

TARTU ÜLIKOOL

LUULE EPNER

DRAAMATEOORIA

PROBLEEME

II

TARTU 1994

Käesolev väljaanne on trükiväljaande sisuline analoog, avaldatud autori nõusolekul.

Kõne draamas

Tegelaskond ja tegelased

Tegevus ja kompositsioon

Aeg ja ruum

Viited ja lisad

DRAAMATEOORIA II

Kõne draamas

Tegelaskond ja tegelased

Tegevus ja kompositsioon

Aeg ja ruum

Viited ja lisad

KÕNE DRAAMAS: DIALOOG, MONOLOOG, REMARGID

1. Kõne argielus, draamas ja teatris: ühist ning erinevat

2. Dialoog ja monoloog

Dialoog

Monoloog

3. Remargid

1. Kõne argielus, draamas ja teatris: ühist ning erinevat

Et harilikult on näidend mõeldud teatris esitamiseks, siis on päris loomulik alustada kõne vaatlust küsimusega, kuidas see kõlab laval, kuidas mõjutab teater näidendi teksti sisesuhteid ja funktsioone. Teisiti öeldes, missugused on teatri diskursuse põhiomadused ning kuivõrd on nad äratuntavad näidendi tekstis. Tunnuste seas, mille järgi eristatakse diskursusi (n.-ö. kõne žanre), on meie probleemiasetuse juures kaalukeeleks kõnelemise tingimuste ja sidekanaliga seotud parameetrid (1985:67; vrd. , 1980:154):

suuline / kirjalik kõne

dialoogilisus / monoloogilisus

suhtlejate vahetu kontakt / distants suhtlejate vahel

teate saatmine ja vastvõtt on samaaegne / ajas lahutatud

Teatris vastab kõne vasakpoolses tulbas loetletud tunnustele: laval viibivad näitlejad suhtlevad vahetult omavahel, nende kõne kujutab endast suulist dialoogi (mõistagi võib see hõlmata monoloogilisi löike). Et kõneakt toimub "siin ja praegu", on ta kõige tihedamalt seotud konkreetse suhtlemissituatsiooniga: teatris on kõne situatiivne (muide, nii ka tava-suhtlemises väljaspool teatrit). Kõne omandab tähenduse ainult neis tingimustes, milles kõnelejad viibivad; situatsioonist lahutatuna - kui niisugustlahutamist üldse võimalikuks pidada - on tekst tähendustühi. Kui näidend (kirjaliku tekstina) kõneleb asjadest ja olukordadest, millele sõnad viitavad, kuid mis pole realselt kohal, siis suulise lavakõne ruum on realselt olemas ja suhtlemissituatsioon nähtav-tajutav (Pavis 1988 : 61).

Ka kõne mitmesugused **funktsioonid** esinevad igas diskursuses isemoodi põimingus. R. Jakobsoni klassikalist mudelit, mille kohaselt kõne täidab kuut põhilist funktsiooni, saab täiel määral rakendada teatrile ja draamale (Jakobson 1988: 32-57).

R. Jakobson seob funktsioonid verbaalse suhtlemise üksikute lülidega.

KONTEKST

TEADE

SAATJA -----> SAAJA

KONTAKT

KOOD

1. Referentsiaalne funktsioon seostub kontekstiga (millest räägitakse?). Draamas domineerib see näiteks eksponeerivates jutustustes, kui kõneldakse mingitest sündmustest, ilma et need vaataja ees lahti rulluksid.
2. Ekspressiivne (emotiivne) funktsioon osutab saatjale - see on kõneleja suhtumisvaljendus kõneldavasse. Kui näitleja lausub näiteks mitmel eri viisil "Tere õhtust!", siis muutub ekspressiivne funktsioon ning koos sellega nihkub repliigi tähendus.
3. Apellatiivne funktsioon seostub vastuvõtjaga. Kui üks partner dialoogis domineerib, püüdes teist mõjutada, ümber veenda, käsutada vms., on tema kõnes see funktsioon esiplaanil. Kõne appellatiivsus (vastuvõtja poole pööramine) on teatrile-draamale väga iseloomulik.
4. Faatiline funktsioon osutab kanalile: tegemist on kontakti loomise ja hoidmisega kõnelejate vahel. Teatris omandab see funktsioon erilise tähtsuse kahes plaanis: dialoogipartnerite suhtlemises ja kontakti tagamiseks publikuga.
5. Metakeeleline funktsioon puudutab koodi (mida see tähendab?). Dialoogis tõuseb see valdavaks näiteks siis, kui suhtlemine on häiritud ning muutub seetõttu ise probleemiks ja kõneaineks. Ka teatri (draama) tematiseerimine on metakeeleline akt.
6. Poeetiline funktsioon tähendab orientatsiooni teatele kui sellisele. See on iseloomulik kunstilisele kõnele üldse.

Põhiliigiti domineerivad erinevad funktsioonid. Draamas ja teatris tõuseb esiplaanile kõne **apellatiivne** ja **faatiline** funktsioon.

Kuid pöördugem tagasi kõnesituatsiooni juurde teatris ja draamas. Lähem vaatlus juhib meid järelduseni, et see erineb fundamentaalselt argisuhtlemisest - on ju dialoogi kontekst, kogu suhtlemissituatsioon otsekui kahestunud fiktsiooni ja reaalsuse teljel (vt. "Draamateooria probleeme I" lk. 31):

- konkreetne situatsioon laval;
- fiktiivne, väljamõeldud situatsioon näidendis/lavastuses.

Esimese määravad lava ja saal, etenduse toimumise aeg ja olusuhed, teine on ette antud näidendi tekstis (esmajoones remarkides), kus dialoogi pidamise välised tingimused määratletakse (vrd. Ubersfeld 1977: 252-253). Tõepoolest, draama ja teatri kõne on kunstiline, väljamõeldud kõne reaalses suhtlemissituatsioonis (laval). Juba seetõttu erineb see **argikõnest** üsna mitmes suhtes.

1. Tegelaste kõne draamas on **tähenduslikult komplitseeritud**, sest igal repliigil on tegelikult kaks subjekti - tegelane (fiktiivne subjekt) ning näidendi autor (reaalne subjekt) - ja kaks adressaati - teine tegelane ning lugeja/vaataja. Tegelaste dialoog on justnagu suhtlemiskanal kirjaniku ja vastuvõtja vahel, loob pinna nende vaimuilmade kokkupuuteks.

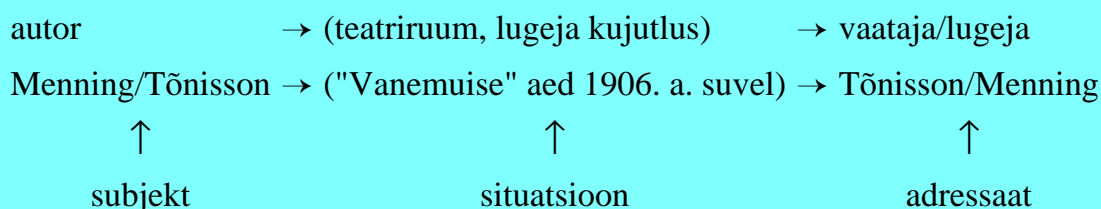
Näiteks algab I. Külveti "Menningu" 1. pilt Menningu - Tõnissoni dialoogiga, milles Menning kiidab "Vanemuise" uut maja ja Tõnisson tõrjub oma teenete ülehindamist.

MENNING: Väljanägemise üle võiks kull kas või laulujumal Vanemuine ise rõõmu pärast vastu taevakummi karata. /- - -/ Igatahes mõjurikas ausammas ka teie algatusvõimele, härra Tõnisson.

TÕNISSON (õhinal): Jah noh, üks tuli muidugi selgitustööd teha, rahva enesetundmisele ja arusaamisele koputada kui vana rahvamaja maha põles. "Postimees" kulutas mitu tünnitäit trükimusta ära. Aga minu isiklikud teenused olid ju ikka ainult täpes. Oleksite pidanud nägema, härra Menning, kuidas maarahva vankrid Tartu poole veeresid ja ehitamiseks materjali kokku vedasid.

MENNING: Mina olin - jah - sel ajal ära.

TÕNISSON: Alguses Võru praostkonnas kirikhärra ametis ja siis Saksamaal teatritegemist õppimas. Viisakuste vahetamine, vastastikune tunnustamine ning teineteise "kompamine" (Tõnisson juhib "Vanemuise" seltsi, kes on Menningu uue teatri juhiks palganud) on tegelaste kõneluse peamine eesmärk. Kuid peale selle on dialoogi ülesandeks anda informatsiooni: autor on repliigid kirja pannud just niisugusena selleks, et lugejale-vaatajale tutvustada tegelasi, meenutada uue "Vanemuise" ehituslugu ja Menningu elukäiku. Funktsioonide põimumise tingib repliikide paiknemine kahel tasandil:



- Erinevalt argikõnest on kõnel draamas täita esteetiline funktsioon (vrd. kõne poeetiline funktsioon R. Jakobsonil). Tavasuhthlemises ei ole kõne**kunstil** üldjuhul määravat tähtsust, esteetilised taotlused tõusevad esikohale vaid harvadel juhtudel. Draama dialoog on mõeldud avaldama esteetilist mõju ning on kirjanduslikult töödeldud: selles peegelduvad autori loojaindividuaalsus ning ajastu- ja vooluomased stiiljooned. Romantilise ja naturalistliku draama kõne radikaalsed stiililahknevused leiavad seletuse selles, missuguseid kõnevorme need kirjandusvoolud kunstiliselt väärtustavad. Niisiis tuleb näidendi dialoogi analüüsisid alati silmas pidada esteetilist taustsüsteemi.
- Draama dialoog, nagu igasugune kunstiline kõne, on **enam korrastatud** kui argikõne. Teemaarendus on sihipärasem, üleminekud uuele teemale ja katkestused on kunstiliselt motiveeritud. Näidendi dialoog on tihedalt seotud **tegevusega**. Tegevuse areng omakorda määrab kõneluste sisu ja koondab nad tervikuks. Eepikaga võrreldes on draama dialoog tähenduslikult ja funktsionaalselt enam koormatud. Näitekirjanik kasutab dialoogi ka neil eesmärkidel, mis eepikas saavutatakse jutustajakõne abil, näiteks selleks, et anda vastuvõtjale sündmuste mõistmiseks vajalikku informatsiooni, avada tegelaste käitumismotiive, kirjeldada tegevuspaiku jne. Mõnikord põimitakse tegelaste kõnelusse niisuguseid andmeid, mis on tavasuhthlemise loogika seisukohalt "liiased", s.o. peaksid vestlejatele juba teada olema. Draama dialoog on oluliselt infoühedam kui eepikas või argikõnes (vt. lähemalt [Kõne funktsioonid kirjanduses](#), 1979:195-196).

Näiteks algab Molière'i komöödia "Scapini kelmused" kahe tegelase küsimuste-vastuste vormis dialoogiga, mis on õieti vaid ettekäane vaatajale lähtesituatsiooni tutvustamiseks.

OCTAVE: /- - -/ Sylvestre, sa siis kuulsid sadamas, et mu isa tuleb tagasi?

SYLVESTRE: Just.

OCTAVE: Juba täna hommikul?

SYLVESTRE: Juba täna hommikul.

OCTAVE: Ja ta tuleb kindla kavatsusega mulle naist võtta?

SYLVESTRE: Just.

OCTAVE: Ja väljavalitu on härra Geronte'i tütar?

SYLVESTRE: Härra Geronte'i tütar.

OCTAVE: Kes saadeti selleks Tarantost siia?

SYLVESTRE: Just.

4. Draama ja teatri erinevus seisab selles, et näidendis on tegemist **kirjaliku**, teatrilaval aga **suulise** kõnega. Selle jaotusega rööpneb, kuid ei kattu täielikult opositsioon "kirjakeelne (kirjanduslik) ↔ kõnekeelne". Näidend ei pruugi sugugi alati jälgendada suulist kõnet - ilmekaks näiteks on värssdraamad, mis ei pretendeerigi kõne "elulisele tõepärale". Teiselt poolt on just draamas tihti taotletud luua elava, spontaanse kõne muljet, jälgendada nimelt suulist kõnet. Ometi saab niisuguselgi puhul rääkida üksnes teatud kunstilistest võtetest kui kõnekeelsuse/suulisuse signaalidest (näiteks mõttekordused ja -katkestused, sagedased pausid, kõnekeelne leksika), mis lähendavad tegelaste dialoogi argikõnele, ületamata lõplikult lõhet nende vahel. Suulist kõnet imiteeriv dialoog jääb põhimõtteliselt ikkagi kirjalikuks tekstiks, kus paratamatult napib vahendeidki kõigi nüansside fikseerimiseks.

Kõnekeelne, hüpleva teemaarendusega dialoog M. Karusoo näidendis "Olen 13-aastane" (stseen "Klassiõhtu") sisaldab mõttepunktidega markeeritud pause, koolipoiste slängi, vigast hääldust (malbooro) jm. Siiski on see vaid skeem, mis hakkab elama näitlejate esituses, kui lisandub lauseintonatsioon, kõnetoon ja -tempo jms.

TOOMAS: Mehed!

ANDRUS: Kus suitsud on?

GUIDO: Radika taga.

ANDRUS: Ei ole!

GUIDO: Siis on keegi sisse imenud.

TOOMAS: Mul on ainult malboorot, tahad?

/- - -/

ANDRUS: Mina küll tahan.

TOOMAS: Sina? Aga mis ma vasta saan?

ANDRUS: Oleme kambas! Mul on...

GUIDO: Ole vait!

TOOMAS: No säh, aga oleme kambas, pea meeles!

(Pärast klassijuhataja tulekut)

ANDRUS: Lähme, Guits, lähme!

GUIDO: Ma ei... Mul on... Köht on natuke... Küll ma tulen.

Kõne draamas on võrdlemisi keerukas nähtus. Näidend on ühe isiku (autori) loodud kirjalik tekst, mis on ette nähtud suuliseks esitamiseks mitme inimese dialoogina teatris. Ühe- ja paljusubjektiline, kirjalik ja suuline kõne on vastandlikud, konfliktised vormid. Iga näidend ja iga lavastus peab selle konflikti omal kombel lahendama. Konfliktisust kätkeb seegi asjaolu, et näidendi dialoog, kandes autori stiiliomapära pitsert, koosneb tegelase karakterile vastavalt individualiseeritud, seega stiililt mingis suhtes erinevatest repliikidest. Enn Vetemaa dialoogi stiil on hoopis teistsugune kui Mati Undil, Vetemaa näidendi (näit. "Püha Susanna") tegelased räägivad omakorda igauks isemoodi. Stiililine mitmetasandilisus pole siiski üldine reegel: on küllalt näidendeid, mis on kõnestiililt homogeensed, tegelaste kõnepruuk on ühelaadne, ilma silmatorkavate erijoonteta.

Näidendi **lavastamisel** aktualiseerub kirjaliku teksti ja suulise kõne opositsioon. Kirjapandud tekst avaldab vastupanu, mis tuleb nii või teisiti ületada. Täpne vastavus kirjutatu ja lavalt kõlava vahel on pigem ideaaljuhtum kui üldine norm. Näitleja peab teksti omaks tegema ning seejuures ületama konflikti kirjaliku ja suulise kõne vahel. Dialoogi kõnekeelsus teeb selle ülesande pigem raskemaks kui lihtsamaks, sest sel juhul hakkavad argikõnesse sobimatud väljendid kõlama võltsilt ning lausa

nõuavad muutmist. Laval kaldutakse asendama "ebamugavaid" sõnu, muutma algupärast sõnajärjestust, lihtsustama lauseehitust. Kui dialoog on suulisest argikõnest väga kaugel ja selgelt literatuurne (näiteks värssdraamas), on sedalaadi pinged väiksemad. Lavakõne toetub siis teatud stiilikonventsioonile, mitte elulisuse ja loomulikkuse põhimõtetele.

2. Dialoog ja monoloog

R. Ingardeni järgi eristatakse näidendis kaht tekstikihistust:

- põhitekst: tegelaste kõne, mis kõlab teatrilaval (kirjalik kõne muutub näitlejate esituses suuliseks);
- sekundaartekst: see osa tekstist, mida loetakse, ent teatris kuuldavalt ei esitata, nagu pealkiri ja žanrimäärang, tegelaste nimistu, metod, ees- ja järelsõnad, remargid jms.

Põhitekst koosneb tegelaste dialoogist ja/või monoloogidest. Nende vahele piiri tõmmata on mõnikord üsna raske, samuti kõigub näidenditi dialoogi - monoloogi vahekord monodraamast kuni läbivalt dialoogiliste tekstideni, milles pole ühtki monoloogilist lõiku.

Vaatleme dialoogi ja monoloogi kõigepealt lahus ning jälgime seejärel nende põiminguid.

Dialoog

Dialoogis osaleb alati kaks või rohkem kõnelejat. Kuid sellest dialoogi tekkeks ei piisa. Arvesse tuleb võtta ka suhtlemise iseloomu ning kõnesituatsiooni. Dialoogiline suhtlemine eeldab formaalselt võrdväärsete, kuid erinevate vaatepunktide olemasolu, mille kõrvutamisel ja vastandamisel tekib pinge suhtlemispartnerite vahel. Ideaalset, n.-ö. dialoogilist dialoogi on iseloomustatud kui vaba, häirimatut suhtlemist kahe või enama tegelase vahel, "kes on üksteisega polaarsus- või pingsuhtes, oma repliikide kaudu pidevalt üksteisega seotud ning põhimõttelise võrdõiguslikkuse alusel üksteist alati katkestada võivad, nii et nende repliikide kvantitatiivne suhe on tasakaalus" (Pfister 1977:182). Dialoog hääbub, kui partnerid kõiges ja täielikult teineteisega nõustuvad või kui nende vaatekohad, vastupidi, milleski ei haaku. Dialoog sunnib siis, kui tulevad esile erinevad positsioonid, mida saab vastamisi seada, ent millel samaaegselt on ühisosa, mis niisugust kõrvutamist üldse võimaldab. Ühendava ja eristava dialektika on dialoogi aluseks.

Näiteks võib astuda dialoogi väite üle "Eesti teater on näinud paremaid aegu" siis, kui ollakse üksmeelel vähemalt selles, et Eestis on olemas teater, ning kui arvamused teatri olukorra suhtes milleski erinevad või üksteist täiendavad - vastasel korral pole millestki rääkida.

Eelöeldu näitab, et dialoog on lahutamatu seotud situatsiooni ja kõnelejate omavaheliste suhetega. Näidendi dialoogi ei saa viljakalt analüüsida omaette võetuna, lahus **tegelastest, kes kõnelevad, ning olukorrast, milles kõneldakse.** Draamas on kõnel alati tekstisisene subjekt - see, kes räägib. Kõne ei ole impersonaalne, ta kuulub kellelegi. Enamasti saame rääkijaist dialoogi põhjal üsna selge ettekujutuse. Dialoog on üks tähtsamaid karakteriseerimisvahendeid. Teatavas mõttes loob kõne tegelase karakteri ja vastupidi, karakter määrab kõne laadi. Niisiis on vajalik teada järgmist: kes räägib? kuidas ta räägib? millest ta räägib? Dialoogi ja tegelase analüüs kuuluvad kokku.

Siinkohal tuleks teha üks mööndus. Näidenditeski tuleb ette tegelasi, kes ei lausu ühtegi sõna. Need on tavaliselt statistid, episoodilised tegelased. Kuid vaikimine võib olla tähenduslik nagu dialoogi. Näiteks domineerib J. Smuuli "Polkovniku leses" Lese ohjeldamatu sõnadevool, mida saavad katkestada ainult Autor ja Remark, kes ei kuulu Lese maailma. Lese monoloogi tausta moodustavad kaheksa tekstita tegelast, (Lese tütar ja väimees, sõbranna ja koduabiline jt.), kes vaikivad seetõttu, et Lesk ei lase kellelgi seltskonnas sõna sekka öelda. Tegelaste vaikimine karakteriseerib nimitegelast ja leiab põhjenduse tema karakteris.

Kõne ja vaikimise vahekorda draamas ja teatris käsitleme lähemalt järgmises peatükis (vt. lk. 42-43).

Dialoog annab informatsiooni kõnesituatsiooni, s.o. dialoogi toimumise tingimuste kohta. Teiselt poolt on dialoogi analüüsimisel tarvis silmas pidada sotsiaalset ja ideoloogilist tausta, mis kõnesituatsiooni mõjutab. Dialoogilist suhtlemist juhivad enamasti teatud sõnastamata reeglid ja normid, mille allikaks on domineerimissuhted ehk n.-ö. jõuvahekorrad kõnelejate vahel, seda kõige laiemas mõttes - näiteks armastajatestki võib üks teise üle domineerida. Dialoogipartnerite asendit üksteise suhtes, mis sõltub sotsiaalsest hierarhiast ja käitumisnormidest, iseloomustab nn.

diskursiivse positsiooni mõiste (vt. Ubersfeld 1977: 282-286). Tegelaste positsioonist oleneb, kellel ja kuidas on **õigus** rääkida. Kes alustab ja kellele jääb viimane sõna? Kes küsib ja kes vastab? Kes palub ja kes lubab või keelab? Dialoog on muuhulgas ka neist küsimustest nähtuvate jõuvahekordade selgitamine, oma positsiooni kompamine ja kindlustamine, selle vahetamine või vastuhakk. Taas jõuame küsimuseni - kes räägib? Õpetaja ja õpilase, peremehe ja teenri, mehe ja naise, ülema ja alluva suhteid valitsevad normid avaldavad mõju dialoogi sisule. Dialoog on omal kombel varjatud võimuvõitlus, mille käigus suhtlejate positsioonid kinnistuvad või muutuvad. Vastuolud sotsiaalideoloogiliselt määratud diskursiivsete positsioonide ning dialoogi sisu vahel on sageli näidendi süžeearenduses tähtsal kohal. Kõnelemine "lubamatult" või "võimatult" positsioonilt pingestab tegelaste suhteid ning tõmbab endale vaataja-lugeja tähelepanu, nõuab seletamist-tõlgendamist.

V.Vahingu - M. Kõivu "Faehlmannis" näeme positsioonide muutumist näiteks Faehlmanni ja Kutsari dialoogides. Faehlmann on Kutsari peremees, tal on voli sellele lihtsakoelisele mehele käske jagada. Kuid legendikustseenides, teispool maist reaalsust, muutub Kutsar Faehlmanni teejuhiks, tema Vergiliuseks, kes teab Faehlmannist rohkem ja võib nüüd teda käsutada. Kutsar on saanud üleloomuliku võimu ning endised positsioonid löövad kõikuma. Täpsemalt on legendikustseenides tegemist positsioonide pideva nihkumisega: Faehlmann on kord Kutsari härra, kord juhatust anuv surelik, kes kobab teispoolsuse pimeduses. Muutlikke suhteid markeerib kõnetlusvorm: kord ütleb Kutsar Faehlmannile "teie", nagu teenril kohane, kord sinatab teda. Niisiis liiguvad Kutsari ja Faehlmanni positsioonid legendikustseenides kahe tasandi vahel:

Kutsar { teener ← härra
üleiniimlik olend (saatan) → surelik } Faehlmann

Dialoog koosneb repliikidest. **Repliik** on ühe kõneleja kompaktne lausung. Kui kõnelema hakkab teine tegelane, algab uus repliik. Dialoogi struktuuri analüüs seisneb repliikidevaheliste suhete jälgimises mitmel tasandil. Kõigepealt on dialoogil mõned lihtsalt mõõdetavad **kvantitatiivsed tunnused**, millel kummatigi ei puudu mõju dialoogi sisule (vt. Pfister 1977:196 jj.).

1. **Kõnelejate arv.** Seda on otstarbekas jälgida stseeni ulatuses. Mõne tegelase juurdetulek või lahkumine muudab loomulikult dialoogis osalejate arvu. Kõnelejate arvu järgi eristatakse kaht dialoogivormi:

- o duoloog: kõnelejaid on kaks;
- o polüloog: dialoogis osaleb kolm või rohkem tegelast.

On kaheinimesetükke, mis algusest lõpuni põhinevad duoloogil, vahel tegelaste monoloogidega kombineeritult. Duoloogis on side partnerite vahel harilikult väga tihe. Juba kolmanda kõneleja lisandudes muutub dialoogi iseloom. Polüloogis tekib uut laadi suhteid, nimelt niisuguseid, mida kahekõne ei võimalda. Näiteks astub kolmas tegelane n.-ö. vahekohtuniku rolli või siis toetab kord üht, kord teist sõnasõda pidavat tegelast või avab ühele tegelasele teise sõnade varjatud tagamõtte vms. Polüloog on potentsiaalselt suheterikkam ja semantiliselt komplitseeritum kui kahekõne. Iseküsimus on muidugi, kuidas seda potentsiaali näidendis kasutatakse. Polüloogi üks vorme on rühmastseen: laval on korraga palju tegelasi, kes kõik omavahel vestlevad. Tüüpilised rühmastseenid on seltskondlikud koosviibimised, näiteks E. Vilde "Tabamata ime" viimase vaatuse algus, kui seltskond avaldab oma muljeid Leo Saalepi klaverikontserdi puhul. Niisuguste rühmastseenide polüloog erineb reaalsest suhtlemissituatsioonist selle poolest, et kui elus räägitakse suurelt jaolt üheaegselt, siis laval kõlavad tegelaste repliigid kordamööda - muidu muutuks vestlus vaatajaile raskesti jälgitavaks või hoopis arusaamatuks. Kirjanik "annab sõna" kord ühele, kord teisele tegelasgrupile, vaatepunkt libiseb ühest "suurest plaanist" teise, kuna ülejäänud tegelased, kes elulise loogika järgi samuti omavahel vestlema peaksid, moodustavad vaikiva tausta ning üksnes markeerivad rääkimist. Selline polüloog on väljajätteline: kirjanik otsustab, kes ja millises järjekorras saab oma repliigi valjult kuuldavale tuua, kelle kõne on aga kuuldamatu - me näeme vaid, et vesteldakse, kuid vestluse sisu ei tea.

2. **Repliikide pikkus** ja sellest tulenev **vaheldumise sagedus** varieerub suurtes piirides stseeniti, teoseti, autoriti, samuti ajaloolistest draamastiilidest sõltuvalt. Nii räägivad klassitsistliku tragöödia tegelased tavaliselt kaua ja pikalt, mistõttu kõnejärg läheb ühelt tegelaselt teisele üle suhteliselt harva. Repliikide pikkus mõjutab teataval määral näidendi (ka lavastuse) tempot ja rütmi. Lühikestest repliikidest koosnev tempokas dialoog muudab stseeni dünaamiliseks ning jätab mulje tegelaste tihedast kontaktist: reageeringud on kiired, mõttearendus katkematu ja sidus. Üks ajaloolisi lühirepliigilise dialoogi vorme on **stihhomüütia**: antiikdraamast pärinev dialoog, milles tegelased räägivad värssi või poolvärssi (lause) kaupa. Stihhomüütia kasutati komöödias, samuti tragöödia kõige dramaatilisemates stseenides.

Stihhomüütia esineb näiteks Sophoklese "Kuningas Oidipuse" stseenis, kus karjane jutustab Oidipusele ta enda saatusest lapsena.

Oidipus

Kas lapse talt sa saidki?

Karjane

Nõnda sündis, vürst.

Oidipus

Ja miks see anti sulle?

Karjane

Surma saatmiseks.

Oidipus

Ta enda laps!

Karjane

Eks halvad ended hirmu teind.

Oidipus

Mis ended?

Karjane

Et ta isale saavat mõrvariks.

Kui repliigid on pikad, siis aeglustab see enamasti kõnetempot ja stseen omandab staatilise ilme. Kontakt dialoogipartnerite vahel nõrgeneb, repliigid kalduvad muutuma monoloogiliseks eneseväljenduseks.

3. **Repliikide jagunemine tegelaste vahel.** Näidendis saab üsna täpselt kindlaks teha, kes kui palju räägib, s.o. mitu ja kui pikka repliiki tegelane lausub mõnes stseenis ja näidendis tervikuna. Mingil määral näitab see kuulumist kesksete või kõrvaltegelaste hulka. Harilikult on tähtsamatel tegelastel palju teksti, teisejärgulistel aga märgatavalt vähem. Siiski pole see ainus ega otsustav kriteerium. Kui keskne tegelane on kõrvaltvaataja, sündmuste jälgija positsioonil, ei pruugi rolli tähtsusega sugugi kaasas käia paljusõnalisus. Indrekul O. ja J. Toominga "Tõe ja õiguse"-dramatiseeringus on vähem teksti kui mõnel teisel, näiteks räuskaval Kõögertalil. Ometi on Indrek kahtlusetu selle lavastuse peategelane. Kogu aeg laval viibides, ikka mingil moel toimuvaga suhestudes, olgu siis sündmuste osalise või eemalseisjana, ühendab Indrek otsekui koondav peegel kõik tegelased ja sündmused endaga ning just selles peegelduses saab fragmentaarsest lavategevusest tähendust kandev tervik. M. Undi "Peaproovi" olulisemaid tegelasi, vana revolutsionäär Matiesen, on remargikohaselt tagasihoidlik ja märkamatu mees, rolli tekst piirdub 24 lühikese repliigiga. Näidendi tähendusplaanis on Matieseni kaugelt kaalukam osa kui tekstimahust võiks järeldada. Matieseni leebe vaikimine ja ootamatud vastused on vastukaaluks filmitegijate võltsile rähklemisele.

Dialoogi analüüsis tuleb peale kvantitatiivsete tunnuste silmas pidada **repliikide seostumist** erinevatel tasanditel. Normaalujuhul järgnevad tegelaste repliigid üksteisele, moodustades verbaalse ahela, mida katkestavad pausid ja tummstseenid. N.-ö. normaalvormist erinevad repliikide lõikumine, osaline kattumine ja samaaegsus. Kui üks tegelane katkestab teise kõne, lõikuvad nende repliigid.

Näiteks E. Vetemaa "Nukumängus":

INNA (rangelt): Tõldsepast räägitakse kui...

TOOMAS (Inna tooni imiteerides): ...kartmatust revolutsioonivõitlejast ja tahtekindlast mehest.

Kui tegelased lausuvad oma repliigid korruga (sellele osutatakse remargis), on tegemist simultaansusega. Repliikidest võib kujuneda **simultaandialoog**. Simultaandialoogi tuleb sagedamini ette tegelasrohketes stseenides; samaaegsuse muljet nõutakse remargis ("simultaanselt" vms.) või siis paigutatakse repliigid, mis peaksid kõlama ühel ajal, kõrvuti kahele veerule. Simultaansus on siiski suurel määral tinglik, sest neid repliike loetakse ikkagi järgemööda ning lavalgi kõlavad nad enamasti

vaheldumisi.

Kahele tasandile paigutatud simultaandialoog V. Vahingu - M. Kõivu "Faehlmannis" pealkirja all "Kaksikstseen surnuaia väraval ja biidermeieri toas" algab järgmiselt:

FAEHLMANN: Aa, georgiiniaseemned tulid...

KUTSAR: Ei usu hästi. (Tõstab ümbriku kõrva äärde.) Ei, seemneid siin küll ei ole.

DAAM: Ei, ma ei mõtle seda, siin on meil olnud liiga ilus, siin meie kodusel kodumaal, meil on siin liiga hea.

SAHMEN: See on ju väga tore...

Dialoogi sidusust saab analüüsida vähemalt kolmest aspektist.

1. Repliigi sidusus, s.o. repliigi osade seostatus omavahel. Repliik on kas sisemiselt terviklik, järjekindlast mõttearendusest kantud ja loogiliselt üles ehitatud või süntaktiliselt/semantiliselt vastuoluline. Kui repliigi kestel mõttesuund järsult muutub, dialogiseerub repliik seesmiselt. Sel puhul võib rääkida dialogismidest tegelaskõnes.
2. Tegelase kõne sidusus. Sel juhul võrdleme tegelase repliike tema varasema kõnega, mille taustal iga järgnevat repliiki vastu võetaksegi. Tavaliselt on tegelase repliigid läbi näidendi stiililt homogeensed ning ka semantiliselt sellevõrra seotud, et vaataja saab kõne põhjal ettekujutuse karakteri tuumast. Tiit Piibeleht räägib "Pisuhänna" algusest lõpuni murdes, tema repliigid avaldavad vaimuinimese sisemist sõltumatust ja tolerantsust. Järsud muutused tegelaskõne stiilis ja sisus peaksid olema motiveeritud.
3. Dialoogi sidusus stseeni või kogu näidendi tasandil, mis avaldub üksteisele järgnevate repliikide haakumises. Seos kahe repliigi vahel on mõnikord väga otsene ja ilmne: küsimusele järgneb vastus, väitele vastuväide, palvele nõustumine või mittenõustumine jms. Repliik tuleneb eelmisest ja kutsub esile järgmise. Dialoogi sidusus nõrgeneb siis, kui kontakt partnerite vahel lõtvub ning tugevneb eneseväljenduslik, autokommunikatiivne suunitlus. Võimaluste skaala ulatub teineteisele järgnevate repliikide kattumisest (tegelane kordab teise tegelase sõnu) kuni nende täieliku seostamatuseni. Seosetu dialoog on absurdidraama tunnusjooni: tegelased kõnelevad üksteisest mööda, kontakt on pelgalt formaalne ja suhtlemine näiv. Absurdidraamas on repliigid sageli lühikesed, kuid ootusvastaselt ei too see kaasa pinget ega dünaamikat, pigem pudeneb dialoog eraldiseisvateks, kontekstiga seostamata lausungiteks (vt. ka dialoogi monologiseerumine, lk. 16-20).

Dialoogi ja monoloogi vahevorm on nn. **kõrvalerääkimine** (*Beiseite-Sprechen, aside*), millel on kokkupuutepunkte monoloogilise kõnega. Selle vastuvõtt põhineb teatrikonventsioonil. Publiku ja näitlejate vaikival kokkuleppel võetakse kõrvalerääkimist vastu kui tegelaskõnet, mida teised lavalolijad otsekui ei kuule ega peagi kuulma. Seega ei lülitu need repliigid dialoogi, vaid kujutavad endast monoloogilist eneseväljendust, sisuliselt kuuluvat sisekõnet, mis on "peidetud" tegelastevahelisse dialoogi. Konventsionaalse kõnevormina ei vaja kõrvalerääkimine mingit selgitust-põhjendust situatsiooni kaudu.

Kõrvalerääkimist leiame rohkesti eesti 19. saj. näitekirjanduses. Näiteks L. Koidula "Kosjakaskedes" toimub Munaja Hansu esimene kohtumine nii:

MIINA: Tere, tere!

HANS (kõrvale): Oi, noor neiu! (Suure häälega.) Tere jumalime, kaunis laps! (Kõrvale.) Ja ilus pealegi! No

Hans, naita nüüd ka, et sa puust ei ole raiutud!

MIINA (kõrvale): Kes see võõras peaks olema? Siiski, mis ta minusse puutub?

Teineteisele on määratud vaid teretused. See, mida noored seejuures tunnevad ja mõtlevad, jääb kokkuleppeliselt ainult publiku teada, kuid öeldakse repliikides "kõrvale" selgesõnaliselt välja.

Monoloog

Suhtumine monoloogidesse draamas pole alati olnud möönev, kuigi monolooge kohtame hulgaliselt juba antiigis ja hiljemgi. Konfliktile rajatud tegevuse keskpunkti seadmine normatiivsetes draamateooriates kallutas absolutiseerima pingsat, võitluslikku dialoogi - konflikt vormitakse repliikide duelliks. Monoloogile jäi marginaalse ja vähetähtsa kõnevormi osa. Siiski leidis monoloog kindla koha klassikalise draama kõnestruktuuris, monoloogilise kõne osatähtsus on aja jooksul pigem tõusnud kui kahanenud. Kujukaks näiteks on kiiresti populaarsust võitnud monodraama (näit. J. Cocteau' "Inimhäääl", M. Undi "Kollontai", S. Becketti "Krappi viimane lint" jt.).

Kõige üldisemalt tähendab monoloog ühekõnet. Näib, et monoloogi on lihtne ära tunda. Ometi pole see nii. Monoloogi suhtes ei ole täit üksmeelt - on kasutusel kaks kriteeriumi, nii et on põhjust rääkida koguni kahest monoloogikontseptsioonist. Neid on lähemalt kirjeldanud M. Pfister (Pfister 1977:180-181).

1. **Kõnesituatsiooni** alusel tekib monoloog siis, kui kõneleja on laval üks või "nagu üks", s.t. tegevuslikest suhetest väljunud ja teistest tegelastest eemaldunud. See on traditsiooniline käsitlus: monoloog on **üksinda** kõnelemine. Monoloogi äratundmine sel juhul mingeid raskusi ei tekita. Anglosaksi teoreetilises kirjanduses käibib niisuguse monoloogi tähistamiseks mõiste *soliloquy* (lad. *solus* 'üks' + *loqui* 'kõnelema'). Algselt põhineb monoloog kui üksindakõnelemine teatrikonventsioonil, mis lubab tegelasel valjusti mõelda ja rääkida ka siis, kui laval pole kuulajat. Küsimust, kas see on tõepärane, taolise vaikiva kokkuleppe korral ei teki. Konventsioonile toetuv monoloog tasandab vahendaja (jutustaja) puudumisest johtuvaid raskusi, mis võivad tekkida vastuvõtjale vajaliku süžeealise, psühholoogilise jm. informatsiooni andmisel. Seda tüüpi monoloog on sageli avameelselt tinglik; näidendi (fiktsiooni) maailmast või selle kõrvalt, otsekui teiselt tasapinnalt pöördub monoloogi esitav näitleja otse publiku poole, et jutustada eellugusid, kommenteerida lavategevust, teatada lava taga toimunud sündmustest jms.

Shakespeare'i ajastu teatris oli tavaks alustada etendust proloogiga, mille kandis ette musta kostüümi riidetatud näitleja. Monoloogis tutvustati näidendi sisu, paluti publikult näitlejate nimel tähelepanu ja heatahtlikkust. Proloogiga sümmeetrilises epiloogis etenduse lõpus tehti kokkuvõtte ja paluti publikul väljendada oma heakskiitu. Ajaloolise Tõe monoloogid J. Smuuli "Kihnu Jõnnis" on pahupidiseks kommentaariks näidendi põhisündmustikule. Inspitsiendi monoloog, mis moodustab E. Vetemaa "Püha Susanna" III vaatuse 2. pildi, annab lavategevuse vaheajal toimunud sündmuste lühikokkuvõtte.

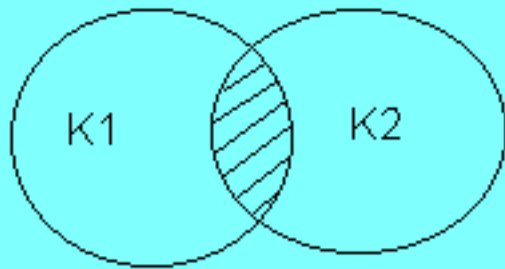
Kui näidendi esteetilised lähtekohad nõuavad elusarnasust, loomutruudust, siis on üksikõnelemise jaoks tarvis luua motiveeritud situatsioon - kokkuleppelised mängureeglid sel juhul ei aita. Meetoditeadlik realist kasutab monoloogi harva (elus ju tavaliselt üks olles valjusti ei räägita) ja niisugustes olukordades, kus see on psühholoogiliselt põhjendatud.

Põhjuse iseendaga rääkimiseks võib anda tegelase afektiseisund, üleväsimus, haigus, joove, tugev erutus vms. Tegelase monoloog pole suunatud publikule, vaid kuulub tervenisti fiktsiooni raamesse.

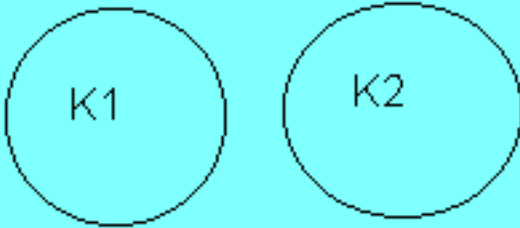
2. **Kõne iseloomu** lähtepunktiks võttes nihutame monoloogi piirid oluliselt kaugemale. Tegelaskõne võib olla monoloogiline või dialoogiline - see oleneb situatsioonist, semantilistest kontekstist, diskursiivsetest positsioonidest. Nii võib tegelaskõne muutuda monoloogiks, kuigi kõnelejaid on mitu ja formaalselt toimub dialoog. Monoloogi määratlemine sel alusel sõltub paljuski lugeja-vaataja tõlgitsusest, täpseid kriteeriume ei ole. Et mõjuda monoloogina, peab tegelase repliik olema küllalt pikk; mõnelauselist repliiki enamasti monoloogina ei tajuta. Teine määrav tunnus on kõne "endassesuletus" : monoloogilisel repliigil on ühtne semantiline kontekst, mis teist, vastanduvat konteksti ei eelda ega vaja. Kaob dialoogipärane polaarsus, erinevate vaatepunktide pörkumine ja haakumine. Kahekõnest saab monoloogiliste eneseväljenduste jada. Dialoogi lagunemist iseseisvateks, oma mõttearenduse ja -loogikaga monoloogideks võime jälgida näiteks R. Saluri "Kadunud isa" lõppstseenis.

Eelöeldust järgneb, et monoloogi ja dialoogi vahel pole ületamatut piiri, vaid nad lähevad sujuvalt teineteiseks üle. "Puhta" dialoogi ja monoloogi (ühekõne) vahel on ruumi sellistele kõnevormidele, milles monoloogiline ja dialoogiline alge segunevad: need on **monoloogiline dialoog** ja **dialoogiline monoloog**.

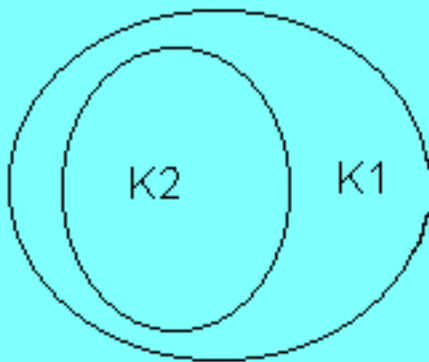
Dialoog monologiseerub siis, kui kõnelejate kontakt nõrgeneb ja katkeb või, vastupidi, valitseb täielik üksmeel, mis ei too esile vaatepunktide erinevust. Seda piltlikustab järgmine skeem (Pavis1980:115).



Dialog: räägitakse
üldjoontes samast asjast



"Kurtide kõne", sisuliselt
monoloogid



Monoloog mitmele
häälele: kontekstid on
identsed, repliigid ei
vastandu

Monoloogilisel dialoogil on mitu eriliiki.

1. Kõne on formaalselt jagatud kahe või enama tegelase repliikideks, kuid on tähenduspidev, semantiliselt ühtne ning sellisena kadudeta ühendatav monoloogiks. Nõnda piirdub "usaldusaluste" osalus dialoogis sageli tähtsusetute vahemärkuste ja kinnitustega, nii et kõne omandab informeeriva või eneseväljendusliku monoloogi ilme (vt. näide lk. 6).

M. Undi "Peaproovis" kannavad Esimene ja Teine statist mõnes stseenis kordamööda ette triviaalseid väiteid, ilma et nad kõneliselt teineteisest erineksid; aeg-ajalt nad dubleerivad või jätkavad teineteise repliike.

ESIMENE STATIST: Kesköö.

TEINE STATIST: Kaksteist.

/—/

ESIMENE STATIST: Laseme oma hüüetel kõlada öistel väljadel.

TEINE STATIST: Mida valgustab nii-öelda haige kuu kahvatu vaigus.

(Hakkavad koos uluma. Uluvad pikalt. Muusika.)

2. Üks tegelane domineerib dialoogis: ta räägib teistest palju rohkem, tema kõne valitseb stseeni, kuna teistele tegelastele jääb põhiliselt kuulaja roll. Traditsioonilisest monoloogist erineb kõne selle poolest, et on adresseeritud laval viibivatele kuulajatele. Sageli on tegemist n.-ö. retooriliste kõnedega, mida motiveerib vastav situatsioon: süüdistaja ja advokaadi kõne kohtuistungil, kuninga troonikõne, vaimuliku jutlus, esinemine miitingul jms. (näiteks tunnistajate jutustused P. Weissi "Juurdluses", peokõned "Tabamata ime" viimases vaatuses, Kihnu Jõnni jutlus J. Smuuli näidendis).

3. Suhtlemine on mingitel välistel või tegelase puudest olenevatel põhjustel takistatud, dialoog takerdub ja laguneb monoloogi(de)ks, sest partnerid ei saa teineteisest aru.

Näiteks on Andrei kahekõne poolkurdi teenri Ferapondiga A. Tšehhovi "Kolmes ões" sisuliselt Andrei tundeväljendus, mida ta teiste ees endale ei lubaks.

FERAPONT (pabereid andes): Praegalt rääkis kroonupalati uksehoidja... Ta ütles, et talvel olla Peterburis old kakssada kraadi külma.

ANDREI: Olevik on vastik, aga kui ma tuleviku peale mõtlen, siis on nii hea! Siis läheb kõik nii kergeks, nii lahedaks, kauguses hakkab paistma valgus, ma näen vabadust, ma näen, kuidas mina ja mu lapsed saavad vabaks jõude-elust, kaljast, hapukapsastega hanest, pealelõunasest uinakust, nurjatust muidusöömistest...

FERAPONT: Kaks tuhat inimest olla ära surnd. Rahvas olla ära ehmatand. Oli see nüüd Peterburis või Moskvast - ei ole meeles.

ANDREI (haaratud õrnast tundest): Mu kallid õed, mu imekaunid õed! (Läbi pisarate.) Maša, mu õde...

4. Akommunikatiivne, kaheks või enamaks monoloogiliseks jadaks jagunev dialoog, mida ei põhjenda välised takistused, näitab inimeste suhtlemisvõimetust ja -võimatust. Tegelased räägivad üksteisest mööda, repliigid ei seostu omavahel, sest ei suudeta üksteist mõista. Selline dialoog põhineb üldisel arusaamatusel: monoloogilistel, endassesuletud maailmadel puudub kokkupuutepind. Absurdidraama akommunikatiivne dialoog demonstreerib inimeste põhimõttelist suutmatust üksteist mõista ja koguni keele kõlbmatust suhtlemisvahendiks - keel pigem lahutab kui ühendab inimesi.

E. Ionesco "Kiilaspäise lauljanna" 11. stseenis vestlevad kaks abielupaari.

PROUA MARTIN: Ma võin osta vennale taskunoa, kuid teie ei saa vanaisale osta Iirimaad.

HÄRRA SMITH: Käiakse jalgadega, aga elektrist ja sütest saab sooja.

HÄRRA MARTIN: See, kes täna müüb härja, saab homme muna.

PROUA SMITH: Elus tuleb piiluda läbi akna.

PROUA MARTIN: Võib istuda toolile, kui tooli ei ole.

HÄRRA SMITH: Alati peab kõigele mõtlema.

Põgusad "valeühendused" dialoogis, mis toovad esile tegelaste mõttemaailmade kokkusobimatuse, mõjuvad mõnigi kord koomilisena. Koomika tekib ootuspärase ja tegeliku reageeringu vastuolu pinnalt. Nihestatus asetab sisseharjunud suhtumis- ja suhtlemismallid ootamatusse valgusesse.

Vaimukaid haakumatusi leiame näiteks E. Vetemaa komöödias "Püha Susanna" "eluvõõra" Anne-Mai ja vägagi "elulähedaste" remondimeeste dialoogis.

ANNE-MAI: Seltsimehed peavad mulle andestama, et mul midagi pakkuda ei ole. Ma ju ei näinud seda ette.

ANTON [kes püüab Anne-Maile meeldida- L.E.]: Meile pole midagi tarvis. Me oleme karsklased.
/- - -/

ANTON: Goga on nuhk!

ANNE-MAI: Ah nii! ...Väga huvitav elukutse. Aga ta ütles, et ta on torulukksepp. Ah et tal on siis need mõlemad ametid - anderikas noormees! Ja mida ta nuhib?

Monoloog dialogiseerub siis, kui sellesse ilmuvad teis(t)ega või iseendaga suhtlemise elemendid.

1. Laval üksi viibiv tegelane pöördub monoloogis kellegi poole, s.o. peab otsekui dialoogi

eemalviibiva partneriga. Pöördumist kellegi või millegi mittejuuresoleva poole, nagu oleks ta kohal, nimetatakse **apostroofiks**. Monoloogi fiktiivne adressaat võib olla Jumal, saatus, kaugelviibiv armsam jne. Monoloog sisaldab dialoogiomaseid palveid, pöördumisi, küsimusi, veenmisi jne., kuigi need jäävad vastusetu. Erijuhtumiks on **epistolaardraama** (näidend kirjades), mille dialoog moodustub monoloogiliste, ent püsiva adressaadiga kõneaktide (kirjade) reast (näiteks A. Undla-Põldmäe "Virus laulik ja Koidula" (põhineb Kreutzwaldi ja Koidula kirjavahetusel), J. Kilty "Armas luiskaja" (B. Shaw' ja missis P. Campbelli kirjavahetus)).

2. Adressaadiks on publik, s.t. tegelase monoloog on suunatud fiktsiooni tasandilt välja. Mitte igasugune eeslaval esitatud monoloog pole selles plaanis dialoogiline. Dialoogiliseks muudab monoloogi adressaaditeadlikkus: tegelane on teadlik saalisolijaist, kõnetab neid, esitab retoorilisi küsimusi, vaidleb vastu oletatavale väärarvamusele vms.

Näiteks Phaethoni monoloog M. Undi näidendi "Phaethon, päikese poeg" II vaatuse 1. pildis, kui Phaethon on laval üks.

PHAETHON (saali): /- - / Maailm kattub tolmuaga - kes leiaks küll hiigelharja, et teda kord puhastada? Ja mina - maailma tolmutõukaja - tahate ehk öelda? Palun väga, öelge. Minust pole mingit tulu. /- - / Aga aega on vähe, ma ei saa seda kahtlemise peale raisata. Ma tegutsen otsejoones. Kes tuleb kaasa? /- - / Armas Hamlet, ma ei lähe tapma, ma ei lähe võitlusse, ma lähen anuma ja oma isa ees põlvili roomama. Oodake ära! Hüva! (Tahab lahkuda.)

3. Autokommunikatiivne monoloog, s.o. suhtlemine iseendaga. Monoloog kujutab endast interioriseeritud dialoogi, mis toimub mina-kõneleja ja mina-kuulaja vahel. Ilmsiks tulevad tegelase sisevastuolud: ta vaidleb endaga, sõnastab oma kahtlused, vaeb poolt- ja vastuargumente, et jõuda endas selgusele või langetada mingi otsus. Krestomaatiline näide võiks olla Shakespeare'i Hamleti kuulus monoloog "Olla või mitte olla" - juba esimeses värsis on antud alternatiivid, mille vahel peab valima.

Erakordselt rikkaliku valiku dialoogilisi elemente (dialogisme) leiame V. Vahingu monodraamas "Mees, kes ei mahu kivile", mis on kirjutatud Jaan Oksa elu ainetel. Selle näidendi uurimisobjektiks on inimese eneseteadvus, identiteediotsingud, iseenda ja oma elu määratlemine, vahendiks aga teatraalne mäng. Monoloogi pingestab äärmuseni (enese)tunnetuslik dilemma: tarve taastada autentne elu(lugu) ning võimatus seda saavutada. Iseendale oma tähenduse väljaselgitamine on piinarikas protsess. Esitust komplitseerib mänguline lähtekoht: monoloogi esitaja (näitleja) suhtes on Jaan Oks kord objekt, kord subjekt, nii tema ise, "mina", kui ka keegi teine, "tema". Sisestruktuurilt on Vahingu monodraama erinevate häälte pingeline dialoog. Dialoogilisus on haaratav juba esimesest pilgust, sest näidendi tekst on jagatud tinglikeks "repliikideks" osasubjektide - Oks, Näitleja, Lavastaja, s.o. teatrimängu ja selle objekti "kehastused" - vahel mitmesugustes kombinatsioonides (Oks/Näitleja, Näitleja/Oks, Näitleja, Oks, Lavastaja/Näitleja/Oks). Lisaks sellele kuuluvad monodraamasse fiktiivsed kahekõned Oksa ja ta vendade Johannese ning Eduardi vahel, mida mõistagi esitab üks ja seesama näitleja rolle vahetades. Täiendava dialoogilisuse loob mitmelaadsete dokumentaal- ja ilukirjanduslike materjalide rohke tsiteerimine (kirjad, võõras päevik, Oksa luuletused jne.), mille näol näidendisse tungib "võõras sõna" ning tekib tekstide dialoog (intertekstuaalsus).

3. Remargid

Remarktekst kõige laiemas tähenduses on kogu see osa näidendi tekstist, mis on (reeglina) mõeldud üksnes lugemiseks, mitte kuuldavalt esitamiseks.

remarktekst = näidendi tekst - tegelaskõne

Niisugune dihhotoomiline liigendus pärineb R. Ingardenilt, kes nimetas draama kaks kihistust põhi- ja sekundaartekstiks (*Haupttext* ja *Nebentext*, vrd. lk. 8) (Ingarden 1960:220). Teost sissejuhatav ja/või lõpetav remarktekst, mis fiktiivset näidendimaailma raamistab ja eksponeerib, kattub oma funktsioonides nn. parateksti kategooriaga. Raam, mille kaudu lugeja siseneb teose maailma, koosneb õige mitmesugustest remarkteksti osistest:

- näidendi autori nimi, pealkiri, žanrimäärang, vaatuste (piltide) arv (näit.: Enn Vetemaa. Õhtusöök viiele. Näidend kolmes vaatuses);
- nn. afišš, kus loetletakse tegelased, nimetatakse tegevusaeg ja -koht (näit. E. Vetemaa "Õhtusöögis viiele" - Osalised: Kadri, Ilmar, Ema, Isa, Mart, Kaevurid. Tegevusaeg: tänapäev. Tegevuspaik: Põlevkivikaevandus Eestimaal);
- moto (näit. E. Vetemaa "Roosiaed": "ükski sõda ei lõpe oma lõpuga" (E.M. Remarque));
- autori eelmärkused või eessõna, mis võib anda kõige mitmelaadsemat informatsiooni lugejale ja näpunäiteid lavastajale, selgitada kirjaniku taotlusi jne.;
- järelsõna või järelmärkused, milles tehakse kokkuvõtteid, kommenteeritakse ja selgitatakse näidendi mõttesisu vms.

Teatrivaataja saab raamistava teabe osalt kavalehelt, osalt (nagu ees- ja järelsõnade puhul) võib sellest sootuks ilma jääda.

On kasulik tähele panna, missugusel hulgal ja mis laadi lisainformatsiooni autor lugejale remarktekstis pakub. Näidendi tõlgitsemisel on pakutust abi, muidugi juhul, kui lugeja aktsepteerib kirjaniku omatõlgenduslikud juhised. Kui P.-E. Rummo selgitab näidendi "Kass! Kass! Kass!" sissejuhatavas tekstiplokis, et "Autor kujutleb näidendi vaatajaina põhiliselt 10-14-aastasi lapsi", siis peitub selles viide ühele võimalikule, adressaadi teismeliseeaga seotud lähenemisviisile, mis ei takista ometi lugejal näidendit vastu võtmast täiskasvanu-, mitte lastekirjanduse taustal.

Pikad ees- või järelsõnad on mõnikord selle märgiks, et oma teose ebakanoonilisusest teadlik autor tunneb vajadust pidestada teksti selgituste, tõlgenduste, kirjanduslike vaadete deklareerimisega. Vahel muutuvad nad lausa esteetiliseks manifestiks ja omandavad iseseisva tähenduse, nagu V. Hugo eessõna "Cromwellile" romantismi manifestina, A. Strindbergi eessõna "Preili Juliele", mis võtab kõige paremini kokku tema vaated kirjandusele ja teatrile, B. Shaw' autointerpretatsioonid näidendite järelsõnades.

Remargid kitsamas ja konkreetsemas tähenduses (üks remarkteksti osa) on tekstisisesed autorimärkused, milles enamjaolt antakse lavateostuseks tarvilikke juhiseid tegelaste tulekute- minekute, liikumise, pauside, lavakujunduse, helitausta jne. kohta. Tegelaskõnест on remargid eraldatud tüpograafiliste vahenditega, nagu kursiivkiri, poolpaks kiri, sulud, paigutus jms. Remarkide tekstuaalset staatust on raske määratleda: just siin astub verbaalne tekst kõige tihedamasse kontakti lavaga (vrd. remargi vaste inglise (*stage direction*) ja saksa keeles (*Bühnenanweisung*). Lugemisel katkestavad remargid tegelaskõne ning suunavad lugejat ette kujutama kõnesituatsiooni; teatris remargid justkui kaovad, transformeerudes nonverbaalseteks, nii ajas kui ka ruumis tajutavateks teatrimärkideks. Niisiis põimuvad remarkides verbaalne ja mitteverbaalne, aja- ja ruumimõõde, tekst ja etendus. Siiski ei ole remarkides antud juhised lavastajale mingilgi maoral kohustavad ning seega ei determineeri üheselt lavaesitust. Ei ole põhjust arvata, et remarktekst kirjeldab näidendi

ainumõeldavat või parimat võimalikku lavateostust.

Kui lavastajal-näitlejail on vabadus otsustada, kas pidada autori remarkidest kinni või mitte, siis lugeja remarkidest mööda ei pääse. Remargid on näidendis ainus tekstikihistus, mis esindab otse autorit, olles eepika autorikõne analoog. Nad on pidepunktideks näidendimaailma konkretiseerimisel-visualiseerimisel kujutluses ning orienteerivad lugejat seejuures vähemalt kahel teljel:

tekst - kujutluslik etendus,
autor - vastuvõtja.

Niisiis näitavad remargid selgelt draama liigiomast duaalsust. Kuivõrd näidend on suveräänne kirjanduslik tekst, on remarkide adressaadiks lugeja; kuivõrd näidend on üks teatrilavastuse komponente, toimivad remargid mitteobligatoorse juhena lavastajale-näitlejaile. Olgugi et lavastaja on kõigepealt näidendi lugeja ning lugeja võib kujutluses näidendi "lavastada", on nende ootused ja vajadused ometi küllalt erinevad. Näitekirjanik peab tavaliselt silmas mõlemat adressaati. Nii ongi remarkide näol tegemist keerulise, kaheti (lavastamisele ja lugemisele) orienteeritud tekstikihistusega, mis täidab peaasjalikult järgmisi funktsioone:

- a. vahendada autori ettekujutust võimalikult lavateostusest teatripraktikuile;
- b. olla otsekanaliks autori - lugeja vahel, nn. välise kommunikatsioonisüsteemi tähtsaimaks lüliks.

Remarkide osakaal tekstis ja nende iseloom on aegade jooksul suuresti muutunud. **Ajaloolises plaanis** toimusid suurimad nihked 19.-20. sajandil. Remarkide osatähtsus kasvab sedamööda, kuidas näidend ikka enam muutub **loetavaks**, mitte üksnes teatris ettekantavaks teoseks, irdub lavastusest ja hakkab üha intensiivsemalt elama oma elu tekstina. Antiik-, keskaja ja renessansidraama on remargivaene, kirjeldatakse küll tegevuspaiku, kuid pole peaaegu üldse remarke, mis täpsustaksid näitleja mängu. Nende järele polnud vajadust. Uusaja remargikasutus algab 17. saj. näitekirjandusega: iseloomustatakse tegelasi ja antakse ruumi mitteverbaalset suhtlemist kirjeldavatele remarkidele. Tähelepanuväärselt olid näiteks Inglismaal sel perioodil (17. saj. keskel) teatrietendused keelatud ning näidendid ringlesid trükituna (vt. Levitt 1971:37-40). Sealpeale suureneb remarkteksti tähtsus üsna järjekindlalt. Romaanižanri esilekerkimine 19. saj., mis avaldab näitekirjandusele tugevat mõju, toob kaasa pikkade ja detailiküllaste remarkide rohkenemise. Kahtlemata mõjutasid moodsa draama remarke ka nihked teatri ja kirjanduse vahelkorras 19./20. saj. Möödunud sajandi lõpul algas režii kui interpreteeriva ja loova tegevuse iseseisvumine (kujunes nn. lavastajateater), mida mõtestati teatri eraldumisena kirjandusest. Ligikaudu samal ajal hakati näidendeid massiliselt lugema, nõnda suurenesid kirjaniku võimalused suhelda lugejaga teatri vahendusega. Kõik see muudab draamateksti staatust: trüki- ja lavaredaktsiooni erinevused kasvavad, teatris kaotab tekst lõplikult puutumatus. Adressaadi probleem omandab seeläbi uue sisu. Teatri kõrval muutub ikka rohkem näidendi oluliseks, isegi peamiseks adressaadiks lugeja. Adressaadinihke tagajärjel teiseneb remargikasutus. Remargid pikenevad, nende funktsioonid avarduvad.

Ülesannete alusel, mida remargid täidavad, jagunevad nad põhiliselt kahte rühma.

1. Remargid kirjeldavad (võimaliku) teatrietenduse mitteverbaalseid komponente. Remarkides kirjeldatakse:

- a. etenduse visuaalset külge (lavapilt, valgustus, tegelaste välimus, miimika, liikumine, tumm-mäng jne.);
- b. etenduse helitausta (mitmesugused hääled, mürad, muusika jne.);
- c. dialoogi paralingvistilisi omadusi (intonatsioon, kõnetempo, hääletugevus jne.).

Lugejale kompenseerivad need remargid teatri füüsilise reaalsuse puudumist, lavastajale annavad teada, kuidas autor oma näidendit laval ette kujutab.

2. Remargid lisavad dialoogile autorikommentaari. Nad võivad sisaldada:

- a. tegelaste autoripoolset iseloomustust (ka tegelaste siseelu kirjeldusi);
- b. autori arutlusi, oma taotluste selgitamist, teose omatõlgendust;
- c. vastuvõtja (publiku) oodatavate reageeringute kirjeldamist.

Sellised remargid annavad täiendavat informatsiooni eeskätt lugejale. Teatris võib autorikommentaari jälgi tabada lavastuskontseptsioonis ja rollitõlgendustes.

Kui lähtuda lavastuse loomise käigust, on otstarbekas jagada remargid kolme rühma:

- a. näitlejale mõeldud remargid, mis on abiks rollitäitmisel (näiteks "Inna närviline õlaliigutus", "pilapidulikult", "ei tee kuulmagi", "osutab perfokaartide kastile" - E. Vetemaa "Nukumängu" I vaatus);
- b. lavastajale suunatud, etenduse visuaalset ja helikujundust kirjeldavad remargid (näiteks E. Vetemaa "Nukumängu" algul: "Tegevus toimub suures avaras toas ja osaliselt ka verandal, mis on toast mõni trepiaste kõrgemal ja eraldatud lükanduksega jne.", hiljem "Korraga valgused nagu mahenevad, kontuurid pehmuvad. Muusika.");
- c. lugejale mõeldud remargid, mida ei saa lavale üle kanda, nähtavaks-kuuldavaks muuta (näiteks J. Smuuli "Pingviinide elus": "Aga nagu erikategooria inimesi, kellele sõnad "uus", "moodne", "enneolematu" omavad niivõrd maagilise kõla, et nendega koos saab neile sisse sööta ammu olnut ja mahamaetut ja moe kordumisseeduste järgi surnust ülestõusnut; kes mõtlevad, et nad rabelevad ja hüsteeritsevad tänastel eesliinidel ja samaaegselt istuvad Waterloo voorides - nii pole ka Triiv-Traavil aega oodata vastuseid.")

Uuema näitekirjanduse remargirohkust (mõni kriitik peab seda remargi inflatsiooniks) seletatakse püüdega sõna langemist valitsevalt positsioonilt teatris kompenseerida mitteverbaalsete väljendusvahenditega, mida kirjeldatakse just remarkides (vt. Heibo 1987:44).

Uuemas näitekirjanduses on remargikasutus mõlemas rühmas muutunud aktiivsemaks ja sihipärasemaks.

1. Näitekirjanik võib asuda jutustaja positsioonile, kasutada remarke eepikaomaselt. Sel moel saab suhelda lugejaga otse. Autor kirjeldab ja kommenteerib, kasutab narratiivseid struktuure. Draama fiktiivne maailm ei pruugi olla suhestatud teatriga, vaid ignoreerib seda vahel lausa väljakutsuvalt. Niisuguseid remarke sobib nimetada romaniseerivaks.
2. Kirjanik võib asuda lavastaja positsioonile: ta ei piirdu hädavajalike juhistega, vaid kirjeldab remarkides detailselt kujutluslikku lavaesitust, kusjuures esiplaanil on teatrile eriomased väljendusvahendid. Need on teatraliseerivad remargid (vt. lähemalt Epner 1992).

Igal juhul toob rikkalik deskriptiivne ja kommenteeriv remarktekst nähtavale teksti ja etenduse erinevused, suurendab lõhet loetava ja teatris nähtava vahel. Vaataja, kes saab remarkidest aimu vaid sedavõrd, kui võrd lavastaja tahab ja saab neid lavale üle kanda, ei või pretendeerida näidendi täielikule tundmisele: millestki väga olulisest tekstis jääb ta ilma. Lugeses ja vaadates saadav kunstiline informatsioon pole võrdväärne. Tekkiva diskrepantsi peamisi põhjusi on remarktekst.

Remarkide ja põhiteksti (dialoogi) vahelised proportsioonid on näidenditi äärmiselt erinevad. Mõeldava skaala ühes tipus on näidendid, kus tekstisisesid remarke on väga vähe või üldse mitte (näiteks paljud 16.-17. saj. draamad; P. Corneille' näidendis "Polyeucte" on vaid kolm remarki). Paljudes näidendeis on remargid napid ja lakoonilised, piirduakse hädavajalikuga, nagu tegelaste tulekud-minekud, pausid. Skaala teises tipus on rohkearvuliste ja väga pikkade remarkidega näidendid ning äärmusjuhuna tekstid ilma dialoogita, nagu Becketti "Sõnadeta vaatemäng" (nn. mimodraama, kus tumm-mäng laval viitab oodatavale sõnale, mis kõiki ootusi pettes ometi kõlamata jääb) või P. Handke tumm-näidend "Hoolealune tahab hooldajaks saada".

Teatava lihtsustusega võib väita, et dialoog vahendab verbaalset, remargid aga mitteverbaalset (peamiselt visuaalset) informatsiooni. Verbaalse - mitteverbaalse suhe on teatri üks keskseid probleeme, kuid päriselt mööda ei saa sellest ka näidendi teksti analüüsid. Üldjoontes **suhestuvad dialoog (D) ja remark (R)** kolmemoodi (vt. Pfister 1977:73-79).

1. Identsus (R=D). Mida rohkem see suhe domineerib, seda tugevamini on remargid allutatud dialoogile. Remark dubleerib repliiki, "tõlgib" tegelaste kõne žestide ja tegevuste keelde. Laval tehakse seda, millest parasjagu räägitakse, ja vastupidi.

Näiteks E. Vetemaa "Püha Susanna" II vaatuse munasöömisstseen.

ANNE-MAI: Mina ise näksiksin natuke vorsti. Olen munadest nagu tüdinenud. (Võtabki suitsuvorsti ja lõikab sellest viilu.)

2. Komplementaarsus (R+D), kõige levinum suhe. Remarkides antud mitteverbaalne informatsioon täiendab dialoogi: sõnadele lisanduvad kostüümid, grimm, miimika jne. Remarkides kirjeldatud dialoogis üle ei räägita.

Näiteks kirjeldab E. Vetemaa "Püha Susanna" avaremargis Anne-Mai veidrat babülottsoengut ja kostüümi (pikk, tugevasti allapoole põlvi ulatuv tume, veidi nunnalik kleit), mis karakteriseerivad tegelast; dialoogis need kõneaineks ei tule.

3. Diskrepants (R↔D). Sõnad ja tegevus lähevad lahku, repliigid ja remark räägivad üksteisele vastu. See suhe esineb suhteliselt harva.

Klassikaline näide on Estragoni repliik ja seda saatev remark S. Becketti näidendis "Godot'd oodates".

ESTRAGON: Ma lähen minema. (Ei liigu paigast.)

Remarkide ja dialoogi suhted kuuluvad laiemasse probleemiringi, mis haarab sõna ja tegevuse vahetada erinevates draamatüüpides ja selle vastupeegeldumist teatris. Siinjuures sobib veel kord rõhutada, et seos remarkide ja lavastuse vahel pole mingil juhul jäigalt mehhaaniline: lavastajal on

õigus oma nägemusele, mis võib remarkides etteantust oluliselt teistsugune olla.

TEGELASKOND JA TEGELASED

1. Inimesekujutuse erijooni draamas

2. Draama tegelaskond

3. Tegelase analüüs

4. Tegelane ja näitleja

1. Inimesekujutuse erijooni draamas

Dramaatikat on õigustatult peetud kõige inimesekesksemaks kirjandusliigiks. Tegelane on näitekirjanduses vältimatult vajalik, kuna eepikas ja lüürikas võib "inimesestatus" piirduda teksti subjekti kohalolekuga teoses, ilma et teose maailm sisaldaks tegelasi (näiteks lüüriline loodusluuletus, kirjeldav laast) - saame rääkida üksnes autorikujundist või lüürilisest minast. Klassikalistes draamateooriates ongi inimesele keskendumist peetud liiki kujundavaks tunnuseks: draamas ei ole määravad välised olud, vaid kujutatav kasvab välja "seesmisest tahtest ja karakterist, saades dramaatilise tähenduse üksnes suhtes subjektiivsete eesmärkide ja kirgedega" (Hegel 1976:515). Tegelase ja väliste olude vahekorda peeti dramaatika ja eepika üheks peamiseks erinevuseks. "Draamas valitseb inimene, /---/ eepikas - maailm ja inimkond," kirjutas Jean Paul 19. saj. (1981:238). Näitekirjanduse uuemad arengud -draama episeerumine, karakteri lagunemine, depersonaliseerumine -seavad selletaolised üldistused küll kahtluse alla, ent ei kõiguta iseenesest tegelase positsiooni draamas. Kuidas ka inimese olemist ja olemust ei mõistetak, draamas saab see toimuda vaid tegelaste, nende suhete ja tegude abil.

Probleemile saab läheneda ka teisest vaatenurgast. Näidendi aluspõhjaks on vahetu tegevus - midagi **toimub**, näidend pole kunagi pelk deskriptsioon. Tegevus ja tegelane on aga lahutamatult ühte köidetud. Tegevus eeldab tegijat, subjekti, olgu siis tegemist aktiivse, väljapoole suunatud, või seesmise, kontemplatiivse tegevusega. Nii jõuame taas tegelaseni.

Tegevuse ja tegelase dialektika on omakorda kõige otsesemalt tingitud draama ja teatri ühendusest. Teatris valitseb näitleja: elav inimene laval, kellele tekst peab andma materjali mänguks. Näitleja lavalolemine on seejuures täiesti reaalne, kõigi meeltega tajutav. Tõsi, kirjandusteose (olgu romaani või näidendi) tegelased on fiktiivsed "paberolendid", kes täidavad oma osa süžee arengus ja tähendussisus. Näitekirjanik peab aga erinevalt romanistist arvestama sellega, et tema loodud kujud näitleja kehastuses elama hakkavad, et sõnadest tehtu muutub lihast ja luust olendiks - missuguseks just, sõltub näitlejast. Fiktiivse tegelase kehastumise **võimalikkus** on draama inimesekujutuse põhitingimusi.

Tegelase kehastamise võimalikkuse nõue näitleja poolt toimib normina, mille taustal mõjuvad üllatavalt ja efektselt lavale justkui sobimatud, "võimatud" tegelaskujud. J.Smuuli allegoorilise näidendi "Pingviinide elu" tegelased on pingviinid, kes räägivad ja tegutsevad muidugi inimeste kombel. Nende väljanägemist on aga remargis kirjeldatud laval saavutamatu ornitoloogilise täpsusega: "Külalisi on vähe. Kolm noort ja elegantset keiserpingviini (1,5 meetrit pikad. Pea, kukal, pugu ja kurgualune sügavmustjaspruunid, piklik munajas laik kõrva taga, kust jätkub kitsenedes kaelale. /- - / Nokad sarvmustad, suurem osa noka tüvest lahkpunane, jalad pruunid)" jne. See mängulõbus, lugejat teavitav remark ei sobi lavateostuseks, see-eest aktualiseerib vastuolu

draama kirjutamata seadustega ning on koomika allikaks.

Draamategelaste retseptsioonile avaldab näitleja samuti oma mõju. Romaani tegelasi on meil voli autori poolt etteantud piirides (näiteks tegelase portree) vabalt endale ette kujutada. Kui aga näidend jõuab lavale ja lugejast saab vaataja, seisab tegelane elavalt tema silme ees: näitleja füüsis, ta kostüüm ja grimm anab tegelasele konkreetse väliskuju, mis võib lugedes loodud fantaasiapildiga vastuollugi minna (muide, nii juhtub ka proosadramatiseeringute puhul, mida me teatris vaatame). Teatrivaataja ei ole vaba näidendi tegelasi ette kujutama, ta võib vaid aktsepteerida rollisoorituse (à la "Rain Simmul on "Faustis" ülimalt mefistolik Mefisto") või sellega mite nõustuda ("Nii kerglane ja libe Mefisto küll ei ole!"). Nii või teisiti, vaatamismuljed ladestuvad näidendi tegelasse, sageli võetakse teda vastu nähtud näitlejaesituste ja -tõlgenduste põimingus. Tegelasid ümbritseb erinevate rollitäitmiste aura, mis retseptsioonile suuremat või vähemat mõju avaldab (vt. ka Polheim 1976 : 236-237). Vastuvõtja ei ole puhas leht; varem nähtu, loetu, kogetu modifitseerib tegelase tõlgendust. Nii kohtuvad tegelases tekst ja metatekst - ta kannab kaasas varasemate tõlgenduste sleppi.

Kõige ilmsem on see klassikateoste puhul, kui teatritõlgendused on pika aja jooksul loonud teatava traditsiooni, mida iga uus lavastus kinnitab või sellega polemiseerib. On üpris tõenäoline, et E. Vilde "Tabamata imet" lugedes meenub väheseigi kultuurikogemusega inimesele Leo Saalep Jüri Krjukovi kehastuses A.-E. Kerge telefilmis. Väga võimalik, et paljudel liitub või kontrasteerub selle kujutlusega Urmas Kibuspuu Saalep Merle Karusoo lavastuses või Ants Eskola Voldemar Panso lavastuses või koguni T. Altermanni fotol jäädvustatud Saalep 1913.a. lavastuses. Oleks lihtsustav arvata, et vastuvõtja Saalepi-kujutus langeb täiesti ühte mõnega seda rolli mänginud näitlejaist. Tegelase retseptsioonis põimuvad, ristuvad, segunevad fragmendid teatris nähtust, õpitust ja loetust. Tekivad keerulised assotsiatiivsed seosed tegelasse ladestunud tõlgenduskihistuste vahel.

Inimesekujutuse eripära draamas toob hästi esile **võrdlus eepikaga** (vt. ka "Draamateooria probleeme" I, lk. 13). Meenutagem, et peamiste teguritena mõjutavad inimesekujutust draamas piiratud maht, esitamistingimused teatris ning jutustaja puudumine.

1. Eepikaga võrreldes toimib draamas tugevamalt **kontsentratsiooni** printsiip. Näidendi tegelane mõjub keskeltläbi "tihedama", lakoonilisema ning selgejoonelisemana kui eepikas. Esteetiliselt kompenseerib suhtelist ühekülgsust karakteri avaldumise energia. Tegelase põhiomadused on võimendatud ja intensiivse mõjuga, kuna teisejärguline ja juhuslik taandub. Tõepoolest on näidendi tegelast hõlpsam iseloomustada, karakteri tuuma tabada kui romaanis. Lavakirjanduse ajalugu tunneb palju tegelasi, keda kannab üks kõikevaldav kiring, nii et nad muutuvad lausa selle kehastuseks: Molière'i Tartuffe on silmakirjalik (prantsuse keeles on "tartufe" saanud üldnimetuseks silmakirjatsejale), Harpagon - ihne, Kitzbergi Mogri Märdis valitseb rahakiring jne. Ka mitmeplaaniliste karakterite dominant on draamas enam rõhutatud kui eepikas. Kontsentratsioon ei tähenda, et näidenditegelased loodaks ainult must-valge tehnikas. Leidub näitekirjanduseski vastuolulise hingeelu ja raskesti tabatava karakteriga tegelasi, nagu Tammsaare Juudit, Strindbergi preili Julie, Tšehhovi tegelased jpt. Küsimus on selles, et diapason jääb liigiomaselt mõnevõrra kitsamaks, kui võimaldab eepika. Kuid probleemil on teinegi tahk: näidendi keskendatud, kindlate kontuuridega tegelased hakkavad tõeliselt elama laval; draama inimesekujutus jätab palju ruumi **näitleja** konkretiseeringutele, alltekstile, rolli kätketud võimaluste edasiarendamisele ja ootamatutele avastustele. Oleks väärt arvata, et draamategelased on ettemääratult skemaatilisemad kui näiteks romaanis. Pigem on

nii, et näidend eeldab teatud andelist eripära, võimet väheste vahenditega luua psühholoogiline joonis, mida näitleja saab konkretiseerida ja edasi arendada. Teatrile jääb avar mänguväli.

2. Inimesekujutus on draamas **fragmentaarsem** kui eepikas. Näitekirjaniku võimalused kujutada tegelast igakülgset, kõikvõimalikes seostes ja dimensioonides, on piiratud. Nii on keeruline kujutada tegelast biograafilises mõõtmes (päritolu, elulugu ja kujunemiskäik, lapsepõlve ja perekondlike sidemete mõjud kõigis peensustes jne.), sest täiemahuliseks esituseks napib aega ja ruumi. Näidendis saab küll peatuda kujunemisloo sõlmpunktidel ja pöördemomentidel, ent mitte hõlmata biograafilist tausta suures mahus (vrd. näiteks Fr. Tuglase "Juhan Liiv" ja G. Helbemäe Liivi-näidend "üleliigne inimene"), Probleeme tekib ka siseelu kujutamisel. Selle tarbeks on moodsas romaanis välja töötatud rida paindlikke jutustamistehnilisi võtteid (sisemonoloog, teadvuse voolu tehnika, autorikommentaar jt.), mida näitekirjandusse ei saa otse üle võtta. Draamas avaneb tegelase hingeelu peamiselt suhtlemises teistega, nii et tegelane avab end õigupoolest ise (M. Pfisteri järgi on ta "*ein Sich-Selbst-Darstellender*" (Pfister 1977:223)).

Peatugem lähemalt tegelase **siseelu kujutamise vahenditel** ja võimalustel draamas. Teater (nii ka draama) nõuab sisemise muutmist väliseks, objektiveerimist, nii et vaataja saaks nähtava ja kuuldava põhjal teha järeldusi tegelase teadvuses toimuva kohta. On hästi teada, et mitte kõik psüühilised impulsid ei saa meeleliselt aistitavat väljundit, mis avaks kõrvaltvaatajale ligipääsu teise inimese siseilma. N.-ö. draamapärased on esimeses järjekorras need impulsid, mis haaravad teadvuse tervenisti, "täidavad" siseruumi ning murravad välja, andes tõe mingeiks kõne- ja käitumisaktideks. Peale selle on draamategelase retseptiooni seisukohalt vajalik, et tundeelu välised avaldused ei oleks radikaalses vastuolus sisemiste impulssidega, s.t. et psühholoogiline joonis oleks vaatajale piisavalt selge. Kui käitatakse liiga lahkuminevalt sellest, mida tegelikult üle elatakse, vajab vaataja lisainformatsiooni, muidu jääb tegelane mõistetamatuks, psühholoogiliselt suletuks (muide, vahel võib autor just seda taotledagi). Suhteliselt ebasoodne on draamavorm alateadvuse kihtide - teadvustamata tungide ja vaistude - kujutamiseks. Tõsi, on küllalt kirjutatud süvapsühholoogilisi näidendeid, mis asetavad rõhu inimpsüühika irratsionaalsusele ja varjatud kompleksidele (näiteks meilgi hästi tuntud T. Williamsi draamad), kuid sageli tuleb selleks appi võtta tinglik sümboolika, kuna proosajutustus lubab subtiilsemat tehnikat (vrd. 1986:111-113).

Siseelu kujutamise vahendid draamas on üldjoontes kolmesugused.

1. **Sõna - dialoog ja monoloogid**, milles avaldatakse oma tundeid, pihitakse salajasi mõtteid, sõnastatakse läbielamusi jne. Draamategelane räägib suhteliselt palju ning avab ennast kõnes rohkem kui keskmine romaanitegelane. Üsna tavalised on kuuldavad mõtisklused, mis määratud usaldusisikule või otse publikule (vrd. Phaethoni monoloog M. Undi näidendis, milles ta avaldab publikule oma kahtlused ja kindlusetunde).
2. **Mitteverbaalsed väljendusvahendid**: näoilme, žestid ja poosid, liikumine jne. Tekstis kirjeldatakse neid remarkides (nii saab ka lugeja tegelase tunnetest teada), teatris tõlgitseb vaataja tegelase psüühikat näitleja käitumisest lähtudes.

Näiteks E. Vetemaa "Roosiaias" väljendab Ema vastuolulisi tundeid tumm-mäng, mida remargis kirjeldatakse nii: "Ema tahaks veel nagu midagi öelda, kuid Tõnu pooleldi veab ta minema. Viimasel hetkel lehvitab Ema Kallile üle öla - lehvitab vallatlev-raugalikult. Pikk paus".

3. Tegelase siseruumi, seejuures ka raskesti väljendatavaid hingeseisundeid saab teatud piirides nähtavaks teha **teatraalsete vahenditega**, mis näitlejat abistavad: värvid, helid, muusika jne. Need vahendid loovad emotsionaalse atmosfääri, mida vaataja saab tõlgitseda tegelase hingeseisundi kujundliku analoogina: siseruum muutub välisruumiks, omandab aistitava kuju. Taolised võtted pole küll üleliia täpsed, kuid see-eest mõjuvad väga intensiivselt.

Niisugused võtted nähakse sageli ette juba näidendi remarktekstis. T. Williamsi draamas "Tramm nimega "Iha"" väljendab Blanche'i sisemist pinget ja segadust muusika, aga samuti Blanche'i kleidi punane värv:

"Blanche kannab oma punast satäänist hommikukleiti. /- - / Kostab kiire, palavikuline "Varsouviana". See on Blanche'i peas kumisev muusika; ta joob, et põgeneda selle ja ahistava katastroofiimuse eest. /- - / Elektriventilaator pöörleb tema ees edasi-tagasi."

G. Helbemäe näidendi "Üleliigne inimene" mitmes stseenis tehakse nähtavaks Liivi deformeerunud teadvus: vilguvad punased ja sinised leektuled, visuaalset kaost võimendab kakofooniline "käramuusika", koera ulgumine või tuule undamine - kõik see reprodutseerib haige inimese siseelu närviliselt vibreerivaid rütme.

Inimesekujutust näidendis mõjutab kõige muu kõrval seegi, missugune on tegelaste osatähtsus näidendi tähendussisu vahendamises ehk teisiti öeldes, **milleks tegelasi kasutatakse?** On ju tegelased siiski vaid üks teose komponente paljude teiste seas. Mõnes draamatüübis (näiteks psühholoogilises draamas) on inimese uurimine kõrgeim eesmärk - sel juhul on tegelased draama keskpunktis, nende mitmekülgsele karakteriseerimisele ja psüühika avamisele pühendatakse enim tähelepanu. Mõnes teises draamatüübis (näiteks ideedraamas) võib inimesekujutus olla allutatud muudele eesmärkidele, mille saavutamise vahendina tegelasi kasutatakse. Individualiseeritud karakterite asemel kohtame (ting)märgilisi tegelasi, kelle abil probleemid "inimesestatud" kujul läbi mängitakse. Asjatu oleks sellisest näidendist elulisi ja täisverelisi karaktereid otsida. Alles siis, kui on leitud teose dominant (karakter, süžee, probleem vm.), saame õiglaselt hinnata näidendi tegelasi.

2. Draama tegelaskond

Tegelase analüüs eraldivõetuna, arvestamata tema asendit tegelaskonnas, ei saa olla kuigi viljakas. Eriti mitte draamas, kus tegelane avaneb suhtlemises ja dialoogis, ilma et autor teda vahetult esitleks ja iseloomustaks. Teglane ei ilmu teksti valmiskujul, vaid omandab kontuurid alles teiste tegelastega kontrasteerumise ja/või sarnanemise tagajärjel. "Tegelase karakter - see on tegelase teistele tegelastele (teistele gruppidele) kõigi tekstis antud binaarsete vastanduste kogum, s.t. diferentseerivate tunnuste valik. Niisiis, karakter on alati paradigma." (Lotman 1990:138). Seega on tegelasel kindel koht **tegelaskonnas**, mis kujutab endast mingil alusel liigendatud ja korrastatud tervikut.

J. Lotman juhib tähelepanu ka asjaolule, et XX saj. kunstis võib tegelane laguneda mitmeks omavahel mitteidentseks seisundiks, jaguneda n.-ö. mitmeks tegelaseks (Lotman 1990:151). Sel alusel kujuneb karakter kui paradigma paljudes monodraamades (näiteks S. Beckett'i "Krappi viimane lint"). Samuti võivad monodraama tegelase eristavad tunnused selguda kõrvutustes nende isikutega, kellest ta monoloogis jutustab.

Draama tegelaskonda on võimalik kaunis täpselt piiritleda. Sellesse kuuluvad **kõik laval esinevad tegelased**. Näidendi tegelaskonda ei arvata tegelasi, kellest küll räägitakse, kuid kes füüsiliselt lavale ei ilmu. Mõnikord ei pääse nende käsitlemisest siiski mööda. Mitte kunagi saabuv Godot on S. Becketti "Godot'd oodates" võtmefiguure. A. Liivese "Infarkti" süžees kuulub keskne koht infarkti surnud direktorile, kellega kõik tegelased on seotud sel kombel, et tegelaskonda struktureerib just see puuduv tegelane - "tühi" koht tegelaskonnas. Tegelaskonda antud tähenduses ei kuulu ka nimeta ja tekstita statistid, kes funktsioneerivad ühtse taustana, s.o. kujundavad fooni, kuid üksikult võetuna ei ole tegevuse subjektiks.

Tegelaskonna **suurus** kõigub küllalt laiades piirides, üheainsa tegelasega monodraamast alustades ja lõpetades näidenditega, milles on mitukümmend tegelast ja arvukalt statiste nõudvad massistseenid (näiteks V. Vahingu - M. Kõivu "Faehlmannis" on ainuüksi nimelisi tegelasi üle 30). Lavastamiseks mõeldud näidendite tegelaste arvule seab piirid näitetrupi suurus. Nii on väliseesti kirjanikud öelnud, et nad olid sunnitud kirjutama väheste tegelastega kammerlikke näidendeid, sest eesti harrastustruppides nappis võimekaid näitlejaid. Tõsi, üks näitleja võib mängida mitut rolli ja tegelasi seevõrra rohkem olla, kuid siis peab hoolt kandma, et niisugused tegelased ei viibiks laval ühel ajal - süžeelised olukorrad on vaja täpselt konstrueerida.

Mõneti sõltub trupist ka tegelaste **sooline** ja **vanuseline** jaotumine. Opositsioonid "mees - naine", "noor - vana" on universaalsed. Tegelaskonna sellekohane liigendus võib olla seotud teatri vajadustega.

Harilikult pakutakse mänguvõimalusi mees- ja naisnäitlejaile, noortele ja vanematele. Kõrvalekalde soolis-vanuselisest mitmekesisusest aktualiseerivad -vastava tunnuse. Täiesti "ühesoolise" tegelaskonnaga näidendeid on vähe; enamjaolt fokuseeritakse neis soorollidest tulenevad probleemid ning konfliktid (näiteks A. Kertészi "Lesed", väliseestlase Lea Trep'i "Homme on jälle päev", mille tegelasteks neli naispensionäri), üldfoonil paistavad silma ka noortenäidendid, kus täiskasvanute maailma väljasulgevast tegeldakse spetsiifiliste noorteprobleemidega.

Iseküsimus on sooline või vanuseline diskrepants näitleja ja rolli vahel. On lavastusi, milles mehed mängivad naisi (J. Genet' "Toatüdrukute" paljud lavastused) ja naised mehi (Helsingi Linnateatri "Revident", kus kõigis rollides naised), noored mängivad vanu (lavakunstikateedri diplomilavastuste paratamatus) ja vastupidi. Sedalaadi vastuolud, kui nad ei ole üldiseks reegliks (nagu näiteks noorte poiste esinemine naisrollides Shakespeare'i ajastul), tõmbavad endale vaataja tähelepanu, nihutavad rolli bioloogiliste aspektide tajumise rutiinselt aluselt ootamatusse valgusesse.

Tegelane on tihedalt seotud tegevusega. Seetõttu on kasulik tegelaskonda analüüsida ka sellest lähtudes, missuguseid funktsioone tegevuses täidetakse. Funktsioonide arv sõltub tegevuse struktuurist ning on piiratud. Tegevuse süvastruktuuri kirjeldavates mudelites kasutatakse **aktandi** mõistet (NB! See ei kattu tegelase mõistega!). Aktandid on teatud baasfunktsioonid, mida konkreetsetes süžees täidetakse paljudel eri viisidel. Niisugused funktsioonid on kõigile narratiivsetele tekstidele ühised, analüüsi metoodikat saab kasutada ühtviisi nii proosa- kui ka draamateoste puhul.

Leedu päritolu Prantsuse semiootiku A.-J. Greimas' aktantmudel esitab kuus funktsiooni (vt. ka Rimmon-Kenan 1983:34-35).

saatja → objekt → saaja

↑

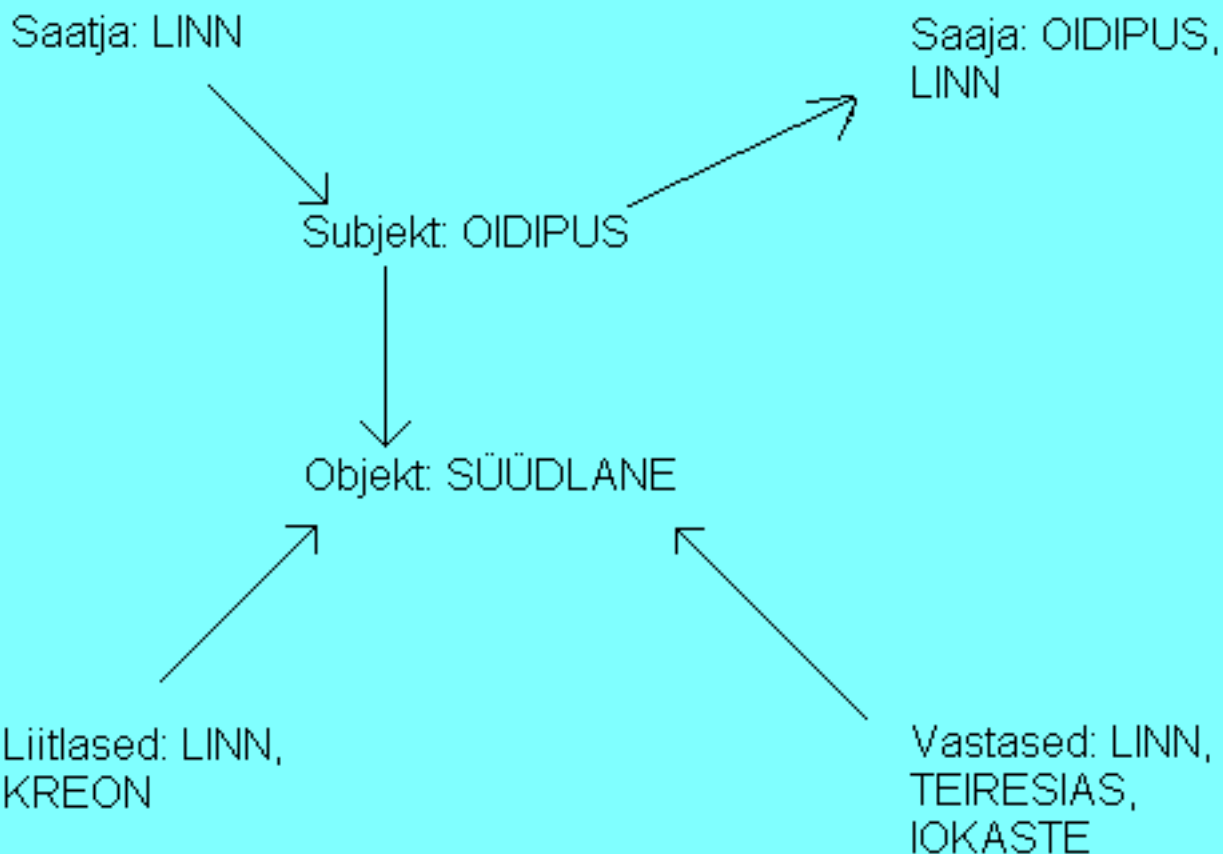
liitlane → subjekt → vastane

Teatrisemiootik A. Ubersfeld vahetab oma mudelis subjekti ja objekti asukoha ning taandab tegevuse järgmisele põhiskeemile: mingi jõu/olendi (saatja) poolt juhitud, taotleb subjekt mingit objekti saaja (konkreetse või abstraktse olendi/jõu) huvides või jaoks; oma taotlustes on tal liitlasi ja vastaseid (rivaale) (Ubersfeld 1977:69). On esitatud teistsuguseidki mudeleid, näiteks eraldab E. Souriau omaette funktsiooniks nn. vahekohtuniku, kes langetab otsuse võitluse tulemuse üle. Üldjoontes saab lisafunktsioonid siiski tagasi viia Greimas' mudelile.

Aktant ja tegelane pole seotud sirgjooneliselt. Ühes või teises funktsioonis võib esineda abstraktne jõud (jumal, saatus vm.), kollektiivne tegelane (näiteks koor antiikdraamas), tegelaste rühm; üks ja seesama tegelane võib tegevuse käigus täita mitut funktsioonI. Nii võib mõni aktantmudeli positsioon olla näidendis tühi (seda ei isikusta ükski tegelane) ja teine täidetud mitme tegelasega.

Aktantmudeli teljeks on suhe *subjekt* → *objekt*. Subjekti funktsiooni täidab tegelane, kes aktiivselt taotleb mingit väärtust. Teistest positsioonidest erinevalt ei saa subjekt olla abstraktsioon (küll aga objekt - selleks võib olla näiteks võim), vaid elav ja tegutsev olend. Paar *liitlane* - *vastane* on tihedalt seotud subjektiga, kuid suhestub ka objektiga, mille pärast võitlus käib. Seda funktsioonide paari iseloomustab dünaamilisus (vastasest võib saada liitlane ja ümberpöörduvalt), vahel ambivalentsus (kas Mefistofeles on Fausti abiline või vastane?). Kõige komplitseeritum on suhe *saatja* - *saaja*. Sageli ei leia need funktsioonid kehastamist tegelastes. Saatja - saaja suhe annab subjekti pürgimustele ideoloogilise raamistuse, psühholoogilise motivatsiooni vms.

A. Ubersfeldi aktantmudel Sophoklese "Kuningas Oidipuse" kohta illustreerib hästi tegelaste ja funktsioonide vahekorda (Ubersfeld 1977:73).



See mudel näitab, mida ja miks Oidipus taotleb, kes teda takistab ja kes toetab. Linna päästmiseks peab Oidipus leidma katku süüdlase, peab leidma iseenda kui valitseja huvides ja linnaelanike nõudel. Näeme, et näidendi tegelaste kõrval on võimsaks teguriks linn, üheaegselt abstraktne printsiip ja konkreetne, peaaegu elusolendina toimiv jõud.

Süžee ja tegelaste funktsionaalset analüüsi pole meie kirjandusteaduses kuigivõrd harrastatud. Tõenäoliselt annab see paremaid tulemusi kindlakontuurilise süžee ja keskendava konfliktiga näidendite puhul. Aktantmudel heidab valgust süžee sügavamatele suhetele ja näitab jõujooni, mis tegevust valitsevad.

Näidendi aktantmudel ei ole midagi lõplikku ja ainumõeldavat. Teatritõlgendused toetuvad erisugustele, "nihestatud" tegevusmudelitele. Otsustav on seejuures, kuidas määratletakse subjekt. Kui jõusuhete keskpunkt nihutatakse mujale, korraldub ümber kogu süsteem. Erinevate mudelite konkurents ja konflikt on tekstis implitsiitselt olemas ning annab tegelaste subjektiks-olemise võimalikkuse piirides avara tõlgendusvabaduse. Teiselt poolt toovad laval realiseeritud mudelid nähtavale draama mitmetähenduslikkuse, mis küünib süvastruktuurini. Nii näiteks võib "Libahundi" tegevuse korraldada Tiina kui subjekti ümber, asetada tegevuse keskpunkti Marguse või hoopis Marguse armastust taotleva Mari - kõik need aktantmudelid on näidendi tähendussisu seisukohast mõeldavad.

Tegelaskuju kontuurid selginevad sedamööda, kuidas ta astub aina uutesse suhetesse teiste tegelastega. Tegelaste suhtlemist näidendis on võimalik üsna täpselt kaardistada. Moodne

draamateooria kasutab selleks koguni matemaatilisi meetodeid (maatriksanalüüs, sotsiomeetria jm.). Kirjeldused baseeruvad tegelaste **konfiguratsioon**i mõistele. Konfiguratsioon (kujukond) on tegelashulk, kes ühel kindlal hetkel korraga laval viibib. Kui keegi tegelastest lahkub või juurde tuleb, muutub kujukond. Kompositsiooni plaanis tähistab konfiguratsiooni muutumine uue etteaste algust. Paljud näidendid ongi jagatud laval viibivate tegelaste järgi etteasteteks. Konfiguratsiooni iseloomustab:

- tegelaste arv, mis muutub nullist (lava on ajutiselt tühi) kuni kõiki näidendi tegelasi hõlmava konfiguratsioonini;
- aeg, mille vältel laval viibivate tegelaste koosseis püsib muutumatuna.

Seda, missugustes kombinatsioonides tegelased tegevuse käigus kokku viiakse, saab kirjeldada näiteks ülevaatliku tabeli abil, kuhu kantakse kõik tegelased ja märgitakse nende kohalolek või puudumine üksteisele järgnevates kujukondades. E. Vetemaa draama "Õhtusöök viiele" I vaatust kirjeldab järgmine tabel.

Tegelased	Konfiguratsioonid																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Kadri	X	X	X	O	X	X	X	X	O	O	X	X	X	X	X	X	X
Ilmar	O	X	O	X	O	X	O	X	X	X	X	X	O	X	O	X	O
Ema	O	O	O	O	O	O	O	O	O	X	X	X	X	X	O	X	O
Isa	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	X	O	X	X	X	O

O - pole laval
X - on laval

Loomulikult pole alati tarvilik tabelleid joonistada, küll aga pöörata tähelepanu sellele, missugustes kõrvutustes-vastandustes tegelasi eksponeeritakse. Nii saab näidata, millised suhted tegelaskonda korrastavad. Mõned olulisemad **suhtetüübid** on järgmised (vt. ka Marcus 1975:286-287).

- Paaristegelased esinevad laval alati koos ja mitte kunagi ükshaaval. Pole ühtki etteastet, milles osaleks ainult üks neist tegelastest. Näiteks on paaristegelased Rosencrantz ja Guildenstern "Hamletis", Esimene ja Teine statist M. Undi "Peaproovis".
- Alternatiivsed tegelased esinevad laval ainult kordamööda ja mitte kunagi ühes etteastes koos. Alternatiivsust on mõnikord kasulik jälgida etteastete kaupa: tegelased võivad olla alternatiivsed pikema aja jooksul (näiteks paralleelsetes sümboolsetes sümboolsetes), kuni nad viimaks kokku viiakse. Shakespeare'i "Eksituste komöödia" intriig on rajatud sellele, et äravahetamiseni sarnased kaksikvennad Antipholused ei satu kuni lõpuni üheski stseenis kokku - see tekitab koomilisi segadusi ja pealegi lubab neid rolle mängida ühel näitlejal.
- Domineerimissuhet ei saa nii ühemõtteliselt määrata. Tavaliselt domineerib tegelane teise (teiste) üle, kui ta esineb enamates konfiguratsioonides. Arvesse tuleb võtta ka lavaloleku aega ja tegelase teksti mahtu. Domineerimissuhted aitavad selgitada jagunemist pea- ja kõrvaltegelasteks, kuid päris ranget sõltuvust siin pole. Vahel ilmub peategelane lavale kunstikavatsuslikult hilja ning ei domineeri konfiguratsioonides (nii ilmub 5-vaatuselise

"Tartuffe'i" nimitegelane lavale alles III vaatuses, kui vaataja huvi on viimseni üles kruvitud). Kui analüüsida tähelepanelikult domineerimissuhteid E. Vetemaa "Õhtusöögis viiele" (vt. ka tabel), siis selgub, et see on pigem Kadri kui Ilmari draama: Kadri on rohkem lavaaega, ja mis eriti oluline, tal on kahekesi-stseenid kõigi kesksete tegelastega (Kadri - Ilmar, Kadri - Ema, Kadri - Isa, Kadri - Mart), Ilmaril aga mitte.

Konfiguratsioonide kirjeldamisest tegelastevaheliste suhete avamiseks mõistagi ei piisa. Kindlasti tuleb jälgida **sarnasus- ja erinevussuhteid** eri tasapindadel, et selgitada tegelase osa näidendi tähendusstruktuuris ning iga tegelase karakterit. Tuleb kindlaks teha, mis alusel saab tegelasi omavahel kõrvutada ja milles nad vastanduvad. Seejuures võib tegelane vastanduda teistele tegelastele erimoodi. Nii leiame diferentseerivad tunnused, mille ühendamisel formeerub tegelaskuju karakter (Lotman 1990:151, vt. Puškini "Kivist külalise" analüüs lk. 141-150).

Vaatleme näiteks kesksete tegelaste suhteid E. Vetemaa näidendis "Jälle häda mõistuse pärast": teadlane Abraham, tema naine Berta, poeg Robert ja tütar Maria. Kõigepealt vastanduvad tegelased erimoodi tunnuste "mees - naine" (Abraham ja Robert ↔ Berta ja Maria) ning "vana - noor" (Abraham ja Berta ↔ Robert ja Maria) alusel. Need tunnused osalt põhjustavad, osalt võimendavad eluhoiakulisi opositsioone. Näidendi meespool paistab silma ülimalt ratsionaalse, *par excellence* teadlasliku ellusuhtumise poolest. Mõlemad tunnetavad ennast vaid teaduse ebaisikulise tööriistana (Abraham: "...olen ainult kombits, millega mateeria oma nägu kompab...", Robert: "...olen ainult kombits, millega maailm läbi seaduse oma nägu kompab"). Naistegelased on emotsionaalsed, talitavad tunnete ajal, peavad tähtsaks asju, mis meeste meelest on tühised. Teisalt kujuneb eluhoiakuline vastandus ka noorte ja vanade vahel. Vanad (Abraham ja Berta) ei pea oma tõesid ainuvõimalikuks, ilmutavad mõistmis- või vähemalt sallimisvalmidust oponentide suhtes. Vanade tolerantsusega kontrasteerub noorte (Roberti ja Maria) fanaatiline järjekindlus, mis nullistab leppimisvõimalused. Draama põhiprobleemide - teadus ja poliitika, riik ja inimene - seisukohalt on tegelaste sarnasused ja vastandlikkused esmajärguliselt tähtsad.

3. Tegelase analüüs

Draamategelaste analüüsil on kaks ülesannet:

- tegelaskontseptsiooni selgitamine, s.o. tegelaskuju loomise aluspõhimõtete analüüs;
- asjaomaste võtete ja vahendite repertuaari, s.o. tegelaskuju loomise tehnika analüüs.

Tegelaskontseptsioon tähendab tegelaste loomise üldpõhimõtteid, teatud mudelit, mis mõjutab draamatehniliste vahendite valikut. Kaasa mängivad ajajärgu esteetilised ideed ja draama- ning teatrikonventsioonid. Tegelast luues tehakse valikuid erinevate, kuid mitte üksteist välistavate võimaluste vahel. Nii lõikuvad tegelaskujus mitu tasapinda.

1. Neutraalset terminit "tegelane" (tegelaskuju, vrd. vene *герой*, ingl. *person*, saksa *Figur*, *Person*, prantsuse *personnage*) sobib alati kasutada. Keerukuse ja individualiseerituse astme järgi eristatakse vähemalt kolme tegelaskontseptsiooni, mida märgivad kitsamad ja konkreetsema sisuga mõisted.

Personifikatsioon on tegelane, kes isikustab mõnd abstraktset ideed, üldist nähtust vms. Et draamas ei saa probleeme esitada ilma tegelase vahendusega, võib just siin tekkida vajadus personifitseeritud üldmõistete järele. Nii näiteks esinesid keskaja moraliteedes Voorus, Karskus, Patt. J. Giraudoux' draamas "Trooja sõda ei tule" on tegelaseks Rahu.

Tüüp on üheplaaniline tegelane, kes representeerib (esindab, kehastab) mingite sotsiaalsete ja/või psühholoogiliste tunnuste kogumit (Pfister 1977:244-245): üldine, grupiomane domineerib selgelt isikupärase üle. Tuleks vältida "tüübi" kasutamist negatiivse hinnanguna - kui tüüptegelase lihtsus ja skemaatilisus on taotluslikud, ei saa kirjanikku andevaesuses süüdistada. Draama ajaloo rikkalik tüübigalerii on tänapäevalgi tüüptegelaste loomise ammendamatu varamu. Teatritraditsiooniga seoses kõneldakse teatraalsest maskist ja ampluaast - need on tüübiga ligidalt seotud mõisted (vt. Théâtre. Modes d'approche 1980:182). Teatrijaloolised tüübid (maskid) on näiteks antiikkomöödiast pärinev *miles gloriosus* (hooplev sõdur), *commedia dell' arte* Arlekiin ja Pierrot, klassitsistliku komöödia teener jne. Sageli esindab tüüptegelane mõnd sotsiaalset kihti või gruppi, eriti poliitiliselt aktsentueeritud probleemiasetuse korral (näiteks eesti sõjajärgse draama (A. Jakobson, J. Semper jt.) kulakud-keskmikud-kehvikud, keda paraku küll karakteritena välja pakuti).

Karakter on individualiseeritud, sisemiselt järjepidev ja isikupäraste joontega tegelane. Üldise ja paljudele ühise üle prevaleerib indiviidile eriomane. Karakteri loomuomadustest järgnevad tema kõlbelised valikud ja teod; karakter on mingeis piires ise oma saatuse looja. Teistsuguste omadustega tegelane käitub teisiti ning seeläbi muutuks süžee. Karakterit ei saa niisama lihtsalt asendada teise karakteriga - tulemuseks oleks sootuks uus näidend. Karakter vajab mitmest küljest eksponeerimist (biograafia, temperament, väärtushoiakud, kõlbelised omadused jms.), mistõttu neid tuleb rohkem ette kesksete tegelaste hulgas. Kirjandusvooludest väärtustab karakteri eriti realism. Mastaapsed, kordumatult isikupärased karakterid on näiteks Smuuli Kihnu Jõnn ja Polkovniku lesk, E. Vetemaa Anne-Mai, H. Raudsepa Jaak Joram ja vedelvorst Kustav.

Mõiste "karakter" on kasutusel ka laiemas, mõneti laialivalguvas tähenduses - karakteriks nimetatakse vahel peaaegu igasugust tegelaskuju, vaatamata individualiseerituse astmele.

Psühhologiseeriv inimesekujutus küünib karakterist peenemate ja sügavamate tegelaskujudeni, mispuhul sobib kõnelda individuaalsusest. "Kui karakter eeldab Aristoteelse järgi teatavat idealisatsiooni, üldistavat ilustust või ilustavat üldistust, siis individuaalsus laval tähendab loobumist säärasest idealisatsioonist ning inimese kujutamist nii, et tema rolli ilmum jätab ainulise mulje." (Priimägi 1992).

Harva on näidendi tegelaskond tüübi- või karakteriühtne. Kõik tegelased ei saa tavaliselt olla karakterid, kõrvalisemad neist on sageli kujundatud tüübina. Ka pole tüübi - karakteri vahejoon nii tugev, et näitleja oma vahenditega seda nihutada ei saaks. Karakterit võib kehastada tüübina, tüübist aga mänguliste vahenditega kasvatada karakteri.

2. Osalt ristub eelmise jaotusega **ühe- ja mitmemõõtmeline** tegelaskontseptsioon. See eristus sai alguse E.M. Forsteri romaaniuurimusest (1927), mis tõi laialt käibeale tähistused *flat* (lame) ja *round* (ümar) tegelaskujude iseloomustamiseks. Tegelane formeerub mäletatavasti vastandustes-kõrvutustes nähtavaks tulevate diferentseerivate tunnuste kogumina. Kui

eristavaid tunnuseid on vähe, mõjub tegelane üheplaaniisena ("lamedana"), äärmustes taandub siluetiks või kõverdub karikatuuriks. Mitmemõõtmelisel tegelaskujul on palju isesuguseid tunnuseid ja omadusi, ta paigutub mitmesse paradigmasse.

3. Tegelase arengu seisukohalt eristuvad **staatiline ja dünaamiline** tegelaskontseptsioon. Staatiline tegelane ei muutu ega arene sündmustiku jooksul. Terviklik ja lõpuleviidud algusest peale, **avaneb** ta lugejale uutes olukordades ja suhetes. Lugejapoolselt on staatilise tegelase vastuvõtt kummatigi dünaamiline protsess: me saame tegelasest ettekujutuse järk-järgult, lisandub uusi tahke ning alles tagasivaates tõdeme, et tegelane ei teinud läbi mingit tähelepanavat arengut. Dünaamiline tegelane seevastu **areneb**: muutuvad tema vaated, teravnevad või lahenevad sisepinged jms. Muutumine on kas enam-vähem pidev või toimub järsu murranguna tegelase vaadetes ja/või tundeelus. Viimast võimalust kasutavad näitekirjanikud sagedamini kui prosaistid. Suurem osa P.-E. Rummo "Tuhkatriinumängu" tegelasi on oma rollidesse tardununa staatilised, seevastu lootustes ja kahtlustes piinlev Prints, kel tuleb lõppeks leppida tõetsingute liivajooksmisega, on dünaamiline tegelane.
4. Siseelu valgustamist polariseerib **avatud ja suletud** tegelasmudel. Avatud tegelane on n.-ö. läbipaistev, ta siseelu lugejale hästi jälgitav ning teod ja valikud motiveeritud. Suletud tegelane jääb mõistatuslikuks "mustaks kastiks" ning on oma alustes paljutähenduslik. Kuna motiivid on vaid hüpoteetilised, ei enam, lubab tegelase käitumine väga erinevaid, ka risti vastukäivaid tõlgendusi. Suletud ja salapärane on näiteks Mirjam B. Kangro näidendis "Merre vajunud saar".

Esitatud jaotused ei hõlma kõiki võimalusi. Ka on pilt uuemas näitekirjanduses muutunud keerulisemaks ja hajuvamaks, nii et väidetakse tegemist olevat "tegelase kriisi" ja "karakteri surmaga".

Tegelase kriisi filosoofilis-esteetiliseks tagapõhjaks on traditsiooniliste väärtuste ja kaanonite vankumalöömine. Inimene lakkab olemast "kõigi asjade mõõt", maailma põhiparameetriks saab määramatus. Tegelase tasandil peegeldab muutunud maailmapilti depersonaliseerumine (iseduse puudumine), tegelane kaotab identsuse iseendaga (vt. Hassan 1987:169). Tegelane mitmestub, hajub peegelmängus näiva ja tõelise piiril, muutub impersonaalseks märgiks jms. Kindlaid kontuure hakkab tegelane kaotama juba 20. saj. algupoole mõnes draamasuunas (Pirandello näidendid, ekspressionistlik draama), see protsess jätkub absurdidraamas ja uusimates, postmodernistlikes suundumustes. Minetab tähenduse mimeetilisuus (tegelane kui "elava inimese" kirjanduslik imitatsioon) ja tõusevad esile semiootilised aspektid (tegelane kui keeruka semantikaga märk).

Seniõeldut resümeerides saame välja tuua tegelaskuju analüüsi põhiküsimused:

- tegelase koht süžee süvastruktuuri peegeldavas tegevuslikus mudelis (funktsioon, mida ta näidendis täidab);
- tegelast iseloomustavad tunnused, mis selguvad kõrvutustes ja vastandustes teiste tegelastega;
- draamatehnilised vahendid, millega tegelaskuju on loodud.

Tegelaskuju loomise vahendid on draamas tunduvalt enam seotud tegelase eneseavaldustega (dialoog, käitumine) kui nähtavalt autoripoolsed (autorikommentaar, kirjeldused). Loomulikult on see eristus tinglik - on ju tegelase eneseavaldusedki kirjaniku fantaasialooming - ja rõhutab ennekõike jutustaja puudumisest tulenevaid lahknevusi draama- ja proosatehnikas.

1. Autoripoolsed karakteriseerimisvahendid jäävad draamas üldiselt tagaplaanile. Kirjanikul on tegelaste kirjeldamiseks, iseloomustamiseks ja hindamiseks kasutada remargid. Karakteristika paigutatakse mõnikord ka tegelaste loetellu näidendi algul. Iseloomustavad on samuti nn. "kõnelevad nimed", mis ütlevad ette, mida tegelasest arvata.

E. Vetemaa telenäidendi "Illuminatsioonid" tegelased kannavad üldnimesid, loetelu näidendi alguses on varustatud autori irooniliste kommentaaridega, nagu
KANNATAJA - elukutseline õnnetu; on mitmete kommunikatsioonivahenditega sõlmitud lepingute alusel teinud 17 enesetapukatset.
KÕNEMEES - ta on lihtsalt tüütu inimene.
ENESEOTSIAJA - vabakutseline eneseanalüüsija.

E. Albee' kahe tegelasega näidend "Loomaialugu" algab pikkade kirjeldustega, nagu JERRY: Kõvasti üle kolmekümne, riides mitte niivõrd vaeselt kui lohakalt. Kunagi heas vormis ja meeldivalt muskliga keha on hakanud rasvuma, ja kuigi ta praegu enam ilus ei ole, on silmaga näha, et ta seda omal ajal on olnud. Füüsilise veetluse minetamine ei tohiks aga sisendada liiderlikku minnalaskmist. Kõige õigem oleks öelda, et teda vaevab väsimus.

2. Tegelane eksponeerib end otsekui ise, nii kõnes kui ka käitumises. Tegelasest lähtuvad karakteriseerimisvahendid ongi kahesugused.

A. Verbaalsed vahendid, sh. otseselt ja kaudselt karakteriseerivad. Otsene karakteristika on nii see, mida tegelane ise enda kohta väidab, kui ka teiste tegelaste hinnangud. Hinnangute kaalumisel on tähtis jälgida, kas ennast/teisi iseloomustatakse monoloogis või dialoogi käigus. Viimasel juhul mõjutab arvamused avaldusi kõnelejate suhe (näiteks tahab tegelane vastasele endast vale muljet jätta, et teda üle kavaldada). Lugeja-vaataja jaoks on oluline vahe, kas tegelasest räägitakse enne tema lavaleilmumist, nii et kujuneb teatud eelhoiak (mida hilisemad muljed sageli korrigeerivad või lausa lammutavad), või loob esmamulje tegelase enda käitumine, mille taustal võetakse vastu teiste tegelaste järgnevaid hinnanguid. Kaudselt karakteriseerib tegelast kõnelemise viis: sõnavara, lausestus, murre või släng tegelaskõnes jms. See, kuidas tegelane räägib, annab informatsiooni ta päritolu, sotsiaalse kuuluvuse, elukutse, temperamendi vms. kohta.

Ines E. Vetemaa draamas "Tuul Olümposele tuhka tõi" tuleb lavale I vaatuse keskel. Päril vaatuse algul kuuleme, et Ines on ajutiselt spordist tagasi tõmbunud. Klaus nimetab teda "tulesädemeks", Inese mees Martin aga ütleb: "Ja Inesel on ... raske iseloom" (paus lause keskel osutab, et Martin otsib õigeid sõnu - kas võimalikult leebeid?). Klaus - Martini vestluse ajal tuleb tupp Ines. Remark teatab: "Täiesti võimalik, et Ines on juba enne poolpurjus. Igatahes on ta liigutustes ja reageeringuis midagi haiglast, palavikulist, väljakutsuvat." Ines ise aga väidab: "Ma olen üleni roosa ja rahulik." Vastuolu enesehinnangu ja käitumise, samuti algul kuuldu vahel teeb tähelepanelikuks. Inese kõne on remargi järgi "tänavatüdrukulikulult" vulgaarne ja tagedalt irooniline. Järgnevas dialoogis kontrasteeruvad Martini seletused Inese veidralt eksalteeritud käitumisele viimase enesehinnangutega. Ines: "Ning mul on hea lobisemistuju. /---/ Ma näitan oma tõelist sisu, nagu ütlevad spordikommentaatorid." Martin: "Ärge ta juttu liiga tõsiselt võtke. Kui auahne inimene arengus seisma jääb, siis hakkab miski käärima. Inimene läheb umbe nagu pöial."

B. Mitteverbaalsed vahendid. Elavas lavaesituses on neil väga kaalukas, mõnikord

otsustavgi osa tegelase karakteriseerimisel. Tekstis saab vahendite valikut kontrollida niivõrd, kuivõrd mitteverbaalsed eneseavaldused sõnadeks ümber vormitakse. Selleks on kaks võimalust (vt. Poyatos 1982: 85):

- eksplitsiitsed kirjeldused/tähistused remarkides (samuti paralingvistiliste vahendite tähistamine kirjavahemärkidega, nagu hüüumärk lause lõpus, mõttepunktid pausi märgina jne.);
- dialoogis varjatult sisalduvad viited mingile käitumisaktile, mis repliigiga loomupäraselt kaasas käib; näiteks R. Saluri "Külaliste" stseeni "Venna korteris" algus (VENNANAININE: Heldeke, missugune haruldane külaline! Astu aga tahapoole, astu aga tahapoole, mis sa siis ukse peale jääd! KÜLALINE: Las ma nüüd vaatan, jne.) osutab sellele, et tegelased seisavad tõenäoliselt vastamisi uktsel, Vennanaine teeb ehk mõne kutsuva liigutuse, Külaline aga ei liigu paigast.

Mitteverbaalsuse ala hõlmab:

- a. **paralingvistikat**, s.o. vahendite kogumit, mis saadab, modifitseerib, varjundab tegelase kõnet. Paralingvistiliste vahendite hulka kuuluvad hääletämber, kõnetempo (k.a. pausid) ja -rütm, intonatsioon, hääletugevus, aga samuti niisugused nähtused, nagu naer, nutt, karjed jne.

"Tuul Olümposelt tuhka tõi" dialoogi saatvates remarkides osutatakse paralingvistilistele vahenditele mitmel moel: "rahulikult", "kiirustavalt, rõõmuga, milles on siiski nagu midagi tehtut", "takerdudes", "tudinult", "lõbus-lõikavalt", "valvas-tigedalt", "vaikselt", "parinal", "Klaus turtsatab", "tuhmilt", "paluvalt", "aeglaselt", "peaaegu karjub", "irooniaga", "raevukalt", "Inese hüsteeriline naer", "Inese kurisev, kutsuv naer", "Ta on teadlikult titalik, natuke pudikeelne", "pikk, mõtlik ja mõistev vile", "resoluutselt", "aeglaselt, ent veendunult", "kavalalt, poolihääli", "Hääles on ahastust. Urve hingeldab, võitleb pealetükkiva oksendusega. Ta kõõksuv hääl on baritonaalne" jne.

- b. **kineesikat**, s.o. kõike, mis puudutab tegelase/näitleja keha, nagu žestid, poosid, miimika, kehaliigutused jne.

"Tuul Olümposelt tuhka tõi": "heidab kontrolliva pilgu üle toa", "Pakkumist ootamata istub Klaus nurgadiivanile", "laiutab üle toa. Silmitseb pianiinot", "muiates", "Martin lööb käega", "õlgu kehitades", "silmitseb teda mure ja lusti seguga", "saadab teda tapva pilguga ja kummutab seejärel uue klaasi viskit", "rabeleb", "Astub Inesele lähemale, haarab tal raevukalt küünarnukist", "mornistub", "äraviskav käeliigutus", "näeb kõõgiuksel Martinit ja liibub nimme Rinaldo vastu. Siis aga tiirleb vurrina ümber hiiglase".

- c. **tegelase/näitleja** välimust (kostüüm, soeng, mask, grimm, vahel ka rekvisiidid) niivõrd, kuivõrd see tegelast karakteriseerib.

Anne-Mai E. Vetemaa "Pühas Susannas" mõjub esmahetkest peale kummalisena oma soengu ja kostüümi tõttu: "Ta kannab üsna veidrat babülottsoengut, mis on kummalises vastuolus pika, tugevasti allapoole põlvi ulatuva tumeda ja veidi nunnaliku kleidiga." III vaatuses on sellega rabavalt kontrastne Anne-Mai

üliromantiline pitsidega öösärk. Gogat iseloomustavad ta katkised sokid, Eduardi "muskilised käed on üleni kaetud tätoveeringutega."

Mitteverbaalsusega on lähedalt seotud **vaikus** ja **liikumatus** kui omamoodi nulltasand, mittetegevus, mis võib kummatigi olla tähendusküllane. Sõna ja liikumise puudumine on iseenesest silmahakkav, tõlgitsemist nõudev miinusvõte. Mõni pikk paus annab vahel uue tähendussisu eelnenud stseenile, rõhutab ja võimendab seda. Pausi mõju kestab sageli edasi järgnevas stseeniski. Loomulikult rütmistavad pausid tegevust ja dialoogi (vrd. Poyatos 1982:92).

Vaikusele ja liikumatusle on paljuski rajatud absurdidraama kujundlikkus. S. Becketti "Õnnelike päevade" II vaatuses metaforiseerib inimese eksistentsiaalset ahistatust Winnie liikumatus: ta on "kaelani liivas, kübar peas, silmad suletud. Pea, mida ta ei saa enam pöörata, ette ega taha kallutada, on kogu vaatuse kestel liikumatult otse." "Godot'd oodates" Lucky kõne piirdub üheainsa automaatse, päheõpitud monoloogiga I vaatuses, mis saab tähenduse seostes tema vaikimisega kõigi teiste etteastete kestel.

4. Tegelane ja näitleja

Lavakunstis on tähtsaim näitleja. Prantsuse semiootik A. Ubersfeld kujutab temast nii: "Näitleja on teatris kõik. /---/ Ta on etenduse lihalikkus, vaataja nauding. Ta on ümberlökkamatu kohalolek (*présence*) ise. /---/ Paradoksaalselt on ta märkide sfääris korruga looja ja loodu: ta on kunstnik ja lõuend, skulptor, tema modell ja teos. /-- -/ Ta seisab koodide - visuaalse ja auditiivse -, allkoodide - žestilise, foonilise, lingvistilise - ristteel. Ta läbib ebateadlikke, ideoloogilisi ja kultuurikoode." (Ubersfeld 1981:165). Näitleja on inimolend, kelle ülesandeks on toimida märgina. Mõlemad poolused on etenduses kogu aeg tajutavad: näitleja olemist laval "võib võrdse põhjendatusega käsitada nii vahetu reaalsusena kui ka iseenda märgiks muutunud reaalsusena." (Lotman 1990:198). Näitleja kuulub korruga fiktsiooni maailma (tegelasena) ja lavareaalsusse. Semiootika vaatekohalt erineb näitleja etenduse teistest komponentidest just oma "elususe" poolest: peale tahtlike, rolli poolt ettemääratud märkide (näiteks rollikohased žestid, tegelase repliid jne.) produtseerib näitleja ka tahtmatuid märke, mis ei tulene otse rollist ega lavastusplaanist (näiteks näitleja füüsis, lavavõlu, ka rollivälised reageeringud). Teatrile eripäraselt tõmmatakse ka lavaelu tahtmatu ja teadvustamata sfäär kaasa etenduse tähendusvälja: lavaruumis muutuvad kõik näitleja eneseväljendused märgiks (semiotiseeruvad), olenemata sellest, kas need olid mõeldud kindlat tähendust kandma või mitte.

Näitleja lavaline võlu (V. Panso väljend) on üks neid tabamatuid ja sõnastamatuid omadusi, mis värvib vägagi erinevaid rolle ning loob lisatähendusi, mis kaovad teise näitleja mängides sama rolli. Kui lavavõlu on näitleja talendis ülivõimsalt juhtkohal, on tal "oma" rollid, mis tema auraga kokku sobivad ja milles ta hiilgab, kuna "võõrastes" rollides ei aita ka kätteõpitud tehnika isiksuslikku, tahtest sõltumatut mõju muuta ega murda, V. Panso on üht eesti teatri andekamat näitlejat, "intiimse ruumi nukrat koomikut" Ruts Baumani iseloomustanud nii: "Baumani võlu oli ta loogika omapäras, mõttekäigu originaalsuses, originaalsuse orgaanilisuses. /- - -/ See andis ta vaatenurgale ja elutunnetusele üllatavalt humoorika varjundi. Bauman ei teadnud ühtegi anekdooti, aga kogu ta elu ja isik ning näitlejakarjäär kõlas kui suurepärase anekdoot. /---/ Välises karakterisuses painutas ta kujud enda järgi, mitte ennast kuju järgi. Ja kui painutada ei andnud, kui kuju oli seesmiselt talle võõras või

epohhilt kaugel, tuli välja anekdoot. /---/ Aga kui Baumani tuum ja rolli tuum olid lähedased, saavutas ta looming kõrgeima tipu." (Panso 1965:21-22).

Näitleja ja esitatava tegelase ehk teatrikeeli **näitleja - rolli** paljukihiline, ositi ajaloolis-kultuuriliselt määratud, jaolt vabalt muutuv suhe on lavakunsti keerulisemaid probleeme. Lavakuju sünnib paljude tegurite koostoimes. Loetlegem rollilooje põhilised determinandid.

1. **Tegelane** on teatri vaatekohalt võimalik (virtuaalne) kuju, mille näitleja laval konkretiseerib. Lavapraktikas on tegelasel kaks tahku:
 - a. tegelane draamatekstis - kujutluslik konstruktsioon, mille näitleja lugejana dialoogi ja tegelast kirjeldavate remarkide põhjal endale loob;
 - b. tegelane varasemates lavakehastustes, s.o. teatritraditsioon, mille taustale loodav roll paigutub. Näitleja, kes peab mängima Hamletit või "Libahundi" Tiinat, pole vaba eelkäijate rollitäitmiste mõjust, olgu see või selgelt teadvustamata. Teisalt on näitekirjanduses ja teatris palju n.-õ. püsivalt kodeeritud, stabiilse ilmumiga rolle (näiteks Arlekiin, narr, teener), mis teatud määral piiritleb näitleja loomisruumi.

2. **Näitleja**, kelle vastasmõjust tegelasega sünnib roll, toob rolli kaasa
 - a. oma isiksuse, näitleja "mina" - isikupärase mõttemaailma, hingelaadi, temperamendi, lavavõlu, välimuse jne.;
 - b. näitlejatehnilised väljendusvahendid - hääle ulatus ja intensiivsus, kehalised võimed ja oskused, žestikulatsioon ja miimika.

3. **Lavastaja**, tänapäeva teatri tähtsamaid figuure, mõjutab rolli loomist vähemalt kolmes suhtes:
 - a. lavastaja kui lugeja kujutlus näidendi tegelasest, s.o. rollikontseptsioon on näitlejale enam või vähem kohustav;
 - b. näitleja - tegelase suhte üldkontseptsioon (rolli sisseelamine ja ümberkehastumine nagu Stanislavski teatris, vooritav ja rollist distantseeritud esitamine nagu Brechtil, rolli najal oma alateadliku "mina" avamine nagu Grotowskil vms.) suunab rolli loomist;
 - c. lavastaja poolt valitud või aktsepteeritud vahendid (stsenograafia, kostüüm, misansteenid, helikujundus, rekvisiidid jne.) toetavad ja mõjustavad rollisooritust.

Roll etenduses kujuneb mitmesuguste **valikute tagajärjel** erinevate tõlgendusvõimaluste, väljendusvahendite, mänguviiside vahel, milles näidendi autori, lavastaja ja näitleja taotlused ning tahe ühes suunas liikudes või kokku pörgates kaasa mängivad. See on vastuoluline protsess. Ahela "autor - tegelane - lavastaja - näitleja" kõigis lülides peitub konfliktivõimalus. Jälgime paari keskset konfliktiala teel tegelasest rollini.

Lavastaja - näitleja suhetes on oluline, kas lavastaja kohtleb näitlejat **looja** või **instrumendina**, vahendina oma eesmärkide saavutamiseks. Näitlejatöö on juba iseenesest kahetine: näitleja on ühtaegu rolli autor ja materjal. Nn. lavastajateatri süünd pingestas seda suhet veelgi. Lavastaja täielik diktaat, mööndusteta domineerimine näitleja üle on äärmuslikumaid hoiakuid. Lavastaja, kes tahab

olla lavastuse ainuvalitseja, vajab näitlejat ainuüksi materjalina **oma** kavatsuste kehastamiseks. Sajandi algul unistas inglise režissöör G. Craig koguni elavate näitlejate asendamisest sümbolina mõjuvate ülimarionettidega, mida lavastaja saab vabalt manipuleerida. Tavaliselt avaldub lavastaja tahe leebemas vormis - näitleja suunamises soovikohase lahenduse poole proovide ajal. Lavastajal on selge ettekujutus rolli tuumast, kuid näitleja on vaba otsima vahendeid selle edasiandmiseks. Lavastaja hooleks jääb nn. "sisemine režii" ja valiku tegemine nende lahenduste hulgast, mida näitleja välja pakub; ta on näitlejale peegel, samuti tõlgendaja ja pedagoog, kes rolli mõistmist ja kehastamist suunab (vt. - 1952:256). Teiselt poolt võib ka näitlejast saada rolli suveräänne looja, keda võõras tahe ei kontrolli.

Näitleja tung loojavabaduse poole leiab väljenduse rühmatöodes ja päris üksi õpitud rollides, misjuures lavastaja sekkumine on minimaalne. Seda võib käsitada vastureaktsioonina tugeva lavastaja diktaadile, samuti repertuaariteatris paratamatule sõltuvusseisundile: tavaliselt ei saa näitleja ise valida näidendit ega rolli. Näitleja-aktiivsuse puhang 80-90-ndate aastate eesti teatris on nähtavasti tingitud ka pingetest lavastaja - näitleja vahel. Noorsooteatri omaalgatuslikud "Näitlejatunnid", J. Viidingu - T. Rätsepa jt. rühmatööd, paljud monoetendused on näited võõrastest reeglitest kammitsemata näitlejaloomingust, otsesuhtlemisest tekstiga.

Näitleja - tegelase suhetes valitseb pinge "mina" ja "teise" (rolli) vahel. Näitleja töö seisneb oma argimina muutmises kellekski teiseks, mis ei saa aga kunagi olla lõplik ja täielik. Rolli psühholoogiline ja füüsiline lähedus näitleja isiksusele ei tarvitse seejuures ülesannet sugugi lihtsamaks teha. Olemusvõõrast tegelast mängida võib olla lihtsam ja nõuda vähem pingutusi kui hingelähedast tegelaskuju kehastada.

Materjali rolli loomiseks ammutab näitleja paratamatult oma isiklikust **kogemusest** - teist materjali kui näitleja enda füüsis ja hingeline substants lihtsalt ei ole. "Kogemus" on loomulikult laiade piiridega mõiste: see hõlmab elukogemuse (läbielatud sündmused, kogetud emotsioonid, elus nähtud inimesed ja olukorrad jne.), kuid ka vahendatud kultuurikogemuse ning varem mängitud rollid, mis on ju samuti osa näitleja elust. Näiteks "Pisuhänna" vana Vestmani rolli jaoks võib näitleja jälgida tänapäeva ärimehi või elustada mälus romaanides kirjeldatud ja filmis nähtud tüüpe, otsida oma tundemälus eneseuhkuse ja rahulolu kogemusi, kasutada ja tsiteerida varasemaid lava-Vestmanne.

Näitleja isiksuse ja tegelase vaheline distants on vägagi muutuv. Rolli väliskuju loomiseks on mitmeid võimalusi: näitleja võib muuta isikupärase kehaväljenduse rollikohaseks (rõhutatult teistsugune, karakterne žestikulatsioon, kehahoiak jne.), muuta oma välimust paruka, grimmi, maskiga või hoopis demonstreerida rollis iseennast, välist karakterisust eriliselt rõhutamata.

O. Lutsu Kiirt mängiv näitleja võib kanda punast parukat ja olla tedretähnlikeks grimeeritud, et sarnaneda raamatutegelasele (Ervin Abeli rollitäitmine). Aga parukast ja grimmist võib ka loobuda ning teha panuse plastilisele joonisele (Andrus Allikvee "Vanemuise" "Suves").

Psüühika tasandil muutub suhe tegelase hingeellu sisseelamisest rolli distantseeritud näitamiseni. Näitleja täielik samastumine tegelasega on mõistagi illusioon. Tegelase tunded on õigupoolest midagi sellist, mida keegi tegelikult ei tunne: ei "paberolend" tekstiraamatus, ei näitleja laval, kes küll tunneb, kuid mitte täpselt neid emotsioone, mida ta näitab, ei vaataja saalis, kes kogeb emotsioone mitte koos tegelasega, vaid tegelase tundeavalduste ajal (Ubersfeld 1981:180).

Näitleja ülesandeks on

- o taastada tegelase tunnusjooned ja omadused (rollitõlgendus võib tekstis antust ka kõrvale kalduda);
- o esitada tegelase repliigid, muutes kirjutatu kuuldavaks;
- o näidata neid tegevusi, mille subjektiks tegelane on.

Nende ülesannete täitmisel püsib pingeväli sõna ja keha vahel, tingitud kirjanduse ja teatri erinevast substantsist (verbaalsus - kehalisus). Näitleja mängus on sõna pidevalt ja tihedalt seotud žestide, miimika, poosidega. Kehaväljendust tohiks teatrikunstis pidada primaarseks vähemalt kahes suhtes:

- a. sõna ei ole etenduse tingimatu komponent, küll aga näitleja keha; sel määral, kui võrd teater tugineb näitleja plastikale, on ta iseseisev, sõnakunstist sõltumatu (1978:162);
- b. kehaväljendus eelneb sõnale ajalooliselt ja psühholoogiliselt, juurdudes sügaval alateadvuse kihtides, sõna-eelse kogemuse sfääris.

Verbaalse ja kehaväljenduse proportsioonid on rolliti ja teatrivooluti erinevad. Ühe või teise ülerõhutamine viib äärmustesse: deklamatsiooniline teater sõna ja puhas pantomiim keha valitsusalana. Sõna ja kehamängu proportsioone mõjutavad rolli iseloom, lavastaja eesmärgid, ajastu teatrikonventsioonid. Tähelepanu tuleks pöörata sellele, kuidas on sõna rolli igal eluhelkel seotud žesti, miimika, poosiga: kas žest illustreerib, dubleerib või puänteerib öeldut, räägib sõnadele vastu või asendab ütlejate jäädud sõna vms. Kehaväljenduse liitumine sõnaga või siis verbaalse suhtlemise pööramine kehade kõneks on tõlgenduslikult tähtis: tegelane tekstis ("sõnadest olend") saab lavarollina, **kehastudes** (sõna täpsel mõttes) rikkalikult lisatähendusi. Lavaroll ja tegelane tekstis ei lange seetõttu kunagi täiesti kokku. Näitleja, kes kasutab ja valitseb oma keha, loob rolli autorina uusi tähendusnüansse.

Sõna ja kehaväljenduse kokkuvõime on üks teatrikunstis igavesi sõlmküsimusi, mille iga vool, iga lavastaja ja näitleja uuesti lahendama peab. Eesti teatriuueenduse 60-ndate a. lõpul aktsentueeris keha, vastukaaluks sõna (kirjanduse) domineerimisele pika aja jooksul J. Toominga ja E. Hermaküla tollastel lavastustel oli näitleja füüsiliselt üliaktiivne: ootamatu plastika, kehamängul baseeruvad kujundid, psüühiliste impulsside otseülekanne liikumisse ja žestidesse ilma sõna osaluseta, ja seda kõike külluslikult, kirglikult, füüsilise jõu piiiril balansseerides. 60-ndate aastale lihalikkuse palangutele järgneb ühe arenguna teiste seas pöördumine väliselt askeetliku, napi ja täpse plastikaga teatri poolt, näiteks J. Viidingu rühmatöös ja lavastustes. Viidingu teatris püütakse "ühendada poeesia kehatut vaimesust teatri jämeda materiaalsusega nii, et selles kehastumisaktis jääks võitjaks mitte ihu, vaid sõna." Viidingu teater eelistab "maski täpseid jooni, peensusteni viimistletud plastikat ning marionettide kehatust. See on absoluutselt väline, puhas estetism, mis ei eelda piinarikast mõtlemisprotsessi, vaid /- -/ võimet nautida omakasupüüdmatult kunsti efemeersust - teksti kvaliteeti ning seda realiseeriva trupi teravmeelsust ja fantaasiat." (Schutting 1992: 31).

Keha väljendusvõimaluste uurimine proovides ja etendusel on **teatritropoloogiaks** nimetatud teadusharu eesmärgi. Teatritropoloogiaga tegelevad lavapraktikud - Eugenio Barba, Richard Schechner, Jerzy Grotowski jt. - on tuntud teatrijuhitud-lavastajad. See on ala, kus teatrist saab laboratoorium ja kunstist inimeseteadus, näitleja muutub eksperimendi osaliseks ja lavastaja teadlaseks. Teatritropoloogia on "inimkäitumise uurimine "etendamise" olukorras nii bioloogia kui

ka ühiskonna ja kultuuri tasandil" (Barba 1989:47). Võtmeküsimuseks on näitleja eriline kehakasutus (tendents ebakindlale tasakaalule, vastanduste dünaamika jne.), mis erineb argikäitumisest. Seda jälgitakse nn. eelväljenduslikul tasandil, mille konstitueerib näitleja kohalolek. Näitleja kehakasutus lavaruumis vastandub argiseadustele, kuid ei räägi neile vastu; teatriantropoloogid mõistavad seda "teise loomusena", anormaalse jõu avaldusena, mis võib saada uue kultuuri, keha uusvallutamise baasiks (Théâtre. Modes d'approche 1987:98-101).

TEGEVUS JA KOMPOSITSIOON

1. Tegevus draamas

2. Konflikt draamas

3. Näidendi kompositsioon

Suletud vorm

Avatud vorm

1. Tegevus draamas

Mäletatavasti tähendab "draama" etümoloogiliselt tegevust (kr. *'drama'*). Arusaadavalt on draamateoorias tegevuse kategooriale tõsist tähelepanu pööratud ja seda peaasjalikult kahest vaatenurgast:

1. kunstifilosoofilises plaanis käsitletakse tegevust dramaatika liigiomadusena, mis eristab teda teistest kunstialadest;
2. poetika tasandil uuritakse dramaatilist tegevust tekstuaalselt "nähtaval" kujul, kasutades lähikategooriaid "lugu", "faabula", "süžee" jt. - siin lõikub tegevuse analüüs kompositsiooni probleemidega.

Aristotelese traktaadis "Luulekunstist" on eos mõlemad lähenemisviisid. Aristoteles defineerib tragöödiat **tegevuse jäljendusena**: "Seega on tragöödia tõsise ja lõpetatud, teatud suurust omava tegevuse jäljendus, /---/ jäljendus, mis jäljendab tegevaid isikuid endid, mitte neist jutustades ..." (Aristoteles 1982: 341). Kui eepikas tegevusest jutustatakse, siis dramaatikas reprodutseeritakse seda vahetult: tegevus on Aristotelese järgi draama kõige olulisem tunnus. Selline käsitlus on elujõuline tänapäevalgi, näiteks määratleb M. Esslin draamat mimeetilise, inimese käitumist jäljendava või esitava tegevusena (Esslin 1987: 24). Tegevuse jäljendust nimetab Aristoteles looks (*mythos*) ja see on tragöödia kuuest osast (väline ilme, iseloomud, lugu, sõnastus, meloodia, mõtted) tähtsaim. Aristoteles väidab, et tragöödia eesmärgiks ei ole "iseloomustavad kõned, mis on hästi loodud nii sõnastuselt kui ka mõtteilt", samuti mitte iseloomude jäljendamine, sest "iseloomud võetakse sisse tegevuse pärast, nii et tragöödia eesmärgiks on sündmused ja lugu, eesmärk aga on kõigest tähtsaim." (Aristoteles 1982: 342).

Nõnda seab Aristoteles keskpunkti tegevuse, mis on jäljendamise (*mimesis*) just draamale eriomane viis. Seejuures ei räägi Aristoteles õigupoolest midagi teisest draamale kohustuslikuks peetud kategooriast - konfliktist. Konflikt tähtsustatakse romantismi esteetikas 19. sajandil: V. Hugo peab siis kahe vastandliku jõu võitlust tragöödia sisuks.

Tegevuse ja konflikti ühtse teooria esitab G.W.Fr. Hegel. Dialektilise meetodi rakendamine draamateoorias lubab tegevust uuest vaatenurgast mõtestada.

Kirjandus peegeldab maailmakorra universaalseid aluseid, sealhulgas vastandite ühtsust ja võitlust. Tegevust, mis juurdub kollisiooni moodustavates olukordades, kirgedes ja karakterites, peab Hegel

draama vältimatuks tingimuseks. Niisiis on dramaatiline tegevus olemuslikult võitlus, vastandlike jõudude konflikt: "Dramaatiline tegevus põhineb seetõttu olemuslikult kollideerival toimimisel (*auf einem kollidierenden Handeln*)" (Hegel 1976:521).

On tähelepanuväärne, et Hegel seob konfliktse tegevuse kindlalt indiviidiga: tegevus saab alguse karakterist ning omandab tähenduse vaid subjektiivsete eesmärkide ja kirgedega seoses, kehastades teostatud (teoks tehtud) tahet (Hegel 1976:515). Draama sünnib välise ja sisemise, objektiivse ja subjektiivse vastuolulisest ühtsusest ning kujutab endast seetõttu kirjandusliku maailmatunnetuse kõrgeimat astet. Hegeli filosoofilisest tegevuskontseptsioonist järgnevad ka teatud draamatehnilised nõuded: vankumatu tegevusühtsus, süžee esitamine järjekindlalt eesmärgi poole suunduva tegutsemise-vastutegutsemise reana, konflikti lahenemine vastandjõudude harmoonias.

19. saj. lõpu ja 20. saj. alguse "uus draama" ei tahtnud enam mahtuda hegellikku tegevusmudelisse, nõudis teistsugust lähenemisviisi. H. Ibseni, B. Shaw', M. Maeterlincki, A. Tšehhovi jt. näidendid tõid dramaatilise tegevuse traditsioonilise tüübi kõrvale uue, tegelaste mõtete ja tunnete dünaamikale rajaneva mudeli. Et kitsaks muutunud raame avardada, asuti tegevuse olemust uuesti mõtestama. "Ibsenismi kvintessentsis" kaitses B. Shaw poleemilise kirega diskussioondraamat, kus dramatism ei sünni vastandlike leeride tegutsemisest, vaid ideede kokkupõrkest: "Uutes näidendites ehitatakse konflikt üles /---/ erinevate ideaalide kokkupõrkele. See konflikt ei toimu õigete ja süüdlaste vahel /- - /, siin pole kurjategijaid ega kangelasi." (1963:70). Stanislavski rõhutas A. Tšehhovi dramaturgia uudsust **sisemise tegevuse** mõistega. Ta väitis, et tegutsemine ei tähenda üksnes eesmärgi poole püüdlemist ja võitlemist, vaid ka reageerimist ümbrusele, tunnetamist ja läbielamist. Selles mõttes on Tšehhovi näidendid tegevuslikud: "Tema loodud inimeste tegevusetuses peitub keeruline sisemine tegevus." (1954:221). Sisemise tegevuse mõiste abil tehti katse tõmmata dramatismi sfääri traditsioonilises tegevusmudelil tagaplaanile jäänud psühholoogilised kihistused. Rõhk asetatakse karakterile ja n.-ö. "inimhinge elule". Uues draamas pole inimene niivõrd konfliktis teiste tegelastega kui hõivatud enesetunnetuse ja -määramisega konfliktis reaalsuses. Tähelepanu koondub karakteri siseruumis toimuva avamisele. "Just sisemine tegevus on näitlejale ja lavastajale kallis, sest ta avab lüüsid mõttevoolule ning alltekstile, loob eeldused mitmepinnalisele mängule "varjatud kaartidega"," kirjutas V. Panso (Panso 1980:261).

Sisemise ja välise tegevuse vahejoont on mõnikord raske tõmmata. Kui tegelase seesmised impulsid leiavad väljenduse, mõjutavad nad olukordi, muudavad neid ja viivad seega tegevust edasi. Väljapoole pööratud tahtelist aktiivsust ning enesekeskset tunnetustegevust ei saa sugugi alati rangelt lahus hoida. Üldjoontes saab siiski näidata, kas draamateoses on ülekaalus väline tegevus (tüüpnäide: võitluslik, terava konfliktiga "mõõga ja mantli draama") või sisemine (tüüpnäide: sündmusvaene psühholoogiline draama).

Meie sajandi teise poole näitekirjanduslik praktika on sundinud draamauurijaid taas revideerima tegevuse käsitust. Paljude näidendite kirjeldamiseks ei sobi aristotelesliku esteetika kategooriad ega ka psühholoogismi väärtustav sisemise tegevuse mõiste. Staatiliste, välise võitluse ja psühholoogilise arenguta näidendite tegevuslikkust (näiteks absurdidraamas) tuleb nähtavasti mõtestada varasemast veel laiemalt. Tegevusliku struktuuri kirjeldamisel kasutatakse kõige üldisema ja laiatähenduslikuma mõistena lugu, mis eeldab vaid subjekti, aja- ja ruumimõõtme olemasolu (vrd. "Draamateooria probleeme I". lk. 12). Lugu on sündmus või sündmuste ahel ajalises järgnevuses, sõltumata sellest, kuidas ja millises järjestuses nad on tekstis esitatud. Traditsioonilises terminoloogias vastab sellele

ligilähedaselt faabula - süžee vahekord. Lugu saab alati

- resümeerida, kokkuvõtlikult ümber jutustada,
- üle kanda ühest tekstist, keelest, meediast või märgisüsteemist teise (tõlked, ekraniseeringud, dramatiseeringud, üht ja sedasama lugu erimoodi esitavad teosed) (vt. Pavis 1980:172).

Tegevust käsitatakse situatsiooni muutumisena. See on ühe situatsiooni üleminek teiseks situatsiooniks. Taolise lähenemisviisi korral on "tegevus" kitsam mõiste kui "lugu". - viimane võib dünaamiliste episoodide kõrval sisaldada ka muutumatuid, staatilisi olukordi. Loo osad on:

- a. sündmused - tegevuse tingimused on täidetud, situatsioon muutub;
- b. seisundid - on täidetud loo, ent mitte tegevuse tingimused, muutust ei toimu (Pfister 1977:269-270).

Kui me vaatleme lugu sündmuste ja seisundite jadana, saame täpsemalt jälgida dünaamikat, olukordade edasikulgemist ja pidurdumist, seisakuid ja järske hüppeid. Ühtaegu annab see lähenemisviis võtme niisuguste näidendite mõistmiseks, mille aluspõhjaks pole hegellik eesmärgistatud tegevus ega tegelase siseareng, vaid põhijoontes muutumatu situatsioon. S. Beckett'i "Lõppmäng" on staatiline juba väliselt: neljast tegelasest liigub vaid Clov, pime Hamm on ratastoolis, ta vanemad prügiurnidesse suletud. Vaevaline vegeteerimine lõpu eel, mis ometi ei saabu, on omamoodi püsiv piirsituatsioon, mida ükski tegelastest pole suuteline muutma, suletud ringist välja murdma. Korduv repliigipaar "Mis sünnib? - Miski läheb oma rada." viitab inimese võimetusele oma elu ise mõjutada. Inimeksistentsi fataalset ahistatust võrdpildistav seisund määrab traditsioonilises mõttes tegevuseta näidendi struktuuri.

J. Lotmani järgi on sündmustik lõppkokkuvõttes seotud näidendis avalduva maailmatunnetusega, sest nimelt maailmapildist sõltub, mida käsitatakse sündmusena ja mida mitte. Sündmus on see, mis juhtus, kuigi ei tarvitsenuks juhtuda. Täiesti ettenähtavat, "normaalset" tegevust ei tajuta sündmusena, kuna see ei anna mingit uut informatsiooni. Niisugusest vaatepunktist lähtudes jagab J. Lotman tekstid süžeeetuteks (ei sisalda sündmusi) ja süžeelisteks (on olemas sündmuste rida). Süžeeetud tekstid sanktsioneerivad mingi maailma ja tema ehituse, kinnitavad semantiliste piiride vankumatust. Süžeelised tekstid rajanevad süžeeetutel kui nende eitus: sündmus on sel juhul süžeeetu struktuuriga sanktsioneeritud keelava piiri ristumiskoht, tegelase siirdumine läbi semantilise rajajoone (Lotman 1990:114-117).

Loo esitamine on draamas seotud mõnede kitsendustega, millega eepikas ei tarvitse arvestada. Need tulenevad lava nõuetest ja retseptsioonitingimustest teatris (vt. ka Pfister 1977: 273-275).

1. Järgnevuse printsiip: tavaliselt kujutavad kaks teineteisele järgnevat stseeni loo kaht teineteisele järgnevat lõiku. Segipaisatud sündmustikku on vaatajal raske jälgida. Loomulikult esitatakse ka näitekirjanduses sündmusi kronoloogiast kõrvalekalduvas järjestuses, kuid siiski märksa harvem ja väiksemas ulatuses kui näiteks moodsas romaanis.
2. Kontsentratsiooni printsiip: kuna näidendi pikkus on piiratud, tuleb loo vahetult esitatavad sündmused täpselt välja valida, sündmuste põhjusi ja taustu saab enamasti näidata piiratud ulatuses. Mahupiirangute survele on draama sündmuskulg keskeltläbi kiirem ja pingsam kui eepikas. Draamaklassika on rikas keerulise intriigi ja tormiliselt arenevate sündmustega

näidendeist, nagu Molière'i komöödiad, Shakespeare'i teosed, Gogoli "Revident", Beaumarchais' "Sevilla habemeajaja" ja "Figaro pulm" jpt. Paljud draamale tüüpilised süžeeemotiivid - tegelaste ootamatud kohtumised, pealtkuuldud kõnelused, üllatavad kokkusattumused, äkkpöörded tegevuses, põimuvad tegevusliinid jne. - aitavad lugu esitada dünaamiliselt, kokkusurutult ja lüngatult.

3. Lavatehnilised võimalused ja ajastu moraalnormid määravad, mida saab vahetult näidata ja mis peab jääma lava taha. Lugu (faabula tähenduses) ei mahu enamasti täielikuna lavaaega ja -ruumi. Tehniliselt ebamugavad stseenid (näiteks suured lahingud, imeteod jne.) ja sündsustunnet riivavad episoodid jäävad sageli lava taha või pausidesse, jõudmata publiku ette.

Loo esitamise piirangute tõttu jaotub draama tegevus eri tasandele. Tähtsaim on eristada **kujutatud** (vahetut) ja **jutustatud** (vahendatud) tegevust, üht osa sündmustest näidatakse laval - see on kujutatud tegevus. Ent ainult väga lihtne ja lühike lugu saab hargneda tervenisti vaataja silme ees. Tavaliselt ei mahu kõik sündmused lavaaega ja -ruumi (eellood, pauside ajal toimunu, mõned kõrvalliinid vm.). Neistki on vaatajat tarvis informeerida. Sündmused, mida ei näidata, kuid millest räägitakse, moodustavad jutustatud tegevuse,

W. Shakespeare'i "Hamleti" 2. stseen algab Kuninga etteastega. Claudius jutustab põhitegevusele eelnenud sündmustest (venna surm, abiellumine Gertrudiga, Fortinbrase nõudmised), mida vaatajal on edasise mõistmiseks vaja teada. 5. stseenis räägib isa vaim Hamletile, kuidas Claudius ta tappis ("...Kui suigatasin aias,/ nii nagu pealelõunati mul kombeks,/ mu rahuhetke varitses su lell,/ käes pudel neetud maruheina mahla,/ ning minu kõrva-aukudesse valas/ sealt tõbetoovat leotist..."). II vaatuses 1. stseenis jutustab Ophelia Poloniusele ehmatavast kohtumisest Hamletiga. Jutustatud tegevust on "Hamletis" veelgi: kuninganna kõneleb Ophelia uppumisest, Horatio Inglismaa-reisist ja kuninga salaõela kirja ümbervahetamisest jne. Kõik need sündmused kuuluvad kindlalt "Hamleti"-loosse, kuigi neid näidendis otse ei kujutata.

Kui sündmused, millest jutustatakse, toimuvad vahetu lavategevusega samal ajal, nimetatakse seda **varjatud tegevuseks**. Publikule nähtamatust sündmusest toob teateid mõni tegelastest või jälgitakse otsekui lava taga toimuvat ja räägitakse sellest. Niisuguse võtte kohta käib ka nimetus *Teichoskopie* (kr. *'teichoskopia'* - vaatamine müüritilt). See võimaldab laiendada tegevusruumi, vältida liiga tegelasrohket, vägivaldsete või muul kombel laval esitamiseks raskete stseenide otsest näitamist.

Fr. Schilleri tragöödia "Fiesco vandenõu Genuas" II vaatuses kuulub ärritatud rahvahulga valgumine tänavaile varjatud tegevusse. Väljas toimuvat jälgitakse läbi akna.

MAUR (akna juures, kisendab). Mis see on? Balbi tänav on tulvil rahvast, tuhandeid inimesi... Välguvad hellebardiid ja mõõgad... Hõi! Senaatorid... jooksevad siia.

On näitekirjaniku otsustada, mida kujutada vahetult, millest aga lasta tegelastel jutustada. Kujutatud ja jutustatud tegevuse proportsioonid muutuvad. Mõnel ajajärgul, näiteks klassitsistlikus tragöödias, tegutsetakse laval väga vähe, suurt osa sündmustest vahendab jutustus. Kuna nähtav mõjub intensiivsemalt, saab sel moel mõnd loo sündmust rõhutada ja teist vaateväljast eemaldades tagaplaanile nihutada. Lavastuses võib näidendi proportsioone rikkuda, tuues näiteks varjatud tegevuse tumm-mänguna otse lavale, ja niimoodi aktsente ümber asetada. See, missuguseid sündmusi vaatajale näidatakse ja miks just neid, on tõlgenduslikult tähtis. Tehtud valiku suhestamisel teiste võimalike lahendustega selgub, missugust tähendust kannab loo esitamise viis.

Nii Molière'i komöödias "Don Juan" kui ka Puškini "Kivist külalises" näidatakse, kuidas don Juan kivikuju õhtusöögile kutsub ja too pead noogutab. Seda episoodi - esimest hoiatavat kokkupuudet üleloomulikuga - ei sisalda M. Frischi "Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu", küllakutsumisest kuuleme teenri suust. Don Juani põrgusseminek on selles näidendis vaid kaval lavastus ja suur võrgutaja jääb ellu. See-eest huvitab Frischi don Juani karakteri kujunemine. Erinevalt teistest selleteemalistest näidenditest näidatakse, kuidas kangelane pooljuhtumisi tapab komtuuri.

Klassitsismi esteetikas kanoniseeriti aja- ja kohahütsuse kõrval ka **tegevusühatus**. See on juba Aristotelesel sündmuste ülesehituse tähtsaima printsiibina esile tõstetud. Lugu ei ole ühtne mitte siis, kui ta räägib ühest tegelasest, sest tegelasega juhtub lõpmatult palju sündmusi, millest mõnedel ei ole mingit ühtsust; lugu peab olema terviklik, aga tervik on see, "millel on algus, keskkoht ja lõpp." "Algus on see, mis ise ei asu paratamatult pärast midagi muud, kuid pärast teda on või tekib loomulikuna mingi teine; lõpp on vastupidi see, mis ise on loomulikul viisil pärast midagi muud, /- - -, pärast teda aga pole midagi muud." Tegevusühatuses näidendis on kõik episoodid omavahel seotud ja möödapääsmatult vajalikud, sest "sündmused osadena tuleb üles ehitada nii, et mingi osa ümberpaigutamisel või kõrvaldamisel tervik valguks laiali ja nihestuks, sest see, mille olemasolu või puudumine pole märgatav, ei ole terviku osa." (Aristoteles 1982:342-343). Tegevusühatus aristoteleslikus esteetikas tähendab tegevuse lähtumist täpselt valitud algpunktist, arengut ajalis-põhjuslikult seotud sündmuste reana, milles iga sündmus kasvab eelmisest välja, kuni loogilise ning antud lugu ammendava lõplahenduseni.

Niimoodi mõistetud tegevusühatususe nõue on tänapäeva draamapraktika seisukohalt kitsendav ja normatiivne. Uuemas draamas on süžeelised sidemed sageli lõdvad kuni katkemiseni. Süžeelisuse nõrgenemine on näiteks A. Tšehhovi poeetika tunnusjooni. Süžee arenguks vajalike stseenide vahele on lükitud episoode, mis ei vii sündmustikku edasi. Tähtsad sündmused satuvad kõrvuti näivalt juhuslikega, neid esitatakse võrdväärseks: kirjanik justkui loobub valikuõigusest ning jäädvustab igapäevase elu ühetasast, kindlapiirilise algus- ja lõpp-punktita ning märgatavate tõusude-langusteta voolu. Dramaatilised sündmused, kui neid esineb, on summutatud, sageli viidud lava taha ning jäetud aktsentueerimata (näiteks Treplevi enesetapp "Kajakas", Soljonõi ja Tusenbachi duell "Kolmes ões"). (1979:90-92). Muidugi on Tšehhovi draamades oma lugu, mis aga esitatakse tegevusühatususe nõuet eirates, kausaalset seostatust tõrjudes ja süžeeliselt juhuslikku väärtustades. Rangelt seotud tegevusühatussest sündmusreast loobumine on uuema draama üldlevinud tendents. Sellele võiks seletust otsida muutunud elutundest; sündmus (oluline muutus olukorras) on diskrediteeritud kaootilises maailmas, on kadunud usk maailma põhjuslikku korrastatusse, esile tungivad nõrgalt seotud fragmendid, juhuslikud elulõigud, ühenduseta killud, mida korrastab pigem kompositsiooniline joonis kui süžee loogika.

Niisiis pole tegevusühatususe nõue vankumatu. Selle järgimise-mittejärgimise alusel saab näidendid jagada vähemalt kolme rühma (vt. ka 1986:175-185).

1. Tegevusühatusel põhinevad, nn. kontsentrilised (ühe keskpunktiga) näidendid, mille osad on seotud ajalis-põhjuslikult (näiteks klassitsistlik tragöödia).
2. Kroonikalised näidendid, mille episoodide vahel on ajaline, ent mitte tingimata põhjuslik seos. Süžeelised sidemed on lõdvad, episoodid reastatakse sageli montaaži põhimõtteid kasutades, sarnasuse-kontrasti alusel (näiteks B. Brechti "Ema Courage", V. Vahingu - M. Kõivu

"Faehlmann").

3. Fragmentaarsed näidendid, mille osade vahel pole ei põhjuslikku ega ajalist seost. Pealtnäha suvaliselt reastatud lõikude assotsiatiivne seostamine kuulub vaataja-lugeja tõlgendustegevusse. Näiteks koosneb M. Undi "Good-bye, baby" 13 iseseisvast stseenist, mida formaalselt ühendab pealkirjades esinev verb "lahkuma" ja selle sünonüümid, nagu "Sõnad lähevad lahku tegudest", "Odysseus lahkub nümf Kalypsost", "President Salvador Allende lahkub elust", "Deklamaator kaotab tasakaalu" jne. Ei ole läbivaid tegelasi ega tegevust. Risti vastupidiselt Aristoteelse reeglile saab stseene tervikust välja tõsta ja muudesse kooslustesse paigutada: stseeni "Õpilane lahkub koolist" kasutas M. Unt lavakavas "Õppimisest ja õpetamisest", "Naine kaotab häbitunde" leidis koha Undi tragifarsi "Keiser Nero eraelu" lavastuses.

2. Konflikt draamas

Konflikti kategooria kerkis draamauurijate huviorbiiti 19. sajandil, algul romantismi vastuolusid esiletõstva esteetika surve, siis Hegeli dialektilise draamateooria mõjul. Konfliktis on nähtud draama jaoks keske tähtsusega, tegevust keskendavat ja korrastavat tegurit. Hegeli käsituses on tegevus kahe vastandliku jõu võitlus; mida enam on need jõud tasakaalus, seda raskem on võitluse tulemust ette näha ja seda huvitavam on näidend. Siiski pole konfliktil näitekirjanduse jaoks universaalset tähendust, pigem on selle esiletõstmine ajaloolis-kultuuriliselt tingitud. Rida draama- ja teatritüüpe (näiteks brehtilik eepiline draama) saab läbi konfliktita antagonistlike jõudude kokkupõrke tähenduses. Samuti ei ole põhjust pidada konflikti draamale spetsiifiliseks nähtuseks, sest vastuolud ja tegelaste kokkupõrked esinevad ka eepikas, isegi süžeelisele lüürikale pole konfliktisus võõras. Erinevus on ehk kvantitatiivset laadi: draamatikas on konflikt sagedasem ja avaldub teravamalt kui eepikas. Draamatiline konflikt tõmbab tegelased kõige aktiivsemalt ja täielikumalt tegevusse ning koondab sündmused enda ümber - mõistagi juhul, kui konflikt näidendis olemas on.

"Konflikti" kõrval on käibel ka mõiste "kollisioon" (lad. *'collisio'* 'kokkupõrge'). Mõnikord kasutatakse neid sünonüümidenä. Enamasti mõistetakse kollisiooni all konflikti eelastet - vastandlike püüdluste, huvide, ideede esiletulekut, mis kasvab konfliktiks üle siis, kui tegelased on langetanud otsuse ja astuvad tegevusse oma eesmärkide saavutamiseks, huvide kaitsmiseks, ideede elluviimiseks vms. Iga kollisioon ei saavutagi konflikti teravust, vastuolu võib jääda latentseks olekusse, "lahustudes" tegelaste suheteväljas. Konfliktist saab rääkida siis, kui tegelasele või tegelasgrupile, kes taotleb mingi sihi saavutamist (võimu, armastust, ideaali vm.), vastandub teine tegelane või tegelasgrupp ning kujunenud opositsioon leiab väljenduse võitluses. "Võitlus" on siin üsna tinglik üldnimetaja tegude-vastuaktsioonide ahela, keeruliste intriigide, sõnaduelligide jaoks. Konfliktne võib olla ka tegelase enda hingeelu, viies siseheitluseni eri suundadesse kiskuvate psühholoogiliste ajendite ja tegutsemismotiivide vahel.

Üldjoontes jagunevad konfliktid kahte rühma vastavalt sellele, millisel pinnal nad näidendis avalduvad.

1. Tegelasvaheline konflikt lähtub huvide ja eesmärkide vastandlikkusest ning saab kuju süžeeliste kokkupõrgete reas. Konflikti allikad ja vormid on väga mitmesugused. Vahest lihtsaim neist on tegelaste või tegelasgruppide rivaliteet: noorukid võitlevad armastatud neiu

südame ja käe pärast, kaks pretendentit taotlevad võimu, vaenujõud sõdivad oma ideaalide eest jms. Draamaklassikas on selline konflikt üpris levinud. Fr. Schilleri "vabariikliku tragöödia" "Fiesco vandenõu Genuas" süžeeliseks teljeks on võimuvõitlus ülestõusnud ülikute ja türannist valitseja vahel. A. Kitzbergi "Tuulte pöörises" dramaatilised sündmused käivitab Jaani ja Kaarli vastasseis nii Leena armastuse pärast kui ka peremeheõigusi nõueldes. On aga ilmne, et vastuolude juured ulatuvad sügavamale. Tõepoolest on konflikt sageli n.-ö. mitmekihiline: kokkupõrgetes tulevad nähtavale vastandlikud eluhoiakud ja kõlbelised põhimõtted. Konflikti maailmavaateline ja moraalne sisu võib tõusta rõhukalt esiplaanile, domineerides tegelaste käitumises ning seisukohavõttudes. Näiteks on J. Anouilh' "Antigones" lepitamatus konfliktis Antigone kompromissitu, lausa ennasthävitav õiglusenõudmine ja Kreoni leplik konformism. A. Kitzbergi "Libahundi" traagilise lahenduseni viib Tiina vabadustungi ja tammarulaste alalhoidliku elufilosoofia vastasseis.

Uusaja draama käsitleb sageli ka indiviidi ja ühiskonna huvide konflikte. Sotsiaalselt pingestatud konfliktis seisavad üksikisiku vastas võimu esindavad või ka massi allasuruvat jõudu kehastavad tegelased. Draama peegeldab samuti ühiskonnakihtide sotsiaalseid vastuolusid, piltlikustades neid tegelasgruppide võitluses. Sotsiaalse aluspõhjaga on näiteks H. Ibseni "Rahva vaenlase" konflikt - dr. Stockmanni lootusetu võitlus kasuühkavate filistritega. G. Hauptmanni "Kangrud" kujutab lihtrahva võitlust oma õiguste kaitsel. L. Prometi "Los Caprichos" näitab keskaegse Hispaania dekoratsioonide taustal kõikeallutava võimumehhanismi ja vaba vaimu kandva üksikisiku konflikti.

2. Sisekonflikti allikaks on tegelase hingelised vastuolud, mõistuse ja tunnete võitlus, moraalsed dilemmad jms. Tegelasvaheline ja sisekonflikt esinevad näidendeis tihtipeale koos. Ootuspäraselt on sisekonfliktid esmajoonel kesksed tegelased ning nende heitlused iseendaga mõjutavad määravalt süžeeikulgu. "Hamleti" tragöödia jääks sündimata, kui Taani prints kõhklusteta Claudiusele kätte maksaks - kogu tegevuse lähtepunktiks on Hamleti dilemma. Kire ja mõistuse konfliktil baseerub suur osa klassitsistlike tragöödiad. Lope de Vega audraamas "Sevilla täht" peab Sancho Ortiz kuninga käsul tapma armastatu venna ning oma sõbra, keskmes on siseheitlus armastuse ja sõpruse ning vasallitruuduse vahel. Sisekonflikti leviala laieneb hoogsalt 19.-20. sajandi psühholoogilises draamas. Tähelepanu kandub inimese hingeelule, väline tegevus koos tegelasvaheliste konfliktidega kaotab tähtsust. Psühholoogilises (ka filosoofilises) draamas on olukorrad reeglina allutatud tegelase moraalse ja psühholoogilise vastuolude eksponeerimisele, tahteline aktiivsus aga jääb varju: sisekonflikt ei käivita tegudeahelat, otsustav valik nihkub sündmustiku lõppfaasi või jääb üldse tegemata. Seeläbi tõuseb sisekonflikt suurde plaani, süželistest kammitsestest vabana kannab ta suveräänselt draama tähendussisu. Napi välise tegevuse põhiülesandeks on kujundada sobivad situatsioonid psühholoogiliste pingeseisundite avaldamiseks. Eesti dramaturgias tõuseb sisekonflikti osakaal järsult 70-80-ndail aastail ning on seotud psühholoogilise ja filosoofilise draama sünteesiga. Mõtteviiside kriitiline läbiproovimine teostub tegelase sisevõitlusena. Nii on R. Saluri näidendite fookuses kõlbelise ja sotsiaalse "mina" teadvustamise konfliktne protsess. Väliselt askeetlik tegevus sunnib tähelepanu koondama sisemistele eetilistele kollisioonidele ("Külalised", "Poiste sõidud", "Kadunud isa" jt.).

Sisekonflikt on vahel üsna lõdvalt seotud süžeelise tegevusega. Tegemist on üldisema tendentsiga: konflikt on sageli nihkunud ära tegevust keskendava telje kohalt, lakanud olemast süžeeliselt

"nähtav". Traditsiooniline, nähtuste vastuolulisust väljendav konflikt oli tegevuse sisu, eesmärk ja olemus. Draamateoses kanti vastuolud üle tegevuse-vastutegevuse, tegelaste kokkupõrgete ja vastandumiste keelde, konflikt korrastas kogu sündmustikku. Uemas näitekirjanduses on taoline **süžeeiline konflikt** ruumi andnud loo teistsugusele, pealnäha konfliktitule esitusele. Paljud uurijad ongi loobunud konflikti käsitlemast dramaatikale liigiolemuslikult kohustusliku nähtusena või asendanud selle lähikategooriatega (näiteks "dramaatiline pinge"). Süžeeilise võitluse kriis on draama kirjelduskeelde toonud uusi lähenemisviise, mis lähtuvad konfliktist laias tähenduses, käsitavad seda teose mõttesisu kandjana ning asetavad seejuures rõhu väärtushinnangute opositsioonidele. Väärtustav lähenemine tegelikkuse nähtustele tuleb esile läbi vastuolusuhete, kuid sellekohased opositsioonid ei tarvitse süžeeilises võitluses nähtavaks muutuda. Ilmselt saab ideede, väärtuste, ellusuhtumiste vastandlikkust näidata ka süžeeilist konflikti kasutamata. Semantiliste (enamasti väärtus-) opositsioonide puhul saab konfliktist rääkida teatava tinglikkusega, mõiste piirid kipuvad ähmastuma.

M. Undi näidendis "Vaimude tund Jannseni tänaval" lähevad Lydia Koidula ja Aino Kalda kõnelused vahel küll vastastikuste teravusteni, ent võitlusest või konfliktist nende vahel pole alust rääkida. Süžeeilist konflikti näidendis pole. Dialoog keerleb paari võtmeteema umber, nii et tähendusplaanis tõuseb keskpunkti nii Koidula kui ka Kalda elu valitsenud rollikonflikt: naine ja looja. Sellest hargnevad mitmed teemaarendused, kõneldakse naise ja kirjaniku eluülesannetest, pürgimustest, enesemääramisvaevadest ja kõhklustest jne. Teatud mõttes võiks taolised vastuolud koondada teose tähendust kandva konflikti mõiste alla.

Traditsioonilise konfliktikäsituse kriisile on lahendust otsitud mitmel teel. V. Halizevi esitatud tüpoloogია hõlmab ka neid vastuoluseisundeid, mis süžeeilises võitluses ei väljendu (vt. lähemalt 1986:133-161):

- o lokaalne konflikt on mööduv ja selgelt piiritletud alguse ning lõpuga vastuolu, mis on põhimõtteliselt lahendatav inimese tahtepingutuste ja tegudega;
- o püsiv konfliktseisund (V. Halizev kasutab ka mõistet "substantsiaalne konflikt") on kestvalt vastuoluline olukord, universaalne või sotsiaalselt tingitud, mida inimene ei saa muuta - konflikt võib laheneda vaid ajaloo tahtel.

V. Halizev avab nimetatud konfliktitüüpide maailmatunnetuslikud tagamaad ning seostab nad välise (lokaalne konflikt) või sisemise tegevuse (konfliktseisund) domineerimisega näidendis.

Lokaalsed konfliktid on tunnuslikud näitekirjanduse varasemale arengujärgule (antiikdraama, renessansiajastu ja klassitsistlik draama jne.). Nende taustaks on harmooniliselt korrastatud maailmapilt, kus reegleid rikkuvad juhused ei suuda lõppkokkuvõttes kõigutada maailmakorra põhialuseid. Korra tagab mingi kõrgem, üleisikuline jõud - varasemas maailmapildis jumal. Inimese saatus on jumala kätes, kuid jumaliku ettemääratuse tööriistaks on kõikvõimas juhus. Inimese elu on õnnelike ja õnnetute juhuste mänguväli. Süžeedes kerkivad esiplaanile peripeetiad, s.o. järsud ja ootamatud pöörded inimsaatustes. Peripeetia kui pööre õnnelt õnnetusele või vastupidi oli kesksel kohal juba Aristotelese draamateoorias. Need pöörded, mis loovad ja lahendavad konflikte, toimuvad peamiselt juhuse tahtel. Juhuslikud asjaolud etendavad inimese elus saatuslikku osa, kuid teiselt poolt muudavad nad elu rikkaks ja mitmepalgeliseks. Lokaalse konfliktiga näendid on sündmuspingsad, lahendused printsibiis ettearvamatud. Iga hetk võib tuua muutuse tegelase olukorda, paisata ta meeleheitelikkusse või tõsta õnne tipule. Ometi kinnitavad kõik pöörded lõppkokkuvõttes

maailmakorra stabiilsust. Vahest kujukaim näide on lahendus *deus ex machina*, mis seab jalule jumaliku õigluse sündmuste loogikast hoolimata. Lokaalsed konfliktid tekivad, teravnevad ja leiavad lahenduse näidendis kujutatud sündmuste raamides. Pimeda juhuse kõrval mängib kaasa ka inimese vaba tahe: oma tegude või tegevusetusega loob inimene olukordi, võitleb saatusega - mis lõpplahenduses kõigest hoolimata võidutseb. Päriloomulikult käib lokaalse konfliktiga kaasas dünaamiline tegevus ja kõrge sündmuspinge.

V. Halizev toob lokaalse konflikti olemusjooned välja Shakespeare'i draamade näitel. Shakespeare'ile on inimese elu kirgedes, püüdlustes, tahtepingutustes vaba ja üleüldine mäng, millest sünnivadki sügavalt dramaatilised olukorrad. Näiteks "Romeo ja Julia" traagiline lõpp pole süžeeliselt paratamatu, vaid kurbade arusaamatuste kuhjumise tulemus. Tybalti duell Mercutio ja Romeoga, kiirustamine Julia ja Parise pulmadega, karantiin, mille tõttu Romeo ei saa kätte Lorenzo kirja, Lorenzo paariminutilise hilinemine kalmistule - kui need juhuslikud sündmused jäänuksid toimumata, võinuks lahendus olla armastajaile õnnelik... Romeo ja Julia hukuvad saatuse kapriiside tõttu.

Lokaalne konflikt pole mõistagi jäigalt seotud kirjeldatud maailmapildiga, vaid on suuteline kehastama ka teistsugust, hilisemat maailmatunnetust (vrd. tänapäeva pööreterohked ja pingelised detektiivdraamad).

Püsikonfliktid kerkivad draamas esile 19. sajandist alates, eriti levinud on nad meie sajandi näitekirjanduses. Domineeriv konfliktitüüp vahetub muutunud maailmatunnetuse surve all. Usk elukorralduse harmooniasse, korrastatud ja täiuslikku maailma on lõõnud kõikuma. Inimene seisab silmitsi alusteni vastuolulise reaalsusega, mis ei jäta kuigivõrd ruumi tahte ja juhuse vabale mängule. Konfliktisus on elu püsiv, inimese tahtest sõltumatu omadus. Sellise elutunnetusega näidendis ei loo ega lahenda tegevus konflikte, vaid demonstreerib neid kui midagi igipüsivat, sotsiaalselt või eksistentsiaalselt paratamatut. Inimsaatuste üle valitsevad sotsiaalsed ja metafüüsilised jõud pole enamasti personifitseeritud tegelasteks. Nii kaob süžeeline võitlus tegelaste vahel. Püsivalt vastuolulises tegelikkuses kontrollitakse eelkõige inimese võimet/võimetust vastu seista üleisikulistele jõududele, konfliktsituatsioonis ilmneb tema kõlbeline jõud. Tahtelise tegutsemise asemel saavad ülekaalu tegelaste intellektuaalsed ja emotsionaalsed reageeringud ümbritsevale. Domineerib sisemine tegevus kui "võitlus" õiguse ja võime eest olla isiksus, säilitada inimlikud väärtused inimesele ükskõikses või vaenulikus maailmas. Ajalooliselt tõuseb see konfliktitüüp esile koos sisemise tegevuse väärtustamisega sajandivahetuse uues draamas (Ibsen, Tšehhov, Maeterlinck jt.). Nii minetab Tšehhovil süpeeline konflikt tegevust keskendava tähenduse. Pole personifitseeritud kurjust, kaovad süüdlased, kelle vastu saaks ja peaks võitlema, süžeelised kokkupõrked toimuvad otsekui möödaminnes ega riiva põhilisi vastuolusid. "Antagonistlike inimsuhete vana harjumuslik loogika kaotab oma kõigutamuse. Draama elus loovutab koha elu draamale." (1988:279). Tegelanedisharmoonilises maailmas kannatab, kuid ei ole suuteline oma olukorda radikaalselt muutma, maailma parandama. Ükski püsikonflikt ei lõpe ammendava lahendusega üldises harmoonias.

Needki kaks konfliktitüüpi pole läbitungimatu seinaga lahutatud. Püsikonflikti taustal võib areneda ja laheneda mõni lokaalkonflikt, mis väljendab või demonstreerib tähendussisu üksikuid tahke. Samuti on (teatri)tõlgenduse võimuses transponeerida konflikt ühest "helistikust" teise, muidugi tingimusel, et näidendi tähendusruum on sellise ülekande jaoks küllalt avar. Shakespeare'i tragöödiate

tänapäevased lavastused esitavad finaali tragismi tihtipeale püsiseisundina, reaalsuse igavese vastuolulisuse võidutsemisena ajaliku inimese pürgimuste üle. Koos renessansi maailmapildi vajumisega minevikku on peripeetiad kaotanud saatust määrava mõjujõu. Maailm pole muudetav; "Hamleti" "aeg liigestest on lahti" hakkab kõlama inimese ja maailma suhteid võrdpildistava ajaüle metafoorina. Teisalt mahutab metafoorse või allegoorilise draama lokaalkonflikt endasse mõnigi kord metafüüsilise sisu. P.-E. Rummo "Tuhkatriinumängus" "võitleb" Prints Perenaisega, püüdes jälile saada tõele, mis annaks elule mõtte ja sihi. Prints katsed tabada maailma varjatud korrapära lõpevad krahhiga ning süžeelise konflikti lahendus näitab tegelikult elu põhiliste vastuolude lahendamatumust. Perenaine personifitseerib elu kui kõikehaaravat materiaalsel jõudu, millel puudub siht (Perenaine: "... mu vahendiks on juhus,/ mu käik on mäng, mu teod on katselised,/ ja see, mis välja tuleb, - see on ükskõik."), mõttetut ja kasutu on tema vastu võidelda. Lokaalkonfliktis peegeldub püsivalt disharmoniline olemiseseisund.

3. Näidendi kompositsioon

Kompositsioon (lad. *compositio* 'koostamine') tähendab kirjandusteose osade korrastatud süsteemi, mis teeb teosest terviku. Kokkuseade on draamas vahest suurema kaaluga kui eepikas, muuhulgas sel põhjusel, et **loo** originaalsust ei ole draama ajaloo eriti tähtsaks peetud. Proosažanritest lahkumisevalt on näidendeis ikka kasutatud üldtuntud faabulaid, mispuhul huvikeskmesse ei tõuse sündmuste käik (millega see lugu lõpeb?), vaid nende esitusviis (kuidas seda näidatakse?).

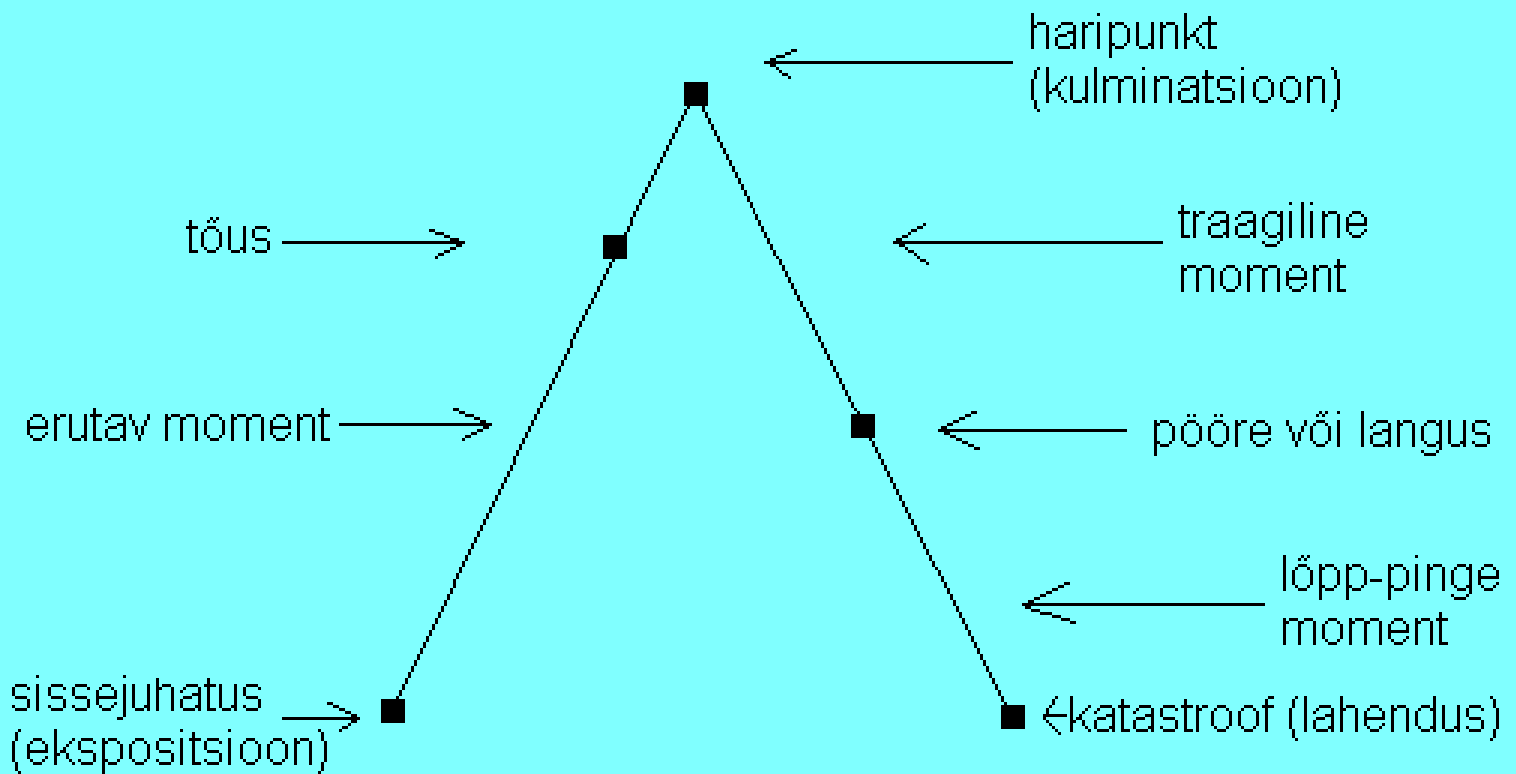
Antiikdraama kasutab kõigile hästi tuntud müüte. Keskaja näitekirjandus ammutab aine Piiblist, mida lai publik samuti tunneb. Renessansidraama süžeed on sageli võetud kroonikatest, novellidest ja mujalt, etenduse algul kantakse ette sündmusi kokkuvõttev proloog. Klassitsistlik tragöödia pöördub uuesti antiikmütoloogia ja ajaloo poole. Brechti eepilises teatris peab vaataja ette teadma, mida sündmuste arengus oodata on. Faabula uudsuse devalveerumine ja kokkuseade tähtsustumine on ka uuema draama juhttendentse.

Ootuspäraselt on kompositsiooni probleemid ikka draamauurijate huviorbiiti kuulunud. Põgus ekskurs draamateooria ajalukku näitab, et näidendi ülesehituse reeglitele on ohtralt tähelepanu pühendatud. Aristoteles, üldistades antiikdraama praktikat, nõuab loo ülesehituselt korrapärasuse ja mõõdukuse põhimõtete järgimist. Ka tegevusühtsus on vaja harmoonias peituvat ilu saavutamiseks. Aristoteles käsitleb pikalt loo tähtsamaid komponente. Lood jagab ta lihtsateks ja põimituteks, eelistades viimaseid. Põimitud lugu on selline, "kus muutus on koos kas äratundmise, pööraku või mõlemaga. Need aga peavad tekkima loo ülesehitusest endast, nii et nad toimuksid tulenedes eelnevalt toimunud." Tragöödia ülesehituse peamised osad on niisiis

- pöörak (peripeetia): muutus õnnelt õnnetusele või vastupidi;
- äratundmine: muutus teadmatusest teadmisele;
- kannatus (tragöödiale ainuomane): hukatuslik või piinav tegevus (Aristoteles 1982:344).

Aristoteelse reegleid kordavad ja täiendavad järgnevate sajandite mõtlejad. Paraku pääseb mõjule soov draama ülesehitust võimalikult kindlalt reeglistada, anda ette abstraktsed kompositsiooniskeemid, mida hea lavateos peaks järgima ja konkreetse sisuga täitma. Viimaste sajandite lavakirjanduse ajalugu võib vaadelda pideva võitlusena kitsendavate normide vastu, mittekanooniliste vormilahenduste otsimisena. Normatiivse teooria üks haritippe on G. Freytagi omal ajal vägagi mõjurikas "Draamatehnika" (1863). Freytag kirjeldab draama kompositsiooni

üksikasjadeni, andes juhiseid, kuidas on õige ja hea näidendit üles ehitada. Tegevus kulgeb Freytagi järgi tõusvas-langevas joones ning on skemaatiliselt kujutatav võrdkülgse kolmnurgana. Freytagi skeem sisaldab ka kolm nn. abistavat momenti, mis draama osi lahutavad ja seovad (vt. Freytag 1922:102).



Järgnevalt vaatleme nii traditsioonilisi kompositsioonipõhimõtteid kui ka mittekanoonilist ülesehitust. Kompositsiooni probleemiringi kuulub ka draamateose puhtväline liigendamine ehk **tektoonika**. Traditsiooniliselt jagatakse näidend selgelt markeeritud piiridega osadeks.

1. Vaatused - suuremad lõigud, mis sageli on omakorda seesmiselt liigendatud. Draamateoorias on enam eelistatud 3- või 5-vaatuselist struktuuri, praktikas on levinud ka 2- ja 4-vaatuselised näidendid.
2. Pildid või stseenid, millest koosneb vaatus. Need on keskmise liigendustasandi lõigud. Tavaliselt märgib stseeni/pildi piiri tegelaste lahkumine ja/või lavaaja katkemine. Näidend võib koosneda ka ainult enam-vähem võrdse pikkusega stseenidest, mis on jäetud vaatusteks koondamata.

Näiteks on "Tuhkatriinumäng" jagatud kuueks pildiks. E. Vetemaa "Jälle häda mõistuse pärast" jaguneb kolmeks vaatuseks ja neljaks pildiks (III vaatus koosneb kahest pildist), millele lisandub

epiloog. "Faehlmann" on "näidend stseenides": 57 ebavõrdse pikkusega, pealkirjastatud, kuid nummerdamata stseeni jagunevad kahte ossa (35+21 stseeni), lisaks eellugu. L. Prometi "Los Caprichose" 3 vaatust jagunevad kindlat kompositsioonilist rütmi järgides 21-ks Goya ofortidega raamitud stseeniks.

3. Etteasted, mida piiritlevad muutused tegelaste koosseisus (etteaste kestel on konfiguratsioon püsiv). See küllalt formaalne liigendus on levinud varasemas draamakirjanduses. Stseen/pilt võib etteastega kattuda või koosneda etteastete reast.

Pikemaid lõike raamivad ja lahutavad pausid (lavategevus katkeb), lühemate lõikude (etteastete) vahejoont märgib tegelas(t)e tulek lavale või lahkumine lavalt. Sageli rõhutavad liigendust konventsionaalsed piirisignaaliid. Need on tekstis ja teatris erinevad. Tekstis toimivad piirisignaaliidena numbrilised tähistused (I vaatus, 2. pilt jms.) ja/või pealkirjad (Goya ofortide "Uinuv mõistus sünnitab koletisi", "Milline ohver!" jt. "Los Caprichoses"), samuti teksti paigutus ja lõigu algust või lõppu märkivad remargid (näit. "I vaatuse lõpp"). Teatris on lõikude vahel vaheaeg, mida eriti suuremate lõikude puhul markeeritakse valgustusega (saal läheb pimedaks või süttib valgus), pöördlava liikumise, eesriidega.

Traditsioonipärased on draama põhisündmustikuga lõdvalt seotud või hoopis sidumata osad, mis jagunevad kolme liiki asendi järgi näidendis.

1. **Proloog** näidendi (vahel ka vaatuse) algul: põhitegevusest ajaliselt lahutatud sissejuhatav osa. Proloogis näidatakse eellugusid või pöörduakse publiku poole sisuselgitusega. Näiteks algab M. Undi "Phaethon, Päikese poeg" Phaethoni-müüdi kokkuvõttega, mille üks näitlejaist esitab eesriide ees.
2. **Epiloog** on kokkuvõttev lõpposa, mis vormilt ja funktsioonidelt sarnaneb proloogiga. Näiteks E. Vetemaa draama "Jälle häda mõistuse pärast" epiloog näitab omaenda avastuse ohvriks langenud Abrahami peadehoidlas.
3. **Intermeedium** on vahemäng vaatuste või piltide vahel. Algselt oli see koomiline vahepala tõsisel draamas või müsteeriumis; 16.-17. saj. Inglismaal kandis vahemäng interluudiumi nime. Näiteks on J. Smuuli "Kihnu Jõnni" 2. ja 3. pildi vahel "Intermeedium junga, papagoi ja kotermannidega".

Kompositsioon tähendab näidendi põhitasandite ja komponentide sihipärast kokkuseadet. Kompositsioonitüübi kujundavad mitu tegurit:

- tegevuse struktuur (tegevusühtsuse aspektist, vrd. lk. 54-55),
- aja- ja ruumistruktuur,
- tegelaskonna struktuur.

Paljud erisugused ülesehitusviisid koonduvad suurtes piirides kahe keskme ümber. Neid nimetatakse draamateoorias suletud ja avatud vormiks. Mõlemat vormi üksikasjalikult kirjeldanud saksa uurija V. Klotz käsitleb neid teatud mõttes ideaaltüüpidega, milles väljenduvad tegevust, tegelaskonda, aega ja ruumi korrastavad printsiibid. Sel kombel on tegemist pigem abstraktsete mudelitega, millega kompositsioonilt mitmelaadsed lavateosed rohkem või vähem sarnanevad (siin võiks näha analoogiat

kirjanduse romantilise ja realistliku põhitüübi eristusega). V. Klotz formuleerib põhitüüpide juhtprintsipiibid järgmiselt: suletud vorm kujutab endast väljalõiget elust kui tervikut (*Ausschnitt als Ganzes*), avatud vorm - tervikut lõikudes (*das Ganze in Ausschnitten*) (Klotz 1960:227). Ülesehituse analüüsi metoodika ja mõisteaparaat on kummalgi juhul mõneti erinev: suletud vormi analüüsi vahendid "ei tööta" avatud vormi juures ja ümberpöörduvalt. Kasulik ongi kõigepealt teha selgeks näidendi ülesehituse juhtprintsipid ning alles seejärel asuda seda üksikasjades eritlema.

Suletud vorm

Laias mõttes tähendab suletud vorm klassikalist, dramaatika liigi-ideed vormipuhtalt kehastavat näidenditüüpi. See on n.-ö. ideaalne draama, millele praktikas läheneb näiteks klassitsistlik tragöödia, veel enam aga nn. "hästi tehtud näidend" (*piece bien faite*). Suletud vorm nõuab tegevusühtset ja terviklikku, täiesti endassesuletud lugu eeldusteta alguse ja ammendava lõpuga, milles ekspositsioonis alguse saanud süžeeleini ja konflikt leiab lõpliku lahenduse ning uusi probleeme ei teki (vt. Kinnunen 1985:105-106). Põhitegevusega paralleelsed süžeeleinid on suletud vormis allutatud domineerivale sündmusteahelale ega mängi iseseisvat rolli. Terviklikkus tähendab kõigi osade seostatust ja igäihte asendamatumust - kõik liigne ja kõrvaline on hüljatud. Ideaalselt suletud draama vastab aja-, koha- ja tegevusühtsuse nõuetele; tegelasi on suhteliselt vähe ning igäihel on kindel koht süžees; terav konflikt antagonistlike jõudude vahel väljendub ajalisi-põhjuslikult järjestatud sündmustes.

Suletud vormiga näidendi kompositsioon on hierarhiline struktuur, milles "loo idee ja loo tervik determineerib iga oma osa" (Pfister 1977: 321). Sündmustik areneb tõusva-kahaneva pingega ja dünaamiliselt, selle algus, haripunkt ja lõpplahendus on selgelt markeeritud. Siin saab edukalt kasutada proosateoste analüüsist tuttavat skeemi: süžee põhielemendid on sissejuhatus e. **ekspositsioon** (koos sobitusega), tegevuse arendus e. **dispositsioon** (koos kulminatsiooniga), lahendus e. **konklusioon**. Peatume lühidalt nende süžee-elementide draamatehnilistel erijoontel.

Ekspositsioon viib vaataja-lugeja kurssi varem toimunud sündmuste, olukordade ja suhetega, mis kujutavad endast hargnema hakkava loo eeldusi ja determinante. Peale süžeelise eelinfo andmise on ekspositsiooni ülesandeks vaatajat sobivalt häälestada, juhatada ta näidendimaailma atmosfääri ning vajaduse korral tutvustada mängureegleid. Kogu tarviliku eelinfo võib anda selgete piiridega ja järgnevaist sündmustest eraldatud plokinäiteks sissejuhatavas monoloogis) või põimida tegelaste dialoogi pikema aja jooksul, nii et ekspositsioon sulandub lavategevusse ja piir teiste süžee-elementidega ähmastub. Tavaliselt kuhjub ekspositsiooniline info näidendi algupoolde, sündmuste edenedes jääb seda ikka vähemaks. Traditsioonipärase draama küllalt lühikeselt ja kompaktselt ekspositsioonilt minnakse kiiresti üle põhisündmuste näitamisele. Kasutatakse niisuguseid draamatehnilisi võtteid, nagu publikule adresseeritud monoloog (näiteks ekspositsiooni ülesandeid täitev proloog) ja formaalne dialoog usaldusisikuga, kes oma küsimuste ja vahemärkustega eellugude jutustamist motiveerib (vrd. ka "Scapini kelmuste" algus, näide lk. 6), esindades sisuliselt vaataja infohuvi. Ka visuaalsed elemendid lülituvad draama ekspositsiooni: lavapilt, rekvisiidid, kostüümid jm. viitavad tegevusajale ja -ruumile ning karakteriseerivad tegelasi.

Sootuks isesugune on ekspositsioon nn. **analüütilises draamas**. Analüütilise ülesehituse eripära seisab selles, et otsustava tähtsusega sündmused on toimunud enne lavategevuse algust. Eellugude saatuslikud kollisioonid valitsevad tegelaste suhete üle ning jõudmine tõeni mineviku kohta ongi

sündmustiku teljeks. Ekspositsioon traditsioonilises tähenduses ulatub lõpplahenduseni välja, tegelasi ja vaatajaid ootavad aina uued avastused. Analüütiliselt on üles ehitatud näiteks Sophoklese "Kuningas Oidipus", suur osa H. Ibseni näidendeid ("Kummitused" jt.).

Tegevuse **arendust** (dispositsiooni) on raske mingi ühtse skeemi järgi analüüsida. Lähtekohaks võiks olla tegevuspinge jälgimine, s.o. süžeeline dünaamika. Harva arenevad sündmused ühtlases gradatsioonis, Freytagi sümmeetrilise pingekõvera järgi. Sagedamini muutub pinge tsükliliselt, tõusud vahelduvad ajutiste pingelangustega ning süžeelised kokkupõrked kulgevad vahelduva eduga. Sündmusvoolu rütmistavad tõusuimpulsse andvad või, vastupidi, tegevust aeglustavad ja pinget alandavad stseenid. Arvestatakse vaataja psühholoogiat, pakkudes talle aeg-ajalt puhkust, et seejärel taas pinge üles kruvida. Pinget suurendavad näiteks uute süžeemotiivide sissetoomine, tegelaste liikumine ühest leerist teise, ootamatud takistused ja üllatuslikud äratundmised jne. Teravate kokkupõrgetega vahelduvad pingevähesed stseenid, näiteks emotsionaalset vaheldust pakkuvad meeolustseenid, koomilised vahemängud jms. (vt. 1969:110-114).

Pingekõverat on võimalik analüüsida ka vastuvõtupsühholoogiast lähtudes. Vaatamispinevus sõltub vastuvõtja informeeritusest: sellest, mida ta teab, mida aimab, mis tuleb talle üllatusena. M. Pfister loetleb pinge tugevuse neli parameetrit:

- a. samastumisaste tegelasega, kes on järgneva tegevuse subjekt: mida enam vaataja tegelasele kaasa elab, seda pinevamalt jälgib ta temaga juhtuvat;
- b. riski suurus sündmustikus;
- c. tulevikku puudutava informatsiooni, nagu tegelaste plaanid, vanded, ettekuulutused, endeline atmosfäär jms. hulk ja laad;
- d. järgneva sündmuse infovärtus, mis on seda suurem, mida väiksem on sündmuse toimumise tõenäosus (Pfister 1977:144-146).

Pingekõvera muutumine ei pruugi muidugi näidendis ja lavastuses kokku langeda. Teatrivahenditega saab aktsentueerida lugemisel kõrvalisena tundunud episoode ja maandada tegevuspinget kokkupõrkestseenides. Nii on **lavastuse** komponeerimine näidendi suhtes tõlgenduslik tegevus.

Vahest enim puudutab see **kulminatsioon** e. sündmuspinge haripunkti. Kulminatsiooni on sageli võimatu täpselt ja ühemõtteliselt kindlaks määrata. Lavastaja ei pea tekstist kulminatsiooni "õigesti" üles leidma, vaid fookuseerima oma tõlgendusest lähtudes emotsionaalse või sündmustikulise kõrgpunkti. Näiteks "Libahundi" võib kulmineerida jaanikustseenis, kuid niisama põhjendatult võib lavastuse haripunktiks olla Tiina äraajamine Tammarude perest, miks mitte ka Marguse ootamine varjatud pingeid tulvil lõppvaatuses vm.

Lahendus (konklusioon) paikneb reeglipäraselt näidendi lõpus. Tavapäraselt suleb lõpplahendus tegevuse arengu. Kõik küsimused leiavad vastuse, saladused seletuse, konfliktid lahenduse. Tegevus peatub; mis veel võiks toimuda, kuuluks juba mõnesse teise loosse. Üpris sageli lahendatakse lõppstseen stereotüüpselt: kõigi tegelaste kogunemine lavale, õpetlik monoloog, pöördumine publiku poole, tants või laul komöödia lõpus jms. on esitatud loo selgelt markeeritud lõpp-punktiks. Rida süžeelisi motiive kordub lahendustes eriti sageli, nagu kangelase hukkumine tragöödias, armastajate jõudmine abielusadamasse komöödias jms. Suletud vorm nõuab lahenduse loogilist tulenemist

eelnenud sündmustest. Siiski ei ole sugugi kõrvalise tähtsusega autori tahe, mis sündmused nii- või teistsuguse lahenduse poole kallutab, olgu see või tegevusloogika seisukohalt vägivaldne. Markantseim näide on traditsiooniliste teatrikonventsioonide hulka kuuluv "poetilise õigluse" printsiip, mis draamatehniliselt aidatakse võidule lahendusega *deus ex machina* (lad. 'jumal masinast'). *Deus ex machina* antiikdraamas tähendas olukorra lahendamist ootamatult ilmuva jumala tahtel. Tänapäeval nimetatakse niimoodi konflikti meelevaldset lahendust, mis ei tulene sündmuste käigust (näiteks jumalikku karistust sümboliseeriv välgulöök "Kauka jumalas", mis teeb lõpu Mogri Märdi räuskamisele ja vägivallatsemisele).

Avatud vorm

Avatud vorm on pigem üldnimetus mitmete ülesehitusviisidele, mis klassikalisesse mudelisse ei sobi. Siia kuulub nn. seisundidraama suhteliselt muutumatuna püsiva olukorraga sündmuste rea asemel (näiteks paljud absurdinäidendid, aga samuti mõned dokumentaaldraamad, nagu P. Weissi "Juurdlus", avangardistlikud eksperimendid, nagu P. Handke "kõnetükk" "Publikumõnitus" jne.). Enamlevinud **episooddraama** on komponeeritud lõdvalt seotud lõikude reana. Tegevusliine on sageli mitu, algus- ja lõpp-punkti ei rõhutada. Kuna episoodide vahel ei valitse põhjuslikud seosed, saab neid ümber paigutada või vahele jätta. Läbiv konflikt puudub või on vastuolud hajutatud, koondumata sündmuse keskendavaks teljeks. Seevastu tähtsustub poetiline aeg ja ruum. Sageli toimub tegevus pika aja vältel ja paljudes paikades. Arvukas tegelaskond ning mitmekihiline meeleolu, kus traagiline segatud koomilise, dramaatilise lüürilisega jm., lisab veelgi variatiivsust.

Avatud vormi kompositsioonilist hajuvust kompenseerib harilikult keskendatus mingis muus suhtes. Sageli ühendab kõige erisugusemaid olukordi ja sündmuse keskne tegelane. Nn. **karakterikeskne** draama omandab enamjaolt eepilise ilme: domineerib suhe "tegelane - keskkond(olud)", mitte tegelastevaheline võitlus. Karakterikesksed on Brechti "Galilei elu", J. Smuuli "Kihnu Jõnn" ja "Polkovniku lesk", L. Prometi "Else, Teeba prints", G. Helbemäe "Üleliigne inimene" jpt.

20. sajandil kujuneb üheks karakterikeskse draama eriliigiks nn. *Stationendrama*: näidend, mis kujutab episoodi tegelase eluteekonnalt ("peatusi"). Selle draamatüübi kronotoop on tee. Episoodid on ülekaalukalt staatilised, sest huvikeskmes pole pinev tegevus, vaid kangelase siseilm. Tegevusühtsust asendab "keskse mina" ühtsus. Olukordi kujutatakse tegelase vaatepunktist, neis reflekteerub tema hingeline areng. *Stationendrama* saab alguse A. Strindbergi loomingus, puhkeb õitsele ekspressionistlikus näitekirjanduses ning hargneb hiljem mitmesse suunda, keskendava subjekti taandudes (näiteks Strindbergi "Unenäomäng") või, vastupidi, ülimalt subjektiivset mälestusvoogu esitades (näiteks A. Milleri "Pärast pattulangemist") (lähemalt vt. Stefanek 1976:383-403).

Avatud vormiga näidendi analüüsimisel pole klassikalistest süžee-elementidest palju kasu. Seetõttu tuleb otsida teisi lähenemisviise. Mõistlik on lähtuda stseenist kompositsiooni suhteliselt iseseisva algühikuna ning jälgida stseenide omavahelisi seoseid ja rühmitumist. Et stseenide ühendamist kompositsiooniliseks tervikuks mõista, on kõigepealt tarvis leida näidendi dominant (V. Klotz kasutab integratsioonipunkti mõistet), s.t. teose element või tasand, mis tagab tähendusühtsuse. Stseenide valik, ühendamine ja rühmitamine oleneb dominandist, olgu selleks siis keskne tegelane, kujutatud aeg, mõtteraske metafoor või midagi muud. Avatud vormiga draamas kulgeb stseenirida harva gradatsiooniliselt, ühtlaselt kasvava pingega. Suuremat rolli mängib samasus- või kontrastisuhe

üksteisele järgnevate stseenide vahel. Piiri sarnaste stseenide vahel ei tajuta teravana. Kontrast seevastu teravdab piiritaju - erinevus tõmbab endale tähelepanu.

Erilaadsete stseenide ja stseenigruppide vaheldumisest tekib kompositsiooniline rütm. See on üpris keeruline nähtus, sest stseene eristavaid-sarnastavaid tunnuseid on palju. Mõnes suhtes lähedased stseenid on sageli mõnes teises suhtes kontrastsed. Rütmi kujundab hulk tegureid, nagu näiteks stseeni pikkus, tegelasrohkus või -vähesus, tegevuse laad (väline dünaamika või staatiline olukord), põhimeeleolu, visuaalsuse või verbaalsuse prevaleerimine jne. Pikad stseenid vahelduvad lühikestega, massistseenile järgneb monoloog, vaatamängule pingeline diskussioon, tormilised kokkupõrked maandatakse vaikes mõtiskelus jne. jne., ning sellest liikumisest eri tasandil kujunebki lõppkokkuvõttes näidendi rütm.

V. Vahingu - M. Kõivu "Faehlmanni" I osa stseenid on seotud osalt ajaliselt, osalt assotsiatiivselt. Lagendikustseenid viivad Kutsari ja Faehlmanni tegelikkusest irrutatud aegruumi, kus kõik toimuv omandab eksistentsiaalse tähenduse. Faehlmanni elukäiku kujutava stseenirea vahele lükituna moodustavad nad omaette tegevustasandi. Fragmendid Faehlmanni elust on vahelduvate vormitunnustega. Pikkus varieerub paarirepliigilisest luhiepisoodist (näit. "Kutsar ukse lävel") väljaarendatud diskussioonini ("Faehlmann teist korda von Nolckeni juures"). Leidub monolooge ("Schultzi Kalevipoja-kõne") ja massistseene ("Pühajärvel mõjutakse talumehe südamele"), intrigeerivalt lahendatud kaksik- ja kolmikstseene. Tegevus kandub mõisast rehetarre, kõrtsist salongi, Faehlmanni korterist ülikooli jne. Stseenide mitmetüübilisusest johtuvad struktuursed pinged aitavad kompenseerida läbiva tegevuse ja konflikti puudumist. Näidend on kompositsioonilt väga liikuv; näiliselt juhuslikud fragmendid on rütmiteadlikult lükitud üksteise järele nagu erivärvilised ja -suurused helmed keesse. Dominandi võiks määratleda kaheti: Faehlmann ja tema ajastu Eestimaa.

Avatud vormis ei mängi algus ja lõpp nii tähtsat rolli kui ülesehituselt suletud näidendis, sest see põhineb teistsugusel tegevusmudelil. Keskendava konfliktita tegevus ei pruugi olla selgelt raamistatud ning algus- ja lõpp-punkti valik sündmuste ja seisundite voost oleneb autori suvast. Avatud lõpp ei lahenda ammendavalt näidendi probleeme, jättes vaba ruumi vastuvõtja kaasautorlusele (krestomaatiline näide on B. Brechti "Hea inimene Sezuanist").

Avatud vormi olulisemaid kompositsiooniprintsiipe (eriti uuemas draamas) on **montaaž**: nüüdisaja kultuuris levinud ülesehitusviis, mis seisneb vähemalt kahe teineteisest tähenduse või struktuuri poolest erineva kujutise, eseme või stseeni asetamises ajas ja ruumis lähestikku (1988:119). Montaažiprintsiibi võidukäik algas selle sajandi algupoole kubistlikus maalikunstis (Picasso), varietees, estraadil ning teatris; suurt mõju avaldas selle levikule tärkav filmikunst (Eisenstein). Montaaži sissetungis teatrisse nähaksegi üksiknumbritest koostatud varieteeprogrammide ja filmi mõju. Draamasse tuleb montaaž tegevusühtsuse printsiibi taandudes. Draama tegevus laguneb fragmentideks, mida võib mitmeti kokku panna ja vahemängudega siduda (elupiltide rida, kroonika või biograafia kui teekonna etapid, sketšid, dokumentaalkompositsioon jne.). Montaaž apelleerib vaataja-lugeja assotsiatiivsele mõtlemisele. Terviku loomine on suuresti vastuvõtja ülesanne: tema täidab lüngad, seostab erilaadsed stseenid tähenduslikult. Montaaž nõudis täiesti uut vastuvõtupsühholoogiat, mis praeguseks on välja kujunenud. Tänapäeva vaataja ei lase end killunenud struktuurist segadusse viia, vaid on suuteline tabama ja ise looma fragmentidevahelisi seoseid.

AEG JA RUUM

1. Draamateose poeetiline aeg. Etenduse aeg

2. Ajakontseptsioonid. Etenduse ajamärgid

3. Ruum teatris ja draamas

1. Draamateose poeetiline aeg. Etenduse aeg

Viimastel kümnenditel on kirjandus- ja teatriteadlaste elava huvi pälvinud aja ja ruumi probleemid, seda suuresti 20. sajandi modernistlike kunstivoolude otsingulise aja- ja ruumikasutuse tõukel. Aegruumi analüüs annab võimaluse haarata uudsest vaatenurgast kunstiteost tervikuna, tungida süvastruktuursete seosteni, mis oluliselt mõjutavad teose tähendussisu. Dramaatika puhul teritab huvi pinge ajas eksisteeriva kirjandusteksti ja ajalis-ruumilise teatrimängu vahel, millest johtub rida põnevaid võimalusi.

Aja probleem kirjandusteoses on mitmetahuline.

1. Kirjaniku **ajafilosoofia** (tema vaated ajale) ei kuulu tegelikult poeetilise aja piiridesse. See on "aeg, mis ei ole kunstiliselt realiseerunud, mis jääb väljapoole teost" (Talvet 1980 : 644). Autori ajakäsitust on kahtlemata tarvilik jälgida, et teosele lähemale pääseda, Näiteks on arusaam aja igavesest kordumisest, keerlemisest suletud tsüklites J. Priestley näidendis "Ma olen siin varem olnud" või inimesele antud aja katkemisohtlikkuse ja hapruse taju M. Undi näidendis "Phaethon, Päikese poeg" keskselt tähtsad nende teoste kunstilises maailmas. Ent siinse käsitluse raskuspunkt on poeetilise aja probleemidel.
2. **Poeetiline aeg** (ja ruum) on reaalse aja (ja ruumi) kunstilise reprodutseerimise vorm, seega teose enda struktuuri aspekt. Neutraalse taustana poeetilisele ajale toimib füüsikaline, objektiivne aeg, mida mõõdavad kell ja kalender. Füüsikaline aeg voolab ühetasaselt, muutmata tempot ja suunda. Kunstiline ajakasutus leiab psühholoogilise tugipinna inimese ajakogemuse subjektiivsuses. Meie tajus võib kaunis hetk peatuda ja monotoonne päev märkamatuult mööda libiseda; minevik elab edasi mälus, olles puhuti tõelisem ja lähedasem läbielatavast hetkest; tulevik seguneb soovunelmates ja fantaasiapiltides olevikuga; kujutus ja mõte on ajas liikudes igasugustest piirangutest vabad. Subjektiivsest kogemusest teeb kunstiteos tegelikkuse kujutamise vahendi. Kirjandusteose poeetilises ajas on mõeldavad kõikvõimalikud hälbed tegelikust ajavoolust: kord voolab aeg kiiresti, kord aeglaselt, liigub kord edasi, kord tagurpidi, minevik, olevik ja tulevik sulavad üksteisesse, aeg võib liikuda suletud ringis ja müüdistuda jne. Teoses valitsevad ajasuhted ja -tasandid ning nende loomise tehnika kuulubki poeetilise aja problemaatikasse.

Teatris rööbitub kõige üldisemalt võttes kaks ajatasandit (vrd. reaalsuse ja fiktsiooni suhe, "Draamateooria probleeme I", lk. 31):

- etenduse reaalne aeg, mille vaatajad ja näitlejad ühiselt läbi elavad;
- fiktsiooni - kujutatud sündmuste ja tegelassuhete aeg. Siin tuleb kõnesse draamateose poeetiline aeg.

Etenduse aeg on üks osa näitlejate ja publiku elust: aeg, mille nad veedavad koos, mis on neile ühine (vt. lähemalt Ubersfeld 1981:240-241). Kummatigi ei ole etenduse aeg päris harilik. Argisest eluvoolust erineb ta pidulikkuse poolest, kerkides tava-ajast esile teatrisündmusena. Niisugusena on etendus ajas selgesti piiritletud, alates ja lõppedes kindlas ajapunktis. On tõsi, et aeg ei peatu teatrietenduse ajal, mäng on näitleja elu ja vaatamine publiku elu jätk. Siiski tähendab teatrisseminek sisenemist teistsugusesse, mitte-argisesse aega, ja selleks tuleb ületada teatav lävi - tulla teatri juurde, jõuda etenduse alguseni. Etenduse juurde kuulub mõnesugune ettevalmistus- ja ooteaeg, erinevalt näiteks televiisori vaatamisest või raamatu lugemisest, mis ei pruugi katkestada inimese harjunud elurütmi, vaid lülituvad loomulikult kombel argiaega. Teatrikunstiga tuleb inimesel aktiivselt kontakti otsida. Sellest osasaamiseks läheb vaja ettevalmistusi nii näitlejate kui ka publiku poolel (kogunemine saali, kavalehe lugemine jne.). Etenduse algusest annavad märku teatavad signaalid: saalis kustub valgus, eesriie avaneb. Kuid etendus võib mingites elementides ulatuda etenduseelsesegi aega, "voolata üle piiride", muutes sisenemise teatrimaailma sujuvamaks. Kui kohanäitajad on kostümeeritud, fuajees on asjakohane näitus, mängib sobiv muusika, juhatab see vaatajad varakult etenduse atmosfääri ja ajastusse sisse. Moodsas teatris pole sageli eesriiet. Lavapilt on publikule kohe saali tulles näha, vahel istuvad näitlejadki enne algussignaali laval või sooritavad seal mingeid tegevusi. Ka nii madaldub lävi, millest vaatajal tuleb üle astuda, sisenemaks "teistsugusesse" teatriaega. Etenduse lõpp on samuti selgelt markeeritud: traditsiooniline kummardamisrituaal ja publiku aplaus paneb punkti teatriõhtule ning viib vaatajad etenduse ajast välja, tagasi igapäevaellu.

Etenduse aja põhiparameetreid on kestus. Etenduse pikkus sõltub nii mängitavast näidendist kui ka lavastajast, kes valib mängutempo, ja kõigub näiteks kohvikteatri alla-tunni-etendusest mitmepäevaste rituaalsete vaatamängudeni. Meie teatrikultuuris kestab etendus keskel läbi 1-4 tundi, suured kõrvalekalded ühes või teises suunas mõjuvad millegi ebaharilikuna. Samuti on uusaja teatris tavaks teha etenduse jooksul üks või mitu vaheaega (varasematel aegadel toimusid teatrietendused vaheajata). Vaheaeg on puhkepausiks nii näitlejaile kui ka vaatajaile ning täidab lisaks sellele sotsiaalset funktsiooni: annab vaatajatele võimaluse omavahel suhelda, tualette demonstreerida, muljeid vahetada, tehes seeläbi teatrikülastusest seltskondliku sündmuse kaugelt suuremal määral, kui seda on näiteks kinoskäik.

Näidendi **poetilisele ajale** avaldab oma mõju dramaatika eriolemus. Ajasuhted on näidendis ja teatrilaval väljapaistvalt tähendusrikkad, vahest enamgi kui proosas: tekstis kujutatud (fiktiivne) aeg saab laval reaalse, kindlas tempos ja rütmis pulseeriva kuju, mida vaataja kogeb tegeliku, tema sisemise ajaga rööbitise olevikuna. Olevikulisus, eksistents just praegu (reaalses lavaajas) kulgeva sündmusreana on dramaatika liigitunnuseid. Sellest on järeldatud, et "puhas" draama on endassesuletud ja absoluutne ajalise konteksti puudumise mõttes - see on küll pigem abstraktne liigi-ideaal kui näitekirjandusliku praktika reegel (vt. Szondi 1963:17-18). Tõepoolest põhineb olevikulisust absolutiseerival lähenemisel üks praktikat tugevasti mõjutanud draamatehniline norm - nn. **ajahuhtsuse** nõue. Ajahuhtsuse nõude esitasid Aristotelese autoriteedile viidates 16. sajandi itaalia humanistid draama-alastes traktaatides. Nii nõudis G. Cinzio 1543. a., et näidendi sündmustik mahuks ühe ööpäeva piiridesse. Mõnikord piirati tegevusaeg 12 tunniga või koguni etenduse tegeliku kestusega, s.o. 3-4 tunniga. Varsti täiendati nimetatud reeglit kohahuhtsuse nõudega, mille järgi näidendi tegevus peab toimuma ühes- ja sellessamas paigas (L. Castelvetro 1570. a.). Leiti, et aja- ja kohahuhtsus tagavad näidendi tõepärasuse: olevat ebaloomulik, kui vaatajale pakutakse mõne tunni

jooksul läbilõiget nädalate- ja kuudepikkusest loost, samuti ei panevat ükski arukas poeet tegelasi ühe hetkega kanduma Delphist Teebasse või Teebast Ateenasse. Aja- ja kohahütsuse reeglite järgimist nõuti eriti rangelt klassitsismiajastul, mil esteetilise põhiväärtusena deklareeriti tõde. Kindlasti mõjusid kaasa selleaegsed teatrikonventsioonid: etendused toimusid ilma vaheajata ja maalitud püsidekoratsiooni taustal, mida oli tehniliseltki tülikas etenduse käigus vahetada. On kerge näha, et aja- ja kohahütsus ei garanteeri loomulikkust, vaid loob tegelikult uue tinglikkuse. Nende reeglite kriitika 18.-19. sajandil (Lessing, Puškin jt.), mis lähtus täpselt samuti tõepärasuse ideaalist, näitas kätte vastuolud klassitsistide põhjendustes. Kokkusurutus ajas ja ruumis võib hakata töötama tõetruuduse vastu: kui süžee galopeerib peadpööritava kiirusega ja üpris erilaadsed sündmused - armunute kohtumised, vandenõud, pidustused, nõupidamised jne. - toimuvad ühesainsas ruumis, mõjub see pigem ebaloomuliku kui tõepärasena.

Isegi ajahütses draamas ei lange kujutatud aeg (laval näidatud loo täielik pikkus) ja kujutamisaeg (sündmuste näitamiseks kuluv aeg) alati kokku. Üldjuhul (kuid mitte igal juhul) on näidendi sündmusaeg **mittepidev** ehk diskreetne. Vaatajale esitatakse n.-ö. valitud lõike sündmusreast, mis moodustab näidendi faabula. Laval esitamiseks valitud lõigud sündmusajast moodustavad toimumisaja (Peet 1976:451). Erandit kujutavad endast katkematu tegevusega vaatusteks jagamata näidendid, mida teatris mängitakse ilma vaheajata. Sel juhul on sündmusaeg ja toimumisaeg võrdse pikkusega ning aeg voolab pidevalt. Suurem jagu näidendeid on jagatud pikemateks või lühemateks lõikudeks, mida raamivad ja lahutavad pausid. Lõigu (stseeni, pildi, vaatuse) kestel voolab sündmusaeg katkematult ja tegevuskoht püsib seesama. Tänu ajapidevust katkestavatele pausidele lõikude vahel on iga lõik omaette tervik. Sageli on lõigul pausis (süžeevälises ajas ja ruumis) lokaliseeritud eel- või järellugu, millest vaatajat tagantjärele teavitatakse (vrđ. kujutatud ja jutustatud tegevus, lk. 52-53).

A. Kitzbergi "Libahundi" I vaatus on sisuliselt eellugu, mida järgnevatest sündmustest lahutab kümme aastat; II vaatuses on Margus, Mari ja Tiina (I vaatuses lapsed) suureks kasvanud. II-IV vaatusesse koondatud põhisündmustik areneb võrdlemisi kiiresti mõne päeva jooksul. V vaatus esitab järeelloo, vahepeal on möödunud viis aastat. Viisteist aastat väldanud loost tuuakse lavale vaid sõlmse tähtsusega sündmused. E. Vilde "Pisuhänd" on ajas märksa enam kokku surutud. Kohahütsse näidendi kõik vaatused mängivad Ludvig Sanderi töötoas. I-II vaatuse vaheline paus hõlmab paar kuud tegevusajast, mille jooksul "Pisuhänd" on ilmunud ja Sander saavutanud tunnustuse, Laura ja Piibeleht on aga teineteisele lähenenud, nii et viimane on hakanud abieluplaane pidama. II-III vaatuse vahel möödub paar päeva; neisse mahuvad sündmused Peterburis, mille tagajärgi viimases vaatuses klaaritaksegi.

Diskreetne tegevusaeg on draamateoste üldomane. Sel taustal on pidevusmulje loomiseks üle lõigupiiride vaja teatavaid jõupingutusi. Kui sündmusaeg vaatuste vahel ei katke, tuleb teatripubliku jaoks tekkinud paus (vaheaeg) "tühistada", heita kindel sild eelmise lõigu lõpphetkesse, millest tegevus jätkub. Pidevuse mulje tekitab vaatust lõpetanud misanstseeni või viimaste repliikidegi kordamine uue vaatuse algul. Lõigud asetuvad ajas otsekui pealistikku. Situatsioonikordusse võib tulla vaevutabatavaid muutusigi, nii et mõjule pääseb pidevuse - pidevusetuse dialektika, nagu näiteks R. Saluri "Mineku" I-II vaatuse piiril. Uut vaatust alustav remark viitab lahkumise muutumisele pöördumatuks: "Laval peaaegu samasugune olukord. Siiski - sõdurid seisavad vabamalt, külarahvas on tõmbunud eemale. Minejapere on juba omaette. Midagi on lagunemas."

Pidevusmuljele aitab tõhusalt kaasa lavaruum, mis füüsiliselt ühtse ja terviklikuna seob vaataja tajus ka eraldiseisvaid stseene. Simultaanlava, kus on korraga nähtaval mitu tegevuskohta, ei nõua

katkestust stseenide vahel. Tegevus kandub sujuvalt ühest paigast teise ning loob pidevalt kulgeva sündmusrea mulje ka siis, kui stseenid on loo ajas üksteisest lahutatud. Ligilähedaselt sama efekti võib saavutada ka pöördlavaga, mille liikumine saab ühtaegu aja edasivoolamise märgiks. Simultaan- ja pöördlava suruvad tegevuse ruumis kokku, ruumilise distantsi puudumine aga vähendab või kaotab stseenidevaheliste pauside mõju. Vaataja tajus sulab stseenirida kokku pidevalt sujuvaks mänguks, mida integreerib ühine mänguplats. See on ilus näide ruumi- ja ajasuhete vastasmõjust, mida teatris mitmeti ära kasutatakse.

Poetilise aja analüüsi põhilisemaid küsimusi ongi kujutatud aja ja kujutamisaaja (sündmuste esitamiseks resp. neist lugemiseks kuluva aja) omavaheline suhe. Pideva sündmusajaga näidendis on need kaks telge ekvivalentsed. Sagedamini on aga lugu palju pikem kui kasutada olev lavaaeg. See tähendab vajadust aega tihendada, kiirendada, sündmusi keskendada, et mahutada lugu paar-kolm tundi kestvasse etendusse. Pausid on aja **tihendamise** põhivahendeid draamas. Kontsentratsioon toimub lõikudevaheliste pauside arvel, kuhu võib mahutada kuitahes palju loo seisukohalt enam-vähem "tühja" aega. Tänu sellele on võimalik lavale tuua aastakümneid ja koguni sajandeid vältava sündmustikuga lugusid n.-ö. valitud lõikude põhimõttel.

R. Saluri "Minek" kujutab midagi vahele jätmata kõike, mis toimub taluõuel küüditatavatele asjade kokkupanemiseks lubatud kahe tunni jooksul. Programmiliselt loomutruudust taotleva K. Süvalepa näidendid kujutavad endast ajapidevaid väljavõtteid elust (näiteks "Soolaleivapidu" -ühe peoõhtu sündmused). Seevastu biograafilised draamad, nagu V. Vahingu - M. Kõivu "Faehlmann", hõlmavad aastaid, L. Andrejevi "Inimese elu" annab sümboliks üldistatud pildi kogu eluteekonnast, I. Madàch laseb "Inimese tragöödias" Aadamal ja Eeval jälgida ajalugu maailma algusest inimkonna lõpuni.

Aja tihendamine ja kiirendamine stseeni piirides põrkub draamavormis teatud raskustele. Proosateose jutustajal on hõlpus sündmusi paari lausega resümeerida ning minna looga edasi, filmis saab tehniliste vahenditega tempot tõsta, näidendit esitatakse aga teatrilaval reaalses ajas, mille möödumist vaataja tajub nii nagu eluvoolu ennast. Kui stseeni mängitakse veerand tundi, siis on vaataja jaoks loo aega möödunud ligikaudu niisama palju - vähemalt suurusjärg on sama. Nii on stseeni sees aega märgatavalt tihendada mõnevõrra tülikas. Hälbeid stseeni kestusest reaalses etendusajas tuleb mingite võtetega markeerida, näiteks sel viisil, et kõneldakse aja möödumisest, kell lööb laval tunde vm.

Chr. Marlowe' "Doktor Faustuse" lõpus möödub vaataja eest nimategelase viimne elutund. Faustus lausub 55 värst koosneva monoloogi. Näitlejal kulub selleks arvatavasti 10-15 minutit - kindlasti mitte tund. Monoloogi juhtteemaks on meelega kiirelt, liiga kiirelt mööduva aja pärast. Monoloogi algul kõlab üksteist kellalööki. 32 värsti järel lööb kell pool kaksteist ja Faustus ahastab: "Pool tundi möödab. Peatselt möödub tund." Veel 19 värssi ja kell lööb südaööd. "Kell lööb, kell lööb! Nüüd, keha, muutu õhuks,/ või Lutsifer sind kiirelt kannab põrgu." Kõuemürina ja välgusähvatuste saatel ilmavad kuradid viivad Faustuse monoloogi lõppedes endaga kaasa. Vaatajaile on selgelt näidatud, et veerandtunnisele stseenile vastab terve tund sündmusaega. E. Vetemaa "Õhtusöögis viiele" lööb kell III vaatuse algul kuus, mõni lehekülge edasi teatab remark, et kell lööb seitse. Kellalöövide vahele on paigutatud "liblikaparadiisi" stseen, mis libiseb reaalsusest välja, unenäolisse aegruumi. Stseeni irduolek motiveerib aja kummaliselt kiiret kulgu.

Näidendeis, nii nagu proosasid, leidub süžeeväliseid kommentaare ja kõrvalepõikeid. Sel juhul tekib uus ajamõõde - nn. **kommentaariaeg** (vt. Wirth 1957:369). Kommentaari jaoks võib süžeealine tegevus peatuda, tegelane väljub tegevussuhetest, et seejärel taas mängu lülituda.

Kommentaariajas leiavad aset Ajaloolise Tõe etteasted J. Smuuli "Kihnu Jõnnis". Vaatuste vahele paigutatud monoloogides kommenteeritakse vaimukalt kirjanduslikke päevaprobleeme ja näidendi tegelasi-olukordi. Tasandivahetusega stseeni sees on tegemist siis, kui mõni tegelastest astub mängust välja ja pöördub publiku poole (Brecht *songid*, Hoovineitsi vaatajaile mõeldud selgitused I. Külveti narrimängus "Suletud aken").

Poetilist aega iseloomustab sündmuste **kronoloogia** e. järjestus. Markeerimata normaaljuhuks on sündmuskäigu kronoloogiline esitus: algul näidatakse varasemaid, siis hilisemaid sündmusi, liigutakse loo algusest lõpu suunas. Kronoloogilisse esikusse liituvad ka ette- ja tagasihaaravad (pro- ja retrospektiivsed) elemendid dialoogis ja stseenireas, mida draamas, nagu jutustavas proosaski, esineb märkimisväärselt sageli. Kujutatavate sündmuste mitmeplaanilisusest johtuvalt on rangelt lineaarne esitus praktiliselt mõeldamatu, sest ikka kõneldakse mõnest sündmusest kas enne toimumist või tagantjärele (Pütz 1975:66). Monograafias "Aeg draamas" loetleb ja süstematiseerib P. Pütz pro- ja retrospektiivsuse mitmesuguseid vorme. Esimeste hulka kuuluvad näiteks sõnumid tulevastest sündmustest, ennustused, vanded, intriigi plaanitsemine, ootus, endelised unenäod jne., teiste sekka meenutused, äratundmised, eellugude jutustamine jm. (Pütz 1977). Mineviku ja oleviku vaheldamist sündmuste **näitamisel** tuleb draamas hoopis harvem ette. Jutustaja võib kuitahes sageli olevikust minevikku siirduda ja vastupidi, alustada loo jutustamist lõpust või heita pilgu tegelaste tulevikku. Lava tarvis tuleb üleminekud ühelt ajatasandilt teisele tähistada, et vaataja ei kaotaks käest süžee juhtlõnga, samuti ei sobi jutustaja suva motiveerima mineviku ja oleviku segipaiskamist. Ajas edasi-tagasi liikumine on hästi põhjendatav ja kasutatav peategelasele keskendatud, psühholoogilise dominandiga näidendis, kus tegevus toimub osalt või täielikult tegelase siseruumis: me näeme laval tema mälupilte ja kujutlusi ning sellega käib kaasas mäng ajatasanditega. Üleminekutele osutatakse teatris nii tegelase selgitavate repliikide ja monoloogidega kui ka valgusefektidega, mille abil lava transformeeritakse psühholoogiliseks, mälestuste ruumiks.

T. Williamsi "Klaasist loomaaed" on esitatud Tomi meenutustena. Sissejuhatavas monoloogis ütleb Tom: "Minu esimene trikk on see, et ma pööran tagasi aja, elustades taas 30-ndad aastad. /- - / See näidend kujutab endast mälestusi. Ja kuna need on mälestused, siis on ta sentimentaalne, ebarealistlik, hämaralt valgustatud." Meenutuslikes stseenides osaleb Torn ühe tegelasena. Remargikohaselt peab lava olema hämar - selline on mälestuste atmosfäär -, valgusvihud tõstavad esile mõne ruumiosa ja näitleja. A. Milleri draama "Pärast pattulangemist" tegevus toimub "Quentini hinges, mõtetes ja mälestustes". Meenutuste adressaadiks pole sedapuhku publik, vaid nähtamatu sõber; mälupildid elustuvad laval valgusvihus, osaliste ilmudes ja kadudes järsku, nagu meie meenutustes toimub. Sündmuste järjestuse aluseks on hetkeassotsiatsioonid. "Pärast pattulangemist" on omamoodi katse leida dramaatiline ekvivalent moodsas proosas laialt levinud sisemonoloogile.

Poetilise aja kolmas olulisem tunnus on sündmuste kujutamise **sagedus**. Normaaljuhul kujutatakse loo iga sündmust vahetult üksainus kord. Hiljem võib sündmus esile kerkida tegelaste vestluses, unenäos, meenutuses, s.o. juba teises ajas ja kontekstis. Sündmuse enda mitmekordsel kujutamisel muutub tavaliselt vaatepunkt, ja seetõttu teisenevad tähenduseseosed. Sündmuste kujutamist vaheldumisi mitmelt vaatepunktilt praktiseeritakse proosas (krestomaatiliseks näiteks on W. Faulkneri romaan "Halin ja raev"), samuti filmis, teatris aga kaunis harva. Teatris ja draamas on võrdlemisi raske fikseerida tegelase vaatepunkti, nii et vaataja oleks sunnitud sellega identifitseeruma. Kui jutustavas proosas fikseerib vaatepunkti "mina", kes jutustab, ja filmis määrab selle kaamera, siis teatris valib vaatepunkti vastuvõtja. Teatri mängulisus avab see-eest teisi teid. Lugu ja iga selle osa saab mitut moodi mängida, varieeritult korrates üht ja sedasama situatsiooni.

Ilusa näite pakub M. Undi lastenäidend "Punamütsike", kus tuntud muinasjutt mängitakse läbi kahes variandis - hea ja kurja hundiga. M. Frischi draama "Eluloomäng" on läbivalt rajatud mänguliste situatsioonikordustele. Mängujuhina toimiv Registraator laseb peategelasel Kürmannil korrata olulisi valikusituatsioone oma minevikust, et too hilisema kogemuse toel teistmoodi käitudes saavutaks teise eluloo. "Mida tegelikkus ei võimalda, seda võimaldab teater: muuta, uuesti alustada, proovida, teist elulugu proovida," ütleb Registraator. Nii näemegi laval "mõeldavaid variante reaalsusest" teatriproovi vormis. I vaatuses näidatakse viis korda Kürmanni esimest kohtumist oma tulevase naisega, Registraatori näpunäidete järgi peatatakse, võetakse tagasi, korratakse repliike, ilma et lõpptulemus ometi muutuks.

2. Ajakontseptsioonid. Etenduse ajamärgid

Näidendi ajapoetika ja asjaomane tehnika oleneb teose ajakäsitusest. Ajakontseptsioon sünnib valikuna teatavate alternatiivide vahel ja muutub vooluti, autoriti, teoseti. M. Pfister toob välja kolm opositsoonipaari: objektiivne kronomeetria - subjektiivne ajakogemus, progresseeruv - staatiline aeg, lineaarsus - tsüklilisus. Ta väidab, et objektiivsuse, progressi ja lineaarsusega määratud ajakontseptsioon kujutab endast mittemarkeeritud normaaljuhtu, vaataja võtab selle vastu "loomulikuna", ilma et ajaprobleem tema jaoks tähtsustuks (Pfister 1977: 375-378). Nimetatud tunnuseid ühendades võiksime kõnelda eeskätt kahest suurest jaotusest:

- aeg on domineerivalt objektiivne või subjektiivne (psühholoogiline);
- aeg on ajalooline (lineaarselt edasikulgev) või müüdiline (suletud ja tsükliline).

Objektiivse ja **subjektiivse** aja vastandus pole absoluutne. Toetub ju ajasuhete edasiandmine kirjandusteoses inimlikule tajule, mitte kiretule kronomeetria. Paljudes teostes kaldutakse aga rõhutatult subjektiveeritud, keskest "minast" lähtuva ja muutlikest hingeseisunditest väljakasvava ajakogemuse vahendamise poole. Inimese seesmine aeg ristub ja põimub välise, objektiivselt mõõdetava ajaga. Subjektiivne aeg ei kulge pideva ühetasase vooluna. Asjade ja sündmuste järjestuse tingivad siin psüühilised protsessid: mälu, kujutus, taju iseärasused. Subjektiivses ajas valitsevad assotsiatiivsed seosed. Seetõttu lubabki seesmise vaatepunkti omaksvõtt aega vabalt käidelda, nagu me näeme proosas sisemonoloogile ja teadvuse voolu tehnika puhul.

Subjektiivse aja vahendamine on jutustavas proosas lihtsam kui näitekirjanduses. Meenutagem, et subjektiveeritus eeldab asumist tegelase vaatepunktile, sest vaid nii saab vastuvõtja kaasa minna seesmise aja liikumistega. See on kergem, kui näidendis on üksainus tegelane (monodraama, mis on lähedal sisemonoloogile) või selgelt esileulatuv peategelane, kellele saab anda jutustaja rolli. Esimesel juhul avaldub tegelase sisemine aeg peamiselt **jutustuses**, milles ajatasandid vahelduvad ja ootamatulgi viisil seostuvad. S. Beckett'i monodraamas "Krappi viimane lint" kuulab vana Krapp magnetofonilindilt 39-aastasena salvestatud monoloogi - kokkuvõtteid elatud elust - ja räägib uue lindi sisse; vastamisi on vitaalne keskiga ja vanadus. Rohkearvulise tegelaskonnaga näidendis representeerib lavaaeg tegelase subjektiivset aega (ja ruumi), kui näidatakse tegelase mälestusi, unenägusid, fantaasiaid jms. Sisemine aeg omandab ligipääsetava ning, paradoksaalne küll, objektiivselt mõõdetava kuju.

Ositi või täielikult subjektiivses ajas areneva süžee näidendeid on eespool juba tutvustatud (T. Williamsi "Klaasist loomaaed", A. Milleri "Pärast pattulangemist"). G. Helbemäe "Üleliigse inimese" mõned stseenid vahendavad Juhan Liivi moonutatud elu- ja ajataju. R. Saluri "Külaliste" II osa algus

esitatakse Külalise meenutustena teekonnast isakodusse, tasandivahetused on kiired. Korrakem veel, et üleminekut seesmisse aega märgivad teatris lavavalgustuse muutumine eredamaks või, vastupidi, lava hämardumine, värviline valgus unenäopiltides, pöördlava liikumine, näitleja mäng, millega ta näitab tegelase vananemist-noorenemist ajas liikumisel. Näeme, et ajatasandite vahetumist antakse teatris suurel määral edasi visuaalselt mõjuvate vahenditega.

Ajaloolisus ja **müüdilisus** tähistavad kaht mõneski suhtes vastanduvat ajatunnetust. Ajaloo aeg liigub lineaarselt, kulgedes minevikust oleviku kaudu tulevikku; see on pöördumatu edasiliikumine, järjepidev kulg, mis haarab endasse kõik asjad, inimesed ja nähtused. Müüt on seevastu universaalne, ja võib ehk öelda - ajatu: müüdis kordub kõik, asjade ja nähtuste igavene tagasitulek kustutab progressi võimalikkusegi. Müüdi aegruum on ajaloole suletud, sellest sõltumatu ja mõjutamata. Müüdi aeg kui absoluutne minevik on "kõikidest järgnevatest aegadest eraldatud", "suletud nagu ring ning temas on kõik valmis ja lõpule viidud" (Bahtin 1987:24). Kirjanduslikes ja teatrikunstilistes avaldusvormides pole ajalugu ja müüt alati ületamatu vaheseinaga lahutatud. Sellegipoolest maksab tähele panna ajatunnetuse dominantide konkreetsetes teoses.

Ajalooline ajakäsitus eeldab sündmuste jada olemasolu, mida korrastavad suhted *enne - pärast*, mis on pöördumatu ja enamasti (kuigi mitte kõigil juhtudel) ankurdatud reaalses, konkreetse maailmaga ajas (vt. Ubersfeld 1981:251). Näidendi maailm suhestub ajaloo avaras tähenduses - ajas muutuvate eluvormide, sotsiaalsete suhete ja inimvahetustega. Kõnealusele ajakäsitusele on omane tihe ühendus sotsiaalse kontekstiga; ajalugu on aja lugu, ta hõlmab sootsiumi olemise viise ja norme ning nende arengut. Nii või teisiti on ajalooline aegruum seotud vaataja kaasajaga, haakudes kas tema olevikukogemuse või ajastuomaste kujutlustega minevikust. Ajaloole avatud näidendi sündmustikku saab kerge vaevaga ajas lokaliseerida, s.t. selgitada, millal tegevus toimub. Mõnikord antakse tegevusaeg remarkides aastaarvulise või koguni kuupäevalise täpsusega. Peale selle aitavad olustikuline ümbrus, kostüümid, kõnepruuk jm. kultuuripädeval vaatajal siduda sündmustiku kaasaja, 19. sajandi, keskaja või mõne muu ajajärguga.

Enne - pärast teljel korrastatud ajasuhted viitavad varjatult põhjuslikkuse olemasolule ning vajavad loo kindlakujulist raamistust (selgelt tähistatud algus- ja lõpp-punkti). Aega võib kummatigi mõista ka juhuse mänguväljana. Juhuslikkuse kasvades lõdveneuvad lugu kooshoidvad sidemed ja ähmastub algus- ning lõpphetk. Lavategevus muutub irdukiskuvate episoodide reaks, kus *enne* lakkab toimimast *pärast* põhjusena. Lugu omandab laiemast ajavoolust tehtud ambi- või polüvalentse väljalõike ilme, aeg kulgeb teadmata kust teadmata kuhu.

Sellelaadse ajatunnetuse põhjalt on kujutatud näiteks mõned J. Kruusvalli näidendid ("Jõgi voolab", "Juba täna, juba homme", lühinäidendeid). Kindlalt piiristamata katked ajavoolust (aeg kui jõgi!) mahutavad endasse võrdselt banaalseid olmekõnelusi ning kummalisi, aoloogilisi tundepuhanguid. Ajateljel "lahti" on M. Undi "Viimnepäev". Näidendi tuumosale - episoodile saksa sõduriteks kostümeeritud sissetungijatega - eelneb haralikskuv seltskondlik käibevestlus ja järgneb rida nihestatud käitumisakte, kusjuures mõlemat rida võiks samalaadsete stseenidega jätkata, ilma et napp süžeearendus selle all kannataks.

Müüdiline aeg oma suletuses ja autonoomsuses läheneb õigupoolest ajatule kestmisele. Müüdiline aeg ei astu otsekontakti ei kaasaja ega mõne ajaloolise ajastuga. Sündmusi ei saa ajas lokaliseerida ning küsimus "millal tegevus toimub?" kaotab mõtte. See toimub igavikus ja alati, on printsipiibis korduv ja korratav. Müüdi maailm on ajaloole suletud. Niisuguse ajakäsituse korral kaldub näidend

metaforiseeruma, muutudes olemisseisundi võrdpildiks. Teatris on tarvis aja müüdiomane ringkäik nähtavaks-tajutavaks teha - see tähendab rituaalsuse toomist etendusse. Rõhutagem, et ajakäsitus ei korreleeru sugugi alati valitud ainega: kirjanik võib iidse müüdi üle kanda ajaloolisse aega ja kujutada kaasaegset olmet müüdilisena.

M. Undi näidendis "Phaethon, Päikese poeg" on tegemist aktualiseeritud müüdiga. Aktualiseerimine tähendab siin müüdi kohaldamist olevikule, kaasaja reaalse ja sotsiaalse tausta sissetoomist, kusjuures faabula põhijoonis ja tegelaste suhted säilivad (Pavis 1980:31). Vana-Kreeka müüdi kangalased kannavad Undil tänapäevast riidetust (sõdurimundrid, smoking), kasutavad kaasaega kuuluvaid esemeid (mutrivõti, automaat jne.) ning praegusaja kõnepruuki ja mõisteid (räägitakse intelligentsist, konformismist jne.). Ajaperspektiivi mõjustavad teksti põimitud tsitaadid ja allusioonid (Schiller, Alliksaar, Hamleti-motiiv jne.). Alusmüüt omandab tähendusmahuka metafoori funktsiooni, näidendi üldistades konkreetse ajaloolise aja ühiskonnasuhteid. P.-E. Rummo "Tuhkatriinumäng" on vana muinasjutu amplifikatsioon. Näidend kujutab Tuhkatriinu-jutu järellugu üheksa aastat hiljem. Müüdilises aegruumis puuduvad vahetud seosed teose loomisajaga. Muinasjutupärane ruum (üksik tuisku mattunud maja) avardub kogu universumi vasteks, seal mängitakse läbi Elu ja Inimese igavene vastasseis. Müüdilisusele osutab kordus näidendi struktuurse alusprintsibiina. Mitmeid situatsioone korratakse hiljem varieeritult ja lõpuks selgubki, et Tuhkatriinu ja Prints lugu on kordunud ja kordub veelgi - lõputult. Ajatust ja universaalsust võrdpildistab episood näidendi lõpus: Prints kell on lund täis tuisanud ega käi, aeg on seiskunud.

"Tuhkatriinumängu" ajakäsitusele heidab valgust Rummo kirjutamisäegne arusaam teatrist kui ajatust rituaalist: "Kirjandusteos on sõnaline reaalsus, etendus on primaarne reaalsus. /---/ Kirjandusteosel on kolm võidtähtsal aega: millest kirjutatakse, millal kirjutatakse ja millal loetakse; sama lugu on ruumiga. Etendusel on üks aeg ja ruum - see, millal ja kus parajasti etendus toimub. Etenduse aeg neelab endasse aja, millest räägitakse (enne esimest maailmasõda, aeg tänapäev, Metuusala päevist tulevikuni), aja, mil etendus ette valmistati (eelproovid) ning võtab universaalse hetke mõõtmed; sama lugu on jällegi lavaga. /---/ Teatris on teater, on lava, mis ei sümboliseeri midagi, ka iseennast mitte. /- - / Lava annab meile identsusel põhineva eluviisi eeskujule." (Rummo 1992 : 48).

Ajaloo - müüdi opositsioon näidendi (teksti) tasandil on teatritõlgenduses pööratav. Etenduses on võimalik ajalooline näidend esitada ajatu rituaalina või, vastupidi, müüdilise olemisseisund historiseerida, "kirjutada ümber" kausaalseks ja ajas lokaliseeritavaks sündmusjädaks (Ubersfeld 1981: 248). Nii muutis J. Tooming Kitzbergi "Libahundi" rituaalseks "Libahundimänguks" (lavastus Vabaõhumuuseumis 1980. a.) ja B. Brecht töötles ajalooliseks Sophoklese "Antigone". A. Ubersfeld juhib tähelepanu sellele, et **teatri**ajas kohtab harva puhtalt müüdilist või ajaloolist esitust. Need kaks segunevad pidevalt. Iga etendus läheneb müüdilisusele, kuivõrd on loodud teatraalse kordumise jaoks ja läbi. Teiselt poolt lõhub publiku kaasaja paratamatu ja aktuaalseid lisatähendusi genereeriv sekkumine etenduse retseptisioonis müüdi atemporaalsust (Ubersfeld 1981:248-249).

Etenduse ajamärkide puhul on küsimus selles, kuidas fiktsiooni aeg pideb etenduse ajas. Mil moel osutatakse tegevusajale? Mille järgi saab vaataja otsustada ajastu üle, millal tegevus toimub? Kuidas muutub tajutavaks aja kulg, kui see erineb objektiivse aja voolust etenduse algusest lõpuni? Dialoogis ja remarkides antud viiteid ajale saab lavale üle kanda. Näidendi ajamärkide reprodutseerimise kõrval on teatri võimuses neid omapoolsete vahenditega täiendada, s.t. lisada tegevusajale viitavaid märke, või muuta fiktsiooni ajasuhteid, kandes loo üle sootuks teise ajastusse, muutes sündmuste järjestust ja tempot jne. Niisiis pole näidendi ja lavastuse poeetiline aeg tingimata

ja alati kattuvad. Kõrvalekalded ja konfliktid on moodsas teatris üpris sagedased.

Ajale osutavaid märke, mis lokaliseerivad tegevuse (ajastu, kalendri- ja kellaaeg), on tihedamalt näidendi (vaatuse) algul, kus nad aitavad vastuvõtjal siseneda näidendi maailma. Neid on otseseid ja kaudseid.

1. Otsesed ajamäärangud antakse dialoogis või remargis (viimasel juhul tuleb seda teatrivaheanditega dubleerida, sest remargid informeerivad ainult lugejat). Näiteks mainitakse, mis aasta, kuu, kellaaeg parajasti on, kõneks võivad tulla ajalooühtlused, millest vastuvõtja järeldeb tegevusaja jne.

B. Kangro "Merre vajunud saare" remarkide järgi "1. vaatus mängib 1943. a. sügisel Eesti põhjarannikul Sellingu suvilas, 2. v. - 27. märtsil Tartus, 3. v. - 1944. a. septembris, samas, kus 1. vaatus", 1. vaatuses kõneldakse sügisest - punastest pihlamarjadest, ööde pikenenemisest - ja sõjasündmustest, mis hargnevad mujal. 2. vaatus lõpeb suure pommitamisega, mis näitab selgelt ära tegevuse toimumise kuupäeva. 3. vaatuses on jutuks Vene vägede lähenemine, valmistatakse paadiga üle mere põgenema.

Ajast teadaandmiseks on teisigi võimalusi. Laval võib olla kell või kalender, mis näitab loo aega, kellalöögid lava taga täidavad sama ülesannet, kasutatakse projektsioone ja pealkirju. Näiteks B. Brechti "Ema Courage'i" lavastuses saab vahe-eesriidele projitseerida stseenide pealkirjad täpsete ajamäärangutega: "1624. aasta kevad", "1625.-1626. aastal liigub Ema Courage Rootsi sõjaväe vooris läbi Prantsusmaa" jne.

2. Kaude viitavad tegevusajale ajastukohased kostüümid, rekvisiidid ja dekoratsioonid, lavavalgustus, mis manab esile kujutluse hommikust või õhtust, kevadest või sügisest, näitleja mäng, mis osutab tegelase eale jms. Vaheandite valik on rikkalik. Raagus puulatv akna taga, hämarduv lava ja süüdatud tuled B. Kangro "Linnuaedade" I vaatuses kõneleb sügisõhtust, noored lehed puul ja ere päikesepaiste II vaatuses kevadisest päevast. Remargikohaselt langeb H. Ibseni "Metsparadi" III vaatuses Ekdalite ateljee aknast sisse päevavalgus, IV vaatuses vajatakse pärastlõunast valgustust ning peagi hakkab pimenema, V vaatuses on akandel lumelõrtsi ja väljast tuleb "külma, hahkjat hommikust valgust".

On väidetud, et kindlale ajaloolisele ajastule viitavate märkide puudumine tingib etenduse vastuvõtu publiku kaasaja taustal. Kui luuakse fantastiline, müüdiline, suletud aegruum, on vastuvõtt muidugi teine (Ubersfeld 1977:219). Kaasaeg ei nõua ajamärkide küllust, kuna minevikulise tegevuse korral on tarvis sellekohaseid signaale, olgu ajalooliste kostüümide, ajastuhõngulise interjööri, vanamoelise sõnapruugi või muu taolise näol.

Näitekirjanduse ja teatri ajapoetikat ilmestavate otsinguliste võtete seas on levinumaid mäng **anakronismidega**. Anakronism põhineb ajalis-ruumilisel ja/või kultuurilisel referentsinihkel. Müüdi ja ajalooühtluse aktualiseerimisel lahendatakse suvaliselt ajas kauged nähtused, nagu näeme M. Undi "Phaethonis", J. Giraudoux' draamas "Trooja sõda ei tule" jm. Sama sihti teenib teatris levinud võtte lavastada klassikat moodsates kostüümides ja kaasajastatud interjööris (näiteks Schilleri "Salakavalus ja armastus" "Ugalas" 1992. a. (A. Lepik)). Harvem nihutatakse tänapäevased sündmused ajas kaugemale, riietades näiteks tegelased ajaloolistesse kostüümidesse, või viidatakse kolmandale, ei lavastamis- ega tegevusaja kontekstile. Näiteks lavastas G. Bourdet J.Racine'i

"Britannicuse" nii, et Nero ja Agrippina kandsid Racine'i ajastu - 17. sajandi - kostüüme (vt. Kowzan 1986:73).

Aja kulgu etenduses tajub vaataja sündmuste edasiliikumise, dialoogi edenemise, tegelaste tulekute-minekute, lõppeks tema enese "sisemise kella" pideva tiksumise kaudu. Tuleb alla kriipsutada aja ja ruumi tihedat sidet. Tegevuskoha muutumist mõistetakse ühtlasi aja edasiliikumisena, kui just ei rõhutata spetsiaalselt, et tegemist on erinevates kohtades samaaegselt toimuvate sündmustega. Liikumises sulavad aeg ja ruum kokku. Eriti hästi saab teatris ajakulgu ja kohavahetust ühendada pöördlava kasutades.

Viimasel ajal on teatriteadlased tõsiselt tähelepanu pühendanud etenduse **tempo** ja **rütmi** probleemidele. Rütmi on kerge tajuda, kuid raske analüüsida. Võrreldavalt põhimeeleolu või dominantkujundiga kuulub rütm etenduse kõige üldisemate tunnusjoonte hulka. Rütm läbib kõiki teksti ja etenduse tasandeid tervikmuljest kuni iga üksiku lause ja liikumise rütmini. Nii näidendi kui ka etenduse rütm kujuneb lõikude ja erilaadsete elementide vaheldumisest. Otstarbekas on jälgida eraldi

- a. suurte lõikude - vaatuste, piltide - ja nende osade või siis lühikeste stseenide järjestumist ja nendevahelisi suhteid; sujuvalt vahelduvad püsilmehsed, staatilised lõigud loovad teistsuguse rütmi-mulje kui lühikeste stseenide kiire vaheldumine "hakitud" rütmis;
- b. pildi või stseeni siserütmi, mis kujuneb lühikeste repliikide ja pikkade monoloogide, tormilise tegevuse ja seisakute jms. vaheldumisest.

Rütmi mõjutab suurel määral esituse varieeruv tempo. Teatris on see meeliliselt tajutav, näidendi tempost võib raakida pigem tinglikult. P. Pütz on käsitlenud tempot draamatekstis süžee tasandil, mõistes seda süžeeliste kiirenduste ja aeglustustena. Draama tempot reguleerib uurija arvates ajavahemik sündmusest teadasaamise ja selle tegeliku toimumise vahel. Kiirenduse puhul järgnevad sündmused üksteisele tihedalt, tempo aeglustub, kui sündmus, mida lugeja ette aimab, laseb end kaua oodata. Tempot aeglustavad samuti pausid stseeni sees, kui tegevus seiskub, ja süžeeliste kõrvalliinide sissetoomine (Pütz 1977:54-55).

3. Ruum teatris ja draamas

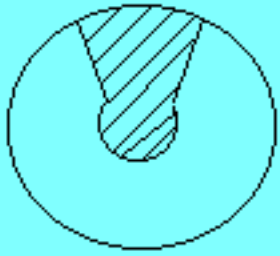
Teater on olemisviisilt ajalis-ruumiline kunst. Kirjandustekstis on ruum seevastu "tõlgitud" ajasuhetesse, kuivõrd ajas kestvad sõnad kutsuvad esile ruumilisi kujutlusi. Kuigi ruumisuhed esinevad tekstis vahendatud kujul, on neil oluline tähtsus kunstilise maailma loomisel. J. Lotmani väitel on teksti ruumistruktuur universumi ruumistruktuuri mudel (Lotman 1990:88). Draamasse kodeeritud suhe teatrilavaga annab ruumisuhetele erilise kaalu ja tähenduslikkuse.

Teater on kõigepealt **koht, kus toimub etendus**. See on kõrge kultuuritähenduslikkusega, esteetiliselt väärtustatud ruum. J. Lotman käsitleb teatrit ruumitüübina, mis on pühendatud eranditult esteetilisele elamusele, kusjuures põhjuseks pole pelgalt teatrile olemuslik vajadus eriruumi järele - teater võib ju olla ühitatud kiriku, palee, erakorteriga. Igal juhul on teatrikunst ruumiliselt kinnistatud ja teatriruum eristub "mittekultuursest" ruumist (Lotman 1990:312). Teater kuulub valdavalt linnakultuuri hoovusesse ja suhestub ruumiliselt linnaga. Teatri asukoht linna sotsiaalselt ja arhitektuuriliselt organiseeritud ruumis viitab teataval määral tema staatusele ühiskonnas. Laadateater, bulvariteater,

Broadway teater erinevad tüübilt ja väärtustatuselt. Oma mõju on sellel, kas teater asub kesklinna prestiižikal tänaval või äärelinnas. Teatrihoonet iseloomustab suurus, arhitektuuriline lahendus, funktsioonid (kas hoones tegutseb ainult teater või on seal muidki asutusi, vahest mõni äri, kohvik, kunstigalerii vm.). Ruumitingimused on tavaliselt teatri asukoha ja arhitektuuriga trupile küllalt sundivalt ette antud ning kujundavad teatud sotsiokultuurilise fooni trupi tegevusele, samuti avaldavad mõju publiku koosseisule ja loovad isepärase mõjuvälja etenduste ümber. Tänapäeval antakse etendusi suuremalt jaolt spetsiaalselt teatriks ehitatud või kohandatud hooneis, kus on n.-ö. trupi püsikodu. Neid on üpris erinevaid, nii toretsevalt suurejoonelisi kui ka primitiivsuse ni lihtsaid. Meenutagem Vana-Kreeka vabaõhuamfiteatreid, Shakespeare'i ajastu ümmarguse põhiplaaniga puuehitisi, moodsa ehituskunsti kõrgtaset esindavaid ooperiteatreid -Soomes või Austraalias, linna kohal kõrguvat "Vanemuise" hoonet ja keskaegsesse elumajja surutud Noorsooteatrit - etendustingimuste mitmekesisus on silmatorkavalt suur. Ent teatriks võib ajutiselt muutuda iga koht linnas, kus vaid on piisavalt ruumi näitlejaile ja vaatajaile. Valitud ruum oma mõjuväljaga saab etenduse oluliseks, vahel määravakski elemendiks (vrd. Ubersfeld 1981: 55). Etenduse ruumisõltuvus võib ulatuda niikaugemale, et seda mõnes teises kohas mängida on mõeldamatu.

Uusi põnevaid mängukohti on eesti teatris viimastel kümnenditel hoogsalt otsitud ja leitud, ja see on toonud värsked tuuli meie lavakunsti. 60-ndatel aastatel tehakse V. Panso eestvõttel tubateatrit Kirjanike ja Heliloojate Maja saalides. Hilisemast nimetagem "Libahunti" Kiek in die Kökis (M. Mikiveri lavastus), "Vaimude tundi Jannseni tänaval" L. Koidula majamuuseumis (M. Undi lavastus), J. Toominga "Libahundimängu" Rocca al Mare vabaõhumuuseumis, R. Trassi Tammsaare-lavastusi kirjaniku kodutalus jpt. Ruumi aktiivset kasutamist etenduse tähendust-kandva elemendina taotleb uute mängupindade otsimine teatrihoonetes endis. Mängitakse väikestes saalides, jalutusruumis ja mujal (näiteks E. Nüganeni *diele*'sse seatud "Romeo ja Julia", "Lollprints" Noorsooteatri pööningul).

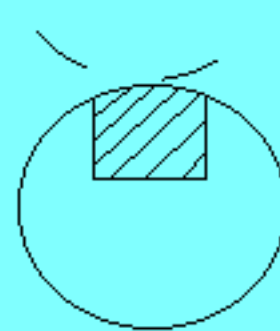
Teatriruumi konstitueerib jagunemine **lavaks** ja **saaliks**. Teater on teatud viisil organiseeritud ruum: inimesed, kelle osa on vaadata ja kuulata, teine rühm inimesi, keda vaadatakse ja kuulatakse, ning suhe (ka ruumiline) kahe inimrühma vahel. Teatri pika ajaloo vältel on lava ja saali ruumiline suhestatus läbi teinud mitmeid muutusi.



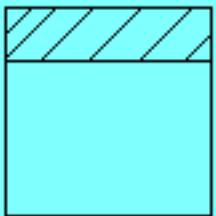
Antiigi amfiteatris paikneb publik poolkaares ümber lava, mängitakse vabas õhus. Illusionistlik lavapilt on võimatu.



Keskajal püstitatakse lava väljakule, arvukas vaatajaskond ümbritseb seda kõigist külgedest. Näitlejate ja vaatajate vahel valitseb tihe kontakt.

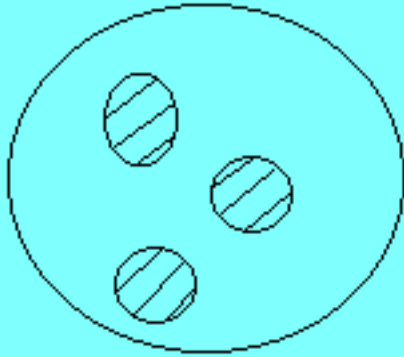


Shakespeare'i ajastu teatrihooned on katuseta, etendus toimub endiselt päevavalges. Publik ümbritseb lava kolmest küljest, tihe kontakt näitlejatega püsib.



19. sajandiks kujuneb valitsevaks nn. karplava. Ramp ja eesriie eraldavad lava saalist, lahutatust süvendab lava kunstlik valgustus, saal on pime. On võimalik tekitada "neljanda seina" efekt, luua teatriillusioon.

Tänapäeva teatris otsitakse intensiivsemat suhet publikuga. Sel eesmärgil eksperimenteeritakse ka ruumilahendustes. Areenikujulised mänguplatsid, vaatajate paigutamine lavale, mängu viimine osalt saali ("lilled tee", näitlejate etteasted rõdul või vahekäikudes) - kõik see peaks lähendama lava ja saali.



Radikaalsemates eksperimentides mängivad näitlejad otse vaatajate keskel, saalis. Ometi on näitleja ka siis ikka "võõras", "teine". Talle kuulub oma ruumiline "nišš" publiku hulgas. Skeemil võib seda märkida järgmiselt (Théâtre. Modes d'approche 1980:66-67).

Tänapäeva teatrihoonetes täiendavad lava ja saali abiruumid nii näitlejaile (kulissidetagused koridorid ja garderoobid) kui ka vaatajaile (jalutusruum, riidehoid). Mõlemad pooled sisenevad seal oma rollidesse, valmistudes kohtumiseks teatrisaalis.

Lava on korraga

- mänguplats, kus tegutsevad näitlejad,
- loo tegevuspaik, keskkond, milles hargneb sündmustik.

Mänguplatsina on lava ühtne ja suhteliselt stabiilsete piiridega, toimides sel alusel etendust tervikuks koondava tegurina. Loo tegevuspaigana reprodutseerib lava tegelikku, lavavälist ruumi.

Ruumisuhted laval kujunevad näitlejate liikumises ja tegevuses, samuti suhestuvad lavakujunduse elemendid omavahel. Teatri seisukohalt on ruum esmajoones kunstnikutöö ja misanstseeni küsimus. Kunstnik koos lavastajaga vormib tühja ning neutraalse lava materiaalseks mängukeskkonnaks näitlejatele ja tähendusküllaseks kolmemõõtmeliseks "pildiks" vaatajatele. Ruumi iseloomustab rida tunnuseid, mida A. Ubersfeldi järgi (Ubersfeld 1981:89-98) saab esitada järgmiste opositsioonidena.

1. Horisontaalsus - vertikaalsus. Vertikaal (tõstukite, treppide, lavapõranda kohale ehitatud mängupindade jms. näol) on selles paaris markeeritud tunnus. Liikumised vertikaalteljel koidavad tähelepanu.
2. Sügavus - lamedus. See puudutab ees- ja tagalava kasutamist. Frontaalne misanstseen,

tagalava sulgemine eesriide või dekoratsiooniga loob ühemõõtmelisuse mulje, liikumised lavasügavusse avardavad mänguruumi märgatavalt.

3. Suletus - avatus. See puudutab lavaruumi suhet saaliga ("neljanda sein" lõhkumine avab ruumi saali suunas) ja lavataguse ruumiga.
4. Tühi - täidetud. Esemete ja kujunduselementide hulk mõjutab ruumimuljet. Asju täistuubitud ruum mõjub väiksemana kui lakooniliselt kujundatud lava. Asjad laval mõjutavad näitlejate liikumist ja mänguvõimalusi.
5. Ringikujuline - nelinurkne. Lava põhikuju määrab üldise ruumilahenduse. Nelinurksel laval on hõlpsam jäljendada interjööri ja luua "neljanda sein" efekt. Ringikujuline lava on mänguplats. Muidugi saab nelinurkse lava teisendada mänguareeniks, kui paigutada osa vaatajaid poolkaares lavale.
6. Keskendatud - hajutatud. Esimesel juhul on ruum korrastatud mingi keskme ümber (laval domineerib mingi objekt, näiteks keskaja vaimulikus teatris altar), teisel juhul on ruumi osad võrdväärsed.
7. Interjäär - välisruum. See jaotus lähtub näidendist ning näitab, missugust ruumi lava kujutab.

Etenduse ruum kujuneb erinevate mängupindade kasutamisest, näitlejate liikumisest ja paiknemisest, kujunduselementide paigutusest. Suhted *ees - taga, üleval - all, paremal - vasakul* võivad semantiseeruda, s.t. hakata kandma teatavaid tähendusi. Tegelikku modelleerimine ruumisuhete abil ja ruumiliste sümbolite loomine on teatrile omane kujundlikkuse viis.

P.-E. Rummo "Tuhkatriinumängu" laval (1969. a. lavastus) puudub algul sügavusmõõde. Mööbliesemed on asetatud ühte ritta, mänguks on vaba üksnes eeslava. Prints ja Perenaie kohtumise stseenis avardub ruum lavasügavusse ja -kõrgusse. Tühi lava, kus Prints jälitab ratastoolis ringikihutavat Perenaist, kontrasteerub järsult varasema kujundusega. See on justkui väljamurd inimliku eksistentsi piiratusest universumi saladuste juurde - mis siiski luhtub. "Romeo ja Julia" lavastuses Noorsooteatri *diele*'s (E. Nüganen) saab sammast ruumi keskel mängu jooksul mitmeid sümboolseid tähendusi. Trepp, kus mängitakse ka rõdustseenid, on konfliktne ruum. "Meenutagem, et trepi siksak sarnaneb välguga, välku võib omakorda käsitleda muutuste ja purustava jõu sümbolina," märgib kriitika (Kaalep 1992). Julia rippvoodi mängupõranda kohal assotsieerub armastuse ülendava jõuga.

Ruumi kasutamise ja kujundamise kõige üldisemaid põhimõtteid nimetame **ruumikontseptsiooniks**. Võtmetähtsusega on valik lava kahe funktsiooni vahel: kas ruum on domineerivalt mimeetiline või mänguline.

Mimeetiline ruum tähistab "midagi muud" - tuba, linnaväljakut, lossisaali, metsalagendikku vm. Jäljenduse täpsuse ja detailsuse aste on muutuv. Illusionistlik lava kopeerib tegelikkust, pakkudes publikule äratundmisnaudingut. Kolmemõõtmeline lavaruum (erinevalt lamedast kinoekraanist), ehtsad materjalid ja esemed annavad teatrile hea võimaluse reaalsust jäljendada. Lavale saab näiteks sisse seada "päris" toa 30-ndate aastate stiilis, kasutades sellest ajastust pärinevat mööblit, tekstiile, elavaid lilli jne. Naturaalne keskkond võib näitlejate tingliku mängustiili või näidendi üldistuslikkusega vastuollu minnes sünnitada huvitavaid pingeid etenduse stiilitervikus. Kui aga ruumilahendus baseerub stilisatsioonil, piisab mõnest detailist pidepunktiks vaataja fantaasiale. Paar-kolm vineerist sammast märgivad Ateena linnaväljakut, tagaseinale maalitud kuusk tähistab metsa jne.

Värvika ja detailse lavakirjelduse annab E. Veteinaa piibliainelise tragöödia "Taaniel" 1. pildis: "See pole suur

ruum, kuid napp sisustus, mille olulisemaks osaks on avar töölaud pärgamendirullide ning arhailiste joonistamistarvetega, annab talle mõneti askeetliku, kuid samal ajal ka väärika ilme. Ühe seina ääres on madal, arvatavasti vist kõva magamisase, mis on aga kaetud hinnalise tumeda kuldikandvaibaga. Akna ees paksud tumedad eesriided. Üldse on Taanieli tuba väljapeetud pruunides ja mustades (võib olla ka mõni sügavpunane aktsent) toonides, mis võiksid anda talle Doré gravüüride pidulik-tõsise hõngu. Kõik on napp, kuid mitte vaene. Siin-seal võiks silma hakata mõni väärismetallist tarbeese". "Phaethoni" lava on aga M. Undi nägemuses sootuks lihtne: "Lava kujutab päikesejumal Heliose suurejoonelist ja tühja paleed. Aknaid ei ole, paar ust, paar istet, päikese sümbol." Ühes pildis toimub tegevus "mujal, kas või lageda taeva all."

Mänguline ruum ei jäljenda iseenesest mitte midagi, vaid üksnes raamib lavalise tegevuse ja eraldab selle saalist. Keskkonnana on mänguruum neutraalne. Lava on lava, ei midagi enamat. Lavaruumis võib olla esemeidki, ent nad saavad tähenduse mängus ja mängult, sõltuvalt sellest, kuidas ja milleks näitlejad neid kasutavad. Piirjuhtumiks on **tühi lava**, Brooki "tühi ruum", mis annab võimaluse etenduse sünniks, kuid on ilma iseseiva, näitlejatest rippumatu tähenduseta. See on ruum, mille täidavad näitlejate kehad, nende liikumine ruumis, asendid ja omavahelised suhted, žestikulatsioon ja poosid.

Mängulist ruumi ja esemete kasutamist mängus kirjeldab näiteks P.-E. Rummo "Pseudopuse" remargis: "Mänguplats on ringjas või ovaalne, kahe vastakuti asuva väljapääsuga (A ja B). /- -/ Kaks Halastajaõde tolmuimejatega tulevad eri suunast mänguplatsile ja hakkavad seda puhastama. unustamata ka vaatajaid esimestes ridades. Seejärel nad märkavad teineteist ning peavad maha lühikese duelli, kasutades rapiiridena oma masinale imitorusid."

Üks erijuhte on lava mõne osa või kujunduselemendi (näiteks peegli) toimimine tegelase **siseruumi** tähistusena. Subjektiivse ruumi puhul valmistab raskusi asjaolu, et lava on põhimõtteliselt võrdväärne keskkond kõigi tegelaste jaoks, siin on koht nende kõigi fantaasiateks. Niisiis on subjektiivse ruumi nagu ajagi puhul probleemiks vaatepunkti fokuseerimine ühele tegelasele. Mõnikord muutub lava ambi- või polüvalentseks: sümboliseerides tegelase siseruumi, jääb ta samal ajal väliseks, ka teistele tegelastele avatud ruumiks. Nõnda heiastab ehk B. Kangro sümbolistliku lühinäidendi "Üle jõe" uttu mattunud jõgi akna taga l. pildis Maria siseummikut, õitsev aed ja kauged sinised mäed 3. pildi kujunduses lootust ja igatsusi.

Eripäraselt mõjub lavaruumi **fragmentariseerimine**, s.o. jagamine paljudeks erineva tähendusega osadeks ja nende sidumine montaaži või kollaaži põhimõttel. Lihtsaim viis tegevusruumi lõhestada on simultaanlava. Laval on korraga mitu tegevuspaika, nagu näiteks V. Panso lavastuses "Inimene ja inimene" ("Tõe ja õiguse" V osa põhjal): Mäe talu ühes, Oru teises lavaservas, tagalaval väljamägi ja lava kohal kiik. Vahel ühendatakse laval vastandtüübilised ruumid (näiteks interjäär ja välisruum korraga) ja mängitakse suurusvahekordadega (näiteks põlvekõrgused majad J. Toominga "Põrgupõhja"-lavastuses), s.o. ruumilahenduse aluseks võetakse oksüümoroni printsiip.

Mõnikord killuneb teatriruum mitmeks erinevaks lavaks. Simultaansuse asemele astub pluraalne (mitmuslik) lava. Publik jälgib mitmes kohas toimuvat tegevust kas nii, et "lavad" mööduvad üksteise järel vaatajate eest (keskaja teatrietendused liikumatel vankritel, mis sõitsid järgemööda linna eri kohtadesse kogunenud vaatajate eest läbi), või nii, et vaatajad liiguvad ühe mänguplatsi juurest teise juurde (näiteks algab etendus garderoobis, jätkub fuajees ja lõpuks jõutakse saali).

Ruumisuhted hõlmavad ka **lava** ja **lavataguse ruumi** vahekorra. Lavatagune ruum laiendab ja

täiendab etenduse fiktiivset maailma, osa sündmusi toimub vaataja silme eest varjatult (vrđ. varjatud tegevus, lk. 53). Sageli on lavatagune ruum mingite vahenditega konkretiseeritud, publik saab täpset teavet, mis ja kus nimelt seal asub. Tegevuskohtade visualiseerimine saadud teabe varal jääb muidugi vaataja kujutlusvõime hooleks. Näitlejad ei ilmu lavale ei tea kust, vaid nähtamatust kõrvaltoast, trepikojast vms. Ka lava tagant kostvad hääled ja dialoogikatked toovad selgust ruumide paigutusse.

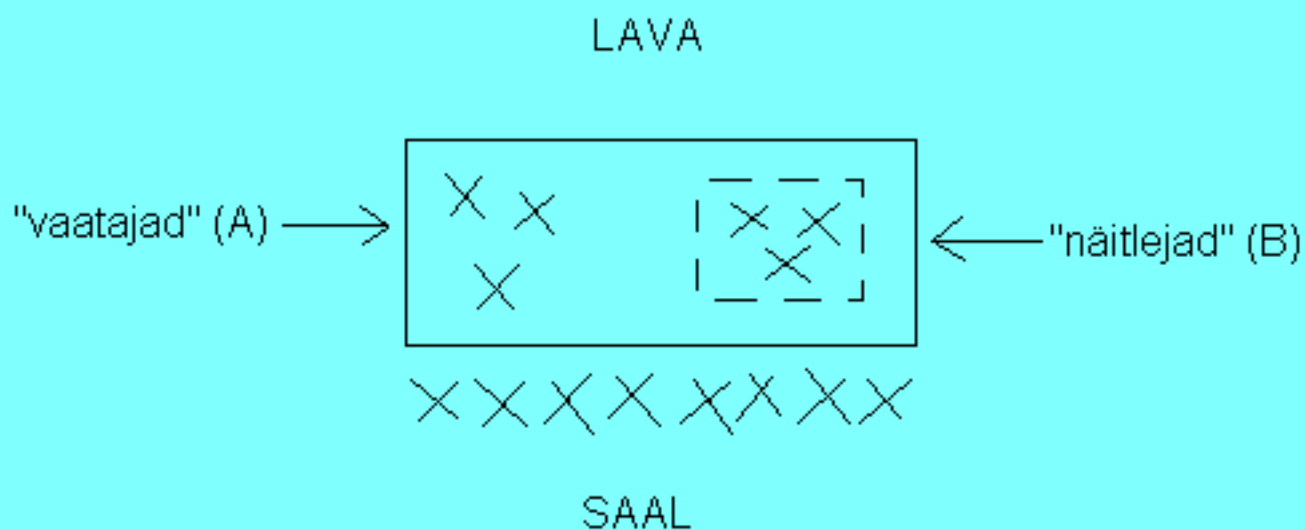
E. Vetemaa "Õhtusöögis viiele" on laval üks tuba kahetoalisest korterist. Lava taha jääb esik, kust kostab uksekell ja kus võetakse vastu külalisi; köök, kust Kadri toob peolauale toidud ja Ilmar otsib kohviube; rõdu, kuhu Ilmari ema läheb värsket õhku hingama; teine tuba, kuhu solvunud Ilmar sulgub ja magnetofoni täisvõimsusel mängima paneb. Fiktsioonis külgnevad need ruumid ainsa nähtava tegevuskohaga. Tegevus laieneb justkui üle lava piiride.

Kui lava kujutab endast üksnes mänguplatsi, langeb ära võimalus ja vajadus integreerida lavatagune ruum mängu. Lava taga pole midagi, lava on ainus koht, kus midagi toimub. Sellisena saab mänguruum laieneda vaid saali suunas.

Draamatekst annab lugejale tegevuskoha ja võimaliku ruumilahenduse kohta mitmesugust teavet, mis aitab tegevuse kujutluses paigutada mingisse keskkonda (ruumis lokaliseerida). Kujutluste suunamiseks on järgmised võimalused.

1. Osutused tegevuskohale ja kirjeldused tegelaskõnes. Kui remarke on vähe, muutub dialoog, kus mainitakse kohanimedid, kirjeldatakse interjööre ja maastikke jne., peamiseks infoallikaks. Sõnaline kirjeldus suudab etenduseski asendada või oluliselt täiendada lavakujundust (nn. *Wortkulisse*). Erinevalt lavapildist on sellised kirjeldused aga subjektiveeritud, neis peegeldub tegelase taju, tema meeleolu ja temperament.
2. Viited ja kirjeldused remarktekstis. Remarkides saab piirjooned kirjaniku nägemus lavaruumist, mida lavastaja ja kunstnik võivad aktsepteerida või mitte. Ruumilahendus haarab
 - a. lavakujundust (dekoratsioonid, ruumi transformeerimine valgustuse abil),
 - b. mitmesuguseid esemeid, mis oma ainelisuses sisustavad lavaruumi ja mõjuvad kaasa selle sisestruktuuri kujunemises,
 - c. näitlejate liikumist, misanstseene, kuivõrd mäng konstitueerib ruumi.

Ruumiliselt eripärane on nn. "teater teatris"-tehnika (*Theater auf dem Theater, play within a play*). "Teater teatris" tähendab, et näidendi/etenduse üheks osaks on omakorda teatrietendus, näiteks "Hamleti" hiirelõksustseenis, kus rändnäitlejad Helsingöri lossis üles astuvad. Teatri ruumisuhed (lava - saal) dubleeritakse. Fiktsiooni ühel, raamtasandil hargneb lugu, teine on esimese suhtes mäng. Teater eeldab vaatajat - seega astub osa näidendi tegelasi mõnes stseenis publiku rolli. Fiktsiooni piires toimub jagunemine: mängijad/näitlejad - vaatajad. Vastavaid ruumisuhteid kujutab järgmine skeem.



Saalipublikule on mõlemad tegelasrühmad (A ja B) ühtviisi nähtavad. Huvi pakub nii "näitlejate" etendus kui ka "vaatajate" reageerimine sellele. Viimased ei kao vaateväljast. Tihti ongi raskuspunkt laval etendust jälgivatel "vaatajatel", nagu "Hamleti" eelmainitud stseenis, kus olulisim on Claudiuse süüteadlik reaktsioon, mida nimategelane etendusega välja meelitada tahab. Saalipublik jälgib etendust (B esituses) otsekui "lavapubliku" (A) silmade läbi, igal juhul tema reageeringuid arvesse võttes (A ↔ B). Vaataja näeb, kuidas Hamlet seirab Claudiust, kuidas too kohkub; alles seejärel (mitte ajalises, vaid tähelepanu jaotumise mõttes) näeb ta, kuidas rändnäitlejad mängivad.

"Teater teatris" on üks inteksti (tekst tekstis) vorme, mida iseloomustab mäng opositsioonipaaril *reaalne* ↔ *tinglik*. Niisugune konstruktsioon suurendab tinglikkust, rõhutab teksti mängulisust, iroonilisust, paroodilisust vm. (Lotman 1990 : 295). Fiktsioonis tekib omakorda näiv vastandus: *teatraalne* ↔ *reaalne*, *konventsionaalne* ↔ *loomulik*, kusjuures paaride viimased liikmed on seotud "vaatajatega" laval. Etendus etenduses mõjub topeltteatraalsena. Tõelisuse ja teatri piir aga ähmastub. Aktualiseerides mängu, osutab see tehnika samaaegselt teatrit elust lahutava piiri ebakindlusele.

"Teater teatris"-tehnikat kasutatakse näidendis/etenduses episoodiliselt ("Hamlet", käsitöölise etteasted "Suveöö unenäos") või läbivalt, nii et see on teose struktuuri aluseks (P. Weissi "Marat/Sade", J. Kaplinski "Neljakuningapäev"). Mõlemal juhul kaasneb enamasti teatri tematisseerimine: fookusesse tõusevad teatri olemus, teatri ja tõeluse suhe, erinevad teatristiilid ja muud taolised probleemid. Tegemist on metateatraalse (resp. -dramaatilise) tehnikaga, enesepeegeldusega laval või tekstis. Teise tasandi etenduse ettevalmistused, kõnelused teatrist ja näitlemisest kuuluvad sageli asja juurde, nagu seda taas näeme "Hamletis", kus nimategelane jagab näitlejatele enne esinemist soovitusi

ja näpunäiteid.

"Teater teatris"-tehnika ajaloolist arengut, avaldumisvorme ja funktsioone on detailselt käsitlenud M. Schmeling (Schmeling 1982). Ta näitab, et üsna tihti on seda kasutatud paroodilistel eesmärkidel. "Teater teatris" tungib esile neil ajaloojärkudel, mil kujunenud teatritraditsiooni tajutakse liigkanoonilise ja kammitsevana ning asutakse seda lõhkuma ja välja naerma. Uusi jooni saab "teater teatris" romantismis (L. Tieck jt.), mil selle abil käsitletakse võõritava irooniaga teatri illusoorset tegelikkust: etendus multiplitseerub, küsitavaks muutub fiktsiooni staatus ja esiplaanile nihkub looja esteetiline tahe. Uus tõusulaine on seotud modernismi esteetikaga, mis on poleemiline 19. sajandi realismi ja naturalismi suhtes. Täiusliku eluillusiooni vastukaaluks tuleb lavale teatri enesepeegeldus, mis kasvab välja reaalsuse enda ebakindluse ja illusoorse tunnetamisest. Filosoofilise tausta moodustavad olemise ja näivuse suhtelisust, maailma irratsionaalsust ja absurdsust aktsentueerivad mõttevoolud. Elu ja mäng segunevad totaalselt: elu on mäng ja mäng on elu, nagu kõik siin ilmas on suhteline. "Teater teatris"-tehnika muutub destruktiiivseks, lammutades nii teatriillusiooni kui ka inimeste illusioone tõelisuse suhtes. Elu ja mängu suhtelisus on L. Pirandello näidendite läbiv teema (näiteks "Kuus tegelast autorit otsimas"), samas suunas jätkab J. Genet ("Palkon"), Uusaja teatris on "teater teatris"-tehnika

- võimalus tuua lavale teatri ajalugu, esitleda teatri mängureegleid ja konventsioone, tihti poleemiliselt või parodeerivalt;
- vahend reaalsuse illusoorse ja teatri tõelisuse, nende suhtelisuse ja piiride küsitavuse teadvustamiseks (Schmeling 1982 : 99-100).

Metateatraalse refleksiooni ülekasvamine elu ja teatri suhete tunnetuslikuks süvaloodimiseks - niisugune on "teater teatris"-tehnika ajalooline arengutee.

LISAD

Viidatud kirjandus

Valik draama- ja teatriteoreetilist kirjandust

Eesti keeles ilmunud kirjandust

VIIDATUD KIRJANDUS

- Aristoteles** 1982. Luulekunstist. - Keel ja Kirjandus, nr. 7, lk/. 337-356.
- Bahtin, M.** 1987. Valitud töid. Tallinn.
- Barba, E.** 1989. Teatriantropoloogia ja selle toime (esmane hüpotees). - Teater. Muusika. Kino, nr. 5, lk. 47-50.
- Epner, L.** 1992. Kujutluslik etendus eesti draama remarktekstis. - Keel ja Kirjandus, nr. 4, lk. 198-208.
- Esslin, M.** 1987. The field of drama: How the signs of drama create meaning on stage and screen. London - New York.
- Freytag, G.** 1922. Die Technik des Dramas. 13. Aufl. Leipzig.
- Hassan, L.** 1987. The postmodern turn. Essays in postmodern theory and culture. Ohio.
- Hegel, G.W.Fr.** 1976. Ästhetik. Bd. II. Berlin - Weimar.
- Helbo, A.** 1987. Theory of performing arts. Amsterdam/Philadelphia.
- Ingarden, R.** 1960. Das literarische Kunstwerk. Tübingen.
- Jakobson, R.** 1988. Linguistics and poetics. Rmt.: Modern criticism and theory. A reader. London - New York, lk. 32-57.
- Kaalep, T.** 1992. Vereplekid maailmasambal. - Postimees 28. X, nr. 245.
- Kinnunen, A.** 1985. Draaman maailma. Juva.
- Klotz, V.** 1960. Geschlossene und offene Form im Drama. München.
- Kowzan, T.** 1986. Avant-garde, modémité, créativité: Jeu ensolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre. - Semiotica, vol. 59, nr. 1/2, lk. 69-91.
- Levitt, P.M.** 1971. A structural approach to the analysis of drama. The Hague - Paris.
- Lotman, J.** 1990. Kultuurisemiootika. Tallinn.
- Marcus, S.** 1975. Eine mathematische Methode im Theaterstudium. Rmt.: Moderne Dramentheorie. Kronberg, lk. 283-295.
- Panso, V.** 1980. Teatriartikleid. Tallinn.
- Panso, V.** 1965. Töö ja talent näitleja loomingus. Tallinn.
- Pavis, P.** 1980. Dictionnaire du théâtre. Paris.
- Pavis, P.** 1988. Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen.
- Peet, M.** 1976. Märkmeid lavateose ülesehituse kohta. - Keel ja Kirjandus, nr.8, lk. 449-453.
- Pfister, M.** 1977. Das Drama. Theorie und Analyse. München.
- Polheim K.** 1976. Die dramatische Konfiguration. Rmt.: Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt, lk. 236-259.
- Poyatos, F.** 1982. Nonverbal communication in the theatre: The playwright - actor - spectator relationship. Rmt.: Multimedial communication. Vol. II: Theatre semiotics. Tübingen, lk. 75-94.
- Priimägi, L.** 1992. Ikka ületamisest. - Postimees, 29. II, nr. 50.
- Pütz, P.** 1977. Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. 2. Aufl. Göttingen.

- Rimmon-Kenan, S.** 1983. Narrative fiction: contemporary poetics. London - New York.
- Rummo, P.-E.** 1992. Igavik ja igapäev. - Keel ja Kirjandus, nr. 1, lk. 42-50.
- Schmeling, M.** 1982. Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre. Paris.
- Schutting, R. ja G.** 1992. Kord püüdis Hamlet kinni ... Juhan Viidingu teatrist. - Teater. Muusika. Kino, nr. 6, lk. 25-32.
- Szondi, P.** 1963. Theorie des modernen Dramas. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- Stefanek, P.** 1976. Zur Dramaturgie des Stationendiamas. Rmt.: Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt, lk. 383-403.
- Talvet, J.** 1980. Sissejuhatus eks aegruumi poetikasse. - Keel ja Kirjandus, nr.11, lk. 641-648.
- Théâtre.** Modes d'approche. 1987. Bruxelles.
- Ubersfeld, A.** 1981. L'école du spectateur. Lire le théâtre 2. Paris.
- Ubersfeld, A.** 1977. Lire le théâtre. Paris.
- Wirth, A.** 1957. Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. Rmt.: Sinn und Form, Berlin, lk. 346-387.
- „...“ .1985.
1981.
- „...“ .1979. XX
- „...“ .1988.
- „...“ .1988.
- XX
- „...“ .119-148.
- „...“ .1980.
- IX.
- „...“ .148-171.
- „...“ .1952.
- „...“ .1979.
- „...“ .188-199.
- „...“ .1969.
- „...“ .1954. I.
- „...“ .1975. : " "
- " „...“ .37-115.
- „...“ .1986.
- „...“ .1978.
- .1963.

VALIK DRAAMA- JA TEATRITOEOREETILIST KIRJANDUST

- Asmuth, B.** Einführung in die Dramenanalyse. Berlin, 1980.
- Beckerman, B.** Dynamics of drama. New York, 1970.
- Beiträge zur Poetik des Dramas** (Hg.W. Keller). Darmstadt, 1976.

- Bennett, S.** Theatre audiences. A theory of production and reception. London - New York, 1990.
- Bentley, E.** What is theatre? New York, 1956.
- Bentley, E.** The life of the drama. New York, 1964.
- Bonks, R.A.** Drama and theatre arts. London, 1985.
- Brauneck, M.** Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg, 1982.
- Burns, E.** Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life. London, 1972.
- Carlson, M.** Theories of the theatre. Ithaca - London, 1984.
- Carlson, M.** Theatre semiotics. Signs of life. Bloomington - Indianapolis, 1990.
- Clark, B.H.** European theories of the drama. New York, 1965.
- Cole, D.** The theatrical event. Middletown, 1975.
- Das Drama und seine Inszenierung** (Hg.E. Fischer-Lichte). Tübingen, 1985.
- Dressler, R., Wiedemann, D.** Von der Kunst des Zuschauens. Berlin, 1986.
- Elam, K.** The semiotics of theatre and drama. London - New York, 1980.
- Esslin, M.** An anatomy of drama. London, 1976.
- Esslin, M.** The field of drama: How the signs of drama create meaning on stage and screen. London - New York, 1987.
- Fischer-Lichte, E.** Semiotik des Theaters. I-III. Tübingen, 1983.
- Gouhier, H.** L'essence du théâtre. Paris, 1968.
- Helbo, A.** Theory of performing arts. Amsterdam - Philadelphia, 1987.
- Hübner, A.** Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Bonn, 1973.
- Kindermann, H.** Die Funktion des Publikums im Theater. Wien, 1971.
- Kinnunen, A.** Draaman maailma. Juva, 1985.
- Klotz, V.** Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1960.
- Klotz, V.** Dramaturgie des Publikums. München, 1976.
- Knudsen, H.** Methodik der Theaterwissenschaft. Stuttgart, 1971.
- Kowzan, T.** Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques. Warszawa, 1970.
- Levitt, P.M.** A structural approach to the analysis of drama. The Hague - Paris, 1971.
- Moderne Dramentheorie** (Hg.A. van Kesteren, H. Schmid). Kronberg, 1975.
- Multimedial Communication.** Vol. 11: Theatre semiotics. Tübingen, 1982.
- Niemi, O.** Nykyteatterin juuret. Helsinki, 1975.
- Pavis, P.** Dictionnaire du théâtre. Paris, 1980.
- Pavis, P.** Languages of the stage. New York, 1982.
- Pavis, P.** Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen, 1988.
- Pavis, P.** Theatre at the crossroads of culture. London - New York, 1992. 96
- Performing texts** (ed. M. Issacharoff, R.J. Jones). Philadelphia, 1988.
- Pfister, M.** Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1977.
- Pütz, P.** Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischen Spannung. Göttingen, 1970.
- Salosaari, K.** Perusteita näyttelyäntyön semiotiikkaan. Tampere, 1989.
- Schechner, R.** Performance theory. New York - London, 1988.
- Schmeling, M.** Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre. Paris, 1982.
- Schmid, H.** Strukturalistische Dramentheorie. Kronberg, 1973.
- Sémiologie de la représentation** (éd. A. Helbo). Bruxelles, 1975.
- Semiotics of drama and theatre** (ed. H. Schmid, A. van Kesteren). Amsterdam, 1984.
- Steinbeck, D.** Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin, 1970.
- Styan, J.** The elements of drama. Cambridge, 1963.
- Styan, J.** Drama, stage and audience. Cambridge, 1975.

- Kask, K.** Teatriaeg liigub kiirelt. Tln., 1989.
- Knebel, M.** Sõna näitleja loomingus. Tln., 1965.
- Kruuspere, P.** Dramaturgilise teksti käsitusvõimalusi. "Keel ja Kirjandus" 1989, nr. 6.
- Lotman, J.** Kultuurisemiootika. Tln., 1990.
- Meerits, J.** Draama olemus, liigitunnused ja arenemiskäik. Trt., 1935.
- Meierhold, V.** Meierhold meierholdluse vastu. Tln., 1979.
- Mutt, M.** Kõik on üks ja seesama. Tln., 1986.
- Voldemar Panso.** Tln., 1990.
- Panso, V.** Töö ja talent näitleja loomingus. Tln., 1965.
- Panso, V.** Teatriartikleid. Tln., 1980.
- Peet, M.** Jooni draamateoste struktuuri kujunemisest. "Keel ja Kirjandus" 1970, nr. 6.
- Peet, M.** Näitekirjanduse analüüsi metodoloogiast. "Keel ja Kirjandus" 1973, nr. 2.
- Peet, M.** Märkmeid lavateose ülesehituse kohta. "Keel ja Kirjandus" 1976, nr. 8.
- Sahnovski, V.** Näitejuhtimine ja selle õppimise metoodika. Tln., 1947.
- Semper, J.** Teater iseseisva kunstialana. Tln., 1992.
- Stanislavski, K.** Näitleja töö endaga. Tln., 1955.
- Tobro, V.** Teater ja film. Tln., 1982.
- Unt, M.** Kuradid ja kuningad. Tln., 1989.
- Valgemäe, M.** Ikka teatrist mõteldes. Stockholm, 1990.