

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Saara Liis Jõerand

**LOOMULIKU KEELE FUNKTSIOONID  
POSTDRAMAATILISES TEATRIS**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu 2021

## Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Töö lähtekohad ja uuritav materjal.....	5
1.1. Postdramaatiline teater .....	5
1.2. Põhimõistete tutvustus .....	7
1.3. Lavastused „Valgete vete sina“ ja „Kas te olete oma kohaga rahul“ .....	8
2. Homogeense ikoonilisuse teooria.....	12
2.1. Keele vahendav funktsioon .....	13
2.2. Verbaalsete interaktsioonide imiteerimine.....	16
2.3. Teatraalsed konventsioonid.....	19
3. Keele funktsioonid postdramaatilises teatris .....	22
3.1. „Valgete vete sina“.....	24
3.2. „Kas te olete oma kohaga rahul“ .....	30
3.3. Tulemused .....	36
Kokkuvõte.....	39
Summary .....	44
Kirjandus.....	41

## Sissejuhatus

Loomuliku keele rolli teatris on 20. sajandil uuritud mitme nurga alt – tuntumad on näiteks Roman Ingardeni (1979[1972]), Keir Elami (1977) ja Eli Roziku (1992a, 1993) tööd. Uurijaid on paelunud küsimus, kas keeleline tähistusprotsess toimib teatris kui erilises meediumis kuidagi teisiti kui tavaelus või kirjanduslikus tekstis. Kas seda tuleks vaadata kui ikoonilist või sümboolset tähistusprotsessi? Kas teatrikontekst seab keele tavapärasele funktsioneerimisele mingeid piiranguid ja kui, siis kuidas nendega toime tulla? Kuidas suhestub keel teiste teatris kasutatavate märgisüsteemidega? Neis uurimustes on aga peatähelepanu pälvinud dramaatiline teater. On loomulik eeldada, et ühes teatri muutumisega on muutunud ka püstitatavad küsimused ja saadavad tulemused.

Seda eeldust kinnitab Hans Thies Lehmanni 1999. aastal avaldatud raamatus *Postdramatische Theater* välja pakutud mõiste 'postdramaatiline teater' määratlus. Mõistele ei anta küll ühest definitsiooni ega vajalikke tingimusi, vaid rõhutatakse, et postdramaatilise või dramaatilise määrab erinevate – ka dramaatilises teatris kasutatavate –, elementide omavaheline suhe. (Lehmann 2011[1999]: 244) Ometi toob Lehmann välja mõned peamised postdramaatilist teatrit iseloomustavad suundumused, mis pole mõnel juhul traditsiooniliste loomuliku keele funktsioonide teooriate aluseeldustega päris kooskõlas.

Sellest kokkusobimatuses lähtuvalt on käesoleva töö peamiseks uurimisküsimuseks, kas ja mil määral on traditsioonilised semiootilised teooriad loomuliku keele funktsioonist rakendatavad postdramaatilisele teatrile. Seda küsides pööran tähelepanu teooria kestvuse võimalikkusele, kui uurimisobjekt teiseneb – millised osad kasutatavast peamiselt dramaatilise teatri põhjal loodud teoriast pädevad ka postdramaatilise teatri puhul ja millised mitte? Uurimiseesmärgiks on ühendada klassikalised teooriad nüüdisaegse uurimismaterjaliga ning anda sellega panus postdramaatilise teatri semiootilisse uurimisse.

Sellal kui mitmed uurijad on välja toonud, et traditsioonilistest semiootika vahenditest postdramaatilise teatri mõistmiseks ei piisa (vt de Toro 2008; Meerzon, Rozik 2008), ei seagi käesolev töö eesmärgiks materjali süvaanalüüsi, vaid keele funktsioneerimise kui ühe kitsama uurimisteema lähema vaatluse. On võimalik, et just klassikaliste teooriatega sidumise kaudu tulevad ilmsiks mõningad mustrid, mis postdramaatilise teatri olemust ja erinevust dramaatilisest veelgi täpsemini määratleda aitavad.

Uurimismaterjali valiku eesmärgiks pole kogu postdramaatilise teatri esindamine ega sellekohane üldistusvõime, mistõttu ei soovi käesolev töö pakkuda järeldusi selle kohta, millised *on* peamised postdramaatilises teatris kasutatavad loomuliku keele funktsioonid. See-eest võimaldab aga valim ja kasutatud meetod visandada mõned valdkonnad, kus dramaatilise teatri põhjal loodud keele funktsioonide teooriad postdramaatilisest materjalist lahkneva võivad – millised aspektid loomuliku keele funktsioonidest võivad muutuda, kui neid vaadelda dramaatilise asemel postdramaatilises teatris. Neid valdkondi on võimalik teistsuguse valimi põhjal edaspidi lähemalt uurida ja jõuda seeläbi ehk selgemale arusaamale ka sellest, kas postdramaatilise teatri keelekasutuses ilmneb mingeid seaduspärasid, mille põhjal luua ka vastavad ajakohased teooriad. Seni pole loomuliku keele funktsioone postdramaatilises teatris teoreetilisel tasandil põhjalikult käsitletud.

Töö esimeses peatükis tutvustan lähemalt postdramaatilise teatri mõistet, teisi töös kasutatavaid põhimõisteid ja uurimismaterjaliks valitud kaht lavastust, milleks on Renate Keerdi ja EMTA Lavakunstkooli „Valgete vete sina“<sup>1</sup> ning Mart Kangro, Juhan Ulfsaki ja Eero Epneri „Kas te olete oma kohaga rahul“<sup>2</sup>. Seejärel annan ülevaate kasutatavatest teooriatest, mille aluseks on argentiina teatriuuriija Eli Roziku loodud homogeense ikoonilisuse teooria ja sellest lähtuv 1993. aastal avaldatud artiklis „The functions of language in the theatre“ tehtud liigitus. Kolmandas peatükis vaatlen teoreetilises osas tutvustatud funktsioone postdramaatilises teatris ja uurimismaterjaliks valitud lavastustes.

Mõlema lavastuse lähemaks vaatluseks kasutan nii isiklikku vaatamiskogemust kui ka videosalvestist.

---

<sup>1</sup> Esietendus 30.03.2019 Sakala 3 teatrimajas. Idee autor, lavastaja ja kunstnik: Renate Keerd. Laval EMTA Lavakunstkooli 29. lennu tudengid: Jan Erik Ehrenberg, Ekke Märten Hekles, Simo Andre Kadastu, Martin Kork, Lena Barbara Luhse, Elise Metsanurk, Märten Metsaviir, Maarja Johanna Mägi, Kaarel Pogga, Oskar Punga, Ken Rützel, Kristiin Räägel, Oskar Seeman.

<sup>2</sup> Esietendus: 24.08.2020 Kanuti Gildi SAALis. Autorid ja esitajad: Mart Kangro, Juhan Ulfsak, Eero Epner.

## 1. Töö lähtekohad ja uuritav materjal

Käesolevas peatükis tutvustan töö kontseptuaalseid lähtekohti, andes pikema ülevaate postdramaatilise teatri mõistest ning määratledes lühidalt edaspidi kasutatavad põhimõisted. Seejärel tutvustan ka uurimismaterjaliks valitud lavastusi, mida vaatlen lähemalt töö kolmandas peatükis.

### 1.1. Postdramaatiline teater

Mõiste 'postdramaatiline teater' pärineb eelkõige Hans-Thies Lehmanni 1999. aastal avaldatud monograafiast *Postdramatische Theater* ning on teatriuurimises tänini populaarne, pakkudes teatrispetsiifilisemat alternatiivi laialivalguvale 'postmodernismile' (Epner 2013: 116). Lehmann ei anna mõistele ühest definitsiooni, vaid loetleb erinevaid teatritegijaid, kelle töid postdramaatilisena käsitleda võib, ning nimetab elemente, mida postdramaatilises teatris sageli kasutatakse, rõhutades aga, et määravad pole mitte elemendid ise, vaid nende spetsiifiline konstellatsioon (Lehmann 2011: 244). Palju pöörab ta selle mõiste määratlemisel tähelepanu aga aristoteleslikule traditsioonile tugineva dramaatilise teatri omadustele, mis on postdramaatikas paljuski teisenenud. Seejuures 'post-' liite all ei mõelda niivõrd dramaatilise teatri eitamist või sellele otseselt vastandumist, kuivõrd draama domineerimise ajastu lõppu (sammas, 246).

Esimene peamistest erinevustest seisneb draamateksti positsiooni muutumises. „Dramaatiline teater on allutatud teksti võimule. [...] Ka siis, kui lisandusid või domineerisid muusika ja tants, jäi „tekst“ vähemalt mõistetava narratiivse ja mõttelise tervikuna [*Totalität*] tooniandvaks.“ (sammas, 240) Postdramaatilises teatris on draamatekst ainult üks võrdväärsetest teatraalsetest vahenditest žestide, muusika, visuaali jm kõrval (Lehmann

2006: 46). Lisaks on Lehmann nimetanud ka suundumusi kirjaliku teksti mõiste problematiseerumisele ja üleüldisele sõnalise teksti osatähtsuse vähenemisele (Epner 2013: 116).

Mõnikord kasutatakse postdramaatilises teatris klassikalisi draamanäidendeid, mida võidakse vajadusel vastavalt kohandada, aga esil on ka teistsugused tekstiloomestrateegiad. Sellest tulenevalt on tekkinud vajadus 'postdramaatilise teksti' mõiste järele. „Postdramaatiline tekst on protsessuaalne ja dünaamiline, teinekord ebastabiilne, varieerudes etendusest etendusse, ning klassikalise draamaga on tal vähe ühist.“ (samas, 126) Küsimus sellest, kuivõrd ja millal on postdramaatiliste tekstide puhul tegemist (näite)kirjandusega, tõuseb eriilmeliste esinemisjuhtude najal sageli taas päevakorda. Käesolevas töös aga postdramaatilise teksti mõistega ei tegeleta, vaid vaadeldakse etendusteksti tinglikult eraldiseisvana selle loomisprotsessist.

Teine oluline erinevus postdramaatilise ja dramaatilise teatri vahel seisneb Lehmanni järgi lavastuste struktuuris. Aristotelesliku draama peamised komponendid nagu lugu, konflikt, tegelased, dialoog ja tegevus pole postdramaatilises teatris enam esmatähtsad. (Epner 2006: 40) Kui draamas soovitakse luua illusiooni tegelikkusest, kasutades selleks tegevuse mimeetilisust (Lehmann 2006: 22, 69), siis postdramaatilises teatris on oluline just siin ja praegu tegutsemine. See „tahab, et lava oleks algus- ja lõpp-punkt, mitte transkriptsiooni/kopeerimise ala“ (samas, 31).

Mõlemat väljatoodud erinevust on lihtne ka kitsamalt keelega seostada. Kuna klassikalise draamateksti üks peamisi komponente on dialoog, mida laval sõnaliselt edasi antakse, muudab kirjaliku teksti positsiooni teisenemine väga otseselt keele rolli. Lehmann ütleb ka otse, et draamas valitseb logotsentriline hierarhia, sellal kui postdramaatilises teatris on oluline „dominantse rolli määramine muudele elementidele kui dramaatiline *logos* ja keel“ (Lehmann 2006: 93). Teine, mimeetilisust ja fiktsionaalse maailma illusiooni loomist puudutav erinevus mõjutab otseselt igasuguse teatrimärgi, sealhulgas hierarhilisusest vabastatud keelemärgi funktsioneerimist.

Märgikasutuse muutust ühes postdramaatilise pöördega on Lehmann kirjeldanud järgmiselt:

postdramaatiline teater ei ole mitte *lihtsalt uut tüüpi lavastustekst* – ja veel vähem uut tüüpi teatritekst, vaid pigem seda sorti märgikasutus, mis need mõlemad teatri tasandid läbi etendusteksti struktuurselt muudetud kvaliteedi pea peale pöörab: sellest saab rohkem kohalolu kui kujutamine, rohkem jagatud kui kommuniqueeritud kogemus, rohkem protsess kui saadus, rohkem manifesteerimine kui tähistamine, rohkem energaetiline impulss kui informatsioon. (samas, 85)

See kirjeldus ilmestab, kui fundamentaalne on muutus teatrimärgi funktsioneerimises – millegi muu esitamise asemel saab oluliseks kõik märgikandjat ennast puudutav, selle mõju, kohal- ja olemasolu. Cara Gabriele Berger ütleb oma doktoritöös, et just „muutus märkide kasutamises laval [on] postdramaatilise pöörde tuumaks“ (Berger 2014: 8). Ta laiendab Lehmanni mõtet semiootikatermineis selliselt, et dramaatilises teatris on märke kasutatud eelkõige millegi *kujutamiseks* ning selles protsessis domineerib tähistatav tähistaja üle, samas kui postdramaatikas rõhutatakse just paljudesse võrdväärsetesse märgisüsteemidesse kuuluvate märkide tähistaja-poolt, mis võib toimida hoopis afektiivselt või energeetiliselt. (samamoodi)

See sedastus on omamoodi kooskõlas teatriteaduses levinud arusaamaga, mille kohaselt ei pruugi eelmise sajandi teatrisemiootika ideed olla tänapäevase teatri uurimiseks enam kõige asjakohasemad: „Avangardne etendus on traditsioonilise teatrisemiootika suhtumistest ja terminoloogiatest välja kasvanud“ (Meerzon, Rozik 2008: 63). Postdramaatilises teatris saab oluliseks vastuvõtuprotsess, millele autorite sõnul prantsuse strukturalistlikes ja poststrukturalistlikes teatriuuringutes ei keskendutud (samamoodi), mistõttu on valdav arusaam, et semiootikast enam aitab selle uurimisel kaasa fenomenoloogia. Erika Fischer-Lichte sõnustab semiootiline lähenemine küsimuse, mida etenduslikud<sup>3</sup> protsessid tähendavad, ning fenomenoloogiline, mida need teevad. Selle eristuse järgi jääb semiootika alaks see, mis toimub laval ja kuidas seda on võimalik tõlgendada, sellal kui fenomenoloogiline lähenemine keskendub just publiku ja lava vahelisele suhtlusele – uurimisobjekt on sama, aga perspektiivid erinevad, kuigi üksteisega läbipõimunud. (Fischer-Lichte 2008: 71)

## 1.2. Põhimõistete tutvustus

Esiteks vajab täpsustamist loomuliku keelega seotud mõistete väli. Selguse huvides kasutan mõistet 'keel' loomuliku keele sünonüümina ja väldin selle kasutamist laiemas tähenduses (mistahes märgisüsteem kui keel). Varasemateski teatrisemiootika-alastes töödes pole 'keele' kahetähenduslikkust päris kõrvaldatud, vaid samuti algul selgeks tehtud, kummast

---

<sup>3</sup> Et vältida segadust, tõlgin edaspidi *performative* kaht moodi: kõneakti tüüp on 'performatiiv' ja selle funktsioon 'performatiivne'; etenduse ja etendamise seotu tähenduses kasutan otsetõlke 'performatiivne' asemel mõistet 'etenduslik'.

käib peamiselt jutt. Heaks näiteks on siin Eli Roziku raamat *The Language of the Theatre* (1993), kus käsitleb kõikvõimalikke teatrimärke, sellal kui inglise kirjandusteadlase Keir Elami artikkel „Language in the theater“ (1977) vaatleb kitsamalt just loomuliku keele kasutamist teatris. Minugi uurimisobjektiks on seega just ’(loomulik) keel teatris’, mitte ’teatrikeel’. Etendajatepoolset loomulikku keelt kasutavat verbaalset väljendust nimetan ’kõneks’, mille kasutusala piiran samuti vastavalt. Seeläbi väldin targu ’teksti’ mõiste kasutamist – tekst kui kirjalikult või muul viisil fikseeritud lavaline tegevus pole käesolevas töös uurimisobjektiks. Paljud viidatud autorid on küll kasutanud mõistet ’etendustekst’, aga selle asendan võimalusel ’etendusega’.

’Etenduse’ ja ’lavastuse’ mõisteid kasutan sarnaselt traditsioonilise käsitlusega: etendus on ühekordselt toimunud sündmus, kus kantakse ette lavastust. Teatriuringutes on levinud arusaam, et uurida on võimalik just etendust, sest vaid see saab publikule tajutavaks. „Teatri tekst on etendus – ja mitte abstraktne lavatekst või lavastus –, sest tegelikkuses peab vaataja dekodeerima kogu organiseeritud märkide kogumit“ (Rozik 1993: 112). Seda arusaama küll eelduseks võttes nimetan oma uurimismaterjali siiski lavastusteks, kuivõrd konkreetse etendusolukorra eripärad ei mõjuta kuigi palju seda, milleks keelt kasutatakse. ’Lavastuse’ all mõtlen seega nähtud etenduste pealt tehtavaid üldistusi, olles samas teadlik selliste üldistuste piiratusest. Seda lähenemist õigustab ka uurimismaterjali valik – mõlemas vaadeldavas lavastuses on juhusel võrdlemisi vähe rolli ning kokkulangevused etenduste vahel üsna suured. Etendust esitavaid inimesi nimetan ’etendajateks’, sõltumata sellest, kellena või kuidas nad parajasti esinevad.

### **1.3. Lavastused „Valgete vete sina“ ja „Kas te olete oma kohaga rahul“**

Uurimismaterjaliks olen valinud kaks eesti lavastust, mis postdramaatilise teatri määratluse alla võiksid sobituda ja mis keelega üsna erinevalt ümber käivad. Mõlemate lavastuste autoreid on tunnustatud näiteks etenduskunste ühisauhinnaga ning eesti kultuurimaastikul on nad ühed oma ala tuntumatest tegijatest. Nende kahe lavastuse vaatlemisel on seega võimalik saada ülevaade kahest tugevast suunast meie praeguse aja postdramaatilises teatris, pretendeerimata samas mingitele sellekohastele üldistustele.



Koreograafiat õppinud Renate Keerdi loomingu näol on tegu füüsilise teatriga, mida Madli Pesti on määratlenud järgmiselt:

Füüsiline teater on etenduskunsti liik, kus füüsiline väljenduslikkus ja kehaline kompositsioon domineerib teiste (teatri)kunstiliste vahendite üle. Füüsilise teatri lavastuse loomine saab algimpulsi ideest, mida soovitakse väljendada ennekõike kehaliselt, kuid sellega võivad loomisprotsessi käigus liituda paljud erinevad väljendusvahendid. (Pesti 2017: 59-60)

Nii on kehaline väljendus Keerdi lavastuste tähendusloomes dominantne, aga olulisel kohal on ka kostüüm, heli- ja valguskujundus, rekvisiidid ja mõnikord, nagu „Valgete vete sinas“, ka lausunud sõna (Kama 2018: 5). Tema lavastused tegelevad argieluliste temadega, erinevate stereotüüpide ja stampidega, kasutades selleks sageli (absurdi)huumorit ja mängulist fantaasiat (Pesti 2017: 70-71). Sealjuures pole lavastustel sidusat narratiivi, vaid need koosnevad stseenidest, millel „on dramaturgiliselt ühtne teema või tunnetus“ (samas, 71).

Kui sageli kasutatakse füüsilises teatris koosloometehnikaid ja improvisatsiooni (samas, 63), siis Keerdi puhul on tegemist pigem autoriteatriga, kus etendajad järgivad lavastaja etteantud korraldusi ning omapoolseks improvisatsiooniks jääb ruumi pigem vähe (Oidsalu 2018). Samuti ei kasutata Keerdi lavastustes publiku aktiivset osalust – kuigi etendajad või etendatavad karakterid võivad olla etendamisolukorra ning lava ja publiku vahelise kommunikatsiooni sfääri olemasolust teadlikud, ei võeta vaatajatega otsest kontakti. Suuremas osas Renate Keerdi lavastustes on laval tema 2012. aastal loodud teatritrupp Kompanii Nii, aga mõningais ka draamanäitlejad.

2019. aastal Sakala 3 teatrimajas esietendunud „Valgete vete sina“ on Lavakunstikooli 29. lennu diplomilavastus, kus lööb kaasa kolmteist tudengit. Lavastus on komponeeritud eri stseenidest, mis ringlevad sotsiaalse identiteedi teema ümber ning kus etendajate arv, kostüümid, valgus- ja helikujundus varieeruvad. Mitmes stseenis tekib konflikt kellegi grupiga võrreldes erinevast käitumisest, teised keskenduvad jälle üksindusele ja ise toime tulemisele. Ka keelt kasutatakse neis stseenides väga erinevalt – kui mitmel juhul on rõhk vaid visuaalil või väljendatakse end keele abil dešifreerimatute häälsustega, siis nii mõneski stseenis on sellel kandev roll. Sealjuures võib keelekasutus olla nii sõnasõnaliselt fikseeritud kui ka mängulisem ja improvisatsioonilisem.

Kui kirjaliku draamateksti ja sõna positsiooni sobituvust eeltoodud postdramaatika määratlusse on „Valgete vete sina“ puhul lihtne näha, siis reaalsuseilluiooni küsimus pole nii üheselt lahendatav. Paljud stseenid põhinevad siiski mingi fiktsionaalse maailma (enam

või vähem narratiivsel) kujutamisel, kus „[e]tendajad esitavad (...) laval pigem arhetüüpe, mitte psühholoogiliselt individualiseeritud karaktereid“ (Pesti 2017: 68). Näiteks mängitakse läbi pressikonverentsi- ja aeroobikatunnilaadseid olukordi ning etendajad kehastuvad nii erinevas vanuses tavainimesteks, loomadeks kui ka kummaliselt liikuvateks kujuteldavateks tegelasteks. Kuna aga see fiktsionaalne maailm on niivõrd muutlik ja abstraktne, ei tundu selle illusiooni hoidmine olevat omaette eesmärk, vaid pigem samuti üks kõigist võimalikest väljendus- või etendusvahenditest. „[I]llusoorus kui teatritegelikkust puudutava kokkuleppe säte ei kuulu tema teatrikeelde,“ kirjutab Keerdi kohta ka Meelis Oidsalu (Oidsalu 2018).

\*\*\*

2020. aastal Kanuti Gildi SAALis esietendunud „Kas te olete oma kohaga rahul“ on sündinud kolme autori, Eero Epneri, Mart Kangro ja Juhan Ulfsaki koostöös, kes on ühtlasi ka etendajad. 2018. aastal välja tulnud „Workshopi“ järel on see nende eritaustaliste teatritegijate teine ühistöö. Saalis on lava asemele seatud hall sein ning etendajad istuvad, liiguvad ja kõnelevad vaatajate vahel, kusjuures pooled istekohad on tühjad, võimaldades etendajatel etenduse vältel kohti vahetada. Lavastuses vahelduvad stseenid, mis koonduvad ühe etendaja kõne ümber, ja stseenid, kus etendajad ei räägi ega sageli ka liigu, nii et tekivad otsekui pausid, mille tunnetamine ja mõtestamine sõltub ümbritsevast ruumist. Seda nii füüsilisest – ruumipaigutuslikust ja -kujunduslikust küljest, kui ka eelnevatest stseenidest vaataja jaoks kõlama ja ruumi täitma jäänud mõtetest.

Etendajate kõne hõlmab nii narratiivset kui mõtiskluselaadset vormi: „Installatiivse sõnalavastuse teksti loovad mittelineaarsed filosoofilised mõttearendused, mille sekka on põimitud mõned (tõenäoliselt fiktiivsed) emotsionaalsemat suhestumist võimaldavad ruumilood.“ (Pullerits 2020) Nagu ka „Workshopi“ puhul, mille „kandvaks osaks on sõnaline dramaturgia“ (Parmakson 2019: 32), on suur rõhk jutustamisel. Kogu lavastuse vältel suhestub aga lausutud sõna aktiivselt vaataja ruumikogemusega, mis on sellele otsekui võrdväärseks partneriks. „[J]ust sõna on see vahend, millega uut ruumi, uut perspektiivi, uut tunnetust vaataja (ruumi)tajusse installeeritakse. Sõnast saab tegu.“ (Issak 2020)

Nagu „Valgete vete sinaski“, on etenduse kulg kindlalt paika pandud ja ruumi pole jäetud improvisatsioonile ega pikemale suhtlemisele publikuga – mõne küsimuse või tähelepanekuga pöörduakse vaatajate poole küll korduvalt, aga kaasalöömist ei oodata.

„Lihtsus ja argisus on neis töödes [„Workshop“ ja „Kas te olete oma kohaga rahul“] sama näiline kui kaasamine ja osalusvõimalused.“ (Maiste 2020) Nii liikumine kui kõne on fikseeritud vaat et detailseminigi kui mõnes draamalavastuses (samas), nii et arvestades ka sõnalise väljenduse osatähtsust, seisneb lavastuse postdramaatilisus sõna ja ruumi võrdväärsuses ning teises, kohalolukriteeriumis. Etendajad ei kehasta kordagi nähtavalt ühtki karakterit, ei kasuta kostüüme ega lavastatud dialoogi, vaid pigem püüavad olla nii autentset, kui see etendusolukorras võimalik on. Fookusesse tuuakse just see ruum, kus etendajad ühes vaatajatega viibivad, viidates konkreetsetele elementidele nagu lava asendav sein, mõne istekoha eripärad, seinal olevad juhtmed või väljast kostvad hääled.

## 2. Homogeense ikoonilisuse teooria

Loomuliku keele funktsioonide eristamiseks olen käesolevas töös võtnud aluseks argentiina teatriuurija Eli Roziku 1993. aastal avaldatud artiklis „The functions of language in the theatre“ välja pakutud teoreetilise raamistiku. Kuigi Rozik oma uurimisvälja eksplitsiitselt ei kitsenda, keskendub ta näidetes ja selgitustes just dramaatilisele teatrile ega selgita, kas teooria ka vähem traditsiooniliste teatrivormide puhul kehtib. Käesolevas töös on eesmärgiks uurida, kuivõrd ja mis aspektides see raamistik ka postdramaatilise teatri uurimisel asjakohane on.

Artikkel on vastulauseks Roman Ingardeni 1958. aasta artiklile, kus too eristab nelja keele funktsiooni teatris: kujutamine, väljendamine, suhtlus ja tegevus (Ingarden 1973[1958]: 382). Rozik paneb ette asuda seda küsimust vaatlema hoopis teistsugustel aluseeldustel. Esiteks peab Rozik problemaatiliseks, et Ingarden näeb teatri uurimise all oleva tekstina just lavastust (Ingarden 1973: 318), sellal kui Rozik, nagu hiljem Lehmanni, näeb uuritava tekstina mitte lavastust, vaid etendust kui selle konkreetset väljendust (Rozik 1993: 112). Teiseks, nagu oli ka Roziku monograafia *Language of the Theatre* (1992) peamine väide, ei peaks tema arvates teatri verbaalset ja mitteverbaalset komponenti üksteisest eraldama, vaid nägema teatrit oma olemuselt homogeense meediumina, milles loomulik keel on vaid üks ühtselt mitteverbaalse kommunikatsiooni juht: „teater [on] unitaarne mitteverbaalne representatsioonimeetod, mis põhineb ikoonilisuse printsiibil“ (Rozik 1993: 105).

Idee verbaalse ja mitteverbaalse märgisüsteemi samaväärsusest teatris on kooskõlas ka postdramaatilise teatri omadusega mitte käsitleda keelt hierarhiliselt teistest väljendusvahenditest kõrgemana. Seevastu ei pruugi selle samaväärsuse olemuse määratlus esmapilgul postdramaatilise teatri põhimõtetega kuigi lihtsalt ühtida.

Teatri homogeenne olemus tuleneb Roziku sõnul ikoonilisuse printsiibist, millele on allutatud kõik teatrimärgid, sealhulgas ka kõne. See ikoonilisus seisneb tema sõnul

kujutuslikus (ingl *imagistic*) mõtlemises ja kommunikatsioonis – kõik teatrimärgid on materiaalselt väljendatud kujutuspildid (ingl *images*), mis kirjeldavad ikooniliselt mingit (tavaliselt fiktsionaalset) maailma. (Rozik 2008: 171) Seda tehes toimivad need märgid ka evokatiivsena, sest referentsiks olevat maailma enne selle kirjeldamist ei eksisteeri. „Kuna etendustekstid kirjeldavad tavaliselt fiktsionaalseid maailmu, kus tekst toimib juhtlõngana nende ette kujutamiseks, toimivad sellised materiaalselt esitatud ja vahendatud kujutuspildid evokatiivselt.“ (Rozik 2008: 175)

Niiviisi teatri kui märgisüsteemi homogeensust määratledes allutab Rozik kõik teatrietenduse komponendid (mingi maailma) kujutamise funktsioonile, mida Lehmann nimetab ka üheks dramaatilise teatri alustalaks. Postdramaatilises teatris muutub see funktsioon aga probleemseks, kuivõrd fookusesse tõuseb kujutamise asemel kohalolu ja etendamise protsess ise (Lehmann 2006: 85).

Artiklis „The functions of language in the theatre“ võtab Rozik homogeense ikoonilisuse põhimõtte aluseelduseks ning eristab sellest lähtuvalt kolme peamist keele funktsiooni teatris:

1. Vahendav funktsioon, s.t ikooniliste märkide ja lausete moodustamine;
2. Verbaalse interaktsiooni ehk kõneaktide imiteerimine;
3. Fiktsionaalse maailma aspektide verbaalne kirjeldamine, mis toimub teatraalsete konventsioonide kaudu. (Rozik 1993: 105)

Järgnevates alapeatükkides tutvustan iga funktsiooni eraldi, lähtudes peamiselt Roziku artiklist, aga toetudes sealjuures ka teiste teatriuurijate töödele, mis tutvustatava keele funktsiooniga haakuvad. Kolmandas peatükis vaatlen lähemalt, mis nende funktsioonide postdramaatilisele teatrile kohandamisel muutub ja mis samaks jääb, arvestades just eelkõige homogeense ikoonilisuse printsiibi teisenemist.

## **2.1. Keele vahendav funktsioon**

Esimeseks keele funktsiooniks teatris peetakse homogeense ikoonilisuse teoorias vahendamist ehk osalemist vaataja etenduse vastuvõtuprotsessis. Teooria järgi on kõik teatrimärgid allutatud ikoonilisuse printsiibile ning see printsiip vajab toimimiseks loomulikus keeles eksisteerivaid kategooriaid. Käesolevas alapeatükis annan lühiülevaate

teatrimärgi käsitlusest üldise ning vaaten seejärel, millist rolli mängib selles homogeense ikoonilisuse teooria järgi keel.

Teatri kui märgisüsteemi uurimisele on pannud põhjaliku aluse 1930.–1940. aastatel Praha lingvistilises ringis avaldatud tööd. „Laval on kõik märk“ on kirjutanud ringi liige Jiri Veltrusky lisades, et just laval olemine on see, mis need märgiks teeb (Veltrusky 1964[1940]: 84). Seda semiotiseerimisprotsessi selgitab Keir Elam praktilisest kasutusest eemaldumise kaudu: „see, mis objektid, inimesed ja tegevuse laval märkideks muudab [...], on etenduslikkuse eraldamine praktikast“ (Elam 1977: 144). Homogeense ikoonilisuse teooria kohaselt saab selline semiotisatsioon toimuda vaid tänu loomuliku keele vahendavale funktsioonile (Rozik 1992a: 16). Selles alapepeatükis avan kõigepealt, kuidas on teatrimärkide käitumist laval käsitletud, misjärel vaaten lähemalt, millist rolli mängib selles homogeense ikoonilisuse teooria järgi keel ehk kuidas keele vahendav funktsioon avaldub.

Teatrit on sageli vaadeldud kui heterogeenset märgisüsteemi, mis ühendab mitmeid teisi. „Teater on eraldiseisev semiootiline süsteem, mis kasutab heterogeenseid materjale ja teisi semiootilisi süsteeme – keelt, pildilisi märke, skulptuuri, arhitektuuri, muusikat, žeste jne –, samas neist kõigist erinedes.“ (Veltrusky 1981: 228) Tadeusz Kowzan on eristanud kolmteist peamist märgisüsteemi, mida teater kasutab (Kowzan 1975: 182), Erika Fischer-Lichte nimetanud teatrit „multimodaalseks süsteemiks“ (Fischer-Lichte 1992: 222). Sageli on eristatud ka verbaalseid ja mitteverbaalseid märke, pidades neid loomult erinevateks (vt Ingarden 1973; Veltrusky 1981).

Teatriuuriija Marvin Carlson on vaadelnud nende erinevate teatrimärkide ikoonilisust, pidades seda üheks teatrisemiootika peamiseks küsimuseks (Carlson 1989: 3). Carlsoni sõnul on eri ajaloolistel perioodidel teatris kasutatav ikoonilisuse määr ja ikoonilise märgi suhe oma referendiga suuresti varieerunud. Sellal kui lääne teatri realistlikus traditsioonis on eesmärgiks olnud fiktsionaalse maailma võimalikult tõepärane esitus, on näiteks aasia teatris prevaleerinud sümbolid. (Carlson 1989: 3-4) Selline määratlus on otseselt seostatav ka Juri Lotmani leppemärkide ja kujutavate märkide eristusega, kus kujutavate märkide väljenduse ja sisu seos on sisemiselt motiveeritud, leppemärkide oma aga kokkuleppeline (Lotman 2004[1973]: 12). Suure ikoonilisuse määra piirjuhuna toob Carlson välja olukorra, kus märk on materiaalselt täpselt sama, mis selle referent (Carlson 1989: 3-4), mida Keir Elam on nimetanud 'ikooniliseks identsuseks' (Elam 2002: 22-23).

Seda nähtust käsitledes on Elam toonud näiteks tooli, mis ei ole laval mitte ainult objekt, vaid ühtlasi kogu 'tooli' mõiste tähistaja, nii nagu näitleja, kes esindab läbi oma füüsilise kohalolu mingit fiktsionaalset tegelast. (Elam 1977: 143-144) Sama mõtet on väljendanud ka Umberto Eco, kes on sellele lähenenud läbi ostensiooni mõiste, mida peab teatri põhiliseks tähistusviisiks: „Ostensioon on üks erisugustest tähistusviisidest, mis kujutab endast antud objekti derealiseerimist terve klassi esindamise eesmärgil.“ (Eco 1977: 110) Sealjuures on temagi sõnul ostensiooni jaoks oluline just märgi kahekordsus – tähistatava klassi objektid on materiaalselt selle märgi sarnased (samas, 111).

Neid teooriaid edasi arendanud Eli Rozik argumenteerib teatri heterogeensele olemusele ja ikoonilisuse määra erinevise võimalikkusele vastu. Nii oma monograafias *The Language of the Theatre* (1992) kui ka mitmes hilisemas artiklis ütleb ta, et esiteks tuleb tulemusliku metodoloogia loomiseks teatri märgisüsteemi vaadelda oma olemuselt homogeensena, ning teiseks, et see homogeensus seisneb absoluutselt kõigi teatrimärkide ikoonilises olemuses. Sellal kui sarnasus võib olla kas suurem või väiksem, toimib ikoonina kõik, milles vaataja mingi sarnase tunnuse järgi referendi ära tunneb. Roziku teooria järgi on vaataja jaoks esmajoones ühtviisi ikoon nii laval olev tool kui ka verbaalne lausung, mille referent fiktsionaalses maailmas erineb ikoonist minimaalselt. (samas, 106-107) Seega pole teatrimärkide seas näiteks visuaalne ja keeleline märk oma toimimispõhimõttelt kuidagi erinevad, kuigi tavaliselt liigitatakse teine pigem sümboli alla – erinevad on märgid, mida need jäljendavad (Rozik 2008: 171).

Selle ühtse ikoonilisuse põhimõtte seob Rozik otseselt loomuliku keele vahendava funktsiooniga. Just seetõttu, et keeles säärased abstraktsed (ostensiooni-)klassid eksisteerivad, on vaataja võimeline jaotama laval nähtu diskreetseteks ühikuteks, mida seejärel vastavalt dekodeerida. (Rozik 1992a: 23) „Ainult keele vahendus, mis on võrdlemisi kontrollitud abstraktsioonide peamine hoiukoht, on suuteline määrama materiaalselt esitatud kujutluspildi peamisi tähistatavaid ja süntaktilisi funktsioone.“ (Rozik 2008: 174) Roziku sõnul on teatris nähtav tähistaja sarnasuse kaudu seotud samalaadse objektiga fiktsionaalses maailmas, mis on omakorda abstraktsiooni kaudu seotud keeleliste tähistatavate ehk mõistetega. „Keele vahendus laenab ikoonilistele märkidele oma tähistatavad.“ (Rozik 1993: 106) Seega, kuigi lavalisest tähistajast on võimalik sarnasuse alusel tähistatav tuletada, ilma selleks sõnalist vaheetappi kasutamata, saab see tähistatav eksisteerida vaid loomulikus keeles esinevate kategooriate tõttu (samas).

Sellele keele vahendavale funktsioonile toetub homogeenise ikoonilisuse teooria järgi kogu teatri märgisüsteemi olemus – üksnes tänu keele vahendusele on võimalik moodustada ikoonilisi lauseid, mida Rozik peab teatri märgisüsteemi põhiühikuks (Rozik 2008: 177). „'Ikoon' on kompleksne ikooniline üksus, mida on võimalik jaotada hulgakaks üheaegseteks ikoonilisteks lauseteks, mis käivad sama referendi kohta; näiteks 'õun on punane, küps, värske ja ahvatlev'.“ (samas) Ikooniline märk omandab tähenduse vaid siis, kui see on osa ikoonilisest lausest, kus sellel on mingi süntaktiline roll, näiteks subjekt või predikaat. Eriti selge on subjekti ja predikaadi eristus siis, kui predikaat ajas muutub, näiteks 'küpsest' 'mädanenuks'. (samas) Sellega seob Rozik teatri märgisüsteemi otseselt loomuliku keelega.

Sellal kui niiviisi tähistatavat ostensiooniklassi võib vaadelda teatrimärgi denotatsioonina, rõhutab Keir Elam ka konnotatsiooni rolli, mis võib esimese tähtsuselt sageli üle kaaluda.

Peale esmase denotatsiooni omandab teatrimärk publiku jaoks vältimatult ka sekundaarseid tähendusi, seostudes sotsiaalsete, moraalsete ja ideoloogiliste väärtustega, mis etendajate ja vaatajate kogukonnas kehtivad. (Elam 2002: 8)

Sealjuures võib see konnotatiivne tähendus olla kultuuriliselt rohkem või vähem kindlaksmääratud – sageli on ikoonilisel referendil väga tugev märgiline tähendus ka lavavälises maailmas. Tõsiasi, et suur osa teatrimärke on „märkide märgid“, on nimetanud juba Praha lingvistilise ringi liige Bogatyrev, kes toob näiteks mõne tegelase kostüümi, mille puhul on oluline just tähistatava riietuse kultuuriline tähendus (Bogatyrev 1986: 33). Seda ütleb ka Fischer-Lichte: „Teatrimärgid ei ole [...] identsed märkidega, mille on loonud peamiselt kultuurilised süsteemid, vaid pigem esitavad neid ikooniliste märkidena“ (Fischer-Lichte 1992: 16).

## **2.2. Verbaalsete interaktsioonide imiteerimine**

Teise peamise loomuliku keele funktsioonina eristab Rozik verbaalsete interaktsioonide imiteerimist ehk etendajate kujutatavate tegelaste sooritatavaid kõneakte, mis väljendub peamiselt dramaatilises dialoogis (Rozik 1993: 105). Kui eelmises peatükis oli vaatluse all keele roll etenduse vastuvõtuprotsessis, siis siin on tähelepanu kõnel ehk etendajate produtseeritud lausungitel, mille abil saavad kujutatavad tegelased interakteeruda. Vaatlen,



kuidas nende lausungite toimimist on traditsiooniliselt nähtud ning kuidas kõneaktide teooriat teatrile kohaldatud.

Esimesena vajab tähelepanu sõna 'imiteerimine' Roziku keele funktsioonide jaotuse terminoloogias, mis tuleneb ta põhiväitest teatri homogeense olemuse kohta. Roziku järgi toimib sõna laval täpselt samadel põhimõtetel nagu teised teatrimärgid ehk allutatuna ikoonilisuse printsiibile, seega olemuslikult mitteverbaalselt. Esiteks seetõttu, et teatris jäljendatakse seda, kuidas kõneaktid reaalelus toimivad, ning teiseks kõneaktide tegevusliku olemuse tõttu – ka verbaalne osa dialoogist on osa mitteverbaalsest tegevusest. (Rozik 1992a: 48) Mitmed teised teatriuurijad teatri keelemärgi ikoonilisust ei nimeta ning keskenduvad produtseeritavate (jäljendatavate) kõneaktide endi loomusele, mida Rozik vaatleb järgmise tasandi küsimusena. Samas aga eeldatakse sageli nende lausungite toimumist fiktsionaalses maailmas (Elam 2002: 154), mis on üsnagi sarnane ikoonilisuse printsiibile: „Kõige olulisem keele funktsioon teatris tuleneb sellest, kuidas seda kasutab näitleja: A sõnad tähistavad siin X sõnu.“ (Fischer-Lichte 1992: 20) Nagu eelnevas alapeatükis välja toodud, ei kanna kõik postdramaatilises etenduses toimuv millegi kujutamise funktsiooni. Kõneakte võidakse aga sooritada, mistõttu väärivad nende olemus siiski käsitlemist.

Keir Elam kirjeldab verbaalset dialoogi oma üldise teatrimärgi käsitlusest erinevalt, tuues esile just selle praktilise funktsiooni: „mis ka poleks selle stiililised, poeetilised ja üldised 'esteetilised' funktsioonid, on dialoog esmajoones *praktika* toimimisviis.“ (Elam 2002: 145). Teatrilausungite interpersonaalse ja tegevusliku rolli domineerimist rõhutatakse mitmel pool (Elam 2002: 145; Rozik 1993: 105), mis on loomulik, arvestades teatrimediumi üleüldist tegevusele suunatust, mis dramaatilist teatrit iseloomustabki (Lehmann 2011: 240). „Iga üksik teatri komponent on mingil määral segatud tegevuse konstrueerimisse ning omandab seega teiste komponentide funktsioonidega võrreldavad ja neid täiendavad funktsioonid,“ kirjutab ka Praha lingvistilise ringi tööd kokkuvõtvas artiklis Jiri Veltrusky (1981: 231).

Kirjeldamiseks, kuidas täpselt saab tekst olla osa dramaatilisest tegevusest, sobib J.L. Austini ja J.R. Searle'i kõneaktide teooria. Austini põhiväide seisneb selles, et paljud lausungid pole mitte konstatiivid ehk väited millegi kohta, vaid performatiivid ehk teod iseeneses (Austin 2018: 14). Iga performatiivi puhul on Austini järgi võimalik eristada lokutiivset (mida öeldi), illokutiivset (mida tehti), ja perlokutiivset (reaalne tagajärg) jõudu

(Austin 2018: 109, 113, 116). Tõeseks ja vääraks jaotamise asemel on neid seega asjakohane kategoriseerida pigem õnnestunuks ja ebaõnnestunuks, sõltuvalt sellest, kas illokutiivsel aktil oli soovitud perlokutiivne jõud või mitte (sammas, 133).

Teatris on performatiivid eriti dominantsed: „Dramaatiline kõne on üksteisega kooskõlas ja ka vastuolus olevate illokutsioonide ja perlokutsioonide võrgustik: ühesõnaga, lingvistiline *interaktsioon*, mitte niivõrd kirjeldav kui võrd performatiivne.“ (Elam 2002: 145) Sealjuures toob Elam välja, et illokutiivseid ja perlokutiivseid akte sooritab just tegelane, sellal kui etendaja vastutab vaid lausumise akti enese eest (sammas, 154). See seostub otseselt Roziku 'interaktsioonide imiteerimisega' – etendaja kõne on samamoodi ikooniline nagu kõik teatrimärgid, sellal kui kujutatava maailma sees on võimalik tegelase kõneakti vaadelda interaktsiooni vormina, mis on olemuslikult mitteverbaalne: „Kõneaktid on seega indeksid, mis kasutavad verbaalseid vahendeid mitteverbaalsel moel.“ (Rozik 2008: 178) Seda kinnitab tõik, et mõnikord võib olla võimalik kõneakt asendada mõne teise, mitteverbaalse teoga, näiteks verbaalne ähvardus sõrmeviibutusega (sammas). Ka Austini järgi ei pruugi lausung üksi olla veel tegu, sest „[ü]ldjuhul on alati tarvis, et ka sõnade lausumise *kontekst* oleks mingil moel *kohane*, ja väga sageli on nõutav, et kas ütleva ise või teised inimesed peavad sooritama *veel* teatud *teisi* tegusid“ (Austin 2018: 19).

Teooriat edasi arendanud Searle jaotab kõneaktid representatiivideks, direktiivideks, komissiivideks, ekspressiivideks ja deklaratsioonideks, millest esimene on vastavuses Austini konstatiiviga ehk väitega, teised aga eri tüüpi performatiivid. Direktiiviga kohustatakse millekski kuulajat, komissiiviga kõnelejat ennast, ekspressiiv väljendab kõneleja seisundit ja deklaratsioon kehtestab mingi uue olukorra. (Searle 1975: 354–359)

Kõneaktid eeldavad eksplitsiitselt või implitsiitselt alati mingit 'mind' ja 'sind' ehk kõnelejat ja kuulajat (Rozik 1992a: 53–55). See on seotud üldisema teatrilausungite omadusega kasutada tavaelust rohkem deiksist, mis võimaldab lausungite tegevuslikkust ja dialoogilisust (Elam 2002: 127). Asesõnade abil on võimalik fiktsionaalset maailma ühtaegu nii luua kui ka selle olemasolu kinnitada, seda sammas otseselt kirjeldamata:

Deiksis [...] võimaldab viidata dramaatilisele kontekstile kui 'tegelikule' ja dünaamilisele maailmale, mis on juba olemas. Tõepoolest, deiktiline viitamine eeldab, et eksisteerivad kõneleja ehk 'mina', kuulaja ehk 'sina' ja füüsiliselt kohalolev objekt ehk 'see'. (sammas, 128)

Elam seob selle teatri keele omaduse Émile Benveniste'i raamatus *Problèmes de linguistique générale* eristatud kahe lausungitüübiga, milleks on 'ajalooline' ja 'diskursiivne'. Kui

esimene neist tähendab objektiivset jutustust mingitest toimunud sündmustest, milles deiksis olulist rolli ei oma, siis teine rõhutab just lausumise akti ennast, ühes lausuja, kuulaja ja lausungi kontekstiga, kusjuures selle eesmärk on kuulajat mingil moel mõjutada (Benveniste 1973: 206, 209). Teatris domineerib Elami sõnul just diskursiivne: „[...] draama esitub alati kui *discours* – ’pragmaatiliste’ lausungite või *énonciation*’ide võrgustik –, mitte kui abstraheeritud *énoncé*’de kogum.“ (Elam 2002: 131)

Lisaks on asesõnad ilma referendita ’ebatäielikud’, mis tekitab vajaduse füüsilise kontekstualiseerimise järele – see aga saab toimuda läbi teiste teatraalsete vahendite, sidudes niiviisi lavamaailma üheks tervikuks (samas, 129). Nii loodud referendid eksisteerivad vaid fiktsionaalses maailmas: „Dramaatilised referendid on just seda sorti objektid: need luuakse draama kestuseks ja need eksisteerivad seni, kuni neid mainitakse, ostenseeritakse või neile muudmoodi dialoogis (või siis, etenduskunsti puhul, üldises ’teatraalses diskursuses’) viidatakse.“ (samas, 137) Lausunud sõnade maailmaloovat funktsiooni on nimetanud ka Fischer-Lichte, kes ütleb, et keelelistel märkidel on teatris potentsiaalne võime asendada kõiki teisi: „Kõike, mida võib näitleja sõnul meeleliselt kogeda, on seega võimalik kogeda ka publikul.“ (Fischer-Lichte 1992: 21) Kuna keelekasutus laval imiteerib Eli Roziku järgi siiski keele tavakasutust, ei lähe see vastuollu keelemärgi ikoonilisusega (Rozik 1993: 110) ning toimib seetõttu erinevalt loojutustamisest – kujutatavat maailma ei kirjelda ainult sõnad, vaid ka tegevuse, sh lausumise akti jäljendamine (samas, 106).

### **2.3. Teatraalsed konventsioonid**

Kuigi ka ikoonilisuse printsiipi ennast võib Roziku järgi vaadelda teatrimeediumi põhilise konventsioonina, mõistab ta teatraalsete konventsioonide all märgikasutust, kus see printsiip tühistatakse ehk kus tähistatavat pole võimalik täielikult tähistajast tuletada (Rozik 1992b: 2). Neid kasutatakse meediumi poolt teatraalsele kommunikatsioonile seatud piirangute tõttu, mis „määravad tarviduse teatraalsete konventsioonide järele, mis täidaksid funktsioone, mida teatraalne meedium täita ei suuda“ (samas, 8). Tühistamine võib toimuda nii materiaalsel kui kujutluslikul tasandil, kusjuures see pole kunagi absoluutne – näiteks konventsionaalset lõuendile maalitud tänavat võivad saata etendajate vastavad ikoonilised žestid (samas, 6).

Kui konventsioonide eristamise aluseks on viis, kuidas need täpselt ikoonilisuse printsiibist kõrvale kalduvad, siis konventsiooni funktsioon tähendab informatsiooni, mida konventsioon etendustekstile annab. Need ei pea olema omavahel täielikus vastavuses – sama konventsioon võib täita mitut funktsiooni ja vastupidi –, aga enamik konventsioone on Roziku järgi võimalik täidetavate funktsioonide järgi kategoriseerida. (samas, 9) Ta eristab kuut peamist konventsioonide kategooriat. Neist kaks on tehnilist laadi, aidates ületada füüsilisi, etendusruumi seatud kujutamise- ja tajupiiranguid, mis keelega otseselt ei seostu. Nelja ülejäänud funktsiooni jaoks aga kasutataksegi Roziku sõnul enim just loomulikku keelt (Rozik 1993: 110), mistõttu ta käsitleb neid ka artiklis „The functions of language in the theatre“. Nendeks funktsioonideks on edastada tegevuse väljendamata aspekte (näiteks tegelase mõtted), tegevuse kujutamata aspekte (näiteks fiktsionaalses minevikus toimunud sündmused), formuleerida väärtushinnanguid ja kontseptsiooni ning saavutada esteetilist efekti. (Rozik 1992b: 9) Esimest kolme nimetab Rozik ka iroonilisteks konventsioonideks, kuna nende kaudu on võimalik tekitada 'dramaatilist irooniat' – olukorda, kus publik teab rohkem kui tegelased (samas, 11).

Peamiseks irooniliste konventsioonide väljenduseks on justnimelt kõne ning mõnel juhul ka muusika (samas, 13). Kõne ei esine sel juhul tegevuslikus, vaid deskriptiivses funktsioonis, mis tähendab ikoonilisuse printsiibi osalist tühistamist, kuivõrd kujutatavas maailmas seda kõnet sellisena ei esine: „Sarnasuse printsiip tühistatakse materiaalsel tasandil ka siis, kui teater laenab kirjandusliku kirjeldamise vorme – täpsemalt, fiktsionaalset loojutustamist ja kujutamist.“ (samas, 7) Selle väljendamiseks kasutatakse sageli funktsionaalseid tegelasi või situatsioone, mis 'laenavad' konventsioonile ikoonilise mõõtme – näiteks luuakse tegelasele võimalus avada kellelegi oma sisemaailma või jutustada millestki toimunust, mida pole laval kujutatud. Võimalik on ka näiteks tegelase monoloog publikusse või enda ette, mille puhul eeldatakse, et publik võtab stseeni puhtalt konventsionaalse, mitte ikoonilisena. (samas, 13) Rozik toob aga välja, et kuna laval on ka muid elemente, mis aitavad sama sõnumit kanda, ja keel pole ainus jutustuse vahend, ei ole samasus loojutustamisega täielik. (Rozik 1993: 111)

Eriti olulist rolli mängib keel tegevuse väärtuspõhisel ja kontseptuaalsel kategoriseerimisel. „Ikoonilised märgid iseeneses ei kannu kontseptuaalset või väärtuselist tähendust, mille omistavad neile verbaalsetes kirjeldustes tegelased.“ (Rozik 1992b: 15) Autoriaalse positsiooni esiletoomiseks kasutatakse sageli samuti funktsionaalseid tegelasi,

näiteks jutustaja või koor (samas, 16). Väärtusi ja kontseptsiooni on võimalik edastada nii eksplitsiitselt kui ka näiteks sõnavaliku kaudu, mis kannab lisaks referentsiaalsele tähendusele ka nn emotsionaalset värvingut (Rozik 1993: 112).

Esteetilise efekti konventsioon on seninimetatutest erinev ja neid mingil määral allutav – teatris on igasugusel fiktsionaalse maailma kujutamisel oluline ka selle kujutamise esteetiline aspekt, mis eeldab juba teatavat kõrvalekaldumist täieliku ikoonilisuse printsiibist (Rozik 1992b: 16). Sealjuures ei pruugi selle konventsiooni läbi viimine mõjutada mitte kujutatavat maailma, vaid kujutamise viisi: „täendusrikkaid esteetilisi suhteid luuakse tähistaja enda tasandil“ (samas, 17). Esteetilise efekti konventsioon mõjutab kogu etendust, seega kõikide teatrimärkide, sealhulgas kasutatava keele tähistajaid. Selle alamkategoriana näeb Rozik ka mingi kindla meeleolu loomist. (samas)

### 3. Keele funktsioonid postdramaatilises teatris

Olulisim ühildumatuse aspekt homogeense ikoonilisuse teooria ja postdramaatilise teatri vahel on eeldus lavastuse eesmärgi kohta kujutada (ehk esile kutsuda) mingit fiktsionaalset maailma. Hans-Thies Lehmann toob aga just sellele põhimõttele vastu hakkamise välja ühe postdramaatilise teatri alustalana:

sellest [etendustekstist] saab rohkem kohalolu kui kujutamine, rohkem jagatud kui kommuniqueeritud kogemus, rohkem protsess kui saadus, rohkem manifesteerimine kui tähistamine, rohkem energeetiline impulss kui informatsioon. (Lehmann 2006: 85)

Kõige otsesemalt mõjutab see keele vahendavat funktsiooni. Teatrimärkide säärane seotus loomuliku keelega eeldab „etenduslikkuse eraldamist praktikast“, mida Keir Elam nimetab semiotiseerimise põhjustajaks (Elam 1977: 4). See muutub probleemseks näiteks juhul, kui lava ja publiku vaheline piir pole selgelt eristatud ehk objektide praktiline ja performatiivne funktsioon on ühendatud (samas). Seda probleemi ilmestab hästi „Kas te olete oma kohaga rahul“, kus lava- ja publikuruum on sama. Lisaks tähendab keele vahendava funktsiooni eelduseks võtmine seda, et etenduses kujutatava jaoks on keeles kategooriad olemas ning et nende omavahel vastavusse viimine on etendus kogemuse seisukohalt mõttekas – neile pakuvad aga vastunäiteid mõlemad vaadeldavad lavastused.

Ka 'verbaalsete interaktsioonide imiteerimise' funktsiooni määratlus toetub aluseeldustele, mis on omased just dramaatilisele teatrile: „Selle [draama] teadlikult teoretiseeritud tegurite hulka kuuluvad kategooriad „jäljendamine“ ja „tegevus“ ning nende automaatne ühtekuulumine.“ (Lehmann 2011: 240) Postdramaatikas on jäljendamise osatähtsus aga palju väiksem, tekitades seega küsimuse, millal on tegemist interaktsiooni imiteerimise ja millal reaalse interaktsiooniga. Tendents rõhutada kohalolu ja autentsust laseb uskuda, et püüeldakse interaktsiooni enese poole, aga see ei pruugi alati ühtida publiku

ootuste ja seega ka vaatamisviisiga. Mõlemas lavastuses vaatlen sooritavate kõneaktide iseloomu ning deiksise kasutamist, püüdes määrata reaalse interaktsiooni ja selle imiteerimise vahekorda.

Teatraalsete konventsioonide puhul vajab esmalt tähelepanu, miks on nendest rääkimine postdramaatilises teatris üldiselt võimalik, kuivõrd nüüdisteater on üldiselt suunatud konventsionaalsuse vastu: „kui vaadelda etendust avangardi kontekstis, on konventsioonid peamiselt mõeldud lõhkumiseks või muutmiseks.“ (Woods 2011[1989]: 48). Näiteks ka postdramaatikas sageli kasutatud rühmaloomestrateegiatest rääkides ütleb Madli Pesti, et nende kasutamisel eemalduakse teadlikult teatrikonventsioonidest (Pesti 2016: 81), ja postdramaatilise teksti mõistet all mõeldakse sageli „draamakonventsioone ignoreerivaid, kuid teatrile mõeldud tekste“ (Epner 2007: 6).

Kuna aga postdramaatiline teater on niivõrd heterogeenne ning, erinevalt avangardist, pole suunatud täielikult draama ja selle vahendite eitamisele (Lehmann 2011: 246), on konventsioonidega ümberkäimine selles mitmekesisem kui pelk vastandumine ja lõhkumine. Lehmanni *Postdramatische Theater* ingliskeelses eessõnas vastab tõlkija küsimusele, miks uut etenduskunsti üldiselt dramaatilise teatriga seostada, et „sageli vihjavad etendused ise – kas teadlikult või mitte – tuttavate dramaatiliste struktuuride ja teatraalsete konventsioonide ootustele ning sihilikult petavad neid“ (Jürs-Munby 2006: 11). Just seda 'petmist' on dramaatilise teatri konventsioonidele toetudes võimalik lähemalt uurida.

Kuigi homogeense ikoonilisuse teoorias on konventsioonide mõiste määratletud esmajoones kõrvale kaldumise kaudu ikoonilisuse printsiibist (Rozik 1992b: 2), on ka nende funktsiooniks aidata kaasa mingi maailma kujutamisele (samas, 9). Vaatlen seega, kuidas need funktsioonid fiktsionaalse maailma esitamisele mitte suunatud postdramaatiliste lavastuste puhul teisenevad – mis saab konventsioonide kasutuskohtadest ilma konventsionaalsuse võimalikkuseta? Pöoran tähelepanu sellele, mis rolli mängib selles keel ning kas ja kuidas sealjuures dramaatilise teatri konventsioonidele viidatakse või vihjatakse.

### 3.1. „Valgete vete sina“

Lavastuses „Valgete vete sina“ on lava ja publik selgelt eristatud ning tähtsal kohal on klassikalised teatri atribuudid nagu kostüümid, rekvisiidid ning ekstraprojektiline heli- ja valguskujundus. Eri stseenides on fiktsionaalse maailma kujutamise aste erinev, varieerudes teatraalsetest rollikujutustest (vanad mehed, meelas aeroobikatreener, jaapanlased) füüsiliste liikumiseni, mis mõjuvad pigem tajule. Stseenid narratiivselt omavahel ei seostu, nii et lavastus jätab vaatajale kontseptsiooni mõistmiseks küllaldase vabaduse. Homogeense ikoonilisuse teooriaga kooskõlaliselt kasutab Keerd kõnet vaid ühena võimalikest väljendusvahenditest, seadmata seda hierarhiliselt teistest märgisüsteemidest kõrgemale. Ka teatrimärkide kujutav omadus ja sellega seonduv keele vahendav funktsioon ei ole lavastuses päris kõrvale lükatud – vaatajale jäetud vabadus toob endaga kaasa mitmeid võimalikke vaatamisviise.

**Keele vahendav funktsioon** on lavastuses enim esil juhul, kui laval kujutatakse midagi, mille puhul oodatakse vaatajalt 'ära tundmist'. See toimub mitmes stseenis – kujutatakse näiteks jaapanlasi, poistebändi, aeroobikatundi, McGyverit ja vestlevaid vanamehi. Kuna stseenid omavahel narratiivselt ei seostu, ei ole eraldi rõhku pandud sellele, et kõik vaatajad kindlasti kujutatavat mõistaks – võimalik on keskenduda ka puhtale visuaalile või tegevusele iseeneses. Kui kujutatav aga ära tunda, on keele vahendaval funktsioonil asendamatu roll, kuna võimaldab muidu eraldiseisvad detailid koondada ühe, loomulikust keelest tuttava kategooria alla.

Teiseks on võimalik näha samu tegevusi nii ostensiooni kui kohalolu vaatepunktist. Selle illustreerimiseks vaatlen jalgpallimängustseeni. Pärast erinevates kostüümides, eri kõnnakute ja häälsustega korduvalt üle lava käimist ilmuvad kõik etendajad järgemööda taas lavale, kõigil peale ühe seljas polosärgid, jalas tumedad püksid ja olek võrdlemisi neutraalne. Hakatakse aktiivselt jalgpalli taga ajama ja mänguhoos hüüdlema. Lähtudes eeldusest lava semiotiseeriva omaduse kohta, võib jalgpalli selles stseenis vaadelda kui abstraktse jalgpallide mõisteklassi tähistajat. Roziku käsituses on see võimalik seetõttu, et vaataja suudab eristada jalgpalli omaette kategooriana, milleks annab võimaluse keele vahendav funktsioon. Ka mängijad pole seega mitte ainult oma nime ja näoga näitlejad, vaid abstraktsed jalgpallimängijad, ning jalgpallimäng mitte ainult see konkreetne mäng, vaid ka



jalgpallimäng üleüldiselt. See võimaldab omakorda esile tõusta konnotatiivsel tähendusel, näiteks võib vaataja seostada jalgpalli meeskonnatöö või võistluslikkusega.

Samas on võimalik stseeni ka teise vaatenurga alt vaadata, keskendudes justnimelt kohalolule, mitte kujutamisele, ja jagatud, mitte kommuniqueeritud kogemusele (Lehmann 2006: 85). Seda võimaldab tõik, et stseen ei moodusta osa narratiivsest tervikust, mille jaoks oleks koherentse fiktsionaalse maailma loomine vajalik. Lisaks rõhutab ka stseeni järjestuslik paiknemine loomulikkust – eelmine stseen on olnud teadlikult väga teatraalne, kusjuures Oskar Punga on jäänud veel eelmisesse kostüümi, millele teised mängijad peagi tähelepanu juhivad. Järk-järgult muutub ka jalgpallistseen järjest selgemini lavastatuks – näiteks suureneb mängijate pahameel juhi kostüümi suhtes, mis ei ole näitlejate tasandil põhjendatud –, mis on jällegi kontrastis mängu alguses valitsenud neutraalsusega. Nii vaadates on etendajad justkui nemad ise, kes on parajasti etendusolukorras laval ja mängivad selle raames ühe konkreetse palliga jalgpalli. Väärrib tähelepanu, et tegu pole imitatsiooni, vaid reaalse mänguga, kuna pall tõepoolest liigub ja etendajad peavad vastavalt reageerima.

Seega on jalgpallimängustseeni puhul üheaegselt võimalik nii dramaatiline, rohkem keele vahendusele toetuv, kui postdramaatiline vaatamisviis, milles keele vahendav funktsioon ei mängi rohkem rolli kui igapäevaelus. Lavastus ei anna juhiseid, kumba eelistada, mistõttu on tõenäoline, et eri vaatajad näevad stseeni erinevalt, sõltuvalt näiteks eelmiste stseenide mõjul tekkinud ootustest. Sellist paralleelsust ilmneb ka mitmes teises stseenis.

Lavastuses leidub ka stseene, kus kujutatavat maailma on raskem nimetada, rõhutades sellega just teist vaateviisi. Näiteks sobib stseen, kus Ken Rüütel jääb pimedale lavale pikka teivast õlgadel hoides keerutama. Kuna teibaga keerutamine ei moodusta vaataja peas mingit terviklikku üksust ning sellel pole ka kultuuriliselt määratud kindlat konnotatiivset tähendust, tõusevad esile keerutamise kogemuslikud aspektid nagu meditatiivsus, hüpnotisatsioon, võib-olla õud jne. Kõrvutatuna Rüütli monoloogiga keerutamise algul, toimib keerutamine pigem narratiivile vastanduva tajuplaani esindajana.

Säärast kujutava ja tajulise vaatamisviisi kõrvutamist ja ühe teisesse sulandamist esineb lavastuses mitmes kohas. See ei lase ühel vaatamisviisil teise üle domineerima hakata, vaid tekitab nende vahele dialoogi, mis võtab erisuguseid vorme. Näiteks on Rüütli keerutamisele eelnenud teivaste viibutamine, mis on küll samamoodi hüpnootiline, aga seostub samas sõnalises osas korduvalt nimetatud mesilaste lennuga. Juhul, kui vaataja on

selle stseeni seostanud loomuliku keele 'mesilase' kategooriaga, võib ta kategooriat ka keerutamisele kohaldada. Samas suunab keerutamise kestus ja narratiivse arengu puudumine vaatajat mesilase mõttest edasi liikuma ning tähelepanu näiteks keerutamise vaatamisest saadavale kogemusele suunama.

**Verbaalsete interaktsioonide imiteerimise funktsiooni** uurides väärib esmalt ära märkimist laialdane arusaamatus keeles väljendatud verbaalsete aktide kasutamine. Siia alla käivad näiteks stseen, kus Jan Ehrenberg multifilmilike häälightsuste saatel klaveri taha ronib ja seda mängima hakkab, ja stseen, kus Ekke Hekles jaapani keelt meenutavate häälightsuste abil teiba õige kõrguse saavutamiseks instruksioone jagab, millele järgneb kõigi etendajate osalusel sarnase pomina saatel mati maha laotamine. Need juhud illustreerivad hästi loomuliku keele kasutamist vaid ühena võimalikest ja võrdsetest väljendusvahenditest, mis on oma olemuselt mitteverbaalsed (vt Rozik 1992a: 48). Lisaks on kasutatavad märgid siinjuhul selgelt ikoonilised ja toimubki just verbaalse interaktsiooni imiteerimine selle kõige otsesemas mõttes – imiteeritakse loomulikku keelt. Keelest rääkides Rozik seda juhtu ei käsitle, aga arvestades kõigi teatrimärkide ühest funktsioneerimist võib seda vaadata näitena ikoonilise märgi kasutusjuhust, kus materiaalne sarnasus ei ole kuigi suur, aga referent on siiski sarnasuse põhjal äratuntav.

Mõlemale eeltoodud stseenile võib leida paralleele, mis on loomulikus keeles – Ehrenbergi muusikapala läheb pudikeelest otse üle eestikeelsele jutustamisele ning matti maha laotades „õiendatakse“ teistest erinevalt käituvat Oskar Pungaga arusaamatus keeles sarnaselt nagu jalgpallistseenis, kus kõlavad läbisegi laused nagu „võta ära see“, „jah, sina“, „kuuled või?“ jne. Sarnaselt kasutatakse loomulikku keelt veel mitmes stseenis, kus olulised pole mitte konkreetset väljavalitud sõnad, vaid lausumise akt ise – õiendamine, hüüdlemine, pomisemine, takkakiitmine, pahameele avaldamine jne. See toimub suuremalt jaolt kollektiivse reaktsioonina ühe konkreetse etendaja tegevusele (sh verbaalsele) ning seda saadavad vastavad žestid, näoilmed, kõnetempo jne, mis kannavad lausutavate sõnadega sama sõnumit.

Sarnaselt arusaamatu keele kasutamisega võib verbaalset interaktsiooni imiteerivana vaadelda ka pressikonverentsistseeni, kus kasutatakse küll loomulikku keelt, aga lausungite sisu pole vastavuses imiteeritavaga. Stseenis küsitakse Jan Ehrenbergilt kordamööda täie tõsidusega küsimusi mesilaste kohta, kusjuures nii küsimused kui ka vastused muutuvad

järk-järgult sõnamängulisemaks, jäädes kõneaktidena aga ikka samaks: „rahvas räägib, et ta ei saa teie jutust midagi taru“, „kas te sellist juttu ajades ise endale natuke vapsik ei tundu?“, „kas te vähemalt julgete tunnistada, et te olete omadega üleni mees?“ jne. Sellised loomulikku keelt kasutavad, aga sisu asemel vormi rõhutavad lausungid mõjuvad taas eri märgisüsteeme ühendavana, sarnanedes oma tegevuslikkusele ka kehaliselt väljendatud aktidega. Samas rõhutab sõnamängude ehk just keele võimaluste kasutamine otsust kasutada aktide sooritamiseks nimelt keelt ning lisavad stseenile teise, poeetilise tähendusplaani.

Selle teise plaani tõttu pole loomuliku keele kasutus selles stseenis teiste märgisüsteemidega asendatav. Samamoodi on juhul, kui fookuses on öeldu informatiivne väärtus. Lavastuses tugevdab seda intuiitiivselt samuti selget vahet mikrofone kasutamine – lausungid, mis on omaette olulised, öeldakse alati nähtavalt mikrofone, sellal kui tegevuslike hõigete puhul seda ei tehta. Sedasorti mikrofonikasutus on ühelt poolt praktiline, sest võimaldab publikul lausungeid kindlasti kuulda, teisalt sümboolne, rõhutades teadlikkust tehtud valikust kasutada sõnumi edastamiseks just keelt. See nähtavale toodud vahendivalik eksplitseerib postdramaatilise teatri allumatust keele domineerivale positsioonile (Lehmann 2006: 93) – „vaikimisi“ kasutatavaks märgisüsteemiks on pigem liikumine, millele kõne mõnes valitud stseenis lisandub.

Levinuimaks kõnevormiks on mikrofone kasutavates stseenides monoloogiline jutustamine, mida vaatlen edaspidi. Teistpidine olukord, kus paljude osalejate kõne on stseenis võrdselt fookuses, esineb ainult lavastuse lõpuosas olevas telefonikõnestseenis, kus etendajad seisavad lava tagaosas paarikaupa kallistustes. Nad esitavad telefonikõnet imiteeriva dialoogi, kus eri loomad (nii nad end tutvustavad) helistavad Kadi-nimelisele pangatellerile, kellele nad tolle suunavate küsimuste peale endast räägivad. Kõned sulanduvad sujuvalt üksteisesse, aga helistajad räägivad alati Kadiga, mitte üksteisega:

Kadi: „Aga mis su enda lemmiktegevus on?“

Fred: „Mäuu, mulle meeldib aknast välja vaadata. Mäuuüü, ja üle kõige meeldib mulle akvaariumist vett joomas käia.“

Kalad: „See kass on üks lurjus, kaabakas, terrorist, aferist! Protesteerime!“

Kadi: „Tere, kalakesed! Kuidas teie elu kulgeb?“

Kõigist mikrofone kasutavatest stseenidest on just see kõige sarnasem Benveniste'i diskursiivse lausungitüübiga – Kadi ja helistaja reageerivad kõneaktidega vastastikku üksteise öeldule, nii et lausumise akt saab selle sisuga võrdselt tähelepanu. Kuna siin stseenis on etendajatel tegelasnimed ja rollid, võib öelda, et tegu on tõepoolest mingi maailma

kujutamise ja selles toimuva interaktsiooni imiteerimisega. See imitatsioon toimub aga vaid sõnaliselt, kehtestades samaaegselt visuaalse poolega teise plaani, mis ei lase vaatajal dialoogi siiski liialt „uskuma jääda“. Selle kaudu rõhutatakse teadlikkust kujutamisest kui ühest võimalikust teatraalsest vahendist.

Kuigi kasutatakse mikrofoni, pole kallistusepoosis täpselt näha, kes parasjagu räägib, nii et produtseeritavad lausungid on konkreetse lausuja ja tema füüsilise väljanägemisega seotud nõrgemini kui teistes stseenides, mõjudes seega universaalsemana, sellal kui kõne on, vastupidi, esmakordselt individualiseeritud. Lisaks on see stseen ka ainus kõne kasutusjuht, kus füüsiline liikumine on niivõrd minimaalne, et sõna saab primaarsena esile tõusta. Just seetõttu, et eriilmelisi helistajaid on niivõrd palju, aga nad jõuavad meieni vaid auditivse kanali kaudu, saab sõnaline aspekt üsnagi staatiliste kallistuste kohal suure üldistusjõu, sobitudes sellega hästi lavastuse finaaliassa.

Monoloogiline jutustamine esineb lavastuses mitmes eri vormis ning on seostatav Benveniste'i 'ajaloolise' lausungitüübiga. Kui Keir Elam väitis, et teatris on valdavaks just diskursiivne tüüp (Elam 2002: 131), ei ole see „Valgete vete sina“ puhul kuigi selge. Jutustustes ei taotleta üldjuhul küll objektiivsust, vaid võetakse selge minaposition, samas ei ole jutustusel alati tegevust edasi viivat või interaktiivset funktsiooni, vaid see on oluline iseenesest. Sellise jutustuse puhul ilmneb, et on keeruline teha vahet, millal on tegu representatiivse kõneaktiga ja millal **teatraalse konventsiooniga**, kuivõrd laval ei kujutata koherentset maailma, mille jäljendamisest kõrvalekaldumine oleks selgelt määratletav.

Sealjuures on kõik stseenid üles ehitatud selliselt, et nende mõistmiseks pole vaja mingit eelnevat teadmist – nii kujutamata kui väljendamata aspektidest –, mida peaks verbaalselt kirjeldama. Ka stseenides, kus fookuses on jutustamine, pole jutustus mitte abivahend tegevusest aru saamiseks, vaid tegevus ise. Näiteks stseenis, kus vanaks saanud mehed vestlevad, jutustab Martin Korgi tegelaskuju küll oma nooruspõlvest (ajaline lavareaalsusest väljaspool paiknemine) kui väikesest naisest Paulast, kes parasjagu laval ei ole (ruumiline lavareaalsusest väljaspool paiknemine), aga just jutustamise akt ja kuulajate reaktsioonid on need, mis kogu stseeni moodustavad. Iseseisva tegevusena mõjub jutustus ka vastupidisel juhul, kui füüsiline pool sõnalist osa ei toeta, vaid kehtestab täiesti teise plaani ning laseb seega mõlemal võrdväärseks esile tõusta.

Jutustuse iseseisvat olulisust näitavad ka kordused. Juttu, mis algab sõnadega „kui ma olin alles väike, sundisid kolm suuremat poissi mind mesilastarusse ronima“, jutustab kõigepealt Ehrenberg, kes mängib samal ajal pianinot, mida kolm etendajat mööda lava ringi lükkavad, seejärel Märten Metsaviir, kelle jutustamist teised etendajad klaverihelidega katkestavad ning kelle jutustuse kulgu see häirib, ning lõpuks Ken Rüütel, kes samal ajal, pikk teivas õlgadel, keerutab. Kõigil kolmel jutustamiskorral loo sõnastus veidi varieerub, aga ei haaku otseselt kordagi samaaegse lavalise tegevusega, olles suunatud pigem publikule kui lavalisele maailmale, mis loo sisule kuidagi ei reageeri. See lubaks jutustuse paigutada konventsioonide kategooriasse, aga kuna see ei mõju teistest stseenidest kuidagi vähem „tõepäraselt“, pole põhjust seda konventsionaalseks pidada.

Mitu kõnet kasutavat stseeni on küll üles ehitatud interaktsioonile teiste etendajatega, aga jäävad olemuselt siiski samuti monoloogiliseks – fookuses on üks jutustaja, kelle jutule teised kas kollektiivselt reageerivad või siis küsimustega või kommentaaridega suunavad. Sealjuures on kõik etendajad kehaliselt suunatud publiku poole. Juba nimetatud pressikonverentsistseenis pole Ehrenbergile esitatud küsimuste lausuja isik kunagi omaette fookuses, lastes esile tõusta Ehrenbergi vastustel ja suhtumisel küsijatesse kui anonüümsesse kollektiivi. Samamoodi suunatakse küsimuste ja reaktsioonidega Martin Korgi jutustust tema väikesest naisest Paulast. Piiri sellise jutustuse ja eelmises lõigus kirjeldatud puhta monoloogi vahel hägustavad aga näiteks Maarja Johanna Mägi ja Kristiin Räägeli juhitud „aeroobikatunnid“, kus interaktsioon toimub vaid ühtpidi – jutustaja jutule reageeritakse ekspressiividega, aga jutustust ega jutustajat see ei mõjuta. Seega pole lavastuses „Valgete vete sina“ konventsionaalse kirjeldava keelekasutuse ja representatiivse kõneakti vahele võimalik selget eraldusjoont tõmmata.

Irooniliste konventsioonide kasutuskohtadest väärrib aga veel omaette tähelepanu väärtushinnangute ja kontseptsiooni formuleerimise funktsioon. Kuna „Valgete vete sinas“ pole ühtset tegevustikku, tõuseb sellevõrra rohkem esile just kontseptsioon, mille formuleerimine toimub stseenideüleselt, aga erinevalt Roziku teooriast dramaatilise lavastuse kohta, pole selle funktsiooni täitmises keelel teiste laval kasutatavate märgisüsteemidega võrreldes suuremat rolli. Väärtushinnanguid ja kontseptsiooni formuleerivana toimib järgnevate stseenide suhtes iga eelmine, sõltudes pigem vaatajast kui selgest autoripoolsest suunitlusest. Erinevalt dramaatilisest narratiivsest lavastusest ei ole

see aga fiktsionaalse maailma kujutamise kõrval tegevustiku ja kõne sekundaarne, vaid primaarne funktsioon, seega ei saa selle täitmist konventsionaalseks pidada.

Küll aga on kontseptsiooni formuleerimisel olulise tähtsusega lavastuse pealkiri „Valgete vete sina“, mis kõik stseenid mingil määral endale allutab ning nende mõtestamiseks esialgse suuna annab. Pealkirjas on keel asendamatu ning selle tähtsus tõuseb just narratiivi puudumisel eriti esile, kuigi see on oluline osa ka draamatilistest lavastustest. Rozik loomuliku keele funktsioonide all pealkirja osatähtsust välja ei too, mille põhjuseks võib olla selle vaatlemine uuritavast etendustekstist „väljaspool“ asetsevana, nagu ka kavaleht või reklaamplakatid. Lavastuses „Valgete vete sina“ on pealkirja tähtsus kontseptsiooni edasiandmisel aga niivõrd suur ja muu vaatajat etenduseks ette valmistav loomulikus keeles esitatud materjal minimaalne, mistõttu oleks keele funktsioonide seas pealkirja vaatlemine asjakohane. Sealjuures sobitub see just Roziku kolmandasse kategooriasse, kuna lavastuse pealkirjastamine on selgelt teatrikonventsioon, mis asub väljaspool ikoonilist kujutamist.

Üldjuhul pole esteetilise efekti konventsiooni mõiste pole asjakohane, sest see on põhitegevusest eristamatu, samuti nagu näiteks kujutamata aspektide väljendamise puhul. Selle funktsiooni osana on võimalik vaadelda küll kõne vormilisi külgi, mis tegelaste sooritatavate kõneaktidega kaasas võivad käia, aga tegevuslikku eesmärki ei kannu, nagu nimetatud sõnamängud või Ehrenbergi räpi žanrile omased fraasid ja lauseehitus. Samas on ka nende vormimängude kehtestatavad tähendusplaanid iseseisvalt olulised, mistõttu need ei mõju 'efektina', vaid ühena võrdväärsetest teatraalsetest vahenditest.

### **3.2. „Kas te olete oma kohaga rahul“**

Lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ kasutatakse klassikalisi teatraalseid vahendeid minimaalselt – lavaruum pole vaatajate istekohtadest eristatud, etendajad ei kasuta kostüüme ega muid vahendeid, mis annaks mingi maailma kujutamisest eksplitsiitselt märku, ning ka heli- ja valguskujundus on enamjaolt diegeetiline (etendajate etendusruumi toodud lambid ja telefonist lastav muusika). Peamiseks keele kasutuskohaks on monoloogiline jutustamine. Etendajad omavahel üldiselt ei interakteeru ja pigem pöörduakse selgelt publiku poole, kellelt samas aktiivset kaasalöömist või -rääkimist ei oodata.

Erinevalt dramaatilisest teatrist ja mõnest „Valgete vete sina“ stseenist, ei seisne **keele vahendav funktsioon** lavastuses kordagi millegi muu kujutamises, mida oleks võimalik ära tunda ja nimetada (vrd nt 'jalgpall' ja 'mesilane'). Selle asemel on rõhk etenduslikkuse ja praktilisuse vahekorral täpselt samade tegevuste, objektide ja sõnade puhul – küsimusel, millal on näiteks sein lihtsalt sein ja millal 'seina' mõisteklassi tähistaja. Selle vahekorraga tegelemine on lavastuses tähtsal kohal, kusjuures see ei seisne mitte niivõrd eri rõhuasetusega stseenide vaheldamises, vaid kogu lavastuse vältel etendusliku tähendusplaani tõrjumises ja praktilisuse eksplitsiitses rõhutamises. Paradoksaalselt tõstab see aga etenduslikkuse just esile, pannes vaatajat mõtlema, millal ja miks neid rõhutatult praktilisi tegevusi ja esemeid etenduslikena vaatlama peaks.

Vaatamisviisi erinevuse illustreerimiseks vaatlen lähemalt etenduses kasutatavaid lisaobjekte, mis on selgelt nimetatavad ning mille puhul on seega keele vahenduse roll selgemini määratletav kui loomuliku keele kategooriatega raskemini vastavusse viivate tegevuste puhul. Ainsateks sellisteks spetsiaalselt selle lavastuse otstarbeks etenduspaika toodud füüsilisteks esemeteks on lava koha peal olev hall sein, etenduse jooksul tribüünile toodud põrandalambid, väiksemad seinajupid, mis vaatajate vahele seatakse, ja kleepmärkmepaberid.

Kõigi nende objektide puhul töötatakse abstraktse mõisteklassi tasandi tekkele mitmel viisil vastu. Näiteks on etendajate kõnes juttu seina konkreetsetest omadustest, selle ehitamise protsessist ja kogemusest, mis seda seina vaadates saadakse. Vaataja võib tunda näiteks klaustrofoobiat või huvi, mis seina taga on – sel juhul ei nähta seina mitte niivõrd „laval“ kui „lava asemel“ olevana, kusjuures seinal säilib läbinisti selle praktiline väärtus, mis on sellel ka lavaväliselt – ruume eraldada. Samamoodi kasutatakse väiksemaid seinajuppe ruumi ehituse ja sellest saadava kogemuse muutmiseks ning lambid kannavad valgustavat funktsiooni. Neid funktsioone ei imiteerita, vaid need toimivad reaalselt, eristamatuna lavavälisest funktsioonist.

Samas on nii sein kui lamp objektid, millel on tugev konnotatiivne tähendus – sein võib seostuda isoleeritusega, lamp jälle soojuse ja kodutundega. Mõlemad neist on tihedalt seotud kinnisvara teemaga, millele keskendub ka suurem osa lavastuse jutustavast osast. Seega tõuseb vaatamata rõhutatult praktilisele funktsioonile siiski esile ka etenduslik tähendus ehk 'seina' või 'lambi' mõisteklassi esindamine, mis eeldab loomuliku keele

vahendust. Sellele aitavad kaasa mitmed lavastuse stseenid, kus ei toimu mingit tegevust, nii et vaataja jõuab seni kuuldu ja nähtu üle järele mõelda ning nähtaval olevaid objekte mitme nurga alt mõtestada.

Märkmepabereid kasutatakse kahel otstarbel, mõlemal korral Juhan Ulfsaki poolt. Esiteks kasutab ta neid selleks, et märkida istekohtade numbreid – need ei tähista aga „päris“ istekohanumbreid, vaid on rõhutatult ajutised sildid, mis ongi märkmepaberi enda funktsioon. Lisaks märkmepaberitele proovib Ulfsak „kohtade kinni panemist“ ka riiete ja enda lõhnaga, demonstreerides nii erinevaid võimalikke viise. Pärast seda stseeni läheb Ulfsak märkmepaberitega seina juurde, kuhu kleebib neli märkmepaberit, et näitlikustada mõttekäiku kosmosest ja tühjusest: „No ma ei tea, see on... ütleme, et Päike onju. Ütleme, et see on, see on ütleme Maa onju. Ja Kuu, noh, ütleme poolkuu, kuskil on, ma ei tea, Marss onju.“ Siin tähistavad märkmepaberid taevakehi, olles ka vastavalt nimetatud, seda aga mitte laval asetsemise, vaid eksplitsiitselt välja toodud verbaalset selgitamist abistava funktsiooni tõttu, mis võib samuti olla märkmepaberite kasutusala ka lavaväliselt.

Need näited ilmestavad, kuidas võivad korraga võimalikud olla nii dramaatiline, kujutamisele orienteeritud, kui ka postdramaatiline, kohalolu rõhutatav vaatamisviis. Teise puhul pole keele vahendav funktsioon tingimata vajalik, sest fookuses on just kategoriseerimist ja nimetamist mitte vajavad nähtused nagu vaataja tunnetus ruumist või visuaalist. Samas on keele vahendus oluline juhul, kui fookusesse tõsta lavamärkide konnotatiivne plaan, mille kaudu saavad tekkida ka teatrisümbolid selle sõna traditsioonilises mõttes.

**Verbaalsete interaktsioonide imiteerimise funktsiooni** puhul võib osaliselt näha samasugust mehhanismi – teatraalsete rollide puudumise ja kõne igapäevasuse tõttu on interaktsioon rõhutatult reaalne, aga just seeläbi tõuseb ka imiteeriva plaani võimalikkus esile. Kuna etendajad interakteeruvad omavahel minimaalselt ja peamiseks dialoogipartneriks on publik, kellelt reaalselt kaasalöömist enamjaolt ei oodata, on see imitatsioon aga teist laadi kui homogeense ikoonilisuse teoorias mõeldud – see ei tulene mitte mingi maailma kujutamisest, vaid teatripubliku ja etendajate vahelisest suhtest, mis määrab interaktsiooni paratamatu ühepoolsuse.

Publiku poole pöörduakse nii ekspressiivide („tere“, „vabandust“), direktiivide („kas te olete oma kohaga rahul?“), komissiivide („ma tulen kohe tagasi“) kui deklaratsioonidega



(„sina oled „üks““). Sealjuures ei oodata aga üldjuhul ühtki perlokutiivset akti. See ilmneb esiteks küsimuste küsimisel, kus vastus eriti etenduse edasist käiku ei mõjuta, kusjuures see tuuakse ühel korral ka eraldi välja: „Mida teie mõtlete, kui te tühjust vaatate? See on retooriline küsimus, mind ei huvita, mis te vastate, räägin ise aja täis.“ Teiseks on tähelepanuväärne ülejäänud direktiivide iseloom. Näiteks ütleb Juhan Ulfsak esimese asjana „me mõtlesime alustada niimoodi, et me vaatame natuke aega seda seinä“ ning Eero Epner lõpuosas „palun ärge vaadake seda kujundit“. Need on mõlemad justkui direktiivid, mis peaksid publiku pilku suunama. Samas ei tundu see olevat nende lausungite peamine eesmärk ja neil pole ka perlokutiivset jõudu, sest publik ei tunne, et ta peaks tegema, nagu öeldud – kui keegi kujundit vaatama satub, ei juhtu sellest midagi. Seega on neid kõneakte võimalik vaadelda direktiivide imitatsioonina.

Mõnel korral esineb ka reaalseid perlokutsiooni nõudvaid akte, näiteks „andke palun artisti särk“, millele järgneb Ulfsaki särgi üleandmine. Mingit reaktsiooni nõuavad ka konkreetsetele inimestele suunatud küsimused, kuigi need võimalikud vastused on üsna selgelt ära määratud. Näiteks lavastuse lõpuosas toimivas „loteriis“ käib Epner mikrofoniga ringi ning suunab seda aeg-ajalt inimeste poole küsimusega „kas te olete rahul?“, mispeale ta jaatava vastuse puhul hõiskab „meil on järgmine võitja!“.

Omavahel interakteeruvad etendajad verbaalselt kahel korral. Esiteks siis, kui Epner ütleb Ulfsakile tema riideid ulatades „palun“, ning teine kord, kui Epner ütleb Ulfsakile temast mööda pääsemiseks „artist, palun liikuge“. Mõlemad on performatiivid, mis ka õnnestuvad. Teine lause töötab aga eksplitsiitselt vastu teooriale sellest, et illokutiivseid ja perlokutiivseid akte sooritatakse tegelaste, mitte etendajate tasandil, kuna Ulfsaki poole pöördutakse sõnaga „artist“, ja too teeb, nagu soovitud. Võib aga eeldada, et tegelikkuses etendajad üksteist ei teieta, mis viitab jällegi vastupidisele. Ka selle teadliku vastuolu eesmärk võib olla etenduslikkuse paradoksi alla joonida: „autentsuse funktsiooniks nüüdisteatris ei pea olema tingimata mingisuguse eheduse kuulutamine, vaid selle kombineerimine, muutmine, aga ka tema võimalikkuse eitamine ja hoopis autentsuskasuka voodri näitamine“ (Epner 2021).

Ka deiksisel on lavastuses suur roll. Selle kasutust iseloomustab samuti ülalmainitud mäng autentsuse-etenduslikkuse skaalal, kuivõrd osutavate asesõnade referendid on rõhutatult reaalsed. Lavastust alustab ja lõpetab loetelu asjadest, mis jäävad nii, nagu need on: „see sein“, „need tühjad kohad“, „see ruum, kus me praegu viibime“ jne. Viidatakse ka

etendusruumist väljapoole, tänavalt kostvatele häälele, tuues need vaataja tähelepanusse. Samuti on olulised määrsõnad „siin“ ja „seal“, kus esimene tähistab kas kogu lavaruumi või konkreetset istekohta („siin on igal asjal oma funktsioon“, „me otsustasime, et siia ei istu mitte keegi“) ja teine etendusruumist väljaspool või kõnelejast kaugemal asuvat („väljapääsused on üks, see on seal“, „seal väljas“). Lisaks kasutatakse neid sõnu ka monoloogilistes jutustustes, kus need viitavad loosisesele maailmale nii, nagu see narratiivi sidususe jaoks oluline: „seal korteris“, „tol ajal“, „istusin sinna maha ja vaatasin sealt aknast välja“ jne.

Samamoodi on isikuliste asesõnadega. Jutustustes kasutatakse peamiselt ainsuse esimest isikut („ma mäletan“, „olen mõelnud“), kusjuures aga lugude tõeväärtus ei pea ühtima reaalsete etendajatega juhtunuga, nii et „mina“ viitab siiski mingil määral fiktsionaalsele etendustegelasele. Seda rõhutab näiteks see, et Epner viitab minavormis samale loole, mida varem jutustas Mart Kangro. Otseselt publiku poole pöörduakse kas „teie“ või „sina“, kusjuures aeg-ajalt kasutatakse „teie“ asemel etendusruumis viibijate tähenduses hoopis „meie“ („aga enamik me peame ikkagi jagama oma naabriga [käsituge]“). See „teie“ ja „meie“ kui publiku ja etendajate erinevus tuuakse ka eksplitsiitselt välja:

Igas ruumis tekib mingi ebavõrdsus, siin ruumis ka. Näiteks kus on see punkt, kus ei ole enam *meie*, vaid on *teie* ja siis *mina*. Seal väljas veel ei ole nagu niimoodi, ja siin all ka nagu ei ole. Siin ruumis on üks konkreetne koht, kust see ebavõrdsus alguse saab, see koht on seal. Sest kui siin *olen*, või noh, *meie oleme*, ja siit niimoodi tuleme, et siis on kõik nagu hästi... [minu kursiiv – S.J.]

Seegi rõhutab teadlikkust just selles etendamissituatsioonis ja -ruumis viibimisest ning lõhub vaatajate jaoks tekkida võivat etenduslikku illusiooni.

Just asesõnade teadliku suuremahulise ja konkreetse kasutamise tõttu võib aga vastandlikult esile tõusta ka nende universaalsus ning viidatavate objektide ja nähtuste metafoorsus. Seda ilmestab näiteks korduv küsimus „kas te olete oma kohaga rahul?“, mis vastavalt etenduse kulule ja kõlanud lugudele omandab uusi tähendusi alates istekohast, seejärel elukohast ning lõpetades koha kui üleüldise rolliga elus. Asesõnade kaudu avab seda metafoorsust Ulfsaki repliik, mis ühendab omavahel elu- ja lavaruumi:

[ütleme, et] *ma ei ole üldse meie maja inimene*, ma olen täitsa võõras, ma ei ole üldse meie seltskonnast. Vaatan meid, vaatan sealt sisse niimoodi ja näen meid kõiki siin niimoodi istumas, nagu me oleme praegu, nende vahedega. [minu kursiiv – S.J.]

Kordamööda kinnisvarast ja etendussituatsioonist rääkimine sulatab nii ühe- kui teise poolsed repliigid kokku teisega. Kuna aga etendusruum tuuakse läbi asesõnade

kasutamise väga teravalt kohale, hakkab lisaks kõnele samamoodi metafoorina toimima kogu füüsilis-ruumiline kogemus.

Samuti nagu lavastuses „Valgete vete sina“, on **teatraalsete konventsioonide** kategooria määratlemine problemaatiline, kuivõrd ükski kasutatavatest teatraalsetest vahenditest ei ole loomulikkuselt teistest eristuv või mingeid eelnevaid kokkuleppeid nõudev. Pigem vastandutakse autentsusepüüdluses igasugusele konventsionaalsusele. Sellele aitab kaasa tõik, et autorid on ise ka etendajad, kes oma identiteeti kostüümide ega teatraalsete rollidega ei varja ning toovad seda tõsiasja eksplitsiitselt väljagi: „see pole sellepärast, et me poleks siia kedagi leidnud“, „kui me alustasime selle protsessiga“ jne. Seega pole etendajad mitte autori ja publiku vahelise kommunikatsiooni vahelülid, mida Rozik konventsioonide määratluses eeldab, vaid ise aktiivsed kommunikatsioonis osalejad. Seega kannab nende tegevus publiku jaoks vaikumisi autoriaalset positsiooni, mille edastamine oleks muidu just konventsioonide ülesanne.

Ironiliste konventsioonide edastajana nimetatud keele kirjeldavat funktsiooni kasutatakse küll laialdaselt – enamik kõnest koosneb monoloogidest, kus on segamini narratiivsed jutustused ja arutluskäigud – , aga need pole eristatavad publikule suunatud representatiivsetest kõneaktidest. Esineb küll lavatagusest või etendaja sisemisest maailmast jutustamist, näiteks „istusin sinna maha ja vaatasin sealt aknast välja, et kui palju seda põldu on näha või...“, mis sarnaneb Benveniste'i ajaloolise jutustusega, aga samas on informatsiooni edasikandmisega sama oluline ka jutustamise akt, mis oma stiililt teistest kõnetegudest ei eristu. Seega ei ole kujutamata/väljendamata aspektide edastamise funktsioon asjakohane.

Väärtushinnangute ja kontseptsiooni formuleerimine ei toimu samuti konventsionaalselt, vaid tegevuse (sh verbaalse) käigus. Vaataja jaoks võib kõne olla nende formuleerimisel esmatähtis, aga see pole niimoodi tingimata määratud – kumbagi neist lavastus märgatavalt ei suuna, vaid jätab vaatajale vabaduse, näidates ühtviisi võrdväärsetena nii erinevatest vaatepunktidest esitatud lugusid kui ka liikumatuid ja vaikseid pause, kus esile tõuseb hoopis ruumikogemus. Ka selle lavastuse puhul on kontseptsiooni jaoks olulisel kohal küll pealkiri „Kas te olete oma kohaga rahul“, aga kuna seda küsimust ka kõnes lavastuse vältel mitmeid kordi esitatakse, toimib see pigem korduse kui omaette tähendusplaani pakkujana.

Ka keele esteetilise efekti pakkumise funktsioon ei ole lavastuses esil – pigem on kõne autentsuse rõhutamiseks nii neutraalne kui võimalik. Kuigi ka neutraalsust võib näha esteetiliselt efektsena, ei ole see olnud peamine eesmärk, mis oleks ülejäänut mingil viisil allutanud ja konventsionaliseerinud.

### 3.3. Tulemused

Eli Roziku artiklis „The functions of language in the theatre“ välja toodud keele funktsioonide vaatlemisel lavastustes „Valgete vete sina“ ja „Kas te olete oma kohaga rahul“ leidis kinnitust hüpotees, et dramaatilise teatri põhjal loodud teooria ei ole postdramaatilisse teatrisse üheselt ja ammendavalt üle kantav. Osa homogeense ikoonilisuse teooriast ei olnud uuritava materjali jaoks asjakohane ja ka vastupidi – materjalil ilmnes keelekasutust, millele teoorias vastavat kategooriat ei leidunud. Siiski pakkusid need funktsioonide kategooriad hea raamistiku loomuliku keele vahenduse küsimuse ja lavastustes kasutatava kõne funktsioonide vaatlemiseks, kuivõrd mitmel pool ilmnes, et dramaatilisele teatrile omased keele funktsioonid on uuritavates lavastustes olemas postdramaatilise vaatamisviisi esiletõusuks vajaliku vastaspooluse või paralleelse võimalusena.

Peamine ühildamatus Eli Roziku välja toodud keele funktsioonide ja postdramaatilise uurimismaterjali vahel seisnes kujutamise positsioonis. Sellal kui homogeense ikoonilisuse teooria toetub eeldusele, et kõik laval toimuv kujutab mingit fiktsionaalset või reaalselt maailma (Rozik 2008: 171), ei olnud see uuritava materjali puhul nii. Lavastuses „Valgete vete sina“ vaheldus kujutamise aste ja olemus stseenist stseeni, moodustamata mingit koherentset tervikut, lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ töötati kujutavale funktsioonile aktiivselt ja eksplitsiitselt vastu, rõhutades etendusruumi konkreetseid iseärasid ning objektide ja tegevuste praktilist otstarvet.

Homogeense ikoonilisuse teoorias on keele vahendav funktsioon just eelkõige kujutamise protsessi komponent, mistõttu teiseneb ühes kujutamise positsiooniga ka see funktsioon. Vaadeldavates lavastustes oli võimalik seda sõltuvust näha – keele vahendav funktsioon on esil just siis, kui näha toimuvat midagi kujutamas. Esimene võimalus, mida kasutati mõnes lavastuse „Valgete vete sina“ stseenis, on kujutada midagi muud – näiteks vanamehi või loomi, mida etendajad ise ei ole. See kujutamise plaan toetus otseselt keele

vahendavale funktsioonile, mis võimaldas kujutatavat ära tunda. Samas pakkus laval toimuv üldjuhul veel mingit muud tähendusplaani, mis seda osaliselt lõhkus, rõhutades sellega nii kujutamise tinglikkust kui ka selle stseeni jaoks tehtud valikut kasutada kõikvõimalikest teatraalsetest võimalustest just maailma kujutamist. Teine võimalus, mis on esil mõlemas lavastuses, on ostensioon, ehk lasta toimuval kujutada mõisteklassi, millesse see ise kuulub. Sellist vaatamisviisi lavastused otseselt kasutama ei suuna, võimaldades üldjuhul näha toimuvat ka puhtalt kohalolevana, aga mitmes stseenis on see võimalik ning lavastuse tervikusse hästi sobituv. Läbi selle on võimalik esile tõusta konnotatiivsel plaanil ning teha üldistusi ja seoseid, mis ka kohalolule rõhuvaid aspekte terviklikustavad. „Valgete vete sina“ toob mõlemad vaatamisviisid nähtavale läbi eri iseloomuga stseenide vaheldamise, „Kas te olete oma kohaga rahul“ aga läbi eksplitsiitse kujutamise plaani tõrjumise, mis ajuti seda paradoksaalselt just rõhutab.

Verbaalsete interaktsioonide imiteerimise funktsioonis kasutatakse kõnet rohkem lavastuses „Valgete vete sina“. Teoorias mitmel pool välja toodud verbaalsete aktide tegevuslikku olemust ilmestab hästi arusaamatu keele ja sõnamängulise loomuliku keele kasutamine, kus tõuseb esile just akt iseenesest, sõltumata öeldu reaalsest sisust. Läbi nende on võimalik mitteverbaalsete märkidega samaväärsena toimivana näha ka mitmeid loomulikus keeles esitatud kõneakte. Realse interaktsiooni ja selle imitatsiooni vahetõrjutub siin samuti kujutamise aspektist. Lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ on suurem osa sooritatavaid kõneakte suunatud publikule, kes akti sisule vastavalt reageerida ei pruugi, andes seega veidi teistsuguse perspektiivi imitatsiooni mõistele.

Lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ mängib suurt rolli ka teoorias nimetatud deiksis, aga vastupidise funktsiooniga – seda ei kasutata mitte fiktsionaalse maailma loomiseks, vaid just reaalses ruumis paiknemise rõhutamiseks. Sealjuures on väga suur osatähtsus asesõnadel 'mina', 'teie' ja 'meie', mida kasutatakse ka tekkida võiva kujutamisolukorra eksplitsiitsemiseks ja selle kaudu lõhkumiseks. Samaaegselt mõjub säärane asesõnade suuremahuline kasutamine ka üldistavana – etenduse jooksul võivad samad sõnad muutuda vaataja jaoks konkreetsest väga abstraktseks.

Mõlemas lavastuses tõusis esile representatiivse jutustamise suur osakaal, mida on raske eristada homogeenise ikoonilisuse teoorias teatraalsete konventsioonide alla liigitatud keele kirjeldavast funktsioonist. Seda seetõttu, et laval toimuv pole allutatud kujutamise funktsioonile, millest kõrvale kaldumist oleks võimalik selgelt määrata – jutustamine on

samavõrd lavalise tegelikkuse osa kui kõik muu. Kummalgi juhul ei ole ka põhjust näha jutustamist imitatsioonina, kuna see toimib reaalselt ja samamoodi, nagu lavaväliselt. Mõlemas lavastuses ollakse nähtavalt teadlikud ka jutustamise kui vahendi valikust, rõhutades sellega kasutatavate märgisüsteemide võrdväärsust, mis on kooskõlas homogeense ikoonilisuse teooria aluseks oleva teesiga ka verbaalse osa allumisest samadele reeglitele, mis teised teatri märgisüsteemid.

Samal põhjusel, miks on raske määratleda keele konventsionaalset kirjeldavat funktsiooni, on seda keeruline teha ka teiste konventsioonidega. Kontseptsiooni ja väärtushinnangute formuleerimine sõltub mõlemas lavastuses pigem vaatajast, mistõttu pole vajadust autoriaalse positsiooni kehtestamiseks. Sealjuures on lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ etendajad ise autorid, mis muudab oluliselt konventsioonide kui autori ja publiku vahelise kommunikatsiooni vahendi määratlust. Ka esteetiline efekt ei ole nähtav konventsionaalsena, kuna seda pole võimalik põhitegevusest eristada.

Küll aga tõuseb just vaataja hooleks jäetud kontseptsiooni kokkupaneku tõttu esile pealkirja konventsiooni roll, mis on pea alati mingil viisil keeleline. Sellal kui dramaatilises teatris võiks pealkirja vaatluse alt välja jäämine olla põhjendatud, on näiteks „Valgete vete sina“ puhul pealkirjal asendamatu kõiki stseene kokku siduv funktsioon, mis, kuigi äärmiselt ambivalentne, suunab mingil määral siiski vaataja tõlgendusi laval toimuvale.

## **Kokkuvõte**

Käesolevas töös uurisin loomuliku keele funktsioone postdramaatilises teatris, kasutades selleks Eli Roziku homogeense ikoonilisuse teooriat ning selle põhjal 1993. aastal tehtud liigitust. Vaatlesin, kuidas ja kuidas on see peamiselt dramaatilisele teatrile keskenduv teooria üle kantav postdramaatilisele uurimismaterjalile. Selleks analüüsisin kaht eesti postdramaatilist lavastust, Renate Keerdi ja EMTA Lavakunstkooli „Valgete vete sina“ ning Kanuti Gildi SAALI „Kas te olete oma kohaga rahul“.

Tulemustest selgus, et dramaatilise teatri põhjal loodud keele funktsioonide liigitus ei ole postdramaatilisele teatrile üksüheselt üle kantav. Peamiseks põhjuseks on tõik, et erinevalt draamast ei pruugita postdramaatilises teatris kujutada laval mingit maailma – sellele kujutamise printsiibile tuginevad aga kõik kolm Eli Roziku välja pakutud keele funktsiooni. Selle printsiibi teisenemine modifitseerib nii keele vahendavat rolli, mis ei olnud vaadetavates lavastustes läbivalt esil, verbaalseid interaktsioone, mida vaid imiteerimise asemel võidi sooritada ka reaalselt, kui ka teatraalseid konventsioone, mis on kujutamisele mitte orienteeritud lavastuses raskesti määratletavad. Lisaks ilmnes, et lavastuse kontseptsiooni formuleerimisel on oluline roll pealkirjal, mida Rozik oma teoorias ei nimeta.

Samas võimaldas sellise teoreetilise raamistiku kaudu lähenemine märgata, millal toetutakse rohkem dramaatilisele vaatamisviisile ja millal pigem postdramaatilisele, mis võib olla postdramaatikas tõepoolest aktuaalne küsimus. Uuritavates lavastustes olid mõlemad esil, kusjuures just dramaatilise vaatamisviisi võimalikkus rõhutas ja tugevdas postdramaatilist, omades seega väga olulist rolli. Eelkõige tuli vaatamisviiside vaheldamine välja keele vahendava funktsiooni uurimisel, kus selle osatähtsus etenduses toimuva mõistmiseks varieerus – sellal kui mõnd tegevust või objekti polnud võimalik mõnd loomuliku keele kategooriat esindavana näha, toetusid mõned stseenid või kontseptsiooni aspektid just sellisele tähistamisviisile.

Lisaks oli võimalik märgata, kuidas traditsioonilise draama vahenditele vihjatakse ja viidatakse, nende funktsiooni samas olulisel määral muutes. See ilmnas näiteks asesõnade kasutuses – sellal, kui draamas kasutatakse asesõnu eelkõige fiktsionaalse maailma loomiseks, tuli lavastuses „Kas te olete oma kohaga rahul“ esile just asesõnade funktsioon reaalse maailma ja kohalolu rõhutajana. Teiseks oli seda märgata monoloogilise jutustamise puhul, mille osakaal oli mõlemas lavastuses suur – klassikaliselt on see täitnud teatraalse konventsiooni rolli, erinedes kujutatava maailma reaalsusest ja andes vaatajale toimuva paremaks mõistmiseks informatsiooni. Vaadeldud juhtudel anti aga jutustamisele muu toimuvaga võrreldes võrdväärne positsioon ning lasti seega suuremal määral esile tulla ka keele kirjeldava funktsiooni eripäradel.

Need tulemused kinnitavad tõika, et postdramaatiline teater mitte ei vastandu draamale, vaid pigem murrab selle vahendite kasutamise hierarhiaid. Selle valguses võib olla nüüdisteatri traditsiooniliste teoreetiliste vahenditega vaatlemine tõepoolest tulemuslik – see ei pruugi küll aidata seletada kõike postdramaatikas toimuvat ega jõuda lavastuste „tuumani“, aga võimaldab näha, mil määral vaadeldavas lavastuses traditsioonilistele teatri vahenditele toetutakse ja uurida, mis eesmärgil seda tehakse. Lisaks keele funktsioonidele, mida uuriti käesolevas töös, oleks võimalik sedaviisi vaadelda ka teisi teatri vahendeid ja kasutatavaid märgisüsteeme.

Selline lähenemine ei paku aga ammendavat vastust küsimusele, kuidas need vahendid, s.h keel, siis postdramaatilises teatris peamiselt funktsioneerivad. Kuna kahe lavastuse suurune valim ei ole postdramaatilises teatris paikapidavate järelduste tegemiseks kindlasti piisav, on käesoleva töö tulemuste põhjal võimalik selle kohta teha vaid mõningaid oletusi – näiteks monoloogilise jutustamise suur osakaal, keele kasutamine kujutamise illusiooni lõhkumiseks või mitte-keeleliste aspektide rõhutamiseks. Üldistuste tegemist raskendab ka tõsiasi, et postdramaatikat iseloomustabki just lähenemiste mitmekesisus ja kõikjal kehtivate seaduspärade puudumine. Siiski võiksid edasised uurimused selles vallas anda huvitavaid ja väärtuslikke tulemusi, mis rikastaks teadmisi nii postdramaatilise teatrist kui ka loomuliku keele võimalustest.



## Kirjandus

Austin, John L. 2018[1955]. *Kuidas teha sõnadega asju*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Berger, Cara Gabriele 2014. *Performing Écriture Féminine: strategies for a feminist politics of the postdramatic*. Doktoritöö. University of Glasgow.

Bogatyrev, Petr 1986[1938]. Semiotics in the folk theater. In: Matejka, L., Titunik I. R. (ed.), *Semiotics of Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 33–49.

Carlson, Marvin 1989. The iconic stage. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 3(2): 3–18.

De Toro, Fernando 2008. The end of theatre semiotics? A symptom of an epistemological shift. *Semiotica* 168: 109–128.

Eco, Umberto 1977. Semiotics of theatrical performance. *The Drama Review* 21(1): 107–117.

Elam, Keir 1977/1978. Language in the theater. *SubStance* 18(6)/19(7): 139-161.

Elam, Keir 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Routledge.

Epner, Eero; Kangro, Mart; Ulfsak, Juhan 2020. *Kas te olete oma kohaga rahul*. Kanuti Gildi SAAL. Videosalvestis.

Epner, Eero 2021. Uus teater – Autentsus. *Sirp* 29.01. Kättesaadav: <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/uus-teater-autentsus/> (04.04.2021)

Epner, Luule 2006. Teater post-perspektiivis. Rmt: Kolk, Madis (koost.), *Teatrielu 2005*. Tallinn: Eesti Teatriliit, 37–71.

Epner, Luule 2013. Tekst nullindate teatris. *Methis. Studia humaniora Estonica* 11: 116–129.

- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. Sense and sensation: exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22(2): 69–81.
- Ingarden, Roman 1973[1958]. *The Literary Work of Art*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Issak, Oliver 2020. Millest me räägime, kui me räägime kinnisvarast? *Teater. Muusika. Kino* 10. Kättesaadav: <https://www.temuki.ee/archives/2356> (04.04.2021)
- Jürs-Munby, Karen 2006. Introduction. In: Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Abingdon, New York: Routledge, 1–15.
- Kama, Põim 2018. *Sugu ja rituaal Renate Keerdi füüsilises teatris*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Keerd, Renate 2019. *Valgete vete sina*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Videosalvestis.
- Kowzan, Tadeusz 1975. *Littérature et Spectacle*. La Haye, Paris: Mouton.
- Lehmann, Hans-Thies 2006[1999]. *Postdramatic Theatre*. Abingdon, New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies 2011[1999]. Proloog. Rmt: Epner, Luule (koost.), *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 235–252.
- Lotman, Juri 2004[1973]. *Filmisemiootika*. Tallinn: Kirjastus Varrak.
- Maiste, Valle-Sten 2020. Miljoni dollari kvarteti hääbumisgruuv. *Sirp* 11.09. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/miljoni-dollari-kvarteti-haabumisgruuv/> (04.04.2021)
- Meerzon, Yana; Rozik, Eli 2008. Introduction: Semiotic analysis of avant-garde performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22(2): 61–67.
- Oidsalu, Meelis 2018. Kes kardab Renate Keerdi? *Teater. Muusika. Kino* 2: 14–19.
- Parmakson, Anne-Mari 2019. Sõnateatriaasta 2018: auhinnatud ja auhindamatu. Rmt: Pesti, Madli; Pullerits, Marie (koost.), *Teatrielu 2018*. Tallinn: Eesti Teatriliit, 12–81.

- Pesti, Madli 2016. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Doktoritöö. Tartu Ülikool.
- Pesti, Madli 2017. Füüsiline teater: mõistest ja kujunemisest VAT teatri lavastuse „Eine murul“ näitel. *Philologia Estonica Tallinnensis* 2: 59–84.
- Pullerits, Marie 2020. Vaba tahte kohavalik. *Sirp* 11.09. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/vaba-tahte-kohavalik/> (04.04.2021)
- Rozik, Eli 1992a. *The Language of the Theatre*. Glasgow: Theatre Studies Publications.
- Rozik, Eli 1992b. Theatrical conventions: a semiotic approach. *Semiotica* 89(1–3): 1–23.
- Rozik, Eli 1993. The functions of language in the theatre. *Theatre Research International* 18(2): 104–114.
- Rozik, Eli 2008. The homogenous nature of the theatre medium. *Semiotica* 168: 169–190.
- Searle, John R. 1975. A taxonomy of illocutionary acts. In: Günderson, Keith (ed.), *Language, Mind, and Knowledge*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 344–369.
- Veltrusky, Jiri 1964[1940]. Man and Object in the Theater. In: Garvin, Paul L. (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, DC: Georgetown University Press, 83–91.
- Veltrusky, Jiri 1981. The Prague School Theory of Theater. *Poetics Today* 2(3): 225–235.
- Woods, Alan 2011[1989]. Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast. Rmt: Epner, Luule (koost.), *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 43–52.

## Summary

### **The functions of natural language in postdramatic theatre**

The bachelor's thesis examines the functions of natural language in postdramatic theatre, using the categorization proposed by Eli Rozik in 1993. While the categorization is based on mainly dramatic theatre, the aim of the thesis is to determine which aspects of it are applicable also to postdramatic theatre, which aspects have altered and in what way. As the research material two Estonian theatre productions are used: *Valgete vete sina* directed by Renate Keerd and *Kas te olete oma kohaga rahul* directed and performed by Juhan Ulfsak, Eero Epner and Mart Kangro.

In the first chapter the research material is introduced and the main concepts are explained, including 'postdramatic theatre'. This concept was proposed in 1999 by Hans-Thies Lehmann who sees postdramatic theatre as operating „beyond drama, at a time ‘after’ the authority of the dramatic paradigm in theatre“ (Lehmann 2006: 27). This brings about a change in sign usage, shifting the focus from presence to representation (ibid. 85).

The second chapter introduces the categorization of the functions of language in the theatre by Eli Rozik which is a part of his general theory about the homogeneously iconic nature of the theatre medium. The first function of language is mediation which means that natural language provides theatre signs with its signifieds. According to Rozik, all theatre signs are subordinated to this kind of mediation which allows them to represent (fictional) worlds. (Rozik 1992a: 16) The second function is the imitation of verbal interaction (i.e. speech acts) and the third is the description of the represented world by means of theatrical conventions.

The functioning of these categories in postdramatic theatre is examined in the third chapter where a closer look to the research material is taken. The main inconsistency between the theory and the two theatre productions is the theoretical presumption that the aim of the performance is to *represent*. While in some aspects the productions still rely on

the representational capacity of theatre signs and thus also the mediation of natural language, this function does not prevail. In fact, the possibility of representation often seems to emphasize the concrete and practical view on the action. The change in this aspect also alters the use of speech acts and deixis where the former are not always imitated but really performed and the latter bring into focus the real time and space instead of fictional ones. In both productions also great use of storytelling is noted. In Rozik's theory, this kind of function of language falls into the category of theatrical conventions, however, since the performances do not seek to represent iconically some (fictional) world from which the storytelling would differ, the whole definition of 'convention' becomes rather invalid and indistinguishable from the 'main action'. In addition, Rozik does not mention the function of the title which becomes an important part of the formulation of conception.

In conclusion, the theory based on the homogeneous iconic principle is not fully compatible with postdramatic theatre. However, the approach from this kind of perspective helps to determine how and in what way does postdramatic theatre use the dramatic means of theatrical communication. The research also gives ground to some speculations about the actual use of natural language in postdramatic theatre, including storytelling and the use of language to emphasize the non-representational aspects of the performance. Nevertheless, further research is needed in this area.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Saara Liis Jõerand (sünnikuupäev: 14.05.1999)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Loomuliku keele funktsioonid postdramaatilises teatris“, mille juhendaja on Katre Pärn,
  - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 25. mail 2021.