaalse nime: kommunikatsiooni *sensoorne* tasand.

Märkimaks kunstilisi vahendeid, mille abil etendaja publikuga suhtleb, kasu- tan kommunikatsiooni *kunstilise* tasandi mõistet. See tasand puudutab kindlate žanride üldiseid stilistilisi tunnusoone, kohalikke või rahvusvahelisi konvent-

* Sarah Bernhardt (1844–1923) oli legendaarne prantsuse näitlejanna. Järgnevalt on juttu tema rollidest Alexandre Dumas' noorema näidendis “Kameeliadaam” (mängis Marguerite Gauthier'd), Jean Racine'i tragöödias “Phaedra” ning Alfred de Musset' draamas “Lorenzaccio”.

sioone, esitusviisi muutuvaid ideaale, aga ka iga etendaja personaalseid väljendusvahendeid. Kommunikatsiooni kunstiline tasand mõjutab oluliselt vaataja võimet eristada teatrisündmust igapäevaelust. See, mida tajutakse “teatraalsena”, sõltub paljuski konventsioonidest, mis omakorda on mõjutatud kohalikest, rahvuslikest ja rahvusvahelistest muustritest, mis muutuvad sajandite ja kümnendite lõikes, aeglaselt või kiiresti. Nende konventsioonide äratundmine ning oskuslik rakendamine, nagu ka näitleja mõned isiklikud “patustamised” – näiteks Sarah Bernhardt’i peen värsilugemine –, pakuvad vaatajale suurt naudingut. Sellegipoolest tõlgendatakse kunstilisi väljendusvahendeid ka fiktsiooni mõistetes.

Kommunikatsiooni *sümboolne* tasand ühendab lavalise esituse publiku vastuvõtuga. Siin on vaja vaataja kujutlusvõimet, mis muudab kindlad lavalised tegevused sümboolseteks tegevusteks, mida sooritavad samamoodi kujutluslikud fiktsionaalsed tegelased. Kuigi vaene Phaedra tekitab kaastunnet, pole seda kreeka naist päriselt laval. Vaatajad tõlgivad Bernhardt’i žestid, liigutused, lausungid jms fiktsionaalse Phaedra omadeks. Seega eksisteerib Phaedra vaid vaataja peas, kuna laval on Sarah Bernhardt. Kuigi me kujutame ette, et ta on Phaedra, ei unusta me näitlejannat ennast, otse vastupidi: paljudest arvustustest on näha, et Sarah Bernhardt oli alati kohal kui isiksus, kui kunstnik ja kui roll. Teisisõnu, ta funktsioneeris ühtaegu ning sama jõuga nii sensoorsel, kunstilisel kui ka sümboolsel tasandil.

Kommunikatsiooniprotsessi liigendamine kolmeks tasandiks on aidanud mul paremini mõista lava ja publiku vahelisi suhteid. Olen rakendanud seda erinevatel juhtudel ning usun, et see mudel toob esile teatrimängu mõned olulised tunnused. Ent on olemas teisigi näitleja ja vaataja suhet kirjeldavaid mudeleid kui minu fenomenoloogias inspireeritud kommunikatsioonitasandid. Viimastel kümnenditel on uurijate seas olnud juhtival kohal teatrisemiootikud, kelle lähenemisviis sobitub minu arvates kergesti teatrimängu kontseptsiooniga. On võimalik rakendada teisigi teoreetilisi raamistikke – nagu retoorika, narratoloogia ja intertekstuaalsus – ning needki pakuksid meile metodoloogilisi vahendeid näitlejaid ja vaatajaid siduvate protsesside kirjeldamiseks. Kommunikatsiooni tegelik iseloom võib avaneda pigem uurija erinevate lähenemisviiside kaudu kui siis, kui teoreetilises analüüsis piirduakse käibivate käsitlustega. Teatriteadus vajab paindlikkust, et murda välja traditsioonilisest metodoloogiapõhisest lähenemisviisist etendusele: teatrisündmus tähistab paradigmaatilist kontseptsioonimuutust.

TEATRISÜNDMUSE MÕISTE

Üks põhiväiteid teatri kohta on tähelepanek, et teater – peame silmas igasuguseid teatrietendusi – toimub alati ja igal pool sündmusena. Me ei saa mõelda teatrist teisiti kui sündmusest: kunagised ja praegusaja etendused eksisteerisid ja eksisteerivad üksnes sündmustena kindla aja jooksul ja kindlas kohas. See väide võib mõjuda triviaalselt, kuid on sellegipoolest raamatu “Theatrical Events” oluliseks lähtepunktiks. Kui teater on alati sündmus, siis mis konstitueerib sündmuse? Küsimus ei ole teatri uuesti defineerimises – mis on teater ja mis mitte – ega ka sündmuse uuesti defineerimises. Meid huvitab teatri “sündmus-likkus”.

Teatrisündmusest rääkides peame silmas seda, et keegi teeb midagi piisavalt silmatorkavalt, nii et see eristub igapäevaelust. Selleks et sündmust saaks pidada teatrisündmuseks, on ehk sisust olulisem vaadata selle erinevust muudest tegevustest. Erinevus on kahetine: ühelt poolt teeb keegi midagi teistsugusel moel kui argielus ning teisalt on seal juures keegi, kes näeb ja tunnistab seda erinevust. Veel enam, nii tegija kui vaatleja aimavad, et niisuguse eristuse võimalus viitab sellele, et teatrisündmuse ajal sooritatud tegevused erinevad sarnastest tegevustest väljaspool teatrisündmust. Teatrist teeb teatri sündmus, milles kaks osalejat on mängulises suhtes.

Kui etendaja ja vaataja või õigemini lava ja saali vaheline suhtlus on teatrisündmuse tuumaks, siis sündmuse enda olemuse määrab tema koht teatri- ja kultuuriilmas ning ühiskondlikus elus laiemalt. Käesoleva artikli alapealkirjad tähistavad sümboliseeritult seda vastastikust sõltuvust:

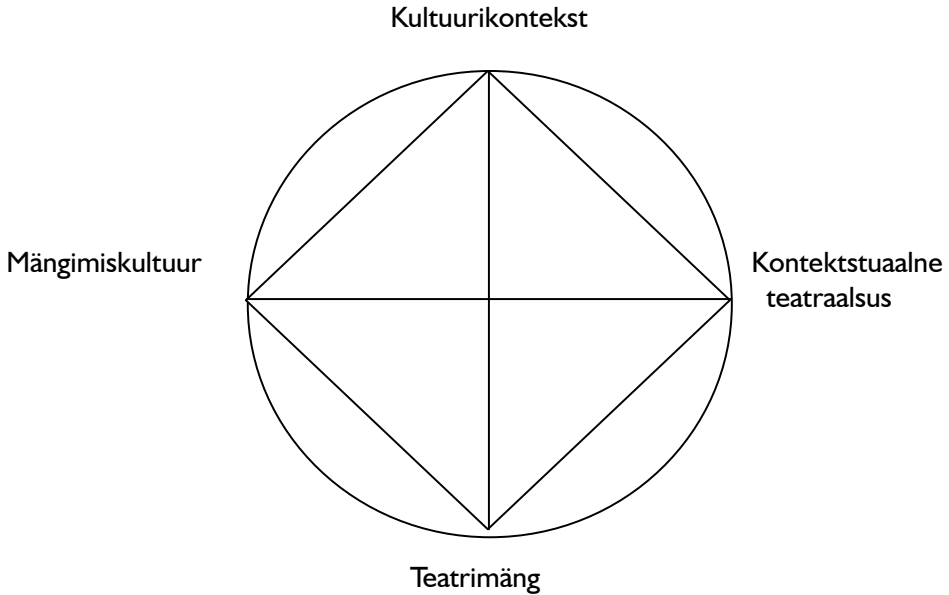
Mängimiskultuur

Kultuurikontekstid

Kontekstuaalne teatraalsus

Teatrimäng

See ringjas terminoloogia osutab teatrisündmuse eri segmentidele. Kõik need segmentid või aspektid või tasandid on kohal iga kord, kui teatrisündmus aset leiab. Neid võib võrrelda Bali jumaluste või Rooma pantomiimide maskidega, mis ühendavad mitu nägu ühes ja samas maskis. Samas on oluline silmas pidada iga segmenti enda olulisust. Seda saab kokku võtta järgmiselt:



Teatrimängu võib mõista segmentina, mis kirjeldab etendaja ja vaataja tegelikku kommunikatsiooni sündmuse ajal. Nagu eelnevalt mainitud, võib seda kommunikatsiooniprotsessi kirjeldada eri meetoditega. Sarah Bernhardt'i esinemine Racine'i tragöödias pakkus näite fenomenoloogilisest lähenemisviisist, kuid võimalikud on teisedki vaatepunktid. Samas märgib teatrimängu mõiste mängimise aspekti, mis on teatrisündmuseks hädavajalik. Mängimine – laste ja täiskasvanute tegevusena, aga ka teoreetilise ja filosoofilise fenomenina – on teatrisündmuse kõige tähtsam osa.

Kontekstuaalseks teatraalsuseks nimetan ma segmenti teatrimängu kõrval. See väljend rõhutab tõsiasja, et teatraalsuse mõiste sõltub tugevalt asjaoludest, situatsioonist ja pingeväljast, milles teatrisündmus aset leiab. Brechti “*Em Courage*” näitas, kui väga teatriesthetika sõltub aja ja ruumi kontekstist. On raske uskuda universaalse teatraalsuse olemasolusse, kuigi kaugetes paikades ja ammustest aegadest on leitud mõningaid “teatraalseid märke”. Tasub taas märkida, et teatraalsus puudutab ühtviisi näitlejat ja vaatajat – etendamine ja tajumine on alati samaaegsed. Kultuuriline teatraalsus puudutab peamiselt teatrielu tingimusi, nagu selle organiseeritus, töötingimused, žanrid, esteetilised koodid ja sisemised hierarhiad.

Kultuurikontekstid on seotud kultuurimaailma ning poliitilise ja ühiskondliku eluga, mille osaks iga teatrisündmus on. Pole võimalik ette kujutada teatrisündmust, mis ei kuuluks kindlasse sotsiaalpoliitilisse konteksti. “*Sju tre*” juhtum võib tunduda äärmuslik, kuid ma püüdsin tuua võimalikult selge näite. Muidugi

on ka kõige “süütum” meelelahutusakt poliitiline ja sotsiaalne seisukohavõtt, mis väljendab kindlaid väärtusi ja tegeleb konkreetsete (võimu)suhetega. Teater on pea alati avalik fenomen ning hõlmab seetõttu mingi osa avalikust ruumist; see annab talle kindla positsiooni mitte ainult ühiskonna kultuurielu, vaid inimeste üldises organiseerituses.

Mängimiskultuur tähistab lõpetuseks teatritegevust inimese spetsiifilise väljendusvormina, mis erineb teistest kultuurilistest ja sotsiaalsetest tegevustest. Mängimiskultuur toimub siin ja praegu ning on organiseeritud nii, et seda tuleb kogeda samal ajal, kui seda luuakse. See asetab teatri kõrvuti nii füüsiliste mängude kui muusika mängimisega – igasuguste sportmängude, seltskonnatantsude, tseremooniade, kontsertide, jumalateenistustega ehk kõigega, mis juhtub ajas ja ruumis. Selles mõttes erineb ja eristub mängimiskultuur kirjutatud kultuurist, mille jaoks on tulevikuperspektiiv olulisem kui toimumine siin ja praegu. Mängimiskultuur tähendab ka mõiste “teater” radikaalset laiendamist, nagu viitas Altamira koobaste näide. Seega ei piirdu teater mõne traditsioonilise žanriga, vaid hõlmab suure osa kultuurietendustest. Teatriteaduses kasutatavad metodoloogiad peaksid järelikult sobima igasuguste etenduste analüüsimiseks, nimetatagu neid siis teatriks või mitte. Teatrisündmuse mõiste on mängimiskultuuri mõistmise võtmeks.

Teatrisündmuse unikaalse olemuse rõhutamiseks nimetasin ma seda teatri “sündmuslikkuseks”. Ei ole olemas teatrit, mis ei toimiks või poleks toimunud sündmusena. Selles mõttes on teatri sündmuslikkus paradigmaatiline mõiste, mis on võrreldav teiste, pikaealiste teatriteoreetiliste mõistetega. Lugeses teatriloolisi kirjutisi, saab selgeks, et peamine erinevus seisneb vaataja staatuse käsitlemises. Etendusel on kirjutistes alati oma koht olnud, vaataja staatus on aga uurijate meelevallas.

19. sajandil pidas teatriuurija end ajalooliseks vaatajaks. Oma vaimusilmas lavastas ta imepäraseid ajaloolisi vaatamänge ning seletas iseenda imaginaarseid kogemusi. Usun, et mõned uurijad jõudsid ajaloo mõistmisele päris lähedale. Positivismi saabumisega humanitaarteadustesse vahetult enne 20. sajandi algust ei leidnud sellised imaginaarsed rännakud ajalukku enam “objektiivse” ajaloolase heakskiitu. Nüüd tegeles teatriteadus peamiselt ajalooliste etenduste rekonstrueerimisega. Arutleti peamiselt lavaliste ja muude materiaalsete tingimuste üle, kuid näitlemist kui efemeerset tegevust ajas ja ruumis – mängimiskultuuri – ei saanud selles paradigmas uurida. Need rekonstruktsioonid ei pööranud muidugi mingit tähelepanu publikule, kuivõrd ajaloolisi dokumente vaatajate kohta oli vähe. Arvustusi kasutati eelkõige lisamaterjalina lavastuste kohta, mitte vastuvõttu kirjeldavate dokumentidena.

1960. aastatel tuli teatriteadusesse etenduse analüüs ning sellest kujunes üks olulisemaid distsipliine. Tagasivaateliselt võib eristada kaht huvikeset: vanem traditsioon keskendus lavastuse loomeprotsessile ja seeläbi lavastajale ning hilisem suund esteetiliselt kogemusele, kaasates ka vaataja – kas “ideaalse”

vaataja või uurija enda. Tegelik vaataja jäeti vaataja vastuvõtu ja retseptiooniteooria uurida, mis arenes paralleelselt etenduse analüüsiga.

Isegi lühike tagasivaade näitab selgelt vajadust ühendada etenduse analüüs retseptiooniteooriaga ning ajalooliste sündmuste uurimine nüüdislavastuste analüüsiga. Loodetavasti pakub teatrisündmuse mõiste vajaliku raamistiku järgmisele arengule teatriteaduses.

Willmar Sauter, Introducing the Theatrical Event. Rmt: *Theatrical Events: Borders – Dynamics – Frames*. (Toim Vicky Ann Cremona jt.) Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.

Worthen

Draama – performatiivsus – etendus

William B. Worthen

Draamauuringud on jõudnud kontseptuaalsesse kriisi, mis peegeldub viisides, kuidas selle distsipliini eri suunad käsitlevad dramaatilisi tekste, lavastusi ja etendamist üldisemalt. Elin Diamond annab raamatu “Performance and Cultural Politics” (1996) sissejuhatuses eeskujuliku ülevaate nüüdisaegse etenduskunsti uurimise huvisuundadest ning pakub praeguseks juba endastmõistetavalt välja, miks see huvi paratamatult hoidub kõrvale kitsalt piiritletud dramaatilisest teatrist. Ta väidab, et 1960-ndate lõpu eksperimentaalse teatri, teoreetiliste etendusekäsitluste ja “poststrukturelismi (Barthes Brechtist, Derrida Artaud’st) mõjul hakati etendust defineerima opositsiooni kaudu teatri struktuuride ja konventsioonidega. [...] Lühidalt, teatrit süüdistati kuuletumises näitekirjaniku autoriteedile ja selles, et näitlejad piirduvad fiktsionaalsete olendite referentsiaalse kujutamisega”.¹ Kuigi “etenduse diskursuses ja performatiivsuses kui selle uues partneris” on toimunud plahvatuslik areng, on see määratu panus nii mõneski mõttes “triivinud lahti teatri pärusmaast” ning teatri ja draamaga seotud etendusvormidest ja etenduse analüüsi meetoditest.² Tõepoolest, etendus on niivõrd “võitnud austust tekstuaalse võimu, illusionismi ja kanoonilise näitlejatöö paljastamisega”, et on küsitav, kas on veel säilinud mingisugune piir draamauuringute ja etendusuuringute vahel.³ Sellise “etenduse mõiste ekspansiooni ja teatrist eemaldumise”⁴ põhjused on osaliselt seotud etendusuuringute ja kirjandusuuringute erineva distsiplinaarse panusega. Kirjandusteaduses kiputakse performatiivsust käsitledes keskenduma pigem keele performatiivsele funktsioonile, nagu see ilmneb kirjanduslikes tekstides, ning suur osa etenduskesksest draamakriitikast reedab teatri kaasamisest hoolimata samuti soovi paigutada laval toimuva tähendused dramaatilisse teksti. Etendusuuringud kirjeldavad kujukalt mittedramaatilisi, mitteteatraalseid, mittekirjalikke, tseremoniaalseid ja argielulisi etendusi, mis on vabad tekstide ülemvõimust*. Mõlemad distsipliinid vaatlevad draamat tekstidest juhitud etenduskunsti liigina; seetõttu näib draama etenduskunsti liikide seas olevat ülearuseks muutumas.

Viimase kahe kümnendi jooksul on draamat puudutavates kirjandusteaduslikes diskussioonides välja arendatud komplitseeritud etendusekäsitlus ja kriitiline sõnavara, mille abil uuritakse kirjaliku draamateksti [*scripted drama*] ja

* Originaalis *authority*. Seda mitmetähenduslikku sõna on selles artiklis tõlgitud mitmeti, olenevalt kontekstist: *ülemvõim*, *autoritaarsus*, *autorsus*. Verbi *to authorize* tõlkevasted on (*ette*) *määrama*, *autoriseerima*.

lavalise (tegeliku, implitsiitse või kujutletud) etenduspraktika vastastikust mõju. Shakespeare'i-uuringutes, mis on kirjandusteaduse see nurgake, kus etenduspraktikal on olnud mõju, motiveerib etenduste analüüsi distsipliini huvi dramaatilise teksti vastu, ja pole üllatav, et mitmed arutelud lavategevuse üle eeldavad vaikimisi, et etendus on näidendisse sisse kirjutatud. Näiteks võib tuua olulised uurimused, mis ühendavad teatripraktika Shakespeare'i-uuringutega (J. L. Styan, "The Shakespeare Revolution", 1977; Gary Taylor, "Reinventing Shakespeare", 1991), otsides näidenditest latentseid histrioonilisi (Michael Goldman, "Acting and Action in Shakespearean Tragedy", 1988 ja "Shakespeare and the Energies of Drama", 1972) või illokutiivseid mustreid (Harry Berger jr, "Imaginary Audition", 1989), või uurimused, mis kirjeldavad etendamist puudutavaid "avastusi", mida näidendeid lavastades tehakse⁵, või "otsustusi", millega iga teksti lavastades silmitsi seistakse⁶, või uurimused, mis interpreteerivad dramaatilist teksti mitte ainult näidendi kirjutamise ajastu koodidest lähtuvalt (näiteks sooline ambivalentus Shakespeare'i näidendites, kus mehed riietusid ümber ja mängisid naiste rolle), vaid ka nüüdisaegsete lavastamiskoodide alusel.⁷ Selliseid hästi välja töötatud etenduse analüüsi viise kasutatakse palju Shakespeare'i-uuringutes, kuid dramaatilist teksti struktureerivate performatiivsete joonte otsinguid võib leida ka käsitlustes, mis keskenduvad näiteks Tšehhovi (J. L. Styan, "Chekhov in Performance", 1971), Beckett'i (Ruby Cohn, "Just Play: Beckett's Theatre", 1980) ja Molière'i (David Whitton, "Molière: "Don Juan"", 1995), samuti kreeka klassikaliste dramaatikute näidenditele (Oliver Taplin, "Greek Tragedy in Action", 1978; Marianne McDonald, "Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage", 1992).

Nagu on täheldanud Michael Bristol ja teised, asetab selline vaade tekstile ja etendusele viimase "abistavasse" või "tuletatud" suhtesse dramaatilise tekstiga, mida peetakse teatrilaval tekkiva tähenduse autentseks aluseks või allikaks.⁸ Niisuguse etenduse mudeli kahtluse alla panekuks on mitmeid põhjuseid. Oodatakse, et etendusuuringute "ekspansiooniline interdistsiplinaarne või postdistsiplinaarne tegevus"⁹ asetab dramaatilise etenduse laiemasse perspektiivi, "antidistsipliini"¹⁰, mis ei püüa säilitada tekstide esmasust ega pea etendust pelgalt draamakirjanduse kõrvalnähuks. Arenedes teatri- ja draamauuringute ambivalentses pingeväljas, on etendusuuringute valdkond üha laienenud, hõlmates erinevaid eesmärke, meetodeid ja objekte: etenduse etnograafiad (Dwight Conquergood, "Ethnography, Rhetoric, and Performance" ajakirjas *Quarterly Journal of Speech*, 1992 ja "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics" ajakirjas *Cultural Monographs*, 1991; José Limón, "Dancing with the Devil", 1994; Michael Taussig, "Mimesis and Alterity", 1993); psühhoanalüütilised (Peggy Phelan, "Unmarked: The Politics of Performance", 1993) ja postkoloniaalsed representatsioonimudelid (Rustom Bharucha, "Theatre and the World", 1993; Marta E. Savigliano, "Tango and the Political Economy of Passion", 1995); institutsioonide uuringud (Cathrine Cole, "Sex and Death on

Display” ajakirjas TDR, 1993; Vivian Patraka, “Spectacles of Suffering” raamatus “Performance and Cultural Politics”, 1996); tänavateatri (Joseph Roach, “Mardi Gras Indians and Others” ajakirjas Theatre Journal, 1992), *performance*-i-kunsti (Rebecca Schneider, “The Explicit Body in Performance”, 1997) ja igapäevaelu etenduste uurimine (Terri Kapsalis, “Public Privates”, 1997); teoreetilised uurimused performatiivsest identiteedist (Judith Butler, “Gender Trouble”, 1990). Kummatigi ei ole etendusuuringute teke dramaatilise teksti ja etenduse suhteid lahti seletanud. Dramaatilist etendust kui teoreetilise analüüsi objekti ja vahendit peetakse etendusuuringutes tihti teatud põlgusevarjundiga liiga tavapäraseks. Richard Schechner ütleb oma nüüdseks üldtuntud kommentaaris ajakirjas TDR: “(T)eater, nagu me seda seni oleme tundnud ja praktiseerinud – kui kirjutatud näidendite lavastamine –, on 21. sajandi keelpillikvartett: armastatud, kuid äärmiselt piiratud žanr, üks etenduskunstide alaliik.”¹¹

See, kuidas mõistavad dramaatilist etendust etendusuurijad ja kuidas draamauurijad, pole oluline küsimus mitte sellepärast, et Schechneri väide ei peaks paika, vaid sellepärast, et tal on suuresti õigus. Kui dramaatilist etendust mõista võrdlemisi üksüheselt kirjaliku tekstiga ettemääratuna [*authorized*], siis määratakse tõepoolest teater (ja ka analüüs, mis peab etendust tekstist tingituks) luitunud kontseptuaalsesse Levittowni^{*}: dramaatiline etendus on siin rida autoriseeritud reproduktsioone, kõik ehitatud autori tekstis esitatud projekti järgi. Võib-olla *ongi* näidendite mängimine praegu lääne kultuuritööstuses jääknähtuseks kui lavastamisviis, mis kuulub täielikult autori (näiteks Shakespeare'i või Beckett'i) ülemvõimu tekstuaalsesse ja kultuurilisse diskursusesse, millega teised etendusvormid suhestuvad vastupanevamalt, opositsioonilisemalt ja iseseisvamalt. Etenduse kujustamine teksti kaudu tundub Artaud'ist ja tema järgijatest hoolimata olevat nii ilmne, nii sügavalt juurdunud lääne dramaatilise teatri etenduste kirjeldamise, lavastamise ja hindamise konventsioonides, et selle üle on vaevalt sügavamalt järele mõteldud. Kuigi arusaam, et dramaatiline etendus on näidendi etendamine [*performance of a play*], on laialt levinud, on see, “mida sõna *of* tähendab”, nagu märgib John Rouse, selles kontekstis “kaugel selgusest”.¹² Kuidas saaksid etendusuuringud kaasa aidata sellele, et kirjanduskeskne draamale lähenemine hülgaks halvava arusaama etendusest kui teksti versioonist, mis on (autoriseeritud) kehastamise kaudu tühjendatud mitmekihilisusest ja ambivalentsusest; või kuidas draama übermõtestamine võib muuta ta üheks etenduse teooria viisiks, mis uurib – mitte ei kirjelda – etendamise võimalusi?

Siinkohal käsitlen kaht valdkonda, kus etenduse definitsioon sõltub teksti ja etenduse suhte liiga kitsast mõistmisest: esiteks kirjandusteaduslikud diskussioonid performatiivsuse ja etenduse üle, mis arendavad J. L. Austini kõnetegude teooriat, ja teiseks tekstuaalsuse taak ning etenduse tekstikesksete

* Levittown – esimene massehituse teel rajatud eeslinn USA-s, modernse eeslinna sümbol Ameerika kultuuris.

mudelite probleem etendusuuringutes, eriti etenduse etnograafias. Et küsida, kuidas teksti etendamist [*performance of a text*] – keeruline fraas juba iseenesest – võiks mõista etenduse problemaatika uurimise või teoreetilise übermõtestamisena, lõpetan sissevaatega Baz Luhrmanni filmi “William Shakespeare’i “Romeo ja Julia””. Kuigi Luhrmanni teos on film – või just selle tõttu, sest filmina ei ole ta kammitsetud tekstuaalsest ontoloogiast, mis mõjutab teatris lavastatud draama mõistmist –, on see jõuline teoreetiline kokkupuude küsimustega, mida ma siin käsitlen, ja nende võimusuhte übermõtestamisega, mis kannavad nii tekste kui ka etendusi.

I

Üks vahendeid, mille abil kirjandusteadlased on oma arusaamu tekstist kohandanud etenduskeskkonnale, on Austini kõnetegude teooria, mis toob nähtavale keele ja tegemisviiside performatiivse suhte. Nii nagu kirjandusteadlased kipuvad dramaatilist etendust mõistma teksti õigest tähendusest möödalugemisena, on ka Austin teatavasti skeptiline teatraalsete kõnetegude suhtes. Austini järgi on teatraalne kõne eriliselt “õõnes” – “näiteks performatiivne lausung muutub teataval viisil õõnsaks või tühjaks, kui seda ütleb näitleja laval”¹³ –, kuivõrd see näitlikustab teatud ebaedukate kõnetegude klassi, kus kõneteo agendi (“see, kellel on teatav mõte või tunne”¹⁴) motiivid on ebasiirad või ei väljendu otseselt järgnevas käitumises (lausung võib samuti olla õõnes, kui see on “esitatud luuletuses või soliloogina”¹⁵). Austin välistab sellised tühjad lausungid arutelust, sest need kasutavad keelt viisil, mis on “parasiitlik [keele] normaalse kasutuse suhtes – kasutusviisid, mis kuuluvad keele *kidumise* [*etiolations of language*] kategooriasse”¹⁶. Veidral moel näib see, et Austin teatraalsed kõnetead tõredalt tagasi lükkas – kelle jaoks õõnes? mis mõttes õõnes? –, nüüdseks suunavat kirjandusuurijaid performatiivsuse ja etendus(likkus)e poole, mis toimub dramaatilise teatri iseäralikku õõnsust aktsepteerides.

