

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

2

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

2

**AUTORIFIGUURI AVALDUMINE
TÄNAPÄEVA PRANTSUSE
NÄITEKIRJANDUSES:
REPRESENTATIIVSEST ISE-SUBJEKTIST
EFEMEERSE ISE-SUBJEKTINI**

TANEL LEPSOO



TARTU UNIVERSITY
PRESS

Filosoofiateaduskonna germaani-romaani filoloogia osakond, Tartu Ülikool, Eesti.

Väitekirj on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna germaani-romaani osakonna nõukogu otsusega 15. novembrist 2006.

Juhendaja: Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli professor Luule Epner.

Oponentid: Linnar Priimägi (Tallinna Ülikool), Anneli Saro (Tartu Ülikool)

Kaitsmise koht: Tartu Ülikooli nõukogu saal
Kaitsmise aeg: 20. detsembril kell 14.00

Auoriõigus Tanel Lepsoo, 2006

ISSN 1736-4922
ISBN 9949-11-501-9 (trükis)
ISBN 9949-11-502-7 (PDF)

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee
Tellimus nr 625

Rehepapp seal kivirehen või Sänna rehen või kus ta oli. Varast vilja ka. Öösel käis Vanakurat ka. Rehepapp sulatanu tina. Vanakurat tulnu sisse ja küsinu, et mis sa teet. «Silmarohtu keeda.» Vanakurat ütelnu, et mul omma ka silma väega haige, vast mulle ka saa. «Saa küll.» Küsü rehepapi käest: «Mis su nimi on?» «Esi on mu nimi.» Olnu pikk pikk seal, köütnü kõvasti too Vanakuradi kinni ja siis valanu kuuma tina silmi pääle. Nüüd ol'l sis Vanakurat lännu kõge pingiga, rööknu, tõse tulnu ja küsünü, et kes tekk. «Esi tekk.» Tõse, et kui esi tegit, sis ole. Lännu. Mõtsan on, kutsutas Juudajärve saar, seal on järv ka, ol'l sinna lännu. (RKM II 63, 425/6 (4))

Selle homerosliku loo üks paljudest variatsioonidest eesti rahvaloomingus näitab, kuidas keel rääkijaid lähendada võib. Sest kes see 'esi' selles loos ikkagi on? Muidugi Rehepapp, aga mitte ainult, sest ilma sõnata ja selle mõjujõuta poleks Rehepapp oma tempu teha julgenud. Nii et küllap ongi õigus nendel, kes ütlevad, et «sis ole». Vanatühi lasi Teise läbi sõnade endale nii lähedale, et too talle lausa füüsilist valu põhjustas; nii lähedale, et keegi enam arugi ei saanud, kus see Vanakuradi enese 'mina' on. 'Ise' ongi see ühine piir 'mina' ja 'teise' vahel, mis kuulub korruga mõlemale. Ja seda sel määral, et selle eristamiseks silmanägemisest midagi kasu pole. Keel on samuti ühine piir rääkivate 'minade' vahel, mis ei kuulu ühelegi eraldi, vaid kuulub kõigile korruga.

SISUKORD

SISSEJUHATUS	9
1. OSA. Dramaatilisest mudelist representatiivse mudeli kriisini	21
1.1. Dramaatilise mudeli lammutamine	21
1.1.1. Dramaatilise mudeli kontseptsioon	21
1.1.2. Dramaatilise mudeli mugandumine	25
1.1.3. Narratiivse instantsi teke	27
1.1.4. Vahekokkuvõte: dramaatilise mudeli lõpp	29
1.2. Representatiivse mudeli püsिमise dünaamika	30
1.2.1. Kaugenemine kujutatavast: klassikaline eksemplum	30
1.2.2. Kauguse kriis: tundeline 'mina'	31
1.2.3. Lähenedamine kujutatavale: kodanlik illusioon	34
1.2.4. Läheduse kriis: eepiline moraal	38
1.2.5. Väljumine representatiivsusest: parabool	40
1.2.6. Vahekokkuvõte: representatiivse mudeli kriis	47
1.3. Autorifiguuri väljumine representatiivsusest	48
1.3.1. Isesubjekti olemus	48
1.3.2. Representatiivne isesubjekt	53
1.3.3. Efemeerne isesubjekt	55
1.3.4. Isesubjekt kui liides	58
1.3.5. Vahekokkuvõte: efemeerse ja representatiivse isesubjekti vahel	60
2. OSA. Representatiivse mudeli kriisist efemeerse isesubjektini	66
2.1. Autorifiguur fiktsionaalses ruumis	66
2.1.1. Referentsiaalse ruumi loomine: Éric-Emmanuel Schmitt	66
2.1.1.1. <i>Enesekuvand</i>	66
2.1.1.2. <i>Autori kontroll</i>	68
2.1.1.3. <i>Intellektuaalse identifikatsiooni lähedus</i>	72
2.1.1.4. <i>Keha avaldumine</i>	75
2.1.2. Inferentsiaalse ruumi loomine: Bernard-Marie Koltès	78
2.1.2.1. <i>Neutraalsuse-iha kontseptsioon</i>	78
2.1.2.2. <i>Neutraalsuse-iha negatiiv: must auk</i>	86
2.1.2.3. <i>Läbipaistvus: keha annulleerimine</i>	89
2.1.2.4. <i>Lavaline ruum</i>	93
2.1.3. Vahekokkuvõte: keha avaldumine fiktsioonis	96
2.2. Autorifiguur efemeerse tegelassubjektina	99
2.2.1. Autobiograafiline ise-subjekt: Jean-Luc Lagarce	99
2.2.1.1. <i>Autobiograafia võimalikkusest teatris</i>	99
2.2.1.2. <i>Autobiograafilise subjekti loomine Lagarce'i teatris</i>	104