Niimoodi toimivad mitmed hiljutised katsed kasutada Austini teooriat selleks, et nõuda etendus tagasi dramaatilise teatri mõju alt, eraldades ettekirjutamata [*unscripted*] etenduse lavalisest võltssärast, selleks et vabastada etendus (ja etendusuuringud) ebaõnnestunud ühendusest teatripärasega (ja teatriteadusega). Näiteks Andrew Parker ja Eve Kosofsky Sedgwick annavad Austinile toetudes ülevaate kirjandusuuringute ja etendusuuringute omavahelisest “lähenemisest”, mis on lükanud performatiivsuse “kesklavale”¹⁷: “Kui sellise tunnistuse üheks tulemuseks on olnud kõrgendatud valmisolek tunnistada performatiivse mõõtme olemasolu kõigis rituaalsetes, tseremoniaalsetes, kindla

* Austraalia päritolu režissööri Baz Luhrmanni (sünd 1962) film “Romeo + Julia” esilinastus 1996. aastal; nimiosi mängisid Leonardo DiCaprio ja Claire Danes.

stsenariumi järgi toimuvates käitumistes, võiks teiseks tulemuseks olla ära-tundmine, et ka filosoofilised esseed on performatiivsuse näited.”¹⁸ Kuigi mõnele võib olla kergendus, et filosoofidki on nüüd etendajad, on hämmastav, et kirjandusuurijad on alles hiljuti ära tundnud rituaalide ja tseremooniade performatiivsed aspektid – see on arengusuund, mille nad omistavad etendus-uuringutele kui uuele antidistsipliinile. Parkeri ja Sedgwicki järgi on teatriteadus “end viimase kümnendi jooksul ümber mõtestanud kui laiem etendus-uuringute väli” ja on “liikunud kaugemale *black box*’i klassikalisest ontoloogiast, et hõlmata tervet müriaadi etenduspraktikaid, mis ulatuvad lavast massipidustusteni, ja kõike nende vahel”.¹⁹

Parkeri ja Sedgwicki jõuline Austini-tõlgendus ohustab õnnestunud performatiivsuse mõistet, näidates selle olemuslikku põhinemist “etioleeritud” – s.t “perverse, kunstliku, loomuvastase, ebanormaalse, dekadentliku, jõuetu, haiguslikuga seotud”²⁰ – teatrietendusel, mille selline tõlgendus välistab. Selle tõttu on ka üllatav, et kirjeldades teatriteaduse arengut etendus-uuringuteks, kasutavad Parker ja Sedgwick nüüdisaegset teatrikonventsiooni kui teatrietenduse ontoloogia sünekdoohi: nende mõistes on teatri ja teatriteaduse muster-näidiseks modernne *black box*’i realism. Arvestades järgnevat arutlust abielust kui konventsionaalse teatri vormist, on ilmne, et “*black box*’i mudeli” all mõtlevad Parker ja Sedgwick modernse eeslavateatri ruumilist ja etenduslikku dünaamikat, s.t etendusvormi, mis tekkis vaevalt sajand tagasi, lääne modernse industrialismi üldtuntud sotsiaalsete, esteetiliste ja tehnoloogiliste (näiteks elekter) ilmingute surve: pimendatud saal, kodanlik draama, konventsioonid, mis suruvad etenduse neljanda seina taha lavakarpi. (Tänapäeva teatris on *black box* muidugi väike teatriruum, mida saab mitmeti organiseerida, varieerides nõnda ka publiku ja lava suhet; selles tähenduses ei ole *black box*’il eeslava. Kas *black box* – rääkimata modernsest eeslavaga teatrimajast – määratleb teatri “klassikalist ontoloogiat”, on veel lahtine küsimus.) Ignoreerides teatriteaduse pika-aegset huvi pidustuste ning dramaatilise ja rahvateatri etenduste vastu – nagu ka 19. sajandi teatri vastu, millest draamakirjanduse ülevaadetes tihti mööda vaadatakse –, teevad Parker ja Sedgwick tüüpilise kirjanduskeskse distsiplinaarse valiku, mille järgi teatrilavastuse määratlevad moodsa teatri tekstipõhised vormid. Taandades teatri modernse *black box*’i realismile, kinnistavad etendus-uuringud Parkeri ja Sedgwicki käsitluses teatrit kui olemuslikult taastootvat kunstivormi – teater parasiteerib dramaatilisel tekstil, nii nagu teater Austini arvates parasiteerib keelele.

[...]

“Millal on ütlemine tegemine? Ja kuidas on ütlemine tegemine?” – nagu Parker ja Sedgwick viitavad, on üks probleeme dramaatilise etenduse modelleerimisel austinliku performatiivsuse järgi see, et etendus taandatakse keele Etendusele

[*Performance of language*], sõnadele, just nagu oleks dramaatiline etendus üksnes või põhiolemuslikult lausumise viis, (ebaedukate) kõnetegude tootmine.²¹ Parkeri ja Sedgwicki siin esitatud probleemistik on seotud nende arusaamaga, et dramaatiline teater – või näitlemisena tuntud lausumisviis – on dramaatilise teksti üksühene taasesitamine [*citation*], kuna mitteteatraalne etendus (näiteks abielutseremoonia) on osundamise [*citation*]* viis, mis ulatub tekstist (jah-sõnast) palju kaugemale ning korraldab ümber teksti tähendused, mitte ei ole ise nende tähenduste kaudu määratletud.** Tõepoolest, just see eristus on Parkeri ja Sedgwicki kõnetegude teooria ümbermõtestuse see osa, mis on dramaatilise etenduse ümbermõtestamiseks kõige paljulubavam. Sest kui teater jääb nendele erilisel viisil õõnsaks märgiks sellest, kuidas nähtaval-oleku [*visibility*] konventsionaalsete mehhanismide kaudu (eeslava, realistlik dramaatiline narratiiv ning selle kaudu toimuv interaktsioon publikuga) taastoodetakse sotsiaalseid hegemooniaid, siis annab abielutseremoonia teksti (jah-sõna) ja etenduse suhte uurimise mudeli, mis on dramaatilise etenduse kirjeldamiseks adekvaatsem. Mitte tekst ei kirjuta etenduse tähendusi ette: performatiivse jõu loob teksti konstrueerimine tseremoonia spetsiifilise mehhanismi sees. Etendus ei ole teksti taasesitamine. Tseremoonia rakendab teksti ja paljut muud ühe osana sotsiaalse korra teatava visiooni keerukast taaskordamisest: etenduse tähendus ei sõltu mitte teksti, vaid heteroseksuaalse sotsialiseerimise mustrite taasesitusest, aga ka kindla teksti, kindlate esitajate ning “etenduse materiaalsuse ja ajaloolise tiheduse” vastastikusest mõjust²² ning etenduspraktikate võrgustikust, mis konstitueerib etenduse kui tähendusliku osundusakti. Kuigi Parkeri ja Sedgwicki käsitluses on teater endiselt õõnes, viitab nende arutluskäik mitteteatraalsest etendusest sellele, et dramaatiline etendus tuleks vabastada kohustuslikust “kummardusest” näitekirjaniku või teksti autoriteedi ees.²³

Etendamine rekonstitueerib teksti; see ei korda, ei ütle välja ega tõlgi teksti. Etendus ei taasesita teksti rohkem kui jah-sõna konstitueerib abielu jõustumist.²⁴ Selle asemel esitab etendus teksti ilmselgelt tsitaadilise käitumise süsteemis, näiteks kui “etendus “toimib””, teeb ta seda “sel määral, et *kasutab ära ja katab* konstitueerivad konventsioonid, mis on teda käivitanud”.²⁵ Kui “teksti performatiivsus ei ole ülimusliku kontrolli all”²⁶, nagu Judith Butler pornograafiavastase tsensuuri perlokutiivseid nõudmisi kritiseerides väidab, siis ei saa teatrietenduse tähendused olla allutatud dramaatilise teksti ülimuslikule kontrollile. Kas etendus toimib taasesitavalt/osundavalt [*citationally*], sealjuures

* Worthen kasutab järgnevalt mõisteid *citation*, *citational*, *to cite*, *citing* jms, mida on keerukas üheselt tõlkida. Tõlkija eelistab kasutada kaht paralleelvarianti: *taasesitamine* siis, kui on tegemist teksti ja teatrietenduse suhtega, ning *osundamine* seoses laiemate kultuuriliste praktikatega. Sobivas kontekstis kasutatakse ka mõistet *tsitaadiline*.

** Siinses tõlkes kärbitud tekstiosas on juttu sellest, et Parker ja Sedgwick vaatlevad Austini näidet abielutöötusest (jah-sõnast) ning rõhutavad, et oluline on jah-sõna lausumise kontekst; abiellumine on nagu moodsa realistliku teatri etendus, mis ei luba publikul ei pilku ära pöörata ega etendusse sekkuda.

vähem teksti lausumise või kordamisena kui korrates etenduskonventsioone, mis sisaldavad “*autoriteedi mõjuvõimu eelnevate ja autoriteetsete praktikate kordamise või taasesituse kaudu*”²⁷? Dramaatiline etendus kui taasesitav praktika – nagu kõik teisedki etendused – ei seisne mitte niivõrd tekstide uuesti esitamises kui omaenda toimimismustrite taaskordamises; neid mustreid võib mõista väljaspool teatrit toimivate ja kaasaja ühiskondlikku elu konstitueerivate sotsiaalsete ja käitumuslike praktikate osundusena või ehk õonestavagi ümber-tähistamisena. Lavalised taasesitavad praktikad – näitlemisstiilid, lavastuskonventsioonid, stsenograafia – toimivad performatiivselt ja muudavad ka teksti millekski, millel on performatiivne jõud: etendusteks, käitumiseks. Austini teooria kaasamine kallutab teatrietendust seostama kõnega ja viib seega vältimatult selleni, et teatrietenduse seost dramaatilise tekstiga vaadeldakse lausungi ja keele suhte analoogina Austini teoorias: dramaatilist teatrit mõistetakse kui perlokutiivset meediumi, milles etendus on tekstis ette kirjutatud performatiivsete kõnetegude otsene tulemus. Niisugune performatiivsuse mõiste rakendamise dramaatilisele etendusele võimendab arusaama, et etendus on tekstiga ette kirjutatud, ja seega taastoodab nii traditsioonilisi kui uuemaid distsipliinaarseid vastuolusid draamauuringute, teatriteaduse ja etendusuuringute vahel. Austini järjekindlam ülelugemine, jah-sõna dekonstruktsiooni kohaldamine mitte ainult sotsiaalsele tegevusele, vaid ka dramaatilisele etendusele paigutaks teksti funktsiooni etenduses ümber ja käsitaks teksti lavastuse materjalina. Kuigi dramaatiline etendus kasutab teksti, on see vaevalt teksti poolt määratud: sellega nõustuda tähendaks nõustuda arusaamaga dramaatilisest etendusest kui õõnsast, isegi kiduvast kirjandusliigist.

II

Üks dramaatilise etenduse väärnimõistmise viisidest kirjandus- ja etendusuuringutes on selle käsitlemine pelgalt teksti kordamisena, mis toob etendusse sisse kirjanduse või teksti ülemvõimu. Osaliselt sellepärast, et etendusuuringutes jagatakse kirjanduskeskset arusaama dramaatilisest teatrist, on neisse edukalt kaasatud rituaali ja argikäitumise etnograafilisi mudeleid, mille abil määratletakse etendust uuesti selgelt mittekirjandusliku ja mitteteatripärase nähtusena. Ei ole vist üllatav, et selle arutelu lähtepunktiks on Clifford Geertzi tõlgendused kultuurist kui tekstist, mis on mõjutanud uushistorismi ja selle transformeerumist kultuuripoeetikaks. Kui kultuuri tekstualiseerimine võimaldas kirjandusuuringutel laiendada oma tõlgendamiskäitumist ka teistele nähtustele peale teksti, on etnograafiline lähenemine etendusuuringutes hakanud etenduse mõistmisele tekstina vastu töötama. Osaliselt pärineb selline kõhklus kiiduväärt soovist mitte privilegeerida lääne dramaatilist teatrit kui etenduse paradigmat. Asi pole ainult selles, et paljudes mitte-lääne etendusvormides ei

kasutada teksti, vaid selles, et ka paljudes teksti kasutavates teatrivormides, näiteks *nō*-teatris, funktsioneerib tekst teisiti kui traditsioonilises lääne teatris. Kuid vahel on see vastupanu tingitud ka kahtlustest, et kirjutatu võib taastoota autoritaarsust, seega sotsiaalseid hegemooniaid. Teisisõnu kujundab vastuhakku tekstualiseerivale etnoloogiale autoriseeritud teksti ja sellele vastu seisva eten-duse dialektika, mis iseloomustab ka Parkeri ja Sedgwicki arusaama perfor-matiivsusest.

Selles mõttes – nagu on elegantselt väitnud Dwight Conquergood (“Ethno-graphy, Rhetoric” ja “Rethinking Ethnography”) – kehastab Geertzi tekstuaalne kultuurimudel sügavat soovi kujutada teisi kultuure lääne epistemoloogia raamides. Geertz mõistab “hõimukultuuri” enamasti kui “kogumit tekste, mis ise on juba kogumid ja mida antropoloog üritab lugeda üle nende õla, kellele see tekst tegelikult kuulub”.²⁸ Kui võtta Geertzi kuulus näide, siis Bali kuke-võitlus teeb

sedasama, mida teise temperamendi ja teistsuguste tavadega rahvaste jaoks teeb “Kuningas Lear” või “Kuritöö ja karistus”; ta korjab üles teatud teemad – surm, mehelikkus, raev, uhkus, kaotus, heategu, juhus – ja korrastades need hõlma-vasse struktuuri, tõstab reljeefselt esile teatava vaate nende erilisele olemusele.²⁹

Kahtlemata kirjeldab Geertz teiste kultuuride praktikaid selle rolli kaudu, mida lääne kultuuris täidab kirjandus, kuid Conquergoodi häirib kultuuri tekstuali-seerimise puhul üks fundamentaalsem probleem. Niivõrd kui etnograafia mõis-tab ilma kirjata kultuure tekstina, jätkab ta koloniaalset tegevust, modelleerides teise(suse) epistemoloogiaid lääne mõistetes. Conquergood väidab, et kultuuri käsitlemine tekstina ja selle kujutamine kirjutamise kaudu tähendab kujutada teise kultuuri protsesse, lähtudes mitte ainult lääne teadmistest ja kujutus-viisidest, vaid ka neist vormidest – kirjutus, tekstid –, mida on sageli kasutatud teiste kultuuride üle valitsemiseks ja nende ekspluateerimiseks.³⁰

Conquergood nõuab, et etnograafia kasutaks selle asemel etendust nii uurimis- kui kujutamismeetodina. Ta märgib, et “etendusetundlik etnograafia” teisendab “uurimissituatsiooni võimudünaamikat”, mis “muutub, kui etnograaf loobub distantseerunud ja erapooletu vaateleja positsioonist ning loob isikliku “koostegevuse” suhte või osaleb etenduses koos oma ajaloolise tausta ja nimega “ainulaadsete indiviididega””.³¹

[...]

Kuigi on aeg, et tekstide eeldatav ülemvõim etenduste üle saaks ümber, adub Conquergood õigesti, et kui “Etenduse Paradigma lihtsalt vastandatakse Teksti Paradigmale, siis pärsib esimese radikaalset jõudu too järjekordne binaarne see-või-teine konstruktsioon, mis lõppkokkuvõttes taastoodab modernistlikku

mõtlemist. Etenduse Paradigma on kõige kasulikum siis, kui see lükkab tekstid keskmest välja ilma neid kõrvale heitmata.”³² Mingis mõttes sõltub see “radikaalne jõud” ühest fundamentaalsest binaarsusest, nimelt tekstide ja etenduste paikapidamatust opositsioonist. Samal põhjusel, miks Conquergood ülistab retoorika ja etenduse ühendust eeldatavas “vastandumises fundamentalismile”, on oluline mitte hakata fundamentalistlikult käsitama kirjalikult ettevalmistatud ja ettevalmistamata [*scripted and unscripted*] etenduste opositsiooni. Käsitleda etendust kui “olemuslikult vaidlustatud mõistet”³³ tähendab näha seda vaidlustatust mitte ainult etenduse sees, vaid ka piiridel, nagu osutab Joseph Roach, kes heidab kõrvale “kirjalikkuse ja suulisuse kui transtsendentsete kategooriate skemaatilise opositsiooni”, väites, et “need kommunikatsioonimudelid on aegade jooksul vastastikuse mõju kaudu teineteist loonud”.³⁴ Tekste – oma nihkuvate piiridega, ilmuvate ja kaduvate autoritega, isegi oma tüpograafiaga, mille arvutiekraan tühistab – võib käsitleda samasuguste vaidlustatud aladena, kus autorsuse mõisteid pidevalt arutatakse, uuesti defineeritakse ja muudetakse. Komplitseeritum arusaam sellest, kuidas performatiivsus teatris toimib, takistaks draama ja teatri käsitlemist vältimatult autorikeskse nähtusena, mille aluseks on pigem tekstide reprodutseerimine kui nende keskmest väljatõstmine ja etenduseks ümbertöötamine. Kas etendusuuringute ja etenduse teooria kontseptuaalseid vahendeid saab rakendada selleks, et arendada dramaatilisest etendusest kõnelemise viise, mis ei seaks visalt etenduse aluseks teksti tähendusi, olemuslikult tekstiliste tähenduste uestikodeerimist tegevuse kaudu, stsenaariumi [*script*] või teksti ülemvõimu?

III

Mille etendamine on dramaatiline etendus? Dramaatilise teatri kriitika üks kõige pärssivamaid aspekte on (kuni viimase ajani) kalduvus vaadelda etendust lugemisena, tõlgendusena, *teksti* (või, mis on enam-vähem seesama, *näidendi* või selle võimaluste või näiteks Shakespeare'i) realiseerimisena. Öelda, et etendus on tehtud mingi teksti *põhjal* [*performance is of a text*], tähendab otsekohe tunnistada, et suhe selle tekstiga on äärmiselt nõrk: etendus ei ole tavaliselt tehtud ühe teksti *põhjal* otseses tähenduses, kuna lavastusprotsessis võidakse läbi töötada terve hulk klassikalise näidendi eri versioone ning näitemängu valmimise käigus luuakse ja kasutatakse mitmeid käsikirju. Tänapäeva tekstiuuringutes, kus on laialdaselt analüüsitud, kuidas tekstid toodavad autori võimu, oleks selline väide samuti problemaatiline (vt Jerome J. McGann, “The Textual Condition”, 1991; George Bornstein ja Ralph G. Williams (toim), “Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities”, 1991; Peter L. Shillingsburg, “Scholarly Editing in the Computer Age”, 1986; Joseph Grigely, “Textuality: Art, Theory, and Textual Criticism”, 1995; Jeffrey Masten, “Textual Intercourse”,

1996). Tekst on imendunud teatrilavastuse mitmekesisestesse verbaalsetesse ja mitteverbaalsetesse diskursustesse, muutunud täielikult ühismööduta asjaks, sündmuseks. Teatris on tekst alati pigem nagu telefoniraamat kui “Hamlet”: teatri performatiivne keskkond muudab nad millekski muuks, etenduseks. Üks konventsionaalse teatri funktsioone on esile tuua sellesama *mille* retoorikat; esiletoomine on sügavalt seotud pigem etenduse konventsioonidega kui tekstide ja nende esitamise suhtega.

Küsimus dramaatilise teatri tsitaadilisusest [*citacionality*] on keeruline. Paljud dramaatilised etendused (näiteks vammuse-ja-sukkpükste-Shakespeare*) on varustatud autoriseerivate viidetega: nad kasutavad näitlemist, kostüüme, režiid, kogu lavastust selleks, et pretendeerida mõjuvõimule, mis seisneb teksti, žanri, etendustraditsiooni, müstifitseeritud autori teataval viisil mõistmises. Etendus ei tähista tekstide taasesituse kaudu. Etendus loob tekstiläheduse või millegi muu “läheduse” taju kui osa kaasaegsete etenduskonventsioonide retoorilisest rakendamisest, kui viisi taotleda “midagi, mida me väärtustame”.³⁵ Retoorikana piirduvad sellised viiped harva dramaatiliste etendustega. Teatrilavastust – mis korraldab käsikirja ümber ja nõnda taasloob selle teises väljenduskeeles, nagu kõne, žest või tegu, millel puudub igasugune ühismoot teksti enda mõistetega – ei peaks vaatlema nähtusena, mis tavapäraselt tegeleb autori võimu küsimusega. Selline lähenemine ei võta arvesse mitmeid etendus- ja *performance*’i-kunsti vorme puuduvat autentsuse diskursust. Jutt ei ole ainult monoetendustest, nagu Spalding Gray või Karen Finley looming, vaid ka Anna Deavere Smithi etendustest – intervjueeritavate üksikasjalik depersonaliseeriv jälgendamine võiks meenutada James Cliffordi kriitikat “Geertzi äkilise haihtumise kohta oma etnograafilises kirjelduses”³⁶ – või etendustest, mis näivad osundavat isiklikku suhet materjaliga (näiteks Annie Sprinkle)**). Kõigil neil juhtudel on etendus performatiivne Judith Butleri mõistes, toimides kui “ritualiseeritud praktika”, mis “kasutab ära ja katab konstitueerivad konventsioonid, mis teda on käivitanud”³⁷; mõnikord kutsuvad need konventsioonid välja illusoorse tekstuaalse autorsuse, mõnikord mitte.

Mis võimalusi on selleks, et mõtestada ümber teksti positsioon dramaatilise teatri etenduse käsitluses? Kas on võimalik, nagu viitab Joseph Roach, käsitada etendust – dramaatilist etendust – “kui tekstilise vahendamisprotsessi alternatiivi või täiendust”³⁸? Roach kõneleb siin performatiivsest uurimisest ja levitamisest, kuid ma tahan tema ideed veidi teisiti mõtestades laiendada, lähtudes “asendamise” [*“surrogation”*] mõiste selgitusest raamatus “Cities of the Dead”.³⁹ Roachi järgi võib etendust kirjeldada kui surrogaati, veidrat asendavat

* See oli Shakespeare’i ajastu tüüpiline meesteriietus; viide n-ö ajastutruudele lavastustele.

** Spalding Gray (1941–2004), Ameerika näitleja, näitekirjanik, monoetenduste esitaja; Karen Finlay (sünd 1956), Ameerika visuaal- ja tegevuskunstnik ning kirjanik; Anna Deavere Smith (sünd 1950), Ameerika näitleja, näitekirjanik ja nn *verbatim*-teatri lavastaja; Annie M. Sprinkle (sünd 1954), Ameerika tegevuskunstnik.

tegevust, eelnevate etenduste ja etendajate ambivalentset uuestimängimist praeguse käitumise kaudu. Etendus tuletab meelde ja transformeerib minevikku olevikuvormis, olles nii meenutamise kui ka loomise akt. Nagu Schechneri “taastatud käitumine”⁴⁰, nii ei kätke ka asendamine autoriseeriva teksti, alustarajava algallika uuestimängimist, vaid võimalust konstrueerida see algallikas kui etenduse retooriliselt jõuline mõju. Käsitleda näidendi etendamist kui asendavat tegevust, kui tegu, mis genereerib “improviseeritud narratiive autentsusest ja esmasusest”, mis tihti “tarduvad õitsvateks müütideks legitiimsusest ja algallikatest”⁴¹, tähendab tavapäraselt tekstile omistatud esmasuse ülekandmist etendusele. Dramaatiline etendus muutub pigem mittedramaatiliseks surrogaadiks; see muutub teoks – nagu abielusõlmimise jah-sõna etenduslik tsitaadilisuus –, milles teksti mõistmine ei ole enam etenduse põhjus, vaid tagajärg.

[...]

Kuidas saab dramaatilist etendust käsitleda mitte kui teksti [*of the text*] etendamist, vaid kui kordamisakti, lausungit, surrogaati, mis positsioneerib, kasutab ja tähistab teksti etenduse taasesitavates praktikates? Juhindudes osaliselt Artaud’ hüüdest “Tehkem lõpp šedöövritele!”, on teater viimase kolme kümnendi jooksul tihti üritanud vabaneda teksti ilmest ülemvõimust, klammerdudes samal ajal klassikalise draama külge. Ma ei pea siin silmas klassikaliste näidendite nüüdisaegsetes kostüümides või alternatiivse “ajaloolise” lavakujundusega mängimise pikka traditsiooni (alates 1920-ndatest). Tavaliselt panevad sellised lavastused konventsionaalse arusaama tekstuaalsest võimust lihtsalt uude kesta.⁴² Samuti ei mõtle ma eksperimentaalseid lavastusi, nagu Performance Groupi “Dionysus in 69”^{*}, märgilist keskkonna- ja osavõtuteatri lavastust, mida siiski suuresti valitses Euripidese tragöödia “Bakhandid”. Ma pean silmas lavastusi, mis teksti etenduses ebakonventsionaalsel viisil ümber paigutavad – kõne, žesti, füüsilise tegevuse kaudu – ja tähistavad nõnda ümber võimupositsiooni, mis tavapäraselt omistatakse tekstile. Näiteks Robert Wilsoni lavastuses “Kui me surnud ärkame” hoidsid näitlejate jäigad žestid ja ooperlikult ebarealistlikud kõnemustrid ära repliikide sarnastumise psühholoogiliselt motiveeritud tegelase kõnega, mida tavaliselt peetakse Ibseni-lavastuste autoritruuduse märgiks. Üks kõige mõjuvamaid etendusi, mida ma viimasel ajal näinud olen, Anne Bogarti “kavandatud ja lavastatud” ning Saratoga Rahvusvahelise Teatriinstituudi “loodud ja etendatud” “Going, Going, Gone”^{**}, kasutab samuti etendust tekstide funktsioneerimise uurimiseks, kujutades endast näidet etendusetundlike uuringute ühest versioonist. Tegelasakond koosneb nooremast

* “Dionysos in 69” esietendus 1968, lavastaja oli Richard Schechner. Lavastuse üksikasjalik kirjeldus leidub “Tänapäeva teatri leksikonis” (1996).

** Anne Bogart (sünd 1951), Ameerika lavastaja, rajas SITI trupi koos jaapani lavastaja Tadashi Suzukiga 1992. aastal. “Going, Going, Gone” esietendus 1996 Actors Theatre of Louisville’is.

ja vanemast paarist, kelle vanus, žestid, kostüümid ja käitumine toovad meelde Edward Albee “Kes kardab Virginia Woolfi?”. Lavakujundus ja füüsiline tegevus kordavad Albee Walpurgi öö stseeni või vähemasti Richard Burtoni ja Elizabeth Taylori mängu*; näitlejate intonatsioonid, poosid ja liikumine esitavad diskussioone, vaidlusi, võrgutamist, mängu “Ass, külaliste kallale”, asendades “Kes kardab Virginia Woolfi?” käitumismustreid. Albee teksti asemel esitavad näitlejad katkendeid teaduslikest (Stephen Hawking) ja mitteteaduslikest (T. S. Eliot, William Blake) tekstidest, pastišeerivad newtonlikke, kvantmehaanika-alaseid ja kirjanduslikke tekste, mis räägivad füüsilisest maailmast selle suuremastabiilistest, aatomisestest ja poeetilistest avaldusvormides. Nagu märgib lavastaja Tina Landau, on Bogarti lavastuses “näitleja liikumine tekstist vabastatud, tükikeses vaid teise näitleja tegevusest ja jäädes samas eripäraseks”.⁴³ Lavastuse “Going, Going, Gone” tähendust ei saa omistada tekstile; etendust ei saa mõista – nagu tavalisi Shakespeare’i-, Ibseni- või Beckett-lavastusi – kui teksti (latentsete võimaluste) realisatsiooni, tõlget, tõlgendust või taasesitamist. Aga kuigi “Going, Going, Gone” võib näida erijuhtumina, on see tegelikult draamatilise etenduse normatiivne näide. Nii nagu jah-sõna saab oma jõu taas-esitavast käitumisest, mille raames seda lausutakse, nii saavad ka konventsionaalsemad draamatilised tekstid etenduses oma jõu käitumisaktidest, mis konstitueerivad neid kui tähenduslikke tekste.

Küsimus tekstide toimimisest suhtes etendusega ei ole ainult etendus-uuringute või avangardteatri ääreala; see on küsimus draamatilise etenduse toimimisest – kuigi tihti implitsiitne. See käivitab ka Baz Luhrmanni laialt levitatud filmi “William Shakespeare’i “Romeo ja Julia”” tegevuse. Filmina ei toimi Luhrmanni teos asendusprotsessis samal viisil kui teatrietendus. See tegeleb rohkem televisuaalse kui teatraalse osundamisega, olles teadlikult suunatud MTV [*Music Television*] publikule, nagu näitab filmi urbanistlik kujundus, kiire montaaž, visuaalne küllastatus ja popilik taustmuusika. Sellest dimensioonist antakse selgesti märku nii filmi ava- kui lõpukaadrites, kus proloogi ja epiloogi edastab uudisediktor teleekraanil, ning rollinimede esitamisega peategelaste esimese ekraanile ilmumise korral: “Fulgencio Capuletti – Julia isa” jne. Shakespeare’i keel toimib ja on seega konstitueeritud järgmiste osunduste kaudu: MTV; Claire Danesi ja Leonardo DiCaprio televisioonilik näitlemisstiil; läbilõige filmiajalooost, mis juba ainuüksi avastseenis hõlmab 1950-ndate vesterne ja gangsterifilme, nagu “Boyz N the Hood”^{**}; Mercutio kuninganna Mabi stseeni kandev *voguing*^{***} (meenutab nii Madonna videot kui Jennie Livingstoni

* Richard Burton ja Elizabeth Taylor mängisid George’i ja Marthat Albee draamal põhinevas filmis (1966).

** John Singletoni (USA) film 1991, kujutab mustanahaliste noorte elu äärelinnas, vägivalda jm.

*** *Voguing* – moodsa klubitantsu stiil, millele pani mh aluse Madonna muusikavideo “Vogue” (1990). “Pariis põleb” on Jennie Livingstoni 1990 valminud dokumentaalfilm New Yorgi ballikultuurist.

filmi “Pariis põleb”), mis annab kogu Mercutio rollile tähendusrikkalt etendusliku eripära. Kuigi Timothy Murray on õigus, kui ta peab televisiooni tsiteerimist filmis Shakespeare'i teatri mängulise tunnetuse surrogaadiks – see on “ironia ja hüperbooli destabiliseeriv mehhanism, mille mängulisteks mootoriteks renessansiteatris olid retoorika ja perspektiiv”⁴⁴ –, pööras suurem osa kriitikast tsiteerivale tekstuurile ainult põgusat tähelepanu, keskendudes selle asemel suhtele “efektide” ja nende arvatavate põhjuste vahel Shakespeare'i tekstis. Kuigi näiteks Stanley Kauffmann hindab tunnustavalt filmi põimitud viiteid muusikavideotele (“Üks visuaalne kaskaad teise järel, üks heliefekt – enamasti rokk – teise järel”⁴⁵), sõltub esituse edu või läbikukkumine tema arvates sellest, kui hästi toimib teksti reprodutseerimine. Ehkki Kauffmann eelistab Luhrmanni Shakespeare'i-käsitlust dekoratiivsete pisisjadega tegelemisele Trevor Nunki “Kaheteistkümnendas öös”, leiab ta, et Luhrmanni film “on tegelikult tõlge, nagu oleks ta teksti tõlkinud soome või bulgaaria keelde, jättes originaalset mälestisena alles mõne ingliskeelse katke”.⁴⁶

Kuidas kujutab “William Shakespeare'i “Romeo ja Julia”” teksti ja etenduse suhet? Film on asendamise dünaamikaga seotud juba pealkirjast alates. Pealkiri, mida ma eespool kasutasin MLA [Modern Language Association] pealkirju reguleeriva vormi kohaselt – s.t Shakespeare'i pealkiri “Romeo ja Julia” –, ei ilmu filmis sellisena mitte kordagi. Filmi autoriõiguse all olev pealkiri asendab “ja” &-märgiga ning pealkiri, mida näidatakse filmi ava- ja lõputiitrites, samuti turundus- ja reklaamimaterjalides, raamistab &-märgi veel suure punase ristiga (või tuleb toime isegi ilma &-märgita): “Romeo + Julia”. Esile tuues ja meelde tuletades, aga siiski asendades Shakespeare'i kanoonilist pealkirja, tegeleb film küsimustega, mida olen siin tõstatanud ja mis kehtivad iga dramaatilise etenduse kohta. Mis küsimusi etendus tekstile esitab? Kuidas tähistab etendus oma suhet tekstiga ning teksti asendamist (ja nii selle konstitueerimist)? Hoolimata püüdest tekstist distantseeruda – tihti ka sellest lahti ütelda –, näib see film oma eneseteadlikkus suhtes Shakespeare'i “originaaliga” mitmel viisil järele katsuvat Shakespeare'i ja shakespeare'liku teksti asendit nüüdisaegses kultuuris, näib hoidvat ja uuesti esitavat Shakespeare'i mõjuvõimu etenduses, reflekteerivat suhteid teksti, etenduse ja tsiteerimise vahel.

Luhrmanni filmi tekstuur on küllastunud visuaalsetest allusioonidest tekstile, teksti tsiteerimistest ja lavastamistest. Filmi tihe ja ere palett, ilustatud katooliiklus ja ülespuhutud gängikultuur resoneerivad Shakespeare'i keele barokse keerukusega kohaliku žargoonina ning märgivad samas distantseeritud klassikalisest “shakespeare'likust” näitlemisest. Veel enam, paljusid teksti sõnu on kujutatud visuaalselt, sageli siltidena. Näiteks “mõõgad”, millest Tybalt ja Benvolio I vaatuse I. stseenis kõnelevad, on filigraansed juveelidega ehitud püstolid, millesse on inkrusteeritud religioossed sümbolid; kui Benvolio hüüab “Kõik mõõgad

* Inglise teatri- ja filmilavastaja Trevor Nunki (sünd 1940) film “Kaheteistkümnendas öö” esilinastus 1996. aastal. Tegevus oli paigutatud 20. sajandi algusesse.

tuppe!” (I vaatus, I. stseen), on kaamera fookuses tema püstol ja – mis veel tähtsam – püstolirauale graveeritud kiri “Sword 9mm Series 5”. Kui Capuletti nõuab oma kahekäemööka, sirutab ta käe limusiini ukse kohale, kus on automaatselt kirjutatud Longsword*. Luhrmanni film on tulvil selliseid tekstinalju: postifirma Kiirpost [*Post Haste*], mille kaudu vend Lorenzo püüab Mantuassee pagendatud Romeoga ühendust saada; Mooruspõuusalu [*The Sycamore Grove*] – mahajäetud kinohoone rannal, kus Romeo filmi alguses üksinda uitab. Tegelikult on kogu filmi visuaalne tekstuur täis viiteid, mis ulatuvad näidendist kaugemale, Shakespeare'i kui autori ja kultuurilise ikooni tekstuurini: filmi avastseenid mõnitavad Montecchi poisid nunnasid sõnadega “bubble, bubble, toil and trouble”**; piljardisaal Gloobuse Teater [*Globe Theatre*], kus Romeo tihti käib; silt “Verona ranna kaupmees” [*The Merchant of Verona Beach*]; reklaamlause “Su Püstol olen ja su sõber” (“Kuningas Henry Neljas”, 2. osa, 5. vaatus, 3. stseen [*I am thy Pistol and thy Friend*]) 9; seinale kritseldatud nimi Prospero; ehk isegi emand Capuletti Elizabeth Tayloriga Kleopatrat jäljendav kostüüm maskiballil.

See film asetab dramaatilise etenduse verbaalsete tsitaatide nähtavasse teksti. Kuigi tähttäheleline vastavus tekstile võib olla pelgalt “teravmeelsus, mis jätab kõrvale kõik ajaloolised nükked värsis”⁴⁷, näib “Romeo + Julia” suhestuvat Shakespeare'i tekstiga irooniliselt, liikudes nõnda eemale sellest, mida etendus ei ole, mida ükski etendus ei saa olla: Shakespeare'i “Romeo ja Julia”. Filmi üks kõige keerukamaid aspekte on valmisolek surrogatsiooniks: üheaegne pöördumine “originaali” poole ja selle kõrvaletõrjumine. Film näitab Shakespeare'i “Romeole ja Juliale” üles truudust täpselt samal hetkel, kui ta sellest distantseerub, kui ta taasesitab teksti (näiteks “kahekäemööök”) tekstina – mis otsekohe asendatakse etendusega; mida kujutatakse silmatorkavalt nüüdisaegses, mitte-shakespeare'likus visuaalses registris; mis tarvitatakse ära. Luhrmanni filmis töötab tekst nii kultuurilise tarbeesemena kui ka kauba-artiklina tarbimiskultuuris. Näitlejate kõneldav Shakespeare'i tekst on osa laiemast tekstuurist, segunedes üldteada “shakespeare'liku” leksikaga ja haakides teksti teiste meediumide – filmi, muusika ja video diskursuse külge. Film näib väitvat, et Shakespeare'i lavastamine ei pea tingimata tähendama kirjanduslikku taaskordamise akti. Selle asemel esitab see film järjest viise, kuidas nüüdisaegsed kultuuritootmise vormid saavad kehtestada ja kehtestavadki oma mõjuvõimu Shakespeare'i asendamise kaudu, ja viise, kuidas Shakespeare'i draama, Shakespeare'i tekst – mida saab esitada ainult tänapäeva etenduskäitumise taasesitavates muustrites – ilmub kui nüüdisaegse asendusprotsessi kummituslik “agallikas”.

* Sword – möök (inglise k).

** Moonutatud tsitaat Shakespeare'i “Macbethist” (tegelikult “double, double toil and trouble”), IV vaatus I. stseenist, kus nõiad mürki keedavad. Jaan Krossi tõlkes “sega sega sodisegu”.

Taasesitades nii näidendi verbaalset teksti kui ka Shakespeare'i kultuurilist teksti, valgustab Luhrmanni film nutikalt läbi klassikalise teksti ja selle etendamise suhte. Film esitab oma versiooni Shakespeare'i teosest, mis ei ole teksti etendamine [*performance of the text*] ega teose ülekanne, vaid teose kordamine, mis paratamatult tekstilise "algallika" nii sisse toob kui ka kõrvale tõrjub, esitades teksti teatud tsitaadilises ümbruses – MTV ja noortekultuuri verbaalses, visuaalses, žestilises ning käitumuslikus dünaamikas. Luhrmanni filmis ei õnnestu tekstil muuta kujundeid shakespeare'likeks rekvisiitideks: nii nagu sõna "mööök" ja püstol, mida see sõna tähistab, on ka tekst ja kujund dialektilises erinevuse-suhtes. "Romeo "+" Julia" taasesitab "Romeo ja Julia" teksti, Shakespeare'i teksti ainult selleks, et rõhutada: etendused ei taasesita teksti mitte kunagi.

Kirjutades stsenaariumi sisse etenduse visuaalsesse tekstuuri, annab Luhrmann ilmselgelt löögi etenduse analüüsi praktikale ning draama- ja etendus-uuringute distsiplinaarsele raamistikule. Film toob nähtavale dramaatilise etenduse tavapärase mõiste piiratuse; teksti tähttäheliselt etendades näitab ta, et teksti ei saa lavale tuua kui etendust. Draamat saab lavastada tsitaatide võrgustikus – olgu selleks MTV, moderne realism, post-brechtlik-kvaasi-Meethodlik kompromiss nagu enamik Shakespeare'i-lavastusi tänapäeval või uue Gloobuse teatri autentsed rekonstrueeritud vammused. Teksti saab etendada ainult asenduse kaudu või asendusena. Draama surrogatsioon, näidendi etendamine nüüdisaegsete käitumusmustrite järgi ei ole näidendi reetmine. Nagu Luhrmanni film näitab, on see viis, kuidas dramaatiline etendus, olemata sugugi määratletud käsikirjast poolt, toodab autoriseerimise tingimused etenduses, tõstes need tingimused läbiuurimiseks esile ja neid samal hetkel varjates (nagu kõik taasesitamise, taaskordamise ja asendamise aktid seda teevad). Surrogatsioonina jäädvustab film mineviku (mida ta osaliselt ka loob) ja konstitueerib uue teose. "Romeo "+" Julia" teeb nähtavaks selle, mille varjamisega tegeleb suurem osa etendusi: et dramaatiline etendus, nagu ka kõik muud etendused, saab kaugeltki mitte tekstist lähtuvana oma tekstilisi "allikaid" taasesitada üksnes neile midagi lisades, "+"-märgi kaudu.

Viited

- ¹ Diamond, Elin 1996. Introduction. – *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, lk 3.
- ² Samas, lk 2.
- ³ Samas, lk 3.
- ⁴ Samas, lk 12, märkus 22.
- ⁵ Warren, Roger 1990. *Staging Shakespeare's Late Plays*. Oxford: Clarendon, lk 3.
- ⁶ Dawson, Anthony 1988. *Watching Shakespeare: A Playgoer's Guide*. New York: St. Martin's, lk XI.

- ⁷ Alates E. K. Chambersist (“The Elizabethan Stage”, 1923), Gerald Eades Bentley kaudu (“The Profession of Dramatist in Shakespeare’s Time”, 1971 ja “The Profession of Player in Shakespeare’s Time”, 1984) kuni Andrew Gurri (“Playgoing in Shakespeare’s London”, 1987 ja “The Shakespearean Stage”, 1980), Louis Montrose’i (“The Purpose of Playing”, 1996), Jean Howardi (“The Stage and Social Struggle in Early Modern England”, 1994), Stephen Orgeli (“Impersonations”, 1996) ja teisteni on Shakespeare’i-uuringud kaua aega tegelenud Shakespeare’i teatri materiaalse, majandusliku, professionaalse ja ideoloogilise toimimise tõlgendamisega. See traditsioon on eksisteerinud – mõnikord kohmetult – kõrvuti katsetega mõista Shakespeare’i etenduse meediumi kaudu. Shakespeare’i-lavastuste kriitika ülevaadet vt Thompson, Marvin; Ruth Thompson (toim) 1989. *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press. Kriitilise analüüsi kohta vt Bulman, James 1996. On Being Unfaithful to Shakespeare: Miller, Marowitz, and Wesker. – *Journal of Theatre and Drama* 2, lk 59–73. Bulman, James (toim) 1996. *Shakespeare, Theory, and Performance*. London: Routledge. Applause Shakespeare Library on hiljuti esinenud avaldusega, et tekst sisaldab kõiki võimalikke (seaduspäraseid) etendusi. Iga köide selles sarjas pakub näitleja või lavastaja “katkematut kommentaari tekstile”, mis “näitab, mida nõutakse näitlejatelt – rida-realt, kus vajalik –, ja toob välja, milliseid tõlgenduslikke valikuid tuleb teha”. Vt Brown, John Russell 1996. General Preface to the Applause Shakespeare Library. – *King Lear*. (Toim Brown.) New York: Applause, lk vi. Vt ka Shakespeare’i kehalisuse strateegiate suurepärasest analüüsi nii filmis kui teatris: Hodgdon, Barbara 1998. Replicating Richard: Body Doubles, Body Politics. – *Theatre Journal* 50, lk 207–225.
- ⁸ Bristol, Michael D. 1990. *Shakespeare’s America. America’s Shakespeare*. London: Routledge, lk 105; Bristol, Michael D. 1996. *Big-Time Shakespeare*. London: Routledge, lk 61.
- ⁹ Roach, Joseph 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, lk xii.
- ¹⁰ Carlson, Marvin 1996. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, lk 188–189.
- ¹¹ Schechner, Richard 1992. A New Paradigm for Theatre in the Academy. – *TDR: The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 36.4, lk 8. Etendusuuringud võlgnevad oma institutsionaalse väljakujunemise paljuski Richard Schechnerile, kes 1980. aastal asutas etendusuuringute osakonna New Yorgi Ülikoolis, kuhu ta oli siirdunud Tulane’i Ülikoolist 1967. aastal. 1988. aastal nimetas ta ajakirja Drama Review (mille ta tõi New Yorki New Orleansist) ümber – ajakiri sai nimeks TDR: The Drama Review: The Journal of Performance Studies. Schechneri laiaulatuslik tegevus teatris, eriti tema eksperimentaalsed tööd Performance Groupiga 1960.-70. aastatel, on järjekindlalt olnud seotud dramaatiliste, mitteteatraalsete ja rituaalsete etenduste omavaheliste mõjudega. Need suhted on kesksed ka tema viljakas koostöös antropoloog Victor Turneriga – see kulmineerus Turneri mõjukas raamatus “From Ritual to Theatre” (1982) –, samuti Schechneri olulistes esseedes teatralisest ja mitteteatralisest käitumisest ning teatralise ja sotsiaalse etenduse

- kokkupuutepunktidest (vt “Collective Reflexivity”, 1982 ja “Performance Theory”, 1977; vt ka Roach, Joseph 1996. Kinship, Intelligence, and Memory as Improvisation: Culture and Performance in New Orleans. – *Performance and Cultural Politics*. (Toim Elin Diamond.) London: Routledge, lk 218–220). Schechner on ka teisen-
danud oma seisukohta teatrist kui keelpillikvartetist. Vt Schechner, Richard 1997. Theatre in the Twenty-First Century. – *TDR: The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 41.2, lk 5–6.
- ¹² Rouse, John 1992. Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities. – *Critical Theory and Performance*. (Toim Janelle G. Reinelt ja Joseph R. Roach.) Ann Arbor: University of Michigan Press, lk 146.
- ¹³ Austin, J. L. 1975. *How to Do Things with Words*. (Toim Marina Sbisa ja J. O. Urmson.) Cambridge: Harvard University Press, lk 22.
- ¹⁴ Samas, lk 15.
- ¹⁵ Samas, lk 22.
- ¹⁶ Samas, lk 22.
- ¹⁷ Parker, Andrew; Eve Kosofsky Sedgwick 1995. Introduction. – *Performativity and Performance*. (Toim Parker ja Sedgwick.) New York: Routledge, lk 1.
- ¹⁸ Samas, lk 2.
- ¹⁹ Samas, lk 2. Ühes oma varasemas artiklis “Queer Performativity” (1993) püüab Sedgwick samuti haakida kõneteo mõiste lahti “teatri kaudu defineeritavast etenduse mõistest” ja arendada performatiivsuse mõistet edasi, tõlgendades Henry Jamesi esseekogu “The Art of the Novel”.
- ²⁰ Samas, lk 5.
- ²¹ Samas, lk 1.
- ²² Diamond, Elin 1996. Introduction. – *Performance and Cultural Politics*, lk 5.
- ²³ Samas, lk 3.
- ²⁴ Tõepoolest, nagu viitab Judith Butler, tundub juriidiliste pretsedentide tsiteerimine (isegi rohkem kui dramaatilises teatris) mingi teo tähendust põhjendavat eelneva teksti kaudu, samas kui tegu ise determineerib selle teksti jõu kohtuniku poolt esitamise hetkel, tsiteerimise akti kaudu: “seaduse tsiteerimise kaudu toimub kohtuniku “tahte” tootmine ja tekstuaalse võimu “prioriteetsuse” kehtestamine.” Butler, Judith 1993. *Critically Queer*. – *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies* 1, lk 17.
- ²⁵ Butler, Judith 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, lk 51.
- ²⁶ Samas, lk 69.
- ²⁷ Samas, lk 51.
- ²⁸ Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic, lk 452.
- ²⁹ Samas, lk 443.
- ³⁰ Hiljutised küllaltki head ülevaated Geertzist vt Marcus, George E. 1997. The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork. – *Representations* 59, lk 85–108; Sewell, William H. jr 1997. Geertz, Cultural Systems, and History: From Synchrony to Transformation. – *Representations* 59, lk 35–55.
- ³¹ Conquergood, Dwight 1991. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. – *Cultural Monographs* 58.2, lk 187–188.
- ³² Samas, lk 191.

- ³³ Strine, Mary S.; Beverly Whitaker Long; Mary Frances Hopkins 1990. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. – *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. (Toim Gerald M. Phillips ja Julia T. Wood.) Carbondale: Southern Illinois University Press, lk 183.
- ³⁴ Roach, Joseph 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, lk 11.
- ³⁵ Ma kohandan siin Gary Taylori ideed toimetamisest kui läheduse teadusest selles mõttes, et toimetatud tekst kinnitab oma mõjuvõimu, taotledes “[I]ähedust millelegi, mida me väärtustame”, kusjuures see väärtus ise väljendub nii toimetamise vormis kui ka sisus. Taylor, Gary 1991. *The Renaissance and the End of Editing. – Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. (Toim George Bornstein ja Ralph G. Williams.) Ann Arbor: University of Michigan Press, lk 129. Toimetamise ja etenduse teooria kohta vt Worthen, W. B. 1997. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, lk 1–43.
- ³⁶ Clifford, James 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, lk 40–41.
- ³⁷ Butler, Judith 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, lk 51.
- ³⁸ Roach, Joseph 1996. Kinship, Intelligence, and Memory as Improvisation: Culture and Performance in New Orleans, lk 221.
- ³⁹ Roach, Joseph 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, lk 2–3.
- ⁴⁰ Schechner, Richard 1982. Collective Reflexivity: Restoration of Behavior. – *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. (Toim Jay Ruby.) Philadelphia: University of Pennsylvania Press, lk 39.
- ⁴¹ Roach, Joseph 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, lk 3.
- ⁴² Vt Berry, Ralph 1989. *On Directing Shakespeare: Interviews with Contemporary Directors*. London: Hamilton, lk 14–23.
- ⁴³ Landau, Tina 1995. Source-Work, the Viewpoints and Composition: What Are They? – *Anne Bogart: Viewpoints*. (Toim Michael Bigelow Dixon ja Joel A. Smith.) Lyme: Smith, lk 25.
- ⁴⁴ Murray, Timothy 1997. *Drama Trauma: Specters of Race and Sexuality in Performance, Video, and Art*. London: Routledge, lk 2.
- ⁴⁵ Kauffmann, Stanley 1996. Blanking Verse. – *New Republic*, 2. detsember, lk 40.
- ⁴⁶ Samas, lk 42.
- ⁴⁷ Lane, Anthony 1996. Tights! Camera! Action! What Does It Mean That the Bard Recently Hit No. 1 at the Box Office? – *New Yorker*, 25. november, lk 66; vt ka Turan, Kenneth 1996. Arvustus “William Shakespeare’s “Romeo and Juliet”” kohta. – *Los Angeles Times*, 1. november: F1+.

William B. Worthen, Drama, Performativity, and Performance. – *PMLA: Publications of the Modern Language Association*, 1998, vol. 113, no.5.

Reason

Dokumenteerimine ja kaduvus

Matthew Reason

Etenduse kultuuriline tähendus ei asu üksnes etenduses eneses, vaid seda vormivad ka katsed kirjeldada ja defineerida etendust kui fenomeni. Sellest lähtudes võtame vaatluse alla kaks nüüdisajal olulist keskustelu etenduse üle: esimene käsitleb kaduvust ja mööduvust, teine dokumenteerimist ja säilitamist. Need peamiselt akadeemilises ringis ning etendusuuringute raames toimuvad arutelused imbuvad ka üldisematesse mõttevahetustesse, mida peetakse kultuuritööstuses, publiku seas ja kultuuriajakirjanduses.

Arutelu algab efemeersuse ja elavuse [*liveness*] ideede esilekerkimise uurimisega, puudutades etenduse ontoloogiat, ideoloogiat ja kogemist. Siin väärtustatakse elavat esitust kaduvana, eriti kui seda vastandatakse mitte-elava esituse salvestatud ja taas-esitatavale meediale. Kuid on olemas ka paralleelne diskursus, mis väljendab tugevat kultuurilist hirmu mööduvuse suhtes ning sellest tulenevat soovi etendust dokumenteerida ja niimoodi kadumisest päästa. Need kaks teemat moodustavad vasturääkiva, teineteist peegeldava diskursuse dokumenteerimisest ja kaduvusest ning käesolev peatükk* uurib, kuidas need diskursused eraldi ja üheskoos konstrueerivad oma subjekti, eriti omavahelise tugeva pinge kaudu. Õigupoolest väidabki käesolev käsitlus, et just selles kaksikdiskursuses peituvad paradoksaalsed ajendid ja väärtused on etenduse kultuurilisel konstrueerimisel keskse tähtsusega.

MÖÖDUVUS [*transience*]

Mööduvus, milles sisalduvad kõik elavuse implikatsioonid, on mõiste, mida etenduse kirjeldustes ehk kõige tihemini esile manatakse, mis tahes vormis või žanris need etendused ka ei oleks. Teatri, tantsu, muusika ja üldse elava kunsti [*live arts*]** defineerimisel on kesksel kohal etenduse kulgemine ajas, füüsilise püsivuse või jäävuse puudumine, eksistentsi ajutus, hetkelisus, põgusus.¹

* Tegemist on esimese peatükiga Matthew Reasoni raamatust “Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance” (2006).

** *Live art* (siin tõlgitud “elav kunst”) – üldnimetus mitmesuguste etendamiskäitumise kohta, nagu etendus kunst (*performance art*), tegevuskunst, *happening* jms.

Mööduvuse diskursus konstrueerib elava esituse mitte ainult ajas olevana, vaid eksisteerivana tähendusrikkas, erilises, performatiivses ja üürikeses ajas.

Arusaam mööduvuse diskursuse kesksest positsioonist tuleneb ennekõike meie enda kogemuspõhistest teadmistest – kas osana publikust, uurija või teatritegijana. Juhuslikke, kaudseid tõendeid leiame ka siis, kui meenutame neid lõpmatuid juhtumeid, kus etendust on kirjeldatud mööduva, üürikese, põgusa, ajutise, hetkelisena – ehk sõnadega, mis vaheldumisi ja rõhutatult tarvitades võimenduvad, paljunevad ja enese vastu pöörduvad. Sest mööduvuse keel ja idee on keskseks motiiviks paljudes aruteludes elava esituse üle.

Kuid mööduvuse idee on eriti silmatorkav diskursustes, mille on loonud need, kes on kõige lähemalt kunstivaldkonnaga seotud – näitlejad, lavastajad, teatritegijad –, need, kes on teatrisse, tantsu või tegevuskunsti kui kunstivormidesse isiklikult või sotsiaalselt panustanud – andunud huvilised, publiku liikmed, keda võib pidada püsivaatajateks –, ja mitte viimasena need, kes kirjutavad etendusest või mõtisklevad selle üle, olgu nad teoreetikud või kriitikud. Tõepoolest, nagu Rebecca Schneider kirjutab, on taju “etendusest kui “üürikesest sündmusest” olnud etendusuuringute nurgakiviks ja etendusteooria ilmselgeks aluseks juba 1960-ndatest peale”.² Lisaks Gay McAuley mitte ainult ei rõhuta mööduvuse tajutavust, märkides, et “teater on juba loomu poolest käesoleva hetke kunst”, vaid väidab: “ta paelub etendajaid ja vaatajaid just tänu sellele, et on ainukordne ja üürike.”³ Teisisõnu, mööduvus ei osutu pelgalt üheks elava esituse fenomenoloogiliseks tunnuseks, vaid ka motiveerivaks ja innustavaks eeliseks. On tähelepanuväärne, et see diskursus on kõige mõjuvõimsam just nende hulgas, kes on etendusega seotud (või kes tunnevad selle suhtes kultuurilist omandiõigust), mis näitab otseselt selle erakordset tähtsust.

Tunnistades selle kontseptsiooni tavapärasust, on ometigi kasulik üksikasjalikult määratleda, mida konkreetset mööduvuse diskursuse all mõeldakse, ning teha seda nende otseste viidete ja kirjelduste abil, kus etendust on määratletud üürikesena. Näiteid leiab paljudest allikatest, mis kõik pärinevad laiaulatuslikust diskursusest, olgu selleks Michael Kirby täheldus “etendus on kiiresti häviv”⁴, Marcia Siegeli kirjutatu sellest, kuidas “tants eksisteerib alalises pagupunktis. Loomise hetkel on ta juba kadunud”⁵, Laurie Andersoni mõtteavaldus “elav kunst on eriti üürike”⁶ või Eugenio Barba ontoloogiline sedastus “teatri olemuseks on efemeersus”⁷. Kokku võttes kinnitavad ja kordavad need eraldiseisvad laused üksteist, moodustades diskursuse, mis defineerib oma teema nende vastastikuste seoste rägastikus. Seda mõistes on järgneva arutelu üheks funktsiooniks esitada neid arvukaid häáli ja avalikke kõnelusi, mis on selgeks näiteks nendesamade kõneluste konstrueeritud etenduse kultuurilise tajumise mitmekordistavast loomusest. Lisaks osutuvad need väited mööduvuse kohta peagi millekski enamaks kui pelgaks kirjelduseks, nad osutuvad ka deklaratsioonideks – mitte üksnes tähelepanekuteks, vaid kunstiliselt ja ideoloogiliselt laetud manifestideks.

NÜÜDSUSE [nowness] MANIFESTID

Mõistena puudutab “mööduvus” põhiliselt aega, täpsemalt, etenduse asetust ajas. Mööduv on see, mis vaibub koos ajaga, olles ajutine, lühike, hetkeline, põgus. Sõnaraamatus leiduvad definitsioonid seovad mööduvuse lilled, putukate ja tõbede lühiealisusega: eluga, mis “algab ja lõpeb samal päeval”. Mööduv on see, mis kiiresti hävib – ta kannab endas surma ja lagunemise konnotatsioone, mis käesolevas peatükis aina olulisemaks muutuvad – ning mille eksistentsi määrab asukoht ajas. Seega kirjeldab mööduvus etenduse eksisteerimist mingisuguses ainulaadses ajas: teda kirjeldatakse tema enda temporaalses raamis lahti laotuvana. Tõepoolest, aeg ja efemeersus on teineteisega loomupäraselt seotud – Merce Cunningham kirjutab, et tants ei anna muud kui vaid “ainsa põgusa hetke”⁸, Thornton Wilder kuulutab: “teatri üliluslikkus tuleneb tõsiasjast, et laval on alati “nüüd”.⁹ See “põgus hetk” või “nüüd” kirjeldab tõhusalt ja ilmekalt elava esituse kogemise ja eksistentsi ainulaadset ajalist paiknemist. Aeg ja efemeersus võivad tõesti kohtuda vaid praeguses hetkes, ajas, mida võiks nimetada “performatiivne praegu”.

Etenduse nüüdsuse peamiseks implikatsiooniks on tema avaldumine kohalolus, mida Bernard Beckerman toob esile oma kirjelduses teatrist kui ajaliseltsel determineeritud vormist: “Spontaansuseta poleks teatrit. Ta toimub. Ta juhtub. Romaani võib käest panna, uuesti kätte võtta, üle lugeda. Teatrit mitte. Ta libiseb ikka sõrmede vahelt.”¹⁰ Kasutatud kujundid on tähendusrikkad (kuigi mitte probleemitud, nagu peagi näeme) oma varasema eksistentsi puudumisega vihjava “spontaansusega” ja hilisemat elu välistava “sõrmede vahelt libisemisega” – teisisõnu, eksistentsiga vaid etenduse nüüdsuses.

Samasuguseid sõnastusi etenduse eksisteerimisest vaid praeguses hetkes leidub arvukalt. Nõnda on väljendanud ka Peter Brook, kelle sõnul etendus “on sündmus sellel ajahetkel, selle [publiku] jaoks selles kohas – ja läinud ta ongi. Kadunud jälgi jätmata”¹¹; samuti Susanne Langer, kes on kirjeldanud muusikat, kus “praegusest hetkest” saab muutumatu tõsiasi”¹²; ning Josette Féral, kes kuulutab: “Etendus pageb igasuguse illusiooni ja representatsiooni eest. Ilma mineviku ja tulevikuta etendus lihtsalt *leiab aset*.”¹³ Või kui tulla tagasi Antonin Artaud’le, selle diskursuse peamise mõjutaja juurde – ta väidab teatri olevat “ainus koht maailmas, kus kord tehtud liigutust ei saa enam teist korda teha.”¹⁴ Niisuguste mõtteavalduste kohaselt ei ole mingit võimalust etendust korrata, tal ei saa olla iseseisvat olemasolu väljaspool sündmust ennast ega moonutamata eksistentsi väljaspool olemisviisi, milleks on tema loomise hetk.

Sarnasused ja korduvused neis väidetes annavad kokku tugevalt konstitueeriva diskursuse, mis üritab määratleda etenduse kultuurilist tähendust. Õigupoolest on see diskursus nii laiaulatuslik, et otsesed väited, mis kinnitavad ühe või teise elava esituse vormi mööduvust, on lihtsalt liiga sagedased, et neid loendada, ja liiga korduvad, et neid siin veel kord esitada tasuks. Just mitme-

kordistamine ja dubleerimine teevad mööduvust väljendavatest väidetest etenduse keskse diskursuse. Selliste diskursuste väärtust ja olulisust tõendab eriti see, kuidas efemeersuse deklaratsioonid esitavad erinevaid elava esituse vorme sageli justkui avalikult konkureerivatena, igaüks neist tahaks justkui kinnitada, et on teistest veel kadavam. Et tegemist näib olevat aktiivse konkurentsiga, osutab sellele, kuidas mööduvusest saab diskursiivselt midagi enam kui kirjeldus, ta saab aumärgiks, ja enamaks kui lihtsalt soovitavaks – temast saab ka kavatsuse ja peamise eesmärgi manifest. Teisisõnu, etenduse mööduvusest saab asja enda positiivne ja tööpoolest olemuslik kirjeldus. Lisaks seavad need diskursused mööduvuse keskseks ka etenduse ainulaadse ja ehtsa kogemise jaoks, mis sageli vihjab, et mida “suurem” on mööduvus, seda väärtuslikum on kogemus. Lõppkokkuvõttes osutub mööduvus mitte ainult elava esituse ontoloogia kirjelduseks, vaid ka omaette esteetiliseks väärtuseks ning etenduse ideoloogia poliitiliseks avalduseks.

KADUVUS [disappearance]

Kui elavat esitust määratleda mööduvuse järgi, siis tuleb teda defineerida ka kaduvuse järgi – Patrice Pavis kirjutab: “kui teos on kord ette kantud, kaob ta igaveseks”¹⁵, Herbert Blau kirjeldab samuti etendust “alati pagupunktis olevana”¹⁶ ja Adrian Heathfield kirjeldab, kuidas etendus eksisteerib “kadumise silmapilgus”.¹⁷ Kaduvuse, puudumise ja mälu ideed on mööduvuse vältimatuks tagajärjeks; sellised kujundid mitte ainult ei kirjelda kogemuse olemust, vaid hakkavad moodustama ka elavuse ideoloogiat ja kultuurilist tähendust. Viies need kaks punkti kokku, konstitueerivad diskursused etenduse eksisteerivana piiratud ajas, mis on vaid hetkeks kohal ja juba läinud. “Etendusena” väärtustatud hinnatakse just tema loomise mööduva hetke ja järgneva olemusliku kadumise pärast.

Kaduvuse ontoloogilist ja ideoloogilist tähtsust on kõige mõjuvamalt väljendanud Peggy Phelan oma raamatus “Unmarked: The Politics of Performance” (1993). Phelan asetab etenduse “kaduvuse” kategooriatesse, tuues implitsiitselt kokku paljud korduvad mööduvuse ja elavuse motiivid. Selle seisukoha klassikaliseks näiteks saanud lõigus kirjutab Phelan, et “etenduse ainus elu on olevikus”, jätkates:

Etendust ei saa salvestada, lindistada, dokumenteerida ega saa ta ka mõnel muul moel osaleda representeeritud representatsioonide ringluses: kui ta seda teeks, saaks temast midagi muud kui etendus. Niivõrd kui etendus üritab siseneda reprodutseerimismehhanismi, reedab ta omaenese ontoloogia, õonestades seda. Etendusest [...] teeb etenduse kaduvus.¹⁸

Olles käibel etableeritud mööduvuse-diskursustes ja performatiivse praegu manifestides, on Phelani kaduvuse-sõnastus osutunud viimase kümnendi üheks kõige silmapaistvamaks ja sagedamini korratavaks mõtteavalduseks etenduskultuuri kohta. Seda on korratud ja omaks võetud kaugemalgi elava kunsti konkreetsete žanride piiridest ning psühhoanalüüsi ja identiteedi kontekstist, milles see algselt sõnastati. See pole ka üllatav, kuna Phelani väide etenduse kohta – et sellel on loomupärane ideoloogiline jõud omaenda ainulaadse tähtsuse, eesmärgi ja isegi moraalse väärtusega, mis seisneb tema kaduvuses – on küllalt paeluv.

Phelani argumendi põhiliseks probleemiks osutub aga asjaolu, et see ontoloogiline ja ideoloogiline väide kaduvusest põhineb praktilisel ja empiirilisel viitel reprodutseerimatusest. Püüdes üldjoontes kommenteerida etenduse ja kaubavahetuse suhet, märgib Phelan:

Vastukaja raamatule “Unmarked” on palju enam puudutanud etenduse ideaalse arhiveerimise tehnoloogiat ja kaduvuse loomust. [...] Ma ei ole öelnud, kuigi olen kuulnud inimesi väitvat, et ma ütlesin, et etendustest ei tohi olla fotosid, video- või helisalvestisi. Neid võib minu poolest olla küll. [...] Kui ma võiksin end piisavalt õnnestunult parafraseerida, siis “etendus reedab oma ontoloogia niivõrd, kui võrd ta osaleb reprodutseerimismehhanismis”. See pole päris täpne, aga on lähedane. Sõna “reedab” on osutunud teatud määral probleemiks, mulle tundub, et mind loeti, justkui oleksin ma öelnud nagu ülempreester: “reetmist ei tohi olla!”¹⁹

Phelan on teadlik, et tema sõnad on etenduse diskursustes laialdaselt kasutusele võetud, valmis parafraseerimiseks ning saanud elu ja tähenduse autori haardeulatusest väljaspool. Õigupoolest oligi tema väidetel niisugune mõju suuresti seetõttu, et tegemist oli varem esile kerkinud ja sageli korratud mööduvuse väärtustamise diskursiivselt tõhusa ja sisutiheda sõnastusega – et etendusest teeb etenduse kaduvus. Siiski, hoolimata tema keelekasutuse püüdmatust diskursiivsest järel-elust (ja tema väite kergest valesimõistmisest) on selge, et nii Phelani kui teiste jaoks saab kaduvusest peagi midagi enam kui kirjeldus, isegi midagi enam kui ontoloogia: moraalne, poliitiline ja hoiakuline sedastus ning etenduse tähtsuse ja väärtuse kinnitus.

KADUVUSE POLIITIKA

Phelani osutus kaduvusele kui etenduse võtmetähtsusega ontoloogilisele ja poliitilisele tunnusele on laialdaselt omaks võetud; seda on teinud ka Adrian Heathfield ja Andrew Quick ajakirja Performance Research toimetajaveerus: “Nagu Peggy Phelan on väitnud, on etenduse eristavaks (ja radikaalseks)

iseärasuseks tema efemeersus; oma kaduvuses väldib ta representatsiooni teadlikku ja tarbeasjastavat haaret.”²⁰

Kaduvuse radikaalset, ideoloogilist tähtsust on täheldanud ka RoseLee Goldberg, kes kirjeldab, kuidas elava kunsti kultuuris peetakse väärtuseks etenduse tabamatut loomust, tema vastupanu müümisele ja ostmisele ning seda, kuidas ta endast jälgi ei jäta.²¹ Catherine Elwers kirjutab samuti, et etenduskunsti peetakse positiivseks tõsiasja, et “pärast sündmust ei jää järele ühtegi objekti, mida kunstiringkonda kontrollivad kriitikud, ajaloolased ja kolleksionäärid võiksid üles korjata, heaks kiita ja pühaks pidada”. Kuid hiljem märgib ta siiski: “1960-ndate ettenägelikumad kunstnikud hoidsid oma etenduste riismed hoolikalt alles, kinnitades samas oma vasakpoolsusest tulenevat ükskõiksust etenduse objektide vastu, mille väärtus kolleksionääride silmis praegu aga aina kasvab.”²² Selle möödaminnes tehtud tähelepaneku tõeliseks tagamõtteks on aga küsimus, millisel määral on võimalik elavat kunsti tootena vahetada ja tarbida ning millisel määral paneb ta kaubavahetusele poliitiliselt vastu või ringleb tegelikult reprodutseerimise ja representeerimise süsteemides.

Õigupoolest on see pinge etenduse mõiste enda sees, tema möödumus, kaduvus ning seeläbi ideoloogiline ja ontoloogiline erinevus mitte-elavatest esitustest ja materiaalsest kultuurist osutunud hiljaaegu keskseks motiiviks ühes olulises ning senini kestvas dialoogis etendusuuringute valdkonnas. See on toimunud iseäranis Philip Auslanderi raamatu “Liveness: Performance in a Mediatized Culture” (1999) põhjal, mis on otsene vastus Phelani etenduse ontoloogiale ja selle kriitika.²³ Auslanderi põhiväiteks on, et elava esituse ontoloogilised mõtestused on liiga kaua tõsise kriitilise uurimise eest kõrvale põigelnud, olles vastuväideteta omaks võetud vaid tänu nende pidevale korrutamisele etendusuuringute diskursustes. Vastukaaluks püüab ta rõhutada, kuidas elava esituse staatus, tajumine ja isegi määratlus on kultuuriliselt tingitud, mitte ontoloogiliselt ega tehnoloogiliselt antud. Tema kriitika on tähelepanuväärne ka selle poolest, et ta võtab arutluse alla võtmetähtsusega postmodernistlikud teemad, nagu essentsialismi süstemaatiline küsimuse alla seadmine, kultuuri positsiooni esiletõstmine reprodutseerimise ja vahetuse süsteemides ning päritolu ja autentsuse ideede dekonstruktsioon. Praeguses kontekstis annab see diskussioon kasuliku vahendi, mille abil edaspidi pöörata rohkem tähelepanu küsimusele, mida etenduse kaduvus tegelikult tähendab.

Raamatus “Liveness” seab Auslander kahtluse alla need alused, millelt on konstrueeritud eristused elavate ja (tema terminoloogiat kasutades) “mediatiseeritud” [*mediatized*] esituste vahel, ning toob välja implitsiitsed eelarvamused ja läbimõtlemata väärtushinnangud, mis käivad sageli kaasas elava privilegierimisega mitte-elava ees. Selle kriitika keskse seisukohana seab Auslander otseselt kahtluse alla Phelani arusaama, et etendusest teeb etenduse kaduvus, nähes tema töös kahtlemata üht kõige mõjukamat sõnastust etendusest kui millestki ideoloogiliselt radikaalsest, mis on mediatiseeritud etendustest onto-

loogiliselt erinev. Vastuseks väidab Auslander, et etendus mitte ainult ei korda ennast süstemaatiliselt, vaid on ka alati juba reproduktsiooni- või representatsiooniakt.

Auslander mitte üksnes ei tunnista *ühegi* elava esituse ontoloogilise definitsiooni kehtivust, vaid katsub ähmastada ja ümber lükata ka kõik praktilised ja kogemuslikud erinevused elava ning mediatiseeritu vahel – eriti need, mis puudutavad mööduvust ja kaduvust. Valinud oma peamisteks valdkondadeks popmuusika, teatri ja televisiooni, töötab Auslander läbi ridamisi uurimusi, mis toovad esile elava ja mitte-elava omavahelise läbipõimituse, ning näeb otsusekindlalt vaeva selle nimel, et teha küsitavaks, õõnestada ja heita lõppkokkuvõttes tähtsusetu, ebaolulise või ebaavevana kõrvale ka kõik järelejäanud eristused. Iga esitatud näite juures väidab Auslander, et elav esitus on alati kätketud tootmise ja reproduktsiooni süsteemidesse ning struktuuridesse. Kultuurilistesse praktikatesse ja lavastamisse puutuv seab kahtluse alla arusaama etendusest kui millestki, mis paneb vastu kaubastamisele ning mis on määratletav eelkõige kaduvuse kaudu. Sest praktilisel tasandil on arusaamad elava esituse “kohalolust” ja “mittekorratavusest” läbini paradokse ja vastuolusid täis.

ETENDUS KUI KAUP

Mööduvuse ja kaduvuse kontseptsiooni tõstatatud probleemide seas pole kaugeltki tähtsusetuim see, kuidas seletada “etendamisperioodide” ja “kordusetenduste” ilmselget olemasolu – mõlemad viitavad tagasi varem toimunud või edasi tulevikus esinevale. Selline korratavus on majandusliku paratamatuse tõttu etendusse sisse ehitatud, ent sellest hoolimata jätkatakse elava kunsti kultuuris iga üksiku etenduse käsitlemist olemuslikult ainulaadse ja üürikesena, mistõttu kaduvust korratatakse paradoksaalselt igal õhtul, kui korratatakse etendust. Teatud määral eristavad väikesed erinevused tööpoolest sama lavastuse üht etendust teisest. Eriti nendele, kes on seotud lavastuse piasjadega, on sama lavastuse igaõhtune etendamine erinev: on erinevusi, mis tulenevad loendamatuist variatsioonidest, olgu väikestest või suurtest, teadlikest või ebateadlikest, ja erinevusi, mis tulenevad muutustest publiku vastuvõtu ja reaktsioonis. “Muutumatus” käsikirjast või partituurist hoolimata tajutakse konkreetset elavat esitust vahetult just selle kindla etenduse ja selle kindla publiku kombinatsiooni konstrueerituna – kombinatsiooni, mis ei ole korratav. Sellisena paistab etendus tööpoolest sõdivat vastu kirjeldusele asjast, mida tarbitakse²⁴, või asjast, millest on saanud massikaup.

Niisugused argumendid on põhjendatud, kujutades veenvalt elavat esitust ainulaadse ja kordumatuna. Ometi võib arusaama, et lavastuse iga etendus on erinev, näha mitte niivõrd konkreetse määratlusena kui osaliselt omaks võetud ja diskursiivselt konstrueeritud kokkuleppena. Sest kõik erinevused on tavaliselt

(kuigi mitte alati) väikesed ning ei ole sellise ulatusega, mis lubaks korratud etendust pidada ja nimetada omaette täieõiguslikuks sündmuseks. Äärmuslikuks näiteks on pikalt etendatavate lavastuste juubelietenduste tähistamine, näiteks "Hiirelõksu" 20 000. etendus Londonis 16. detsembril 2000. Kuigi igat neist etendustest võib tajuda erinevalt, ilmestab etenduste tõestatavat samasust juba asjaolu, et 20 000. etendus võib üldse toimuda, mis osutab ühtlasi sellele, et elav esitus on ilmselgelt korratav.²⁵

Olulisem kui käegakatsutavate ja märgatavate (ehkki väikeste) erinevuste võimalikkus lavastuses on meie teadlikkus taasesituse faktist. Selle üheks põhilisemaks avaldumisvormiks on kommerts lavastused, nagu Broadway ja West Endi muusikalid või Disney lava-show'd. Näiteks Disney "Kaunitari ja koletise"*** kaubamärgistatud, ringituuritat lavaversioon on tegelikult "algupärase" filmi elav taasesitus, mida reprodutseeritakse samal ajal mitmesugustes etendamiskohtades üle maailma. Seda Disney lavatoodet reklaamitakse loosungiga "Võluvägi ärkab laval ellu" ["The Magic Comes Alive On Stage"], seega pakendatakse ja propageeritakse siin sihilikult elavat esitust, mis kutsub ühtaegu ajaliselt ("ärkab ellu") ja ruumilisse ("laval") elava teatri "võlurväike", ent tuletab meile samal ajal meelde, et tegemist on mitte-elava originaali koopiaga. Kindlasti tekitab just meediaversioon suuresti motivatsiooni seda elavat taasesitust vaatama minna. Etendus ei pane siin radikaalselt vastu, vaid on pigem kätketud otse kaubavahetuse ja masstootmise kultuuridesse. Õigupoolest saab kauba-artikliks just elavus ise.

Teiste seda teemat uurinute seas kirjeldab Dan Rebellato, kuidas megamuusikali lavastamine jagab globaalse kapitalismiga võtmelisi komponente – automatiseerimist ja kaubamärgistamist. Ta märgib, et sellega on too ära teeninud "ebasõbraliku, kuid tabava hüüdnime McTeater":

McDonald'si alustrajavaks põhimõtteks oli, et iga Big Mac peab maitsema täpselt ühtemoodi, ükskõik kus sa maailmas ka poleks. Samamoodi – ja tänuväärset – nõudis Cameron Mackintosh***, et tema show'd ei tohi muutuda seda vähem professionaalseks ja lihvituks, mida kaugemale jääb lavastuse pressiesitus. Ent etendamisprotsessi automatiseerudes hakkab see, mis algul tagas kvaliteedi, lõpuks tagama ennustatavust. Mackintoshi biograafid kirjutavad, tahtes usutavasti teda kiita: "Muusikali "Kassid" reprodutseeriti efektiivselt ja kulukalt kõikjal maailmas, sama nõudlikult kui igat kokakoolapurki, ja ükskõik kus sa seda nägid, oli tunne täpselt sama."²⁶

* Agatha Christie näidend, mis esietendus Londonis 1952. aastal.

** "Kaunitari ja koletis" on Walt Disney studio joonisfilm (1991), mis põhineb samanimelisel muinasjutul.

*** Cameron Mackintosh (sünd 1946), Briti teatrilavastaja, toonud lavale mitmeid menukaid muusikale, mh Andrew Lloyd Webberi "Kassid" (1981) ja "Ooperifantoom" (1986).

Etendusest saab siin kaubaartikkel, mida korratakse nii täpselt kui võimalik mitte ainult õhtust õhtusse, vaid aastast aastasse, hoolimata muudatustest trupi koosseisus, uute lavastajate palkamisest või uuslavastustest uutes etenduspaikades. “Need vaatemängud on kaubaartiklid,” kirjutab Rebellato, “ja nende taustaks olev suhtumine on varjamatult kapitali kogumine.” Niisugustes oludes on vaatemäng, lavakujundus ja kaubamärk tähtsamad kui näitleja, kes pannakse kordama mitte ainult seda, mis valmistati ette proovides, vaid ka kõike seda, mis võis olla algselt mõeldud mõnele teisele etendajale mitu aastat varem. Just seda täheldab Susan Russell omaenda kogemuse põhjal osatäitjana muusikaliides:

Mina olin üks neist kolmekümne seitsmest töölisest, kes ehitas igal õhtul valmis standardiseeritud toote nimega “Ooperifantoom”. Minu ülesandeks oli asendada puuduvat töölisi, viia täide ettenähtud kohustused ja panna toode kokku taktigi vahele jätmata, voogu katkestamata, ülejäänud masinavärki häirimata.²⁷

Russell kirjeldab seda kogemust “sunnitud kopeerimisena”, kus kunstniku loomingulisus asendatakse montaažiliini “korporatiivse näitlejaga”. Niisugune elavuse ilmne kaubastamine kommertsmaailmas muudab probleemseks elavuse kirjeldamise poliitilise ja ideoloogilise vastupanu paigana. Õieti tarbeasjastatakse ja reprodutseeritakse siin süstemaatiliselt suisa näitleja olemust ja kohalolu.

Tasub mees pidada ka neid tuttavaid, korduvate elavate esitustega kaasas käivaid lugusid sellest, kuidas mõned inimesed vaatavad “samu” etendusi kümneid või isegi sadu kordi. Teisisõnu paistab kogemus ise olevat muutunud korratavaks. Seda seletab osaliselt elavuse kui toote edukas turustamine, sest nagu Russell kirjutab, “on “praegu” just see, mida korporatiivsed lavastajad tahavad”.²⁸ Sellise turunduse puhul – kui reklaamitakse unikaalset, ainukordset elamust – on tõenäoline, et korduv tarbimine johtub pigem toote standardiseerimisest (toode on juba tuttav) kui mõnest radikaalsest kogemusest või millegi eripärase otsimisest.

Siinkohal on oluline tunnistada, et selline kommertsteater ei ole ilmtingimata “etendus” selles mõttes, mida Phelan ja teised ennekõike silmas peavad, arutledes kaduvuse radikaalse vastupanu üle. Sulatamata täielikult kokku kõiki erinevusi, on siiski kasulik kõrvutada kommertsteatrit elava kunstiga, uurimaks mõne kommentaatori radikaalseid ja ideoloogilisi väiteid elavuse kohta. Sest isegi kui elav kunst ja teised marginaalsed esitused eksisteerivad üsna koherentsetes lavastamise ja uuslavastamise süsteemides, ei ole *kaduvus* selles kontekstis seotud mitte ainult möödumusega, vaid üritab kogemuse staatust esitada mitte ainult kordumatuna, vaid ka väljendamatuna – sõnuseletamatu, subliimse kogemusena. Teisisõnu, terava kontrastina samasusele või teadaolevale, mida peetakse kommertsteatri kogemise loomupäraseks osaks. Sellal kui kommerts-etendustega võib kaasas käia sunnitud kopeerimine, paneb elav kunst maksma

absoluutse kohalolu ja reaalsuse, mille kaudu etendus ja etendaja on lahutamalt juurdunud füüsilises kehas.

Ometi on märgatav, et vähemalt mis *diskursusse* puutub, ülistavad nii kommertsteater kui marginaalsem elav kunst mitmeid samu väärtusi: kohalolu, ainulaadsust, erinevust, mööduvust. Pealegi pakub see ilmselt raskem ülesanne – tõendada elava esituse kaduvust isegi siis, kui see ilmneb kommertsteatris – antud kontekstis, just sellises, mis kehtib kõikides elava etendamise kogemise konstruktsioonides, ehk huvitavamaid ja tähtsamaidki võimalusi. Näiteks uurides just kommertsteatri lavastuste etendamisperioodi – kus “kui näitleja asendab mõne rolli algupärase esitaja, oodatakse temalt, et ta järgiks oma eelkäija rollilahendust, formaati, mida on pühitsenud edu” –, kutsub Bernard Beckerman meid mõtlema võimalikule alternatiivile, mis leidub raskemini tabatavas arusaamas performatiivsest “praegust” kui *lubadusest*, etenduse ja publiku vahel sõlmitud kohalolulepingust, mida pikk lavalolek, sari või turnee püüab iga kord osavalt korrata. Erinevalt elust ei ole elavus asi, mis juhtub vaid korra; Beckerman kirjeldab seda ilmekalt, märkides, et elava esituse lubaduseks on korrata ja uuendada nüüdsust:

Isegi kui mõne stseeni põhiolemuslik kuju kordub, siis viis, kuidas see täitub etendaja spontaanses energiaga, tekitab sageli märgatavalt teistsuguse kogemuse. Kannatliku hoolega tehtud proovide ja plaanide eesmärgiks on esitada spontaanset hetke, viivu, mis on ainukordne selle näitetrupi ja selle publiku jaoks konkreetsel hetkel.²⁹

Sõna “spontaanne” kasutamist mööduvuse kohta Beckermanil on eespool juba kommenteeritud. Siin torkab see jälle silma, kuid peaks meis esile kutsuma teatava kõhkluse meie teadlikkuse tõttu proovide ja taasesituse keerukatest tasanditest, mis selliste etendustega kaasnevad. Ent spontaansus otseses tähenduses on mitmes mõttes küllalt proosaline arusaam performatiivsest praegust. Pisut huvitavamalt esitab Beckerman nüüdsuse *ideed* sellena, mida igal õhtul taastluuakse. Etendus lubab olla kohalolev, lubab kätte jõuda kordumatuna. Just seda etendus *lubabki*, isegi kui mõistetakse, et seda lubadust ei täideta kunagi otseselt. Publikule on aga kohalolu lubadus ning selle omaksvõtt tähtsamad kui absoluutne ajaline ainukordsus. Publiku ja etenduse omavahelises kokkuleppes ei ole kohalolu lubadus pettekujutelm, vaid hoopis sündmus, mis loob usku; see on lubadus, mis toob endaga ühtlasi kaasa tasu. Selle lubaduse massiline paljudamine kommertsteatris ei vähenda ilmtingimata selle jõulisust ja kogemuslikku mõju.

Walter Benjamin väidab mõneti sarnaselt, et manuaalne reprodutseerimine võimendab kujutlust ehtsusest – kunstiteose käsitsi reprodutseerimine säilitab nii originaali kui koopia ainukordsuse.³⁰ Kuigi Russelli kirjeldus näitlejast kui automaadist seab selle seisukoha teravalt küsimärgi alla, sõltub elava etenduse taasesitamine siiski, nagu Jonathan Miller väidab, käsitsi reprodutseerimise

protsessist.³¹ Ja muidugi ei väitnud ka Phelan, et etendust ei saa korrata, vaid ta väljendus peenemalt: “Etendus toimub aja vältel, mis ei kordu. Teda võib etendada uuesti, kuid kordamine märgib ta juba “erinevaks”.³²

Küsimusi kordamise olemusest ning suhtest kordamise ja “üldisema” reprodutseerimise vahel arendab süvitsi Gilles Deleuze raamatus “Difference and Repetition” (1994). Siin tasub põgusalt osutada sellele, mida Deleuze kirjutab sissejuhatuses:

Korrata tähendab käituda teatud viisil, kuid millegi ainulaadse või iseäraliku suhtes, millel ei ole võrdset või samaväärset. Ja võib-olla selles kordumises välise käitumise tasandil kajab omalt poolt vastu salajasem vibratsioon, mis seda hingestab, sügavam sisemine kordumine ainulaadse sees. Festivalide näiline paradoks seisnebki selles: nad kordavad “kordumatut”. Nad ei lisa esimesele korrale teist ega kolmandat, vaid tõstavad esimese korra astmele “n”.³³

Iga kordus on seega erinev. Iga kordus on ainulaadne ja erisugune juba ainuüksi seepärast, et ta on kordus. Nii on kordus ise erinevuse võtmetähtsusega märgistaja ning mitmel viisil just erinevuse ajendaja ja looja.

Kordamise ja taasloomise erinevus on määrava tähtsusega, ning seda võib näha esituse elava ja mitte-elava meedia vahelisest suhtest. Kuigi üldiselt ei ole tulus ega tingimata tarvilik ajada taga rangeid ontoloogilisi eristusi, eksisteerib siiski asjakohane ja mõttekas erinevus selles, kuidas elavaid sündmusi taas-etendatakse [*re-perform*], samas kui mitte-elavaid etendusi taas-esitatakse [*re-play*]. See kordamise viiside eristus on väga oluline, tuues esile, kuidas taas-etendamise dünaamiline protsess jätkub iga elava etendusega (ja avaldub juba korduses endas), kuid on lõppenud ja lakanud olemast dünaamiline mitte-elavas meedias, mida iseenesest ei korrata, vaid mis jääb igas taasesituses samaks.

Etenduse möödumus ei avaldu seega mitte ainult tema kadumise viisis, vaid ka tema kestmises – selles, kuidas teda korratakse, taas-esitatakse, taas-etendatakse. Selle asemel, et sõltuda reprodutseerimise puudumisest, on möödumus nähtav jõupingutuses, mis kulub muutuste kõrvaldamisele ja kordusetenduste lavaletoomisele. See pingutus, isegi kui ta on viidud nii kaugele ja rõhuvaks nagu megamuusikali puhul, teeb elavast kordamisest midagi muud kui mehaanilise reprodutseerimise. Samamoodi tuleneb kadumus alalhoidmise vajadusest (ning käib temaga alati kaasas). Nagu teadmine kaotusest on võimalik vaid mäletamise kaudu, nii teeb kaduvuse (kui parafraseerida Phelani) võimalikuks dokumenteerimine.

SAAMINE DOKUMENTEERIMISE KAUDU

Peggy Phelani sedastus, et etendusest “teeb etenduse kaduvus”, esitab mööduvust etenduse ontoloogilise määratlusena (ja ideoloogilise väärtusena). Samal ajal illustreerivad Jean Genet’ märkused teatrilavastuse tulevase elu kohta kaduvuse omaksvõttu ja hindamist tegelikkuses: “Ühelgi elaval, surnud ega tulevasel põlvel ei ole võimalik näha “Sirme”... Kõik etendused, mis järgnevad esimesele viiele, on vaid tühised peegeldused. Nii ma arvan juhtuvat. Aga tühja kah. Ühest hästi kätteõpitud etendusest peaks küll olema.”³⁴

Siin pühitseb etenduse piiratud eluea väärtustamine efemeersust. Nagu Genet küsib – miks peakski midagi enamat tarvis olema? Nii kuulutab ka Eugenio Barba teatri “oleviku kunstiks” ning kirjeldab lavastajaid ja etendajaid “üürikeste teoste” loojatena, kes peavad alati keskenduma olevikule.³⁵ Need kunstnikud, kes ülistavad oma teoste ajutist iseloomu, nagu Barba ja Genet, kordavad sageli esmase väärtusena mööduvust. Näiteks George Balanchine** oli (töökaaslase Barbara Horgani sõnutsi) “inimene, kel polnud minevikust sooja ega külma ning kes hoolis tulevikust veelgi vähem”, pühendudes selle asemel töös olevatele uutele lavastustele.³⁶

Kui Balanchine ei olnud ehk oma teoste saatusest huvitatud, märgib Bonnie Brooks ometi ilmse kergendusega, et teised kindlasti olid: “Tantsu valdkonnas käibivaid praktikaid uurides näeme, et tantsude päästmise töö paistab sageli langevat mitte kunstnike endi, vaid neid ümbritsevate inimeste õlule.”³⁷ Tantsude “päästmise”*** töö on see, mis päästab neid kadumast, ning sarnased kommentaarid ja katsed dokumenteerida korduvad kõikjal etendus kunstide valdkonnas. Nagu siingi, väljendatakse vajadust dokumenteerida sageli järelemõtlematult; ilmne küsimus, miks me peaksime üldse tahtma säilitada, jääb küsimata. Seda sellepärast, et vastus on alati juba implitsiitselt olemas: kui me etendust ei dokumenteeri, läheb ta kaduma; me dokumenteeri etendust, et hoida teda kadumast. Juba see kujutab endast olulist ideoloogilist erinevust Genet’ arvamusest, et ühest etendusest peaks küllalt olema, ning on väga kaugel igasugusest kaduvuse väärtustamisest. Etenduse diskursustes tähistavad kaduvus ja mööduvus üht korduvate kujutluste kogumit, kuid nendega kaasneb peegelpildina komplementaarne ja vastukäiv diskursus – dokumenteerimine.³⁸

* “Sirmid” (“Les Paravents”) on prantsuse kirjaniku Jean Genet’ (1910–1986) näidend, mis esietendus 1961. aastal Lyonis.

** George Balanchine (1904–1983), gruusia päritolu koreograaf, töötas põhiliselt USA-s.

*** Sõnamäng: *to save* tähendab nii “päästma” kui ka “salvestama”.

UNUSTUSE PAHE

Soov etendust dokumenteerida on tugev, vastukäiv lõim, mis jookseb läbi kogu elava kunsti. Tegemist on sooviga, mida motiveerib seesama juba vaadeldud kujutlus mööduvusest, mida aga nüüd nähakse millegi negatiivse, mitte kiiduväärse. Õigupoolest motiveeribki vajadust dokumenteerida tõsiasi, et etendus on elav. Nagu Ben Jonson 1608. aastal eessõnas “The Masque of Blackness”^{*} väljaandele kirjutab, eksisteerib tema käsikiri sellepärast, et etendus ei suuda kestma jääda: “Nende speaktaaklite au ja hiilgus oli etendustes niisugune, et oleksid need tunnid vaid võinud kestma jääda, oleks see mu töö siin olnud täiesti kasutu.”³⁹

Elava esituse dokumenteerimise põhjendus on seega alati sama: kuna etendust on võimatu pidevalt olevikus hoida, tuleb ta tõlkida mingisse teise, vastupidavasse, kuigi vähem hiilgavasse vormi – teda tuleb representeerida. Ja Jonson lisabki eessõnas, et tema teoste avaldamine on mõeldud “lunastama” lavatöid tavapärase “unustuse pahe” käest.

Hirm, et etendus kaob, kui ei astuta aktiivseid samme selle mingil viisil dokumenteerimiseks, on rohkem kui lihtsalt metafoor. Pigem on tegemist otsese hirmuga kaduvuse, unustuse ees. Eriti silmatorkavalt ilmneb see näiteks tantsus, kus ajalugu näitab, et dokumenteerimata jätmine viib otse tantsu hävimisele. “Koreograafiat,” kirjutab Ann Hutchinson Guest, “on nimetatud “ühekordseks kunstiks”, kuna niivõrd paljudel ballettidel on lastud unustusse vajuda.”⁴⁰ Ka Fernau Hall märgib: “Kõigile, kes lähenevad balleti uurimisele mõnest teisest kunstivallast pärit teadmistega, torkab kõige selgemini silma tema traditsioonide vaesus.”⁴¹ Ballettidest on alles jäänud fragmente, stseene ja legende – nagu ka pealkirju, koreograafide ja tantsijate nimesid ning muusikat –, ent nagu Hall märgib, võime nimetada vaid väga väheseid tervikuna üles tähendatud ballette ajast enne kahekümnendat sajandit. Tantsu sellise kadumise põhjuseks on mõistetavate ja vastupidavate dokumenteerimisvahendite või mingi kergesti raketatava ja arusaadava notatsiooni puudumine tantsu ülestähendamiseks.⁴²

Õigupoolest peavad paljud tantsu-uurijad notatsiooni kadedusega millekski, mis andis muusikale meetodi oma ajaloo talletamiseks ja kaitsmiseks. Notatsioon võimaldab muusikat üles kirjutada, tehes võimalikuks selle edastamise põlvest põlve. Musikoloog ja ajaloolane D. W. Krummel on öelnud: “Paberil muusika kestab; ta võib pürgida surematusele, pidades vastu sajandeid, võites ajahamba rüüste. Niisugune veendumus on püsinud juba vähemalt kaks sajandit ja püsib kõduneva paberi kiuste ka tänapäeval.”⁴³ Lääne muusika pikaajaline pärand tõendab “kirjaoskust”, mida kirjalik notatsioon pakub, nagu ka

* Ben Jonson (1572–1637), inglise renessansiajastu kirjanik ja näitleja, Shakespeare'i kaasaegne. Kirjutas muu hulgas maskimänge; “The Masque of Blackness” (1605) oli mõeldud ettekandmiseks kuningas James I õukonnas.

dokumenteerimise õnnestumist. Tantsu ülesmärkimise raskus on aga temast teinud, vastupidi, “kirjaoskamatu”.⁴⁴ Alles hiljuti, aastal 1990, teatas üks Ameerika Ühendriikides tehtud uuring, et “tantsu dokumenteerimises ja talletamises on kriis”, täheldades, et laialdaselt rakendatavate dokumenteerimismeetodite puudumine põhjustab endiselt olukorra, kus tantsust jääb väga vähe jäädvustusi.⁴⁵ Dokumenteerimata tantsud kaovad: nad tuleb unustusest päästa.

Tõsine hirm kaduvuse, unustuse ees on dramaatiliselt vastupidine mööduvuse ülistamisele, mida konstrueeritakse ja esitatakse kaduvuse diskursustes. Nii nagu ka mööduvuse ideede puhul, väljendub vajadus dokumenteerida kõige rohkem nende hulgas, kes on nii isiklikult kui sotsiaalselt tugevasti panustanud elavasse esitusse. Kriitik Matt Wolff kommenteerib: “Mõistetavalt panevad teatritegijad pahaks, et tulevased põlvkonnad unustavad nende suurepäraseid etendused.”⁴⁶ Siin ei esinda möödumus enam jõupositsiooni, ainulaadset võimu või poliitilist ja ideoloogilist vastupanu, vaid osutub millekski, mida tuleb karta ja mille vastu võidelda. Edinburghi Fringe’i festivali ühe anonüümse teatrilavastaja kommentaarid annavad sellest tunnistust: “Mis on viie nädala pärast [mu näitemängust] alles jäänud? Käsikiri, pressiteade, mõni foto ja arvustused.”⁴⁷

Seda lavastajat paneb muretsema tema lavastuse peatne kadumine, üürikese sündmuse möödumine ja hirm, et kõik jäljed sellest pole muud kui jäänused ja mäletamiseks ebapiisavad. Tulemuseks on, et etenduse positiivne väärtus ja võimalus üldse midagi etenduse kohta ütelda sõltub selle talletamisest. Kui kaduvus kutsub esile radikaalse ontoloogia, siis näib ta rääkivat ka hävingust, unustusest ja surmast.

DOKUMENTEERIDES ÜURIKEST

Need, kes tahavad etendust päästa, peavad dokumenteerimist seega omaette eesmärgiks, pooleldi moraalseks kohustuseks, millele kõik järgnevad sõnaväänamised või põhjendused on suuresti vaid lisandiks. Hirm mööduvuse, unustatu väärtusetuga võrdsustamise ees on pikka aega toitnud praktilist, sotsiaalset ja akadeemilist sundi elavat esitust kadumisest “päästa”. Sellele vastandub teravalt Phelani kaduvuse manifestist innustatud Jane Blockeri väide, et etendus on suisa “säilitamise” antiteesiks.⁴⁸ Silmatorkaval viisil on nii mööduvuse väärtustamisel kui kohustusel dokumenteerida omad poliitilised ja moraalsed imperatiivid ning arusaamad.

Sel ühisel moraalsel keelel on ka ühine motiveeriv ajend, kuna nii dokumenteerimise kui ka kaduvuse fundamentaalseks tõukejõuks on etenduse elavuse väärtustamine. Näiteks rõhutab ka McAuley vajadust etendusi säilitada ning kirjeldab detailselt tarvidust veenda mõnikord skeptilisi teatripraktikuid võtma enda kanda vastutus oma “pärandi” eest: “Mõned inimesed võivad küll tunda ahastust nende kogemuste vähegi vastupidavamate jälgede puudumise pärast,

kuid enamik teatritegijaid on rohkem huvitatud oma järgmisest lavastusest kui panustamisest äsja lõppenud lavastuse dokumenteerimisse.⁴⁹ Ent samal ajal kirjeldab ta nii nagu Phelangi etenduse väärtust mööduvuse diskursuse abil. “Juba oma loomult,” kirjutab McAuley, “on teater käesoleva hetke kunst, ja teatritegijad suunavad kogu oma energia elava kogemuse praegusesse hetke. Etendus on kordumatu ning esitajate ja publiku jaoks paeluv just nimelt tänu oma ainulaadsusele ja efemeersusele.”⁵⁰

Nihe, mille McAuley siin sooritab – kaduvuselt kui etendamise puhul keskse nähtuse väärtustamiselt dokumenteerimise teemale –, on liigutus, mis saab peagi tuttavaks, kui lugeda üht-teist kaduvuse diskursuse kohta. See peitub näiteks vastuolus, millele osutab tantsukriitik Marcia Siegel, kui ta kirjeldab “kriitiku paradoksaalset kirge – soovida hetkest kinni haarata ja samal ajal tal minna lasta”⁵¹. Nii määratleb ka Michael Kirby esmalt etenduse mööduvuse kaudu ja seejärel kuulutab tähtsaks kaduvuse peatamise: “Vajadus etendusi dokumenteerida tuleneb teatri enda loomusest. Erinevalt teistest kunstidest on etendus kiiresti häviv.”⁵² Samal ajal kui mööduvust väärtustatakse etenduse jõu positiivse märgisena, kahetsetakse ja nutetakse seda efemeersust ka taga. Ühtaegu väärtustatuna käivad kaduvus ja dokumenteerimine käsikäes.

Need pinged ja vastuolud läbivad kogu kõnealust teemat. Eksistents *ainult* siin ja praegu, efemeersus on just see, mida etenduses väärtustatakse. Isegi need, kes võitlevad raevukalt dokumenteerimise nimel, määratlevad etendust siiski millegi mööduvana. Ent kuna dokumenteerimine seab ohtu etenduse eksisteerimise *ainult* siin ja praegu, õonestab dokumenteerimine ja selle väärtustamine elavuse definitsiooni ennast. Patrice Pavis selgitab seda probleemi osavalt: “meie südametunnistus pole kunagi rahul, kui me teatrit üles tähendame, justkui teeksime midagi keelatud, mis paneb kaduma selle objekti enda, mida me peaksime re-presenteerima.”⁵³ Niisama kõnekas on asjaolu, et Phelan kirjutab etenduse reprodutseerimisest kui “reetmisest” ning Marco de Marinise ja Annabelle Melzeri uuringud etenduse dokumenteerimisest videosalvestisena on pealkirjastatud vastavalt “A Faithful Betrayal” (“Truu reetmine”, 1985) ja “Best Betrayal” (“Parim reetmine”, 1995).⁵⁴ Sest kui etenduses on olemuslikult väärtuslik elavus, mis ilmneb kaduvuses, siis just seda paistab dokumenteerimine eitavat (või reetvat).

Selle mõtte avardamiseks tasub pöörduda tagasi Walter Benjamini, eriti tema mõiste “aura” juurde, mida ta kirjeldab kunstiteoses tajutava kvaliteedina, mille kehtestavad selle kaugus ja ainukordsus. Benjamin vastandab mittemehaaniliselt reprodutseeritud kunstiteose piiratud ja valitud publiku ning mehaaniliselt reprodutseeritud teoste potentsiaalselt piiramatu publiku. Kauguse kadu, väidab Benjamin, nõrgendab kunsti “aurat”.⁵⁵ Etenduse diskursustes on “kaduvuse” idee otseseks paralleeliks “kaugusele”, kus “elava” (mis tähendab siin “aurat”) väärtustamist nähakse “kaduvuse” funktsioonina. Järelikult nõrgendab igasugune kaduvuse vähendamine ühtlasi “elavust”. Genet’

mõtteavalduses teatrilavastuse piiratud publiku kohta on see suhe selge: “Ühelgi elaval, surnud ega tulevasel põlvel ei ole võimalik näha “Sirme”.” Need ideed korduvad uuesti Phelani avalduses, kust jällegi kajab vastu Benjamin: “Etendus teenib ideed, et vaid piiratud arv inimesi kindlas ajalises/ruumilises raamistikus saab kogeda väärtust, mis ei jäta endast järele mingeid nähtavaid jälgi.”⁵⁶ Kuid nii nagu Benjamin väidab, et tehniline reprodutseerimine on võimendanud aura tajumist käsitsi loodud teostes, oleks ekslik ka uskuda, et dokumenteerimine välistab kaduvuse. Pigem on võimalik, et teatud määral talletamine hoopis suurendab efemeersuse tajumist; igatahes ei välista need kaks kindlasti teineteist.

TEHNOLOOGIA JA KADUVUS

Enamik aruteludest kaduvuse diskursustes püüab kirjeldada, *mis* on etendus. Phelan tegelebki õigupoolest etenduse ontoloogia kirjeldamisega, nimetades seda “representeerimiseks ilma reprodutseerimiseta”. Raskus, millele osutab dokumenteerimise ja kaduvuse vaheline pinge, seisneb selles, et ilma stabiilse lõppjärelduseta kipub kogu argumentatsioon laiali lagunema – ontoloogilised argumentid ei saa juba loomu poolest hästi hakkama sisemiste vastuoludega ja paradoksi hoidmisega. Tänapäevasesse kontseptuaalsesse arutellu elavuse loomuse üle püüab Auslander süstida just sedasorti kahtlust ja vastuolusid, kui ta seab küsimuse alla arusaama, et elav esitus saab eksisteerida ilma edasise dokumenteerimise, reprodutseerimise, kordamise ja mediatiseeritusega. Etenduse ontoloogilised formuleeringud võivad küll vastandada elava etenduse kaduvust ja tehnoloogilise esituse automaatset taasesitatavust, kuid Auslanderi väitel on meie kultuuriline vajadus kopeerida ja korrata muutnud kõik sellised eristused tähtsusetuks.⁵⁷

Tehnoloogial on keskne koht kaduvuse ja elavuse ideede määratlemisel ja kirjeldamisel, kuid salvestustehnoloogiate – fotograafia, CD, video, DVD jms – olemasolu ja võimalused on samuti otse dokumenteerimissunni keskmes. McAuley on avaldanud arvamust, et just elava esituse võrdlemine tehnoloogilise meediaga on olnud peamiseks motiveerivaks teguriks nõudmises etendust dokumenteerida ning huvis selle vastu.⁵⁸ Teisisõnu väidab ta Auslanderi kombel, et enne kui mehaanilised salvestusviisid käepäraseks said, ei esinenud mingit tungivat soovi etendusi dokumenteerida, eriti kuna selline dokumenteerimine oleks olnud võimatu. Teatriajaloolane Laurence Senelick arutleb samuti, kas soov etendusi salvestada tulenes tehnoloogilisest arengust või tehnoloogia pigem võimaldas rahuldada juba varem esinenud vajadust. Ta arvab, et selline iha oli tõenäoliselt “üheksateistkümnenda sajandi keskpaiga positivismi saadus”.⁵⁹ Paistab tõepoolest olevat üsna kindel, et aina keerukamad salvestusmeetodid võimendavad nii dokumenteerimise sundi kui ka ootusi. Kaheldavam

on, kas nad on ka selle soovi ajendiks, kuigi isegi Jonsoni soovi taga lunastada oma näidendid unustusest neid avaldades võib näha mehaanilise trükitehnoloogia olemasolu.

Siiski on selge, et salvestustehnoloogiad esitavad põhimõtteliselt teistsuguseid küsimusi dokumenteeritu (või salvestatu) ja originaali vaheliste suhete kohta kui need küsimused, millele panevad aluse eel-mehaanilised võimalused. Õigupoolest on elavate ja tehnoloogiliste esituste suhted nii keerulised, et on võimalik kahelda isegi arvamuses, et tänapäeval saab elav esitus eksisteerida ilma dokumenteerimise, reprodutseerimise ja kordamiseta. Baudrillard väidab, et meie kultuuriline vajadus kopeerida ja korrata on originaali ja koopia vahelise erinevuse tähtsusetuks muutumisele tublisti kaasa aidanud. Just sellele vastukaaluks, ja ka sellele, mida ta nimetab ““säilita kõike”-”, “osta kõike”-mentali- teediks, mis on nii omane kunstimaailmale ja hiliskapitalismile laiemalt”, identifitseeris Phelan etenduse ainulaadse väe.⁶⁰ Kuid ainult niisuguste impulsside tõttu osutubki tähenduslikuks kaduvus.

Niisuguseid argumente edasi arendades on võimalik näha etendust määratletuna mitte kaduvuse, vaid jäädvustatud ja potentsiaalselt püsivate salvestiste kaudu. Säilitamine ja dokumenteerimine tingivad meie arusaama etenduse kadumisest. Nii nagu Auslander ja teised sõnavõtjad kuulutavad, et ei saa olla elavuse mõistet ilma mediatiseeritusega, nii ei saa olla ka efemeersuse mõistet ilma dokumenteerimiseta, kaotusvalu ilma mäleta. Me saame kurta tantsu ajaloo ja kunagiste etenduste kadumise pärast vaid seetõttu, et alles on jäänud kuuldusi nende kunagisest hiilgusest. Järelikult tuleb kaduvuse diskursusteski mõista, et teatud edasine eksistents ja säilimine mälus on alati vähemalt vaikumisi eeldatud.

Kuid see loogika peab toimima mõlematpidi: ei saa eksisteerida dokumenteerimise mõistet ilma tunnetuseta sellest, mida ei dokumenteerita (või ei saa dokumenteerida). Dokumendid, mis räägivad ära *kogu* loo, ei ole dokumendid, vaid terve lugu; nad ei ole salvestis, vaid asi ise. Näiteks enamik tänapäevasest “salvestatud” muusikast ei ole salvestised (ei ole dokumendid) selles mõttes, et nad ei ole koopiad esitusest, mis kunagi tegelikult toimus või mis võinuks tööpoolest sageli toimuda. Nad ei ole salvestised või dokumenteeringud, vaid ongi *kogu* asi ise, kust mitte midagi ei ole puudu. Elava esituse dokumenteerimine on aga, vastupidi, alati osaline ja ebatäielik. Sellest tulenevalt taas-kirjutab puuduolev (representeerimata, representeerimatu ja liminaalne) üürikesse etenduse jätkuvat äraolekut [*absence*]. Dokumenteerimise diskursus taas-kirjutab pidevalt efemeersuse tajumisi; dokumenteerimine tähistab kaduvust ja toob selle olemisse.

KADUVUS JA DOKUMENTEERIMINE

Teatri dokumenteerimine paelub etendusuuringutes endiselt tähelepanu. Seistes vastamisi vajadusega näha, teada ja mõtelda etendusest ka väljaspool tema mööduvat eksistentsi etenduse kestel, on nii teatritegijad kui teoreetikud maadelnud dokumenteerimise dilemmaga. Dokumenteerimine kui niisugune on ühtaegu kaduvusest tingitud kui ka toob esile kaduvust. Dokumenteerimise ja kaduvuse näiliselt vastukäivad diskursused on oma loomult teineteisest sõltuvad, ennast teostavad ja ennast jätkavad. Alles olemusliku säilimise teatud määr kutsub esile kaduvuse idee, nii nagu iga dokumenteerimise osalisus ja ebatäielikkus toob meid tagasi etenduse enda mööduvuse juurde.

Viited

- ¹ Kuigi tantsu, teatri, muusika, tegevuskunsti jmt olemuses ja kogemises leidub olulisi erinevusi, tunneb käesolev raamat huvi peamiselt sarnasuste vastu, mida nad jagavad elava esituse vormidena ja elavuse diskursustes. Nendele sarnasustele osutabki pidevalt esile kerkiv mööduvuse idee. Seega on sõna "etendus" kasutatud laiemas tähenduses, märkimaks kõiki etenduskunste.
- ² Schneider, Rebecca 2001. *Performance Remains*. – *Performance Research* 6.2, lk 106.
- ³ McAuley, Gay 1994. *The Video Documentation of Theatrical Performance*. – *New Theatre Quarterly* 10.38, lk 184.
- ⁴ Kirby, Michael (toim) 1974. *The New Theatre: Performance Documentation*. New York: New York University Press, lk 1.
- ⁵ Siegel, Marcia B. 1972. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press, lk 1.
- ⁶ Tsiteeritud: Goldberg, RoseLee 1998. *Performance Live Art since the '60s*. London: Thames and Hudson, lk 6.
- ⁷ Barba, Eugenio 1990. *Four Spectators*. – *The Drama Review* 34.1, lk 96.
- ⁸ Cunningham, Merce 1968. *Changes: Notes on Choreography*. (Toim Frances Starr.) New York: Something Else Press.
- ⁹ Tsiteeritud: Cowley, Malcolm 1962. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. London: Mercury Books, lk 100.
- ¹⁰ Beckerman, Bernard 1979. *Dynamics of Drama*. New York: Drama Book Specialists, lk 129.
- ¹¹ Tsiteeritud: Melzer, Annabelle 1995a. "Best Betrayal": The Documentation of Performance on Video and Film, *Part 1*. – *New Theatre Quarterly* 11.42, lk 148.
- ¹² Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. London: Routledge and Kegan Paul, lk 139.
- ¹³ Féral, Josette 1982. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. – *Modern Drama* 25.1, lk 177.
- ¹⁴ Artaud, Antonin 1975. Valik esseid ja kirju. (Tlk Ott Ojamaa.) Tallinn: Periodika, lk 66.

- ¹⁵ Pavis, Patrice 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. (Tlk Loren Kruger.) London: Routledge, lk 67.
- ¹⁶ Blau, Herbert 1982. *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. Urbana, IL: University of Illinois Press, lk 28.
- ¹⁷ Heathfield, Adrian 2000. End Time Now. – *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*. (Toim Adrian Heathfield.) London: Black Dog, lk 106.
- ¹⁸ Phelan, Peggy 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, lk 146.
- ¹⁹ Phelan, Peggy 2003. Performance, Live Culture and Things of the Heart. (Vestlus Marquard Smithiga.) – *Journal of Visual Culture* 2.3, lk 294–295.
- ²⁰ Heathfield, Adrian; Andrew Quick 2000. Editorial: On Memory. – *Performance Research* 5.3, lk 1.
- ²¹ Goldberg, RoseLee 1988 [1979]. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, lk 152.
- ²² Elwers, Catherine 2005. *Video Art: A Guided Tour*. London: I. B. Travis and Co, lk 6.
- ²³ Auslander ei algata just otseselt diskussiooni elava ja mitte-elava etenduse suhete üle, vaid pigem joonistab selgepiiriliselst välja juba teada küsimused ja kontseptualisatsioonid, võttes kokku ideid eriti Walter Benjaminilt (“Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul”) ja Jean Baudrillard’ilt (*Simulaakrumid ja simulatsioon*). (Tlk Leena Tomasberg.) Tallinn: Kunst, 1999), nagu ka Steven Connorilt (*Postmodernist Culture*. Oxford: Basil Blackwell, 1989), Roger Copelandilt (The Presence of Mediation. – *The Drama Review* 1990, 34.4, lk 28–44) ja Steve Wurtzlerilt (“She Sang Live, but the Microphone Was Turned Off”: The Live, the Recorded and the Subject of Representation. – *Sound Theory Sound Practice*. (Toim Rick Altman.) London: Routledge, 1992, lk 87–103). Auslander, Philip 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- ²⁴ Tõepoolest, veidi teistsuguses kontekstis väidab Eugenio Barba otsesõnu, et pealtvaataja “ei tarbi” etendusi (Four Spectators, lk 97) – need hoopis arenevad edasi tulevastes etendustes ja publiku mälestustes.
- ²⁵ Niisugused sünnipäevapeod on muidugi erandid, kuna me ei kipu etendusi üks-teisest eristamiseks nummerdama, nagu tehakse Super Bowl’i lõppvõistluste või järjefilmidega, mis on ilmselgelt hoopis tähenduslikumas mõttes eri laadi entiteedid. Pealegi osutab esietenduse või esiettekande sildistamine järgnevatest etendustest erinevaks “esmasuse” mõiste ilmselgele olulisusele, seda isegi “kordumatu” elava esituse kontekstis. Asja teeb keerukamaks seegi, et tänapäeval eelnevad läbimängud esietendustele, mis pole järelikult enam sõna otseses mõttes lavastuse esimesed avalikud ettekanded.
- ²⁶ Rebellato, Dan 2006. Playwrighting and Globalization: Towards a Site-Unspecific Theatre. – *Contemporary Theatre Review* 16.1, lk 102.
- ²⁷ Russell, Susan 2003. *Corporate Theatre: The Revolution of the Species*. (Avaldamata magistriväitekiri.) Florida State, lk 57.
<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11172003-215153/> mai 2006.
- ²⁸ Samas, lk 59.
- ²⁹ Beckerman, Bernard 1979. *Dynamics of Drama*, lk 161.

- ³⁰ Benjamin, Walter 2010 [1936]. Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul. (Tlk Mati Sirkel.) – *Valik esseid*. Tallinn: “Loomingu Raamatukogu” nr 26–29, lk 116.
- ³¹ Miller, Jonathan 1986. *Subsequent Performances*. London: Faber and Faber, lk 67.
- ³² Phelan, Peggy 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*, lk 146.
Näitleja Sian Phillips selgitab performatiivse praegu komplitseeritust osavalt oma autobiograafias, kus ta kirjutab, et talle meeldib osaleda lavastustes, mida hoitakse kaua mängukavas, ja tüürida etendust läbi erinevate olukordade, mis igal õhtul ette tulevad. Phillips kirjutab: “Iga õhtu on erinev ja ei ole erinev” (Phillips, Sian 2001. *Public Places*. London: Hodder and Stoughton, lk 197). Teisal räägib Douglas Rosenberg elavast tantsust kui “kehalisest taasloomisest”, kirjutades: “tantsu “elavus” seisneb originaali ülesäratamises [...] Iga etendus toob tantsu tagasi ellu” (Rosenberg, Douglas 2001. *Dancing for the Camera*.
www.dvpg.net/docs/adfessay.pdf, oktoober 2005).
- ³³ Deleuze, Gilles 1994. *Difference and Repetition*. (Tlk Paul Patton.) London: Athlone, lk 1.
- ³⁴ Tsiteeritud: Kalisz, Richard 1988. *Televised Theatricality or Televised Theatre? – Theatre and Television*. (Toim Robert L. Erenstein.) Amsterdam: International Theatre Bookshop, lk 79.
- ³⁵ Barba, Eugenio 1992. Efermaele: “That Which Will Be Said Afterwards”. – *The Drama Review* 36.2, lk 77.
- ³⁶ Tsiteeritud: Brooks, Bonnie 2001. *Use It or Lose It: Artists Keep Dance Alive*. – National Initiative to Preserve America’s Dance.
www.danceusa.org/NIPAD/nextsteps1.html, september 2001.
- ³⁷ Samas.
- ³⁸ Hiljuti CD-l välja antud Briti Raamatukogu heliarhiivi salvestised elavatest etendustest Royal Shakespeare Company’s pakuvad veel üht näidet dokumentatsiooni ja kaduvuse diskursuste (ja väärtushinnangute) omavahelisest läbipõimitusest – sedakorda kultuurisektoris ja kultuuriajakirjanduses. Nii kommenteerib näitleja Anthony Sher: “Õeldakse, et osa teatrimaagiast seisneb selles, et ta on mööduv, et ta eksisteerib vaid olevikus ning on siis igaveseks läinud. Ent maagiline on ka see, kui avastame, et me võime osa sellest jälle tagasi saada.” Nii märgib ka David Oyelowo: “Ühtaegu rõõmus ja kurb on tõsiasi, et teatrinäitlejana elab su laval nähtud töö ja vaev edasi vaid inimeste südames ja meeltes” (Royal Shakespeare Company 2005. *The Essential Shakespeare – Live*. (Pressiteade.
www.rsc.org.uk/press/420_3138.aspx, oktoober 2005).
- ³⁹ Jonson, Ben 1969 [1608]. *Ben Jonson: The Complete Masques*. (Toim Stephen Orgel.) New Haven: Yale University Press, lk 47.
- ⁴⁰ Guest, Ann Hutchinson 1984. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. London: Dance Books, lk xi.
- ⁴¹ Hall, Fernau 1983. *Dance Notation and Choreology*. – *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. (Toim Roger Copeland ja Marshall Cohen.) Oxford: Oxford University Press, lk 390.
- ⁴² Vt ka Salter, Alan 1978. *Perspectives on Notation. Vol. 1 and 2. Notation and Dance*. London: Laban Centre for Notation and Dance, University of London Goldsmiths’ College.

- ⁴³ Krummel, D. W. 1987. *The Memory of Sound: Observations on the History of Music on Paper*. – *Engelhard Lecture on the Book*. Washington, DC: Library of Congress, lk 6.
- ⁴⁴ Need teemad muutuvad eriti selgepiiriliseks, kui autorikaitse nõuded puutuvad kokku tantsu dokumenteerimise probleemidega. Kahekümnenda sajandi teise pooleni ilmestas tantsu kui “kirjaoskamatu” etendusvormi seisundit autorikaitse peaaegu täielik puudumine. Seadusandlus kohtles tantsu teatri jaoks mõeldud määruste järgi, kaitstes seega tegelikult vaid narratiivsete ballettide dramaatilist sisu. Seadus ei pakkunud tegelikule koreograafiale mingit kaitset. Millegi autorikaitse alla saamiseks pidi see eksisteerima paberil: ta tuli “fikseerida”, nii nagu käsikiri arvati fikseerivat kõneldavat draamat või partituur muusikat. Sellele probleemile ei pööratud mitte mingit tähelepanu kuni Labani ja Beneshi notatsioonisüsteemide tekkeni, mille tunnustamise tulemusena tunnistas Ameerika seadus aastast 1978 eraldi ka koreograafiat. Vt Guest, Ann Hutchinson 1984. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, lk 181–183; Johnson, Catherine; Allegra Fuller Snyder 1999. *Securing our Dance Heritage: Issues in the Documentation and Preservation of Dance*. Washington, DC: Council on Library and Information Resources; Van Camp, Julie 1994. *Copyright of Choreographic Works. – 1994–5 Entertainment, Publishing and the Arts Handbook*. (Toim Stephen F. Breimer, Robert Thorne ja John David Viera.) New York: Clark, Boardman, and Callaghan.
- ⁴⁵ Dance Heritage Coalition 2001. www.danceheritage.org, september 2001.
- ⁴⁶ Tsiteeritud: Lawson, Mark 2004. “Front Row.” London: BBC Radio 4, 19. juuli.
- ⁴⁷ Tsiteeritud: Shrum jr; Wesley Monroe 1996. *Fringe and Fortune: The Role of Critics in High and Popular Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, lk 11.
- ⁴⁸ Tsiteeritud: Schneider, Rebecca 2001. *Performance Remains*, lk 100.
- ⁴⁹ McAuley, Gay 1994. *The Video Documentation of Theatrical Performance*, lk 184.
- ⁵⁰ Samas, lk 184.
- ⁵¹ Siegel, Marcia B. 1991. *The Tail of The Dragon: New Dance 1976–82*. Durham: Duke University Press, lk xvi.
- ⁵² Kirby, Michael (toim) 1974. *The New Theatre: Performance Documentation*, lk i.
- ⁵³ Pavis, Patrice 1982. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, lk 129.
- ⁵⁴ de Marinis, Marco 1985. A Faithful Betrayal of Performance: Note on the Use of Video and Theatre. – *New Theatre Quarterly* 1.4.; Melzer, Annabelle 1995. “Best Betrayal”: The Documentation of Performance on Video and Film. Part 1 – *New Theatre Quarterly* 11.42, lk 147–157; Part 2 – *New Theatre Quarterly* 11.43, lk 259–276.
- ⁵⁵ Benjamin, Walter. *Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul*.
- ⁵⁶ Phelan, Peggy 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*, lk 149.
- ⁵⁷ Auslander, Philip 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, lk 50. Auslander väidab suisa meie tänapäevast kultuurikogemust ette kirjutavat, et elavat tajutakse alati suhtes mitte-elavaga ning et ajalooliselt on elava etendamise ideegi konstrueeritud mediatiseerituse mõiste kaudu – seda ideed hakati kasutama alles 1930-ndatel, kui arendati välja suhteliselt kõrge kvaliteediga salvestus- ja tootmis-tehnoloogiad eri meediumide jaoks (lk 52–53).

- ⁵⁸ McAuley, Gay (toim) 1986. *The Documentation and Notation of Theatrical Performance*. Sydney: Sydney Association for Studies in Society and Culture, lk 5.
- ⁵⁹ Senelick, Laurence 1997. Early Photographic Attempts to Record Performance Sequence. – *Theatre Research International* 22.3, lk 256.
- ⁶⁰ Phelan, Peggy 2003. Performance, Live Culture and Things of the Heart, lk 295.

Matthew Reason, Introduction. Rmt: Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Lehmann

Proloog

Hans-Thies Lehmann

SISSEASTE

Seoses “Gutenbergi galaktika” lõpuga küsitakse kirjutatud teksti ja raamatu kohta taas küsimusi, tajumisviisi nihkub: simultaanne ja mitmesuunaline tajumine asendavad lineaarset ja järgnevuslikku. Pealispindsem, kuid ühtlasi laiahaardelisem tajumine astub tsentristlikuma, sügavama asemele, mille algkujuks oli kirjanduslike tekstide lugemine. Aeglane lugemine on nii nagu raskepärane ja kohmakas teatergi kaotamas oma staatust liikuvate piltide ees, mis on tunduvalt tulusamad. Kirjandus ja teater, mis on teineteisest esteetiliselt sõltuvad, tõugates teineteist eemale ja siis sama loovalt taas kiindudes, on mõlemad sattunud vähemusliku praktika staatusesse. Teater pole enam massimeedium. Selle tõsiasja kramplik eitamine muutub järjest naeruväärsemaks, selle mõtestamine järjest vajalikumaks. Surve all, mida avaldab kiiruse ja pealispindsuse ühendatud jõudude võlu, liigub teater – silmas pidades tema funktsiooni kultuuri sees – kirjandusele lähemale, kuigi ta samal ajal kirjandusest emantsipeerub. Ometi on nii teatri kui ka kirjanduse puhul tegemist tekstuuriga, mis on erilisel määral suunatud aktiivsete fantaasiaenergiate vabastamisele, mis on pigem passiivse pildi- ja andmetarbimise tsivilisatsioonis nõrgemaks muutumas. Kumbki pole organiseeritud mitte niivõrd kujutatavalt, kuivõrd märgiliselt. Samal ajal liikus kultuuriline “sektor” üha enam turustatavuse ja kasumlikkuse seaduste alla ja seal ilmnes veel üks puudus – teater ei tooda ühtegi konkreetset ja seega kaubanduses ringlevat toodet, nagu seda on video, film, heliplaat või ka raamat.

Uued tehnoloogiad ja meediumid muutuvad šokeeriva kiirusega järjest “immateriaalsemaks” – “Les Immatériaux” oli Jean-François Lyotard’i 1985. aastal organiseeritud näituse pealkiri. Teatrit seevastu saab silmatorkaval määral kirjeldada kui “kommunikatsiooni materiaalsust”. Erinevalt teistest kunstilistest praktikatest iseloomustab teatrit oma materjalide ja vahendite tugev rõhutamine. Võrreldes poeedi pliitsi ja paberi, maalikunstniku õlivärvide ja löuendiga vajab ta paljut: elusate inimeste kauakestvat tegevust, lavade ülalpidamist, organisatsiooni, administratsiooni ja töökodasid, millele lisanduvad veel kõigi teatris ühinevate kunstide materiaalsed vajadused. Ometi leiab see peaaegu juba vanamoodsana tunduv institutsioon ühiskonnas ja tehniliselt arenenumate

meediumide kõrval endiselt üllatava stabiilsusega oma koha. Ilmselgelt täidab ta funktsiooni, mis on seotud just tema “puudustega”.

Teater ei ole üksnes raskete *kehade* koht, vaid *reaalne kogunemispaik*, kus toimub esteetiliselt organiseeritu ja igapäevase reaalse elu ainulaadne lõikumine. Erinevalt kõigist kunstidest, mis loovad objekte ning on vahendatavad meedia kaudu, toimub teatris nii esteetiline akt ise (mäng) kui ka vastuvõtt (teatrikülustus) reaalse teona siin ja praegu. Teater on näitlejate ja vaatajate ühiselt veedetud ja *ühiselt kasutatud eluaeg* ühiselt hingatud õhus ühes *ruumis*, kus toimuvad teatrimäng ja vaatamine. Märkide ja signaalide väljasaatmine ning vastuvõtmine *toimuvad ühel ja samal ajal*. Etendus loob laval ning vaatesaalis toimuva suhtlemise käigus *ühise teksti*, isegi kui midagi ei räägita. Sellepärast on teatri piisav kirjeldamine seotud selle ühisteksti lugemisega. Nii nagu kõigi osaliste pilgud võivad virtuaalselt kohtuda, nii loob *teatrisituatsioon* terviku silmanähtavatest ja peidetud kommunikatiivsetest protsessidest. Järgnev uurimus esitab küsimuse, kuidas on lavaline praktika teatri algseimat omadust alates 1970-ndatest kasutanud, reflekteerinud ning otseselt esituse teemaks ja sisuks teinud. Sest teiste (post)modernsete kunstidega seob teatrit kalduvus ennast peegeldada ja tematiseerida. Nii nagu Roland Barthes'i järgi tõstatab modernsuseajastul iga tekst oma võimalikkuse probleemi – kas tema keel tabab tõelust? –, nii problematiseerib radikaalne lavastamispraktika oma staatust näiva reaalsusena. Märksõnade “eneserefleksioon” ja “autotemaatiline struktuur” puhul mõeldakse kõigepealt teksti mõõtmele – on ju tekst keel *par excellence*, mis avab mänguruumi märkide eneserefleksiivsele kasutamisele. Kuid teatri-tekst üksnes allub samadele seadustele ja kõrvalejätmistele nagu visuaalsed, auditiivsed, žestilised, arhitektoonilised jm teatrimärgid.

Teatri märgikasutuse põhjalikult muutunud laad teeb mõttekaks kirjeldada uue teatri märkimisväärsset osa “postdramaatilisena”. Samal ajal on uus teatri-tekst, mis reflekteerib ikka ja jälle enda kui lingvistilise nähtuse ülesehitust, suures osas “mitte enam dramaatiline” teatritekst. Kuna pealkiri “postdramaatiline teater” osutab draamažanri kuulumisele kirjanduse juurde, siis viitab ta teatri ja teksti jätkuvale seotusele ning vahetusele nende vahel, isegi kui siin on keskmes *teatri* diskursus, mistõttu tekstist räägitakse vaid kui lavalise loominguga ühest elemendist, kihist ja “materjalist”, mitte aga kui selle valitsejast. Mitte mingil juhul ei ole öeldu seotud aprioorse väärtushinnanguga. Täendusrikkaid tekste kirjutatakse jätkuvalt edasi ning sageli põlglikult kasutatud sõna “tekstiteater” on käesolevas uurimuses kaugel sellest, et tähendada midagi, mis on ületatud, vaid ta viitab postdramaatilise teatri algsele ja autentsele variandile. Ometi näib olevat õige – kui vaadata uute *lavaliste* diskursuste teoreetiliste kokkuvõtete täiesti mitterahuldavat seisuvõrreldes *draama*-analüüsides – hinnata teksti teatraalse tegelikkuse valguses.

Tänapäeva “mitte enam dramaatilises teatritekstis” (Poschmann) kaovad “jutustamise ja karakterikujutuse [*Figuration*] põhimõtted” ning “loo” sisemine

korraldatus.¹ Toimub “keele iseseisvumine”.² Näiteks Schwab, Jelinek ja Goetz* loovad dramaturgilit dimensiooni erineval määral säilitavaid tekste, kus keel ei ole tegelaskõne – niivõrd kui konkreetseid tegelasi üldse on –, vaid ilmub autooomse lavalisusena [*Theatralik*]. Ginka Steinwachs** üritab oma “teatri kui oraalse asutusega” luua lavalist reaalsust kui keele intensiivistatud poeetilismeelelist tegelikkust. Seda, mis toimub, aitab valgustada dialoogi mõiste asemel kasutatud vastamisi asetatud “keeletasandite” mõiste Elfriede Jelinekilt. Poschmann³ näitab veenvalt, et see vormel on suunatud kõnelevate tegelaste mimeetilist illusiooni tähistava sügavusmõõtme vastu. Seetõttu vastab “keeletasandite” metafoor moodsas maalikunstis toimunud pöördetele, kus kolmemõõtmelise ruumi illusiooni asemele tulid pildi tasapinnalisus, kahemõõtmeline tegelikkus ja värv kui eraldiseisev väärtus. Tõlgendus, mille kohaselt iseseisvunud keel näitab vähest huvi inimeste vastu, ei ole aga veenev.⁴ Kas ei ole siin pigem tegu teistsuguse pilguga inimesele? Siin leiab väljenduse pigem subjekti eksponeerimine kui intentsionaalsus subjekti loomujoonena, pigem iha kui teadlik tahe, pigem “teadvustamatuse subjekt” kui “Mina”. Selmet kahetseda varem defineeritud inimesepildi puudumist postdramaatilistes tekstides, tuleks küsida, milliseid uusi mõtte- ja kujutlusvõimalusi üksikinimese kohta neis visandatakse.

Eesmärgid

Käesolev uurimus ei püüa olla kõikehõlmav inventuur. Üritatakse välja tuua uue teatri esteetilist loogikat. Üheks põhjuseks, miks seda pole seniajani üritatud teha, on radikaalse teatri ja sellise teatri tendentsidega haakuvate teoreetikute kokkusaamiste vähesus. Teatriteadlaste seas moodustavad vähemuse need, kes peavad teatriteadust reaalselt eksisteerivas teatris saadava *teatrikogemuse refleksiooniks*. Filosoofid mõtestavad küll silmatorkavalt sageli “teatrit” kui üldmõistet ja ideed, lasevad isegi “laval” ja “teatril” saada teoreetilist diskursust struktureerivateks mõisteteks, kuid kirjutavad harva konkreetset teatud teatriinimestest või teatrivormidest. Jacques Derrida Artaud’-lugemised, Gilles Deleuze’i mõttearendused Carmelo Bene’st või Louis Althusseri klassikaline tekst Bertolazzi ja Brechti kohta on tähtsamad erandid, mis kinnitavad reeglit.⁵ Teatriesteetilise perspektiivi teadvustamine nõuab aga ehk kommentaari, et esteetilised uuringud haaravad alati kaasa ka eetilised, moraalsed, poliitilised ja õiguslikud ehk – nagu varem oleks öeldud – “kõlbelised” küsimused kõige laiemas mõttes. Kunst ja seda enam teater seisab *reaalse sotsiaal-sümboolse praktika* väljal – alates lavastuse sotsiaalsest iseloomust kuni avaliku rahastamise

* Werner Schwab (1958–1994), Austria näitekirjanik ja visuaalkunstnik; Elfriede Jelinek (snd 1946), Austria prosaist ja näitekirjanik, Nobeli auhinna laureaat 2004; Rainald Goetz (snd 1954), saksa prosaist ja näitekirjanik.

** Ginka (tegelikult Gisela) Steinwachs (snd 1942), saksa kirjanik.

ja ühiskondliku retseptiooniviisini. Kui esteetika levinud taandamine ühiskondlikele positsioonidele ja väljaütlemistele jääb tühjaks, siis teistpidi on iga teatriesteetiline küsimusepüstitus pime, kui teatri kunstilises tegevuses ei tunta ära ühiskondlike tajumis- ja käitumishormide peegeldust.

Kõigi siin postdramaatilise mõistetud teatrivormide kirjeldamisest peaks olema kasu. Asi on ühelt poolt katses asetada 20. sajandi teatri areng niisugusesse perspektiivi, mis on inspireeritud uue ja uusima teatri veel raskesti kategoriseeritavatest arengutest; teiselt poolt aga üritatakse pakkuda selle tänapäeva “keerulise” teatri *kontseptuaalset kokkuvõtet ja kogemuse sõnastamist*, et seeläbi teda esile tõsta ja diskussiooni edendada. Sest siin pole midagi vaielda: uued teatrivormid on kujundanud silmanähtavalt mõningate ajajärgu kõige tähelepanuväärsemate lavastajate töid, nad on leidnud rohkem või vähem arvuka ja peamiselt noore publiku, kes kogunes ja koguneb niisuguste institutsioonide ümber nagu Mickerytheater, Kaaitheater, Kampnagel, Mousonturm ja Theater am Turm Frankfurdis, Hebbel-Theater, Szene Salzburg ja teised; nad on vaimustanud tervet hulka kriitikuid ning mõningail nende vormide esteetilistel printsiipidel õnnestus end “sisse seada” etableerunud teatris (olgu et tavaliselt lahjendatult). Ometi leiavad Wilsoni, Fabre, Schleeffi või Lauwersi* (kui nimetada vaid mõningaid enim “läbilöönud” teatriinimesi) postdramaatilised teatrivormid vähest mõistmist enamiku vaatajate hulgas, kes ootavad teatrit – väga otse öeldes – klassikaliste tekstide illustratsioonide ja kes võib-olla aktsepteerivad “modernseid” lavakujundusi, kuid on endale “ette tellinud” arusaadava loo, tervikliku mõtte, kultuurilise enesekinnituse ja liigutavad teatri tunded. Siiski puuduvad ka neil, kes on võlutud niisuguse teatri kunstilisest ehadusest ja kõrge tasemest, sageli kontseptuaalsed tööriistad, et oma kogemust formuleerida. Pelgalt negatiivsete kriteeriumide valitsemine teeb selle selgelt tajutavaks. Võib kuulda ja lugeda, et uus teater ei ole seda või teist, aga positiivseid kategooriaid ja sõnu või isegi kirjeldusi selle kohta, millega siis tegu, on vähe. See uurimus soovib siit veidi edasi aidata ja samas julgustada teatris endas tööviise, mis laiendaksid meie tavapäraseid arusaamu sellest, mis teater on või olema peaks.

Ühtaegu peaks see essee hõlbustama orienteerumist uue teatri kirjal maastikul. Paljud on vaid napilt skitseeritud ja täidab oma eesmärgi juba sellega, kui ärgitab looma üksikasjalikumaid analüüse. Kõikehõlmav “koondülevaade” uuest teatrist oma kõigis vormides on juba iseenesest võimatu, ja mitte ainult sel pragmaatilisel põhjusel, et selle mitmekesisus on vaevalt piiritletav. Uurimus käsitleb nimelt “tänapäeva teatrit”⁶, ent vaid katsena määratleda teoreetiliselt seda, mis on vajalik tema spetsiifika mõistmiseks. Viimase 30 aasta teatrist leiab

* Robert Wilson (sünd 1941), Ameerika avangardistlik lavastaja, töötanud ka visuaalkunstniku, videokunstniku, koreograafina, kirjutanud dramaturgilisi tekste; Jan Fabre (sünd 1958), Belgia kunstnik, lavastaja, lavakujundaja, koreograaf; Einar Schleeff (1944–2001), saksa kirjanik, kunstnik, lavastaja; Jan Lauwers (sünd 1957), Belgia lavastaja ja kunstnik, Needcompany juht.

tähelepanu vaid üks osa. Küsimus ei ole kontseptuaalse raamistiku loomises, kus kõik leiaks oma koha, ükskõik kas selle esteetika on ajakohane või üksnes järgib käsitööliku osavusega vanu mudeleid. Klassikalise idealistliku esteetika käsutuses oli “idee” kontsept: mõistelise terviku kavand, kus detailid konkretiseeruvad (kasvavad kokku), sel ajal kui nad avanevad ühtaegu “reaalsuses” ja “ettekujutuses”. Mingi kunstiliigi iga ajaloolist faasi võis Hegeli järgi vaadelda kui kunsti idee konkreetset ja eriomast avanemist, iga kunstiteost kui ajastu või “kunstivormi” objektiivse vaimu erilist konkretiseerumist. Idee ajastu või ajaloolise maailmakorralduse kohta andis idealismile kõiki uksi avava võtme, mis lubas kunsti ajalooliselt ja süstemaatiliselt ära paigutada. Kui on kadunud usaldus niisuguste konstruktsioonide vastu – näiteks teatri kui sellise vastu, mille spetsiifiliseks avalduseks on mingi ajastu teater –, siis sunnib fenomenide paljusus meid tunnustama *avastamise* ettenägematust ja ootamatust, mittejäreldatavat väljamõtlemise momenti.

Ühtlasi lööb heterogeenne [vormide] paljusus kõikuma need meetodilised veendumused, mis olid lubanud väita, et kunsti arengus on olemas ulatuslik põhjuslikkus. On oluline aktsepteerida erinevate teatrivormide koosseksisteerimist, kus ükski paradigma ei ole teistest kõrgemal. Seega võiks – ja see oleks täiesti mõeldav järeldus – pöörduda aditiivse kirjeldamise poole, mis oleks igatahes õiglane kõigi uue teatri variantide suhtes. Ometi ei tohi meid rahuldada pelgalt kõige olemasoleva atomiseeriv ajaloolis-empiriiline loetlemine. See oleks vaid historistliku vähenõudlikkuse – kõik, mis on olnud, on seetõttu väärt käsitlemist, et ta on olemas olnud – ülekanndmine tänapäeva. Teatriteadus ei tohi läheneda omaenese kaasajale arhivaari pilguga. Seetõttu tekib küsimus, kuidas sellest dilemmast välja pääseda või vähemalt milline seisukoht võtta. Akadeemiline tööstus lahendab raskused, mis tulenevad kõikehõlmavate ajalooliste ja esteetiliste klassifitseerimismudelite kadumisest, ainult näiliselt: enamasti killustudes pedantsetesse spetsialiseerumistesse, mis ei saa iseenesest olla midagi enam töömahukast andmekogumisest. Isegi naabererialade kontseptuaalsetele pingutustele ei paku need mingit huvi ega tuge. Teine vastus seisneb selles, et teatriteadus panustab paljuräägitud interdistsiplinaarsusesse. Nii tähtsad kui sellest tulenevad impulsid ka ei oleks, peab ometi tõdema, et interdistsiplinaarse lähenemise sildi all kaldutakse sageli osavalt kõrvale toimetama teoretiseerimise algpõhjus ja alus: esteetiline kogemus ise oma kaitsetu ja ebaturvalise katsetusliku iseloomuga. Viimane on suurte (ja interdistsiplinaarses mõttes järjest ulatuslikumate) liigitamisstrateegiatega jaoks segav element.

Kui ei soovita kunsti üle mõtlemist jätta võrdsele mõttetule arhiveerimise või liigitamise hoolde, siis jääb üle kahetine tee. Ühelt poolt tuleks Peter Szondi* eeskujul otsida kunstilistele küsimustele vastuseid reaalsest kunstilistest aktidest ja praktikatest. Neid tuleks vaadelda kui ilmsiks saanud reaktsioone

* Kirjandusteadlane Peter Szondi avaldas 1956 väga mõjuka raamatu “Theorie des modernen Dramas”, millele Lehmann oma raamatus mitmel korral viitab.

teatris tekkivatele kujutamisprobleemidele. Selles mõttes tähendab mõiste “*postdramaatiline*” – vastupidi “ajastumõistele” “postmodernne” – konkreetset teatriesteetilist küsimuseasetust: Heiner Müller* võib tõdeda, et eneseväljendus dramaatilises vormis valmistab talle juba raskusi. Teiselt poolt kasutatakse siin ka teatud (kontrollitud) usaldust isikliku või Adorno sõnul “idiosünkraatilise” reageeringu vastu. Kui teater põhjustas “vapustusi” – vaimustumist, taipamist, kiindumist, poolehoidu või põnevat (mitte halvavat) mitteamusaamist –, võetakse see ala, mis teatud kogemuse esile kutsus, täpsema vaatluse alla. Alles eksplikatsioon ise võib õigustada valitud kriteeriume.

Dramaatilise teatri töösaladused

Euroopa teatris on aastasadu valitsenud paradigma, mis selgelt erineb mitteeuroopalikest teatritraditsioonidest. Kui näiteks india *kathakali* või jaapani *nō*-teater on täiesti teistmoodi struktureeritud, koosnedes peamiselt tantsust, koorist ja muusikast, ülistiliseeritud tseremoniaalsetest toimingutest, jutustavatest ja lüürilistest tekstidest, siis Euroopas tähendas teater kõnede ja tegude esilemanamist laval jäljendava dramaatilise mängu kaudu. Bertolt Brecht valis selle traditsiooni kirjeldamiseks, millele tema eepiline “teadusajastu teater” pidi lõpu tegema, väljendi “dramaatiline teater”. Selle mõistega saab laiemas plaanis kirjeldada kogu uuema aja Euroopa teatritraditsiooni tuuma (sealhulgas suuremat osa Brechti töödest). Seega eksisteerivad osalt teadvustatud, osalt justkui enesestmõistetavad motiivid, mida peetakse sageli pikemata millekski, mis moodustavadki “teatri kui sellise”. Teatri all mõistetakse vaikimisi *dramateatrit*. Selle teadlikult teoretiseeritud tegurite hulka kuuluvad kategooriad “jäljendamine” ja “tegevus” ning nende automaatne ühtekuulumine. Niisuguse klassikalise teatrimõistmisega seotud, pigem teadvustamata motiivina võib esile tõsta püüdlust saavutada või tugevdada teatri kaudu sotsiaalset ühtekuuluvustunnet, luua kogukond, mis ühendaks emotsionaalselt ja vaimselt publiku ning lava. “Katarsis” on selle – kindlasti mitte ennekõike esteetilise – teatrifunktsiooni teoreetiline nimetus: afektiivse äratundmise ja kokkukuuluvuse tekitamine draama ja tema raamide sees loodud ning publikule edastatud afektide abil. Neid jooni ei saa “dramaatilise teatri” paradigmat lahutada, mistõttu viimase tähendus ulatub lihtsast žanrimääratlusest palju kaugemale.

Dramaatiline teater on allutatud teksti võimule. Uusaja teatris tähendas etendus suuresti kirjutatud draama deklameerimist ja illustreerimist. Ka siis, kui lisandusid või domineerisid muusika ja tants, jäi “tekst” vähemalt mõistetava narratiivse ja mõttelise *tervikuna* [Totalität] tooniandvaks. Hoolimata *dramatis*

* Heiner Müller (1929–1971), 20. sajandi tähtsamaid saksa näitekirjanikke; tema looming on peamiselt postmodernistlik.

*personae** järjest tugevamast karakteriseerimisest mitteverbaalsete kehazestide, liikumise ja hingeelu näitava miimika abil, jäadi ka 18. ning 19. sajandil selle juurde, et inimtegelane defineerib end ennekõike oma kõne kaudu. Tekst keskendus seega oma funktsioonile olla ennekõike rollitekst. Koor, jutustaja, vahemängud, teater teatris, proloog ja epiloog, “kõrvale” öeldud tekst ja tuhat korda subtiilsemad dramaatilise kosmose avanemised, lõpuks isegi Brechti eepiline mängulaad, võidi draama sisse ja juurde panna, ilma et oleks hävitatud dramaatilise teatri spetsiifilist kogemust. See, kas ja mil määral lüürilised vormid dramaatilise tekstuuri sees maksvusele pääsesid või mil määral leidis eepiline dramaturgia kasutamist, ei mänginud põhimõttelist rolli – draama võis kõik eelnimetatu endasse koondada, kaotamata oma dramaatilist iseloomu.

Kui küsitavaks ka ei jääks, mil määral ja mil viisil langes publik “illusiooni” lõksu, mida pakkusid talle lavalised trikid, kunstipärased valgusmängud, muusikaline taust, kostüümid ja dekoratsioonid: dramaatiline teater oli illusiooni loomine. Ta soovis luua *fiktiivse kosmose* ja lasta “laudadel, mis tähendavad maailma”** näida laudadena, mis kujutavad maailma – abstraheritult, kuid suunatud sellele, et koos vaataja fantaasia ja sisseelamisega luua *illusioon*. Niisugune illusioon ei eelda representatsiooni lõpetatust ega isegi katkematust, küll aga põhimõtet, et teatris kogetu võib üle kanda “maailmale” – see tähendab totaalsusele. Mudelile “draama” on omased terviklikkus, illusioon ja maailma representatsioon ning teistpidi väidab dramaatiline teater oma vormi kaudu, et tervik on reaalse *mudel*. Dramaatiline teater lõpeb siis, kui need elemendid ei ole enam reguleerivaks printsiibiks, vaid kujutavad endast ainult teatrikunsti ühte võimalikku varianti.

Meediaühiskonna tsesuur

Üldlevinud on arvamus, et kõigil nüüdisaja teatri eksperimentaalsetel vormidel alates 1960-ndatest on eeskujud ajaloolise avangardi ajastust. Käesolev uurimus lähtub veendumusest, et 1900. aasta paiku toimunud ajaloolise avangardi vaieldamatult sügav pööre säilitas kõigist revolutsioonilistest uuendustest hoolimata “dramaatilise teatri” olemuse: tekkinud uued teatrivormid keskendusid endiselt, kuigi nüüd moderniseerununa, tekstimaailma kujutamisele, nad püüdsid teksti ja tema tõde päästa konventsionaalseks muutunud teatripraktika moonutuste käest ning teatri traditsiooniline representatsiooni- ja kommunikatsioonimudel pandi küsimuse alla vaid teatud piirides. Kindlasti võõritasid Meierholdi lavalised vahendid mängitud tükke äärmuslikul moel, aga neid esitati

* *Dramatis personae* – draamategelased (ladina k).

** Väljend “Bretter, die die Welt bedeuten” pärineb Friedrich Schilleri luuletusest “An die Freunde” (“Sõpradele”), 1803. Ain Kaalepi tõlkes on see värss niisugune: “lavalt, mis maailma aset täidab”.

ikkagi ühtse tervikuna. Kindlasti murdsid teatrirevolutsionäärid end lahti pea-aegu kõigest varasemast, aga isegi abstraktsete ja võõritatud lavaliste vahendite poole pöördudes hoiti kinni tegevuse mimeetilisusest. Seevastu tõi alates 1970-ndatest toimunud *meedia* levimine ja seejärel argipäevaseks muutumine kaasa uue mitmekujulise teatridiskursuse esilekerkimise, mida siin kirjeldatakse kui *postdramaatilist teatrit*. Sellega ei eitata aga 19. ja 20. sajandi vahetusel toimunud kunsti- ja teatrirevolutsiooni teedrajavat ajaloolist tähendust – enamgi veel, toona tekkinud postdramaatilise teatri eelvormidele, esimestele sammudele ja ootustele on pühendatud eraldi peatükk*. Ent väljendusvormide kogu sarnasuse juures tuleks mõelda selle peale, et ühed ja samad vahendid võivad erinevates kontekstides oma tähendust radikaalselt muuta. Ajaloolisest avangardist saadik väljatöötatud vormikeeled saavad postdramaatilises teatris väljenduslike žestide arsenaliks, mille ülesandeks on anda teatripoolne vastus üldlevinud infotehnoloogiate tingimustes muutunud ühiskondlikule kommunikatsioonile.

Siin ettevõetud teistsuguste kriteeriumide, väärtuste ja meetoditega uue teatrikontinendi piiritlemine tõi esile ka vajaduse tuua kriitiliselt välja mitmed “mitteteadlikud” implikatsioonid, mis mõjutavad veel praegugi tavapäraselt arusaamist teatrist – uurimuse selline kõrvalmõju on tervitatav. Lähemal vaatlemisel õige küsitavaks osutuvate draamateoreetiliste endastmõistetavuste kritiseerimise kõrval on vaja julgelt määratleda neile näilistele endastmõistetavustele vastukäiv postdramaatilise teatri mõiste. Olles loodud küll selleks, et määratleda nüüdisaegset teatrit, laseb ta tagasiulatuvalt ka mineviku teatri “mittedramaatilistel” aspektidel selgemalt esile tõusta. Äsja tekkinud esteetikad lubavad mõlemat: vaadelda uues valguses nii vanemaid teatrivorme kui ka teoreetilisi kontseptsioone, mille abil neid vorme analüüsiti. Kindlasti peab olema ettevaatlik ühe kunstivormi ajaloos katkestuste väljatoomisel, eriti kui need on väga värsked. Võib tekkida oht, et hinnatakse üle siin postuleeritud löike sügavust: dramaatilise teatri siiski aastasadu kehtinud põhimõtete hävitamine ja lavaliste praktikate radikaalne muutumine kahemõttelise meediakultuuri valguses. Ent vastupidine oht – näha uues alati ainult ammu tuttava ühte varianti – näib vähemalt akadeemilisel väljal ähvardavat veelgi hukatuslikumate valestimõistmiste ning nägemisvõimetusega.

Nimed

Järgnev nimekiri annab teatud *panoraami* sellest uurimisväljast, mis postdramaatilise teatri nime all avaneb. Tegemist on äärmiselt heterogeensete fenomenidega, nii maailmakuulsate teatritegijatega kui ka rühmadega, mida vaevalt

* Peatükk Lehmanni raamatus kannab pealkirja “Vorgeschichten” (“Eellood”).

teatakse väljaspool väikest ringi. Iga lugeja võib koostada lühema või pikema nimekirja neist, kes talle tuttavad. Mitte kõigi puhul ei saa kogu nende “tööd” [Werk], niivõrd kui seda mõistet võib lavastajate, teatritruppide, lavastuste ja teatriaktsioonide kohta rakendada, kirjeldada postdramaatilisesena. Mitte kõigist ei tule selles raamatus piisavalt juttu. Nad kuuluvad seega postdramaatilise teatri igal juhul ebatäielikku *namedropping*’usse*: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiljev, Robert Lepage, Elizabeth LeCompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrošius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcărete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Siia kuuluvad arvukad aktsiooniteatrid, tegevuskunstnikud, happeningid ja happeningidest inspireeritud teatriliid. Hermann Nitsch, Otto Mühl, The Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Maatschappij Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-truppen, Remote Control Productions, tg STAN, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theater, Gob Squad. Lugematul arvul teatritruppe, väikesed, keskmised ja suured projektid ning lavastused, mis on seotud ühe või mitme eelnimetatu kasutatud “teatrikeelega”. Nooremad teatritegijad, nagu Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon. Autorid, kelle looming on vähemalt osaliselt seotud postdramaatilise teatri paradigmaga: saksa keeleruumis eriti Heiner Müller, Rainald Goetz, Viini koolkond, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek ...

Paradigma

Mitmed viimaste aastakümnete teatripildis esilekerkinud fenomenid, mis oma esteetilise järjekindluse ning rikkaliku uuenduslikkusega problematiseerivad draama ja dramaatilise teatri traditsioonilisi vorme, veenavad, et on põhjust rääkida uuest *postdramaatilise teatri paradigmat*. “Paradigma” on siinkohal abimõiste, näitamaks postdramaatilise teatri äärmiselt erinevate mängulaadide ühist negatiivset piiri dramaatilise teatriga. Need teatritööd muutuvad paradigmaatiliseks ka seetõttu, et neid tunnustatakse – kuigi just alati ei tervitata – laialdaselt kui autentseid ajastu märke, ning nad on ka ise mõõdupuuks. Mõistega “paradigma” ei soovita luua illusiooni, et kunsti on nagu teadust võimalik

* *Namedropping* – nimedepoetamine (inglise k).

suruda paradigma ja paradigmatavahetuse arenguloogikasse. Kui arutleda postdramaatiliste stiilimomentide üle, võib ikka ja jälle kergesti osutada niisuguste joontele, mida uus jagab tavapärase ja edasi eksisteeriva dramaatilise teatriga. Uue paradigma tekkimisel ilmuvad “tulevased” struktuurid ja stiilid peaaegu vältimatult vanadega segatult. Kui niisuguste segunemiste käsitlus lepiks stiili- ja mängulaadide kirjult kostümeeritud rea pelga inventariseerimisega, siis ei hõlmaks ta tegelikke produktiivseid protsesse, mis toimuvad pinna all. Kui stiilijooni, mis ikka ja alati teostuvad vaid mittepühtalt, ei kategoriseerita, siis ei pruugi need üldse silma torgatagi. Näiteks jutustamise fragmentaarsus, stiililine heterogeensus, hüpernaturalistlikud, grotesksed ja neoekspressionistlikud elemendid, mis on postdramaatilisele teatrile tüüpilised, on olemas ka lavastustes, mis kuuluvad sellest hoolimata dramaatilise teatri mudelisse. Lõpuks otsustab vaid elementide konstellatsioon, kas mingi stiilimoment on loetav dramaatilise või postdramaatilise esteetika kontekstis. Kindlasti on tänapäeval võimatu mõni Lessing, kes suudaks välja arendada postdramaatilise teatri dramaturgia*. Tähendusloome ja sünteesi teater on kadunud ning koos sellega ka sünteesiva tõlgenduse võimalikkus. Võimalikud on ainult kokutavad vastused ja osalised perspektiivid, mis jäävad *work in progress*'i tasandile, aga mitte nõuanded, rääkimata ettekirjutustest. Teooria ülesanne on toimunu mõistesse panna, mitte seda normina postuleerida.

POSTMODERNNE JA POSTDRAMAATILINE

Siin huvipakkuva ajajärgu – üldjoontes 1970-ndatest 1990-ndateni – teatri nimetamiseks on juurdunud mõiste *postmodernne teater*. See lubab end mitmel moel “sortida”, näiteks: dekonstruktsiooni teater, multimediaalne teater, restauratsiooni korras traditsiooniline/konventsionaalne teater, žestide ja liikumiste teater. Niisuguse laia välja koondamine “ajastuks” on raske, nagu tõendavad arvukad uurimused, mis alates 1970-ndatest on püüdnud “postmodernset teatrit” pika ja muljetavaldava tunnuste nimekirja abil iseloomustada: ambivalents, pühitseb kunsti kui fiktsiooni, pühitseb teatrit kui protsessi, katkestuslikkus, heterogeensus, mittetekstuaalsus, pluralism, arvukalt koode, kummutamine, kõik maastikud, perversioon, näitleja kui teema ja peategelane, deformatsioon, tekst on vaid alusmaterjal, dekonstruktsioon, tekst mõjub autoritaarse ja arhailisena, *performance* kui kolmas draama ja teatri vahel, antimiteiline, interpretatsioonile vastuhakkav. Postmodernne teater olevat ilma diskursuseta, see-eest valitsevat meditatsioon, žestikulatsioon, rütm, heli. Sellele lisanduvad nihilistlikud ja grotesksed vormid, tühi ruum, vaikimine. Peaaegu kõik niisugused märksõnad tabavad küll rohkem või vähem midagi reaalist

* Viide Gotthold Ephraim Lessingi tuntud teosele “Hamburgische Dramaturgie” (1767–1769).

uues teatris, kuid nad pole veenvad üksikasjades (paljud käivad ilmselgelt ka varasemate teatrivormide kohta, näiteks ambivalents, vastuhakk interpretatsioonile, koodide rohkus) ega paku kokkuvõttes midagi enam kui lööksõnu, mis paratamatult jäävad väga üldiseks (deformatsioon) või on õige heterogeensed (perversioon, kummutamine). Nii mõnigi mõiste paneb ka vastu vaidlema: muidugi on postmodernses teatris olemas diskursus. Nagu ükskõik millist kunstipraktikat, nii ei saa ka kõnealust lahutada modernsusest, kus analüüs, “teooria” ja kunsti refleksioon ning eneserefleksioon seninägematul määral praktikasse tungisid. Postdramaatiline teater ei tunne mitte ainult “tühja”, vaid ka ülerahvastatud ruumi; ta võib tööpoolest olla “nihilistlik” ja “groteskne”, aga seda on ka “Kuningas Lear”. Protsess/heterogeensus/pluralism kehtivad aga kogu teatri kohta – nii klassikalise, modernse kui ka “postmodernse”. Peter Sellarsi lavastusi “Aias” (1986) ning “Pärslased” (1993), aga ka Mozarti ooperite originaalseid lavastusi nimetati “postmodernseks” juba ainuüksi seetõttu, et ta tõi klassikalise materjali karmilt ja lugupidamatult nüüdisaegsesse argipäeva.

Sõnavalik

Postdramaatilise teatri mõistet ja teemat on käesoleva uurimuse autor juba aastaid vaidlustesse kaasanud ning neid on teisedki üles noppinud, ja sel põhjusel tundus mõistlik selle sõnakasutuse juurde jääda. Käesolev uurimus esitab küsimusi, millele atika tragöödia “predramaatilise” diskursuse ja “postdramaatilise” nüüdisteatri võrdluses ainult osutati.⁷ Richard Schechner on möödaminnes kasutanud sõna “postdramaatiline” häppeningi kohta, tehes seda küll käesoleva uurimusega sarnasel viisil, kuid siiski teistsuguse rõhuasetusega – kord räägib ta “häppeningi postdramaatilise teatrist”⁸ ning samamoodi *en passant** kõneleb Beckettit, Genet’i ja Ionesco silmas pidades “postdramaatilise draama”⁹ paradoksist, kus “generatiivseks maatriksiks” ei ole enam “lugu”, vaid miski, mida Schechner nimetab “mänguks” [*game*] – kuigi see toimub niisuguse lavalise fiktsiooni ja situatsiooni raamides, mis meie mõistekasutuse kohaselt on “dramaatilise” struktuuriga. Kui vaadata uuemaid teatritekste, siis kõneldakse, nagu öeldud, “mitte enam dramaatilise teatritekstist”, kuid senini puudub katse uut *teatrit* tema teatrivahendite mitmekesisuses postdramaatilise esteetika valguses detailsemalt mõeldistada.

Võib üles lugeda veel üksjagu põhjuseid, mis kõnelevad mõiste “postdramaatiline” poolt – hoolimata arusaadavast skepsisest kõigi *post*-eesliitega sõnakoosluste suhtes. (Heiner Müller mainis kord, et ta teab ainult ühte postmodernset luuletajat: August Stramm, kes töötas *postis* [postkontoris].) See skepsis näib olevat aga õigustatum postmodernismi mõiste puhul, mis

* *En passant* – möödaminnes (prantsuse k).

pretendeerib kogu ajastu tervikliku definitsiooni leidmisele. Paljud teatripraktika tunnused, mida nimetatakse postmodernseks – vahendite ja tsiteeritud vormide näilisest või tegelikult suvalisusest kuni heterogeensete stiilijoonete vaba kasutamise ja kombineerimiseni, “piltide teatrit” kuni *mixed media*^{*}, multimeedia ja *performance*ⁱⁿⁱ –, ei manifesteeri mitte kuidagi põhimõttelist lahkulöömist modernismist, küll aga dramaatilise vormi traditsioonidest. Sama käib paljude “postmodernseks” tembeldatud tekstide kohta Heiner Müllerist Elfriede Jelinekini. Kui oma sisemise loogikaga loo kulgemine ei moodusta enam keset, kui kompositsiooni ei tajuta enam organiseeriva omadusena, vaid kunstlikult kaelamääritud “käsitööna”, pelgalt näilise tegevusloogikana, mis toodab vaid klišeetid – nagu põlastas Adorno^{**} kultuuritööstuse produkte –, siis seisab teater konkreetset küsimuse ees, millised on võimalused teispool draamat, aga mitte tingimata teispool modernismi. Heiner Müller ütleb 1970-ndate keskel ühes vestluses Horst Laubega: “Brecht arvas, et eepiline teater ei olevat üldse võimalik, see oleks alles siis võimalik, kui lõpeb perverssus teha luksusest elukutse – teatri rajamine lavaks ja saaliks lahutamise kaudu. Alles siis, kui see on tühistatud või vähemalt on tendents sennapoole, on võimalik teha teatrit minimaalse dramaturgiaga või peaaegu ilma dramaturgiata. Selles ongi praegu asi: teha teatrit ilma pingutuseta. Kui ma teatrisse lähen, siis märkan, et mul on järjest igavam jälgida õhtu jooksul vaid ühte tegevuskäiku. Õigupoolest ei huvita see mind enam. Kui esimeses pildis hakkab pihta üks tegevus ja teises jätkatakse hoopis teisega, ja siis algavad kolmas ja neljas, siis on see meeltlahutav, see on meeldiv, aga see pole enam täiuslik näidend.”¹⁰ Samas kontekstis kurdab Müller, et kollaažimeetodit ei kasutata teatris veel piisavalt. Samal ajal kui suured teatrid tüüriivad meelelahutustööstuse konventsionaalsete normide surve all selle poole, et nad isegi ei kaalu kõrvalekaldumist probleemist loo-tarbimisest, praktiseerivad uuemad teatriestetikad keeldumist ühest tegevuskäigust ja draama täiuslikkusest, kuid see ei tähenda *per se* keeldumist modernismist.

TRADITSIOON JA POSTDRAMAATILINE TALENT^{***}

Omadussõna “postdramaatiline” käib teatri kohta, mis näeb end olevat sunnitud tegutsema teispool draamat, ajajärgul “pärast” draama paradigma valitsemist teatris. Mõeldud ei ole aga abstraktset eitust, pelka möödavaatamist draamatraditsioonist. “Pärast” draamat tähendab, et see elab ükskõik kui nõrga ja laostununa edasi kui “normaalse” teatri struktuur: suurema osa publiku

* Visuaalkunstides kunstiteosed, mille tegemiseks on kasutatud erinevaid meediume.

** Theodor Adorno (1903–1969), Frankfurdi koolkonna sotsioloog, filosoof, kultuuriteooretik.

*** Originaalis on see pealkiri ingliskeelne (“Tradition and the postdramatic talent”), viidates Thomas Stearns Elioti krestomaatilisele esseele “Traditsioon ja individuaalne talent” (1919).

ootusena, paljude kujutamiskiiside alusena, drama-turgia nii-ütelda automaatselt funktsioneeriva normina. Müller nimetab oma postdramaatilist teksti “Pildi kirjeldus”¹¹ “maastikuks teispool surma” ja “ühe mälestuse plahvatuses hääbunud dramaatilises struktuuris”. See kirjeldab postdramaatilist teatrit: kuigi dramaatilise organismi liikmed või harud on hääbunud materjaliks, on nad ikkagi kohal ning loovad kahes mõttes “esiletungiva” mälestuse ruumi. Ka eesliide “post” mõistes “post-modernne”, kus ta on midagi enam kui pelgalt tinglik märk, viitab sellele, et kultuur või kunstipraktika on esile kerkinud varem enesestmõistetavana kehtinud modernismi horisondilt, ent hoiab sellest veel mingil moel kinni – eitusena, sõjakuulutuse, vabanemisena, aga võib-olla ainult kõrvalekaldumisena ja selle mängulise uurimisena, mis võiks olla võimalik teispool horisonti. Nii võib rääkida postbrechtlikust teatrist, mis just nimelt ei ole mittebrechtlik, vaid on mõjutatud Brechti loomingus settinud nõuetest ja küsimustest teatri kohta, kuid ei saa enam aktsepteerida Brechti vastuseid.

Postdramaatiline teater hõlmab seega vanemate esteetikate tänast päeva või taasaktualiseerumist või edasikestmist, sealhulgas niisuguste esteetikate, mis juba varem jätsid hüvasti dramaatilise ideega teksti või teatri tasandil. Kunst ei saagi areneda, ilma et ta suhestuks varasemate vormidega. Küsimuse all on ainult suhte nivoo, teadlikkus, eksplitsiitsus ja erilaad. Siiski tuleb teha vahet, mis on pöördumine varasema poole uute vormide sees ning mis on väljakujunenud “normide” jätkuva kehtivuse või vajalikkuse (võlts) ilmumine. Väide, et postmodernne teater vajavat oma identiteedi kinnitamiseks klassikalisi norme, eemaldudes poleemiliselt neist normidest¹², võib põhineda välise pilgu ja sisemise esteetilise loogika ärasegamisel. Nimelt otsib kriitiline kõnelemine uue teatri üle sageli pigem abi sellisest tagasiliikumisest [Rekurs]. Tegelikult on raske maha raputada klassikalist *mõistestikku*, mis on muutnud traditsioonide võimu esteetilisteks normideks. Nimelt etableerub uus teatripraktika avalikus teadvuses sageli poleemilise eemaldumise kaudu väljakujunenud tavadest ning tekitab seetõttu mulje, et ta võlgneb oma identiteedi klassikalistele normidele. Ent provokatsioon üksi ei loo veel vormi, ka provokatiivselt eitav kunst peab oma jõududega looma midagi uut ning saab ainult seeläbi, mitte aga klassikaliste normide eituse kaudu, leida oma identiteedi.

Uus, avangard

Selles uurimuses räägitakse sageli ka “uuest teatrist”, nimetamaks niimoodi viimaste aastakümnete teatrivorme, isegi kui need postdramaatilise paradigma vastu osaliselt kattuvad. Uue teatri mõiste on juba ammu käibel. Alates 1950-ndatest räägiti peaaegu krooniliselt *théâtre nouveau*’st, *new theatre*’st. Michel Corvin avaldas oma raamatu “Le théâtre nouveau” 1960-ndate alguses, Geneviève Serreau kirjutas juba 1966. aastal teose “Histoire du nouveau

théâtre”. Vähem huvitav kui mõiste ähmasuse kriitika on selle vastupidavuse üle mõtisklemine: mõiste tekitab tunde, et jäetakse hüvasti millegagi, mis on “vananenud”, tehes seda vormide abil, mis osutavad tulevikku, nii et nende sisuline väärtus on pigem selles, mida nad ette visandavad, võimalikkuse horisondile toovad, kui selles, milles nad “teosena” sündisid. Kunstis loeb see, mida *avati*, rohkem kui see, mida saavutati. Õigusega juhtis Adorno tähelepanu sellele, et kõik tähendusrikkad kunstiteosed jäävad õigupoolest vaid “osutusteks” õnnestunud kunstiteostele. Suured teatriõhtud vaimustavad mitte niivõrd oma täitumisega, kuivõrd oma *lubadusega*. Selles, mis toimub, registreerib esteetiline kogemus millegi “muu” välgatust, võimalust, mida pole veel näha, kuid mis sisaldab utoopiliselt mingit ebamäärast kuulutust.

Me ei seo “uue” mõistega ei paatost, mida talle omistatakse alates Baconi teosest “Novum Organum” kuni Brechti teoseni “Neuer Schauspielkunst”, ega ka kriitilist alatoonit, mis tuleb kaasa mõistega “uued filosoofid” – kuna nõnda nimetatuna esitatakse neid kui mitte päriselt uusi või kui pelgalt moodsaid. Ja kindlasti mitte ei seo me sellega Adorno rõhutust – nimetada uut kõige modernse *invariantiks*. Pigem soovitakse vaid viidata, et niinimetatud “eksperimentaalses” teatris (veel üks mõiste, mis sageli peab kiitmise vormis veel kord marginaliseerima marginaalset) on viimastel aastakümnetel sündinud tööpoolest midagi uut, isegi kui selle juured on muidugi palju sügavamal kui 1960-ndate ja 1970-ndate mässudes ja murrangutes. (Kindlasti tuleb vältida eksiarvamust, et 1990-ndate teatrifenomenide esilekutsujaks olid otse või kaudselt 1989. aasta poliitilised nihked, nn “pöörded”.) See uus võetakse kokku mõistega “post-dramaatiline” tema teatriestetiilises perspektiivis.

Samasuguses kontekstis kõneldakse ka avangardteatrist. Ent ometi suhtutakse avangardi mõistesse skepsisega, kuna – peale väljendi sõjaliste konnotatsioonide – on raske aktsepteerida sellesse implitseeritud kujutlust selgest *progressiivis* koos järelväe, eelväe ja viimasele nähtavasti teadaoleva liikumissuunaga. Vahetevahel kasutatud mõiste “teatraalne teater” tekitab omakorda – kui mööda vaadata ebameeldivast tautoloogiast – “postdramaatilise teatri” mõistest vähem pinget ning pigem vaigistab nimetamisega probleemi. Kui küsimus on selles, et teater, mille (“teatraalne”) olemus ei ole *a priori* kindel, ajalooliselt areneb ja muutub ning draamajärgses olukorras ümbervaatumisele kuulub, siis mõiste “teatraalne teater” kohustab vastavat kunstipraktikat üksnes alati leidma oma tõelist etteantud olemust. Rahule ei saa jääda ka siis, kui Christopher Innes oma sugugi mitte juhuslikult pigem kirjanduslikkusele kui teatrile keskendatud avangardikujutuses erinevad avangardistlikud liikumised “primitivismi” ideele taandab ning omistab neile primitiivse ja elementaarse idealiseerimise ja arhailiste mudelite tagasipöördumise, ilma et ta mõtestaks radikaalseid tähendusnihkeid, mis said niisugustele motiividele osaks teatraalse mängu tingimustes¹³. Avangard on kontseptsioon, mis ise sündis modernismi mõttest ning mis vajab tungivalte revideerimist. Ükskõik, kas avangardi ülistada

või rääkida selle täielikust nurjumisest: pilk 20. sajandi lõpust peab teatrit käsitama teistmoodi, sõltumatult kunstide ja voolude enesemõistmisest või mittemõistmisest.

Peavool ja eksperiment

Postdramaatiline teater on olemuslikult, aga mitte eranditult seotud eksperimentaalselt mõtleva ja kunstiliselt riskialti teatriga. Piir “etabbeerunud” teatri ja “avangardi” vahel on suures osas reaalne, ometi mainitakse siin ikka ja jälle ka esimesele iseloomulikke fenomene, niivõrd kui need lubavad valgustada postdramaatilist paradigmat. Eksperimentaalsete teatrivormide rõhutamine ei tähenda otsustust kvaliteedi kohta: tegemist on teistmoodi teatriidee analüüsiga, mitte üksikute kunstiliste saavutuste hindamisega. Peavoolus ujuvad ka imelised kalad, vanarauda tekib ka avangardi keldrites. Samuti on uue teatri institutsioonides olnud ja on avangardikonformismi, mis võib olla sama elutu kui kõige surnum “surnud teater” (Peter Brooki mõistes)*. Sellegipoolest peaks olema mõistetav, et kõnealuses kontekstis tuleb peavooluteatrist juttu vaid üksikutel juhtudel. Ta võtab omaks, tavaliselt märkimisväärse hilinemisega, uue vormisõnavara, ent mahendab seda, enamasti uues toimiva elava impulsi arvel. (Teatri teatud piirides legitiimne muuseumifunktsioon ei ole antud juhul vaidluse objektiks.) Arutlemine väiksemate, sageli vaid spetsialiseerunud publikule teadaolevate teatrite ja nende põhimõtteliselt teistsuguste teatrikontseptsioonide üle ei tähenda, et seal sünniks alati silmapaistvam “kunst” kui teatri maailma kuulsuste puhul. See tähendab, et nad on tajumisvormide allhoovuselise nihkumise kirjeldamiseks sümptomaatilisemad ning tänu mõjule, mida nad avaldavad teistele teatritegijatele, ka mõjukamad kui enamik etabbeerunud teatri lavastusi, mis liialdamisi öeldes järgivad motot: 20. sajandi kõige edukam teater on 19. sajandi teater. Ikka ja jälle tõdetakse *lõhet edu ja mõju vahel*. Ühtlasi soovitakse vastu seista unustusele, mis ähvardab ebaõiglaselt iga teatrit, millel pole ainelistel põhjustel võimalik teha silmatorkavat reklaami ning mis sageli on lühikese elueaga ja alati ohustatud.

Risk

Siin on tegemist eriti *riskantse teatriga*, kuna ta katkestab sidemed mitmete konventsioonidega. Tekstid ei vasta neile ootustele, millega lähenetakse dramaatilistele tekstidele. Sageli on raske üldse määratleda lavastuse mõtet, terviklikku tähendust. Pildid ei ole mingi loo illustratsioonid. Lisandub veel

* Surnud teatrist räägib Peter Brook oma raamatu “Tühi ruum” (1968, eesti k-s 1972) peatükis “Mandunud teater”.

žanripiiride ähmastumine: tants ja pantomiim, muusika- ja sõnateater segunevad, kontsert ja teatrimäng ühinevad lavalisteks kontsertideks jne. Tekkinud on mitmekihiline uus teatrimaastik, mille jaoks pole suurelt jaolt reegleid veel leitud. See teater tekib sageli projektidena, kus lavastaja või rühm kutsub kokku erinevad kunstnikud – tantsijad, graafikud, muusikud, näitlejad, arhitektid –, et teostada üheskoos mingi projekt (vahel ka mitu projekti). Seetõttu on juurdunud mõiste *projektiteater*. Selline teatritegemine on oma olemuselt eksperimentaalne, ta otsib tööviiside, institutsioonide, kohtade, struktuuride ning inimeste uusi põimumisi ja ühendusi. Knut Ove Arntzen¹⁴ kirjeldab, kuidas projektiteater sai Skandinaavias jala maha ka väljaspool tuntud keskusi, esmalt Kopenhaageni Billedstofteater'is, mis tegutses 1977–1986, seejärel Kirsten Dehlholmi ja teiste asutatud Hotel Pro Formas, ning ta nimetab veel mitmeid Skandinaavia teatreid, näiteks rootslaste Remote Control Productions (juht Michael Laub).

On arusaadav, et enamik suuri teatrimaju on niisuguse teatri pidamiseks äärmiselt ebasobivad (*enne* kui see laiem tunnistuse saavutab). Ühelt poolt on paljud, kes seal töötavad, heast tahtest hoolimata liiga sõltuvad konventsioonidest, publiku ootustest ja administratiivsetest (loe: bürokraatlikest) nõuetest. Pealegi on vastutavate inimeste mõtlemine neis institutsioonides sageli kinni kirjandusliku kõneteatritraditsioonides. Napi toetuse aegadel on neil veel vähem võimalik elada selle riskiga, mida tähendab kestvalt eksperimentaalne (seega tõelistest kunstilistest motiividest lähtuv) teater. Ei ole võimalik küllaldaselt toonitada: eksperimentide tee läheb kunstis nagu teaduseski üle nurjumiste, vigade, eksiteede. Kahjuks on eksperimentaalne teater mitte aeg-ajalt, vaid seaduspäraselt sageli *irduv teater*. Tema uuendused ei pea kohe vastu võetavad olema, tema tulemused võivad käsitöö mõttes ootustele alla jääda, tema uuenduslik potentsiaal võib alguses vaid vähestele nähtav olla. Selles olukorras tegid nii mõnedki Euroopa institutsioonid eelkõige 1980-ndatel ja 1990-ndatel teatrikunstile teene, kui nad koostöö ja teatud kunstnike julge – mitte kiiresti araks lööva – kaasatõmbamise abil, isegi kui nende kunstnike tööd kohe läbi ei löönud, panid aluse teatriestetiika arengule. Niisuguste institutsioonide sekka kuuluvad paljude riikide riskialtid festivalijuhid, kes pakuvad etableerunute kõrval võimalusi ka noortele truppidel ja kunstnikele. Näideteks võiksid siin olla Kampnagelfabrik Hamburgis, Szene Salzburg ja Wiener Festwochen (kes “suure” programmi kõrval toetas sildi “Big Motion” all avangardteatrit) või Festival Mondial du Théâtre Nancys. Ka muuseumid ja kunstikeskused mängisid ning mängivad oma rolli piire ületava kunstipraktika tõttu, näiteks De Appeli fond Amsterdams – asutajaks 1975. aastal Wies Smals –, mis tegi ikka ja jälle võimalikuks kujutava kunsti, *performance*'i ja teatri vahelised projektid, näiteks Urban ja Ulay, Rebecca Horn* jt.

* Ulay (Frank Uwe Laysiepen, sünd 1943), saksa *performance*'i-kunstnik; Rebecca Horn (sünd 1944), saksa installatsioonikunstnik.

Nii mõnedki institutsioonid Taanis, Norras, Soomes ja Rootsis, aga ka Ida-Euroopas püüdsid sellest hoolimata või just tänu sellele, et nad tegutsesid pigem äärealadel, luua peavooluteatrile vastukaaluks oma profiili ning neist kujunesid kohad, kus võis näidata keskustes marginaliseeritud uut teatrit. Ennekõike leppis aga hulk riskialteid teatreid Saksamaal, Austrias, Belgias ja Hollandis kokku regulaarsetes ühislavastustes: see oli oluline finantsfaktor ja samas võimalus tutvustada teatritööd laiale Euroopa publikule. Mainida võiks Kaaitheater'it Brüsselis, Shaffy teatrit Amsterdamis, Hebbel-Theater'it Berliinis ja Theater am Turmi Frankfurdis, viimastel aastatel ka Frankfurter Künstlerhaus Mousonturmi, Berliini Podewili ja teisi. Need institutsioonid olid ja on uue teatrikunstiga jaoks hädavajalikud. Nad aitasid läbi lüüa arvukatel kunstnikel ja truppidel, kes leidsid alles mõne aja möödudes üldist tunnustust, neil õnnestus luua võimalus, et nende teatrite juurde tekkis publik ja arutlusväli, mis koos akadeemiate, ülikoolide ja ajakirjadega loovad toitva pinnase, mida teatrikuultuur vajab. Seetõttu võlgneb uus teatriilm tänu tervele hulgaile silmapaistvatele teatrijuhtidele nagu Nele Hertling Berliinis, Hugo de Greef Brüsselis, Tom Stromberg Frankfurdis ja teised: mitte ainult vahetult tänu nende poolt võimalikuks tehtud lavastuste pärast, mille riskid nad enda kanda võtsid, vaid julgustuse pärast, mida see teatritöö tähendab noorematele kunstnikele, kes ilma perspektiivi või lootuseta selliste institutsioonide juures töötada polekski oma talenti ehk teatrisse panustanud (film ja meedia pakuvad piisavalt ahvatlevaid alternatiive). Erilist äramärkimist väärib selles kontekstis üks isik ja teater, mida võib käsitleda nimetatud institutsioonide eelkäijana: Hollandi Mickytheater ja selle asutaja ning juht Ritsaert ten Cate. Teater asutati 1965. aastal Amsterdami lähedal taas üles ehitatud talumajapidamises, 1972. aastal koliti Amsterdami, 1987. aastal oli teater korra suletud, aastail 1975–1991 esitles Mickytheater peaaegu kogu Ameerika ja Euroopa avangardi ning nõnda loodi tajupotentsiaal, millele ei saa enam kujutada eksperimentaalse teatri teooriat ja praktikat ning mis tegi võimalikuks uue teatri traditsioonide kujunemise. Mickytheater esitles teiste seas niisuguseid truppe ja inimesi nagu Club Teatro Roma, Spalding Gray, Falso Movimento, Jan Fabre, Needcompany, La Mama, People Show, Pip Simmons ja Wooster Group. Ritsaert ten Cate, kellest sai rohkem kui 25 aasta väsimatu tegutsemisega tavapäratu teatri heaks kogu Euroopa teatri juhtfiguur, kutsus pärast oma töö lõppu Mickytheater 1990-ndatel Amsterdami ellu eksperimentaalse teatrikooli Dasarts, keskuse, kus kohtuvad paljude maade kunstnikud ning jagavad vabas atmosfääris mõtteid ja projekte. 1996. aastal autasustati teda Maastrichtis Euroopa kultuuripreemiaga Sphinx.

Viited

- ¹ Poschmann, Gerda 1997. *Der nicht mehr dramatische Theaterertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, lk 177.
- ² Samas, lk 178.
- ³ Samas, lk 204 jj.
- ⁴ Samas.
- ⁵ Vrd teatrist kõnelevate filosoofilis-poliitiliste tekstide kasulik kogumik: Murray, Timothy (toim) 1997. *Mimesis, Masochism, & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan.
- ⁶ Floeck, Wilfried (toim) 1998. *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen.
- ⁷ Lehmann, Hans-Thies 1991. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart.
- ⁸ Schechner, Richard 1988. *Performance Theory*. New York, lk 21.
- ⁹ Samas, lk 22.
- ¹⁰ Müller, Heiner 1986. *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, lk 21.
- ¹¹ Lehmann, Hans-Thies 1987. Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers "Bildbeschreibung". – *Dramatik der DDR*. (Toim Ulrich Profitlich.) Frankfurt am Main, lk 186–202.
- ¹² Pavis, Patrice 1986. The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre. – *Modern Drama vol. XXIX*. Toronto, lk 1. Avangardteater, öeldakse seal, "vajak klassikalisi norme, selleks et kehtestada oma identiteet".
- ¹³ Innes, Christopher 1993. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London, lk 3.
- ¹⁴ Arntzen, Knut Ove 1990. A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. – *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. Glasgow, lk 43–48. (Artikli refereering eesti keeles: Visuaalne etendus ja projektteater Skandinaavias. – *Teater. Muusika. Kino*, 1991, nr 6.)

Hans-Thies Lehmann, Prolog. Rmt: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Autoritest

Marvin Carlson on New Yorgi ülikooli võrdleva kirjanduse ja teatriteaduse professor. Ta on avaldanud teatriajalugu ja -teooriat käsitlevaid teoseid, nagu teatrimõtte ajaloo ülevaade “Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to Present” (1986; 1993), “Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture” (1992), “Performance: A Critical Introduction” (1996), “The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine” (2001), “Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre” (2006), samuti arvukalt artikleid erialastes ajakirjades. Ta on ajakirja *Western European Stages* rajajaid ja toimetaja.

Josette Féral on Kanada teatriuurija, Quebeci ülikooli professor. Ta kirjutab põhiliselt prantsuse keeles ning on IFTR (International Federation for Theatre Research) prantsuskeelse töörühma “Les processus de création” juht. Tema uurimisaladeks on geneetiline analüüs, näitlejatöö, samuti on ta uurinud lavastajaid, eeskätt Ariane Mnouchkine'i. Ta on avaldanud raamatud “Rencontres avec Ariane Mnouchkine” (1995), “Mise en scène et jeu de l'acteur” I-II (1997, 1998), toimetanud “Le chemin de l'acteur” (2001) jm.

Erika Fischer-Lichte on tuntumaid saksa teatriteadlasi, Berliini Vaba Ülikooli (Freie Universität Berlin) teatriteaduse professor. Ta on uurinud teatri ja draamakirjanduse ajalugu ning teatriteooriat, avaldanud raamatuid ja artikleid teatrisemiootika, retseptiooniuringute, performatiivsuse uurimise alalt. Tema raamatute hulgas on “Semiotik des Theaters” I–III (1983; inglise k-s “The Semiotics of Theater”), “Kurze Geschichte des deutschen Theaters” (1993), “Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts” (1997), “The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective” (1997), “Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative” (2001), “History of European Drama and Theatre” (2002) jpt.

Hans-Thies Lehmann on saksa teatriuurija, Goethe Ülikooli teatriteaduse emeritprofessor (Frankfurt am Main). Tema kõige tuntum teos, mis on tõlgitud paljudesse keeltesse, käsitleb postdramaatilist teatrit: “Postdramatisches Theater” (1999). Ta on avaldanud veel raamatud “Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie” (1991), “Das

politische Schreiben: Essays zu Theaterstücken" (2002), "Heiner Müller. Handbuch" (koos Patrick Primavesiga, 2003) jt.

Patrice Pavis on tuntumaid prantsuse teatriuurijaid, Pariisi VIII (Saint-Denis) ülikooli professor. Ta on avaldanud raamatuid etenduse analüüsi ja retseptisiooni kohta, nagu "Voix et images de la scène: Vers une sémiologie de la réception" (1985, inglise k-s "Languages of the Stage"), "Semiotik der Theaterrezeption" (1988), "Le théâtre au croisement des cultures" (1990, inglise k-s "Theatre at the Crossroads of Culture"), "L'Analyse des spectacles" (1996, inglise k-s "Analyzing Performance"), "Vers une théorie de la pratique théâtrale" (2000) jt. Ta on samuti paljutõlgitud teatmeteose "Dictionnaire du théâtre" autor (1980, inglise k-s "Dictionary of the Theatre")

Thomas Postlewait on Washingtoni ülikooli professor. Ta on uurinud eeskätt teatriajalugu ning avaldanud raamatud "Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign" (1986), "The Cambridge Introduction to Theatre Historiography" (2009) jt, Ta on artiklikogumike "Interpreting the Theatrical Past" (1989), "Theatricality" (2003), "Representing the Past" (2010) kaastoimetaja, samuti avaldanud arvukalt artikleid erialastes ajakirjades.

Matthew Reason on Yorgi St. John Ülikooli õppejõud. Tema peamised uurimisalad on teatriteooria, tantsu- ja lasteteater. Seni on ta avaldanud kaks raamatut: "Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance" (2006) ja "The Young Audience: Exploring and Enhancing Children's Experiences of Theatre" (2010).

Willmar Sauter on rootsi teatriuurija, Stockholmi ülikooli teatriteaduse professor. Ta on avaldanud raamatud "Brecht i Sverige" (1978), "Theater als Widerstand: Wirkung und Wirkungsweise eines politischen Theaters: Faschismus und Judendarstellung auf der schwedischen Bühne 1936–1941" (1979), "The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception" (2000) jt, koos Jacqueline Martiniga "Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice" (1995). On IFTR (International Federation for Theatre Research) tööühma "The theatrical event" juht.

Bert O. States on California Ülikooli (Santa Barbara) draamakunsti emeritprofessor. Ta on uurinud draamakirjandust ja teatrit, samuti tegelnud unenäo fenomeni uurimisega. Tema raamatute seas on "Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater" (1985), "Hamlet and the Concept of Character" (1992), "Dreaming and Storytelling" (1993), "The Pleasure of the Play" (1994), "Seeing in the Dark: Reflections on Dreams and Dreaming" (1998).

Alan Woods õpetab USA Ohio ülikoolis. Ta on töötanud dramaturgina kutse-
listes teatrites, lavastanud näidendite lugemisi ja ka ise kirjutanud lühinäidendeid.
Ta on koostanud ja toimetanud näidendikogumikke ning avaldanud arvukalt
artikleid mainekates ajakirjades, käsitledes peamiselt teatriaalo ja dramaturgia
küsimusi.

William B. Worthen on draama ja etendusteooria professor Columbia
Ülikooli Barnardi kolledžis. Ta on uurinud peamiselt draamat, keskendudes
draamateksti suhtele teatriga ja eri liiki etendustega ning performatiivsuse
probleemistikule. Ta on avaldanud raamatud “Modern Drama and the Rhetoric
of Theater” (1992), “Shakespeare and the Authority of Performance” (1997),
“Shakespeare and the Force of Modern Performance” (2003), “Print and the
Poetics of Modern Drama” (2006), “Drama: Between Poetry and Perfor-
mance” (2010).