2.2.1.3. Kinnistumatus.....	112
2.2.2. Sakraalne ise-subjekt: Olivier Py	114
2.2.2.1. Võime muuta minevikku	114
2.2.2.2. Subjekti uuestisünd.....	116
2.2.2.3. <i>Mise en abyme</i>	119
2.2.2.4. <i>Uni</i>	121
2.2.2.5. <i>Simulaakrum</i>	122
2.2.3. Vahekokkuvõte: keha terviklikkus ja mitmehäälsus.....	124
2.3. Autorifiguur efemeerse autorisubjektina.....	129
2.3.1. Autor kui tunnistaja: Didier-Georges Gabily.....	129
2.3.1.1. <i>Lavastaja hääl</i>	129
2.3.1.2. <i>Tunnistaja hääl</i>	134
2.3.1.3. <i>Autori hääl</i>	142
2.3.2. Autor kui liides: Valère Novarina.....	154
2.3.2.1. <i>Keele sahin</i>	154
2.3.2.2. <i>Subjekti tühejenemine</i>	155
2.3.2.3. <i>Subjekti täitumine</i>	159
2.3.2.4. <i>Liides</i>	163
2.3.3. Vahekokkuvõte: keha asendumine ihuga.....	164
 KOKKUVÕTE	 167
 RÉSUMÉ. LA FIGURE DE L’AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN FRANÇAIS : DU SOI REPRÉSENTATIF AU SOI ÉPHÉMÈRE	 175
 KASUTATUD KIRJANDUS.....	 185
 LISAD. Põhikorpuse autorite biobibliograafiline ülevaade.....	 192
Lisa 1. Éric-Emmanuel Schmitt.....	192
Lisa 2. Bernard-Marie Koltès	193
Lisa 3. Jean-Luc Lagarce	194
Lisa 4. Olivier Py	195
Lisa 5. Didier-Georges Gabily.....	196
Lisa 6. Valère Novarina	197

SISSEJUHATUS

A. Eesmärk

Kui Pariisi III ülikooli õppejõu Pierre Voltzi ülesandeks oli 1993. aastal läbi viia teatrieriala doktorikooli iga-aastane põhikursus, riputas ta teadetetahvlile üles pealkirja «Teatri alused». Nii mõnedki tema kolleegid, teiste hulgas näiteks Michel Corvin, Jean-Pierre Sarrazac ja Jean-Pierre Ryngaert, olevat seda pretensioonikat teemaasetust pidanud iseäralikuks julgustükiks. Tõepoolest – kuidas määratleda, piiritleda, kategoriseerida, süstematiseerida akadeemilise loengukursuse vormis niivõrd püsimatut ja talletamatut nähtust nagu on teater? Ent Pierre Voltz suutis omanäolise õppejõuna, keda huvitas praktiline tegevus enam tavapärastest akadeemilistest väljendusviisidest, veenda nii mind kui ka tõenäoliselt igal nädalal üliõpilastest tulvil auditoriumi, et teatri mõistmiseks tuleb edukalt toimivad mudelid ja meetodid teinekord kõrvale heita. Seda, mida endast kujutavad teatri alused, hakkasin tänu temale mõistma palju paremini kui see on kirjas mõnes mahukas teoses, roomates kahe tooli vahel põrandal ja üritades paaniliselt aru saada, kus olen ma ise ja kus on mu keha ning kus üks lõpeb ja teine algab.

Teatrist rääkimisel (ja eelkõige kirjutamisel) tuleb seega paratamatult teha valikuid, mis – niipea kui nad on tehtud – toovad endaga kaasa mitmeid probleeme: kuidas rääkida näitlejast, samas rääkimata lavastajast, kuidas rääkida lavastusest, rääkimata etendusest või kuidas rääkida etendusest, kui sellest pole järel midagi muud peale mälestuse (olgu siis mälus või filmilindil). Iga näide, pärinegu see tekstist, lavastusest või vaataja kogemusest, on alati poolik, fragmentaarne, ebatäiuslik. Erinevalt postmodernistlikust või post-postmodernistlikust maailmast, kus me praegu elame ning kus meie ümber pole isegi mitte enam pildid ja tsitaadid, vaid üksnes killud ja katked piltidest ja tsitaatidest, on teatrietendus terviklik, lõpetatud ja täiuslik. Võib-olla just nimelt seetõttu tuleb otsida põhjust, miks teater on kaotanud üksjagu oma renomeest, muutunud paljuski elitaarseks ja samas kivistunud väärtustele tuginevaks kunstiks. Igal juhul on teatrietenduse metafüüsilisus põhjuseks, miks need, kes armastavad tegeleda selgepiiriliste materjalide ja kontrollitavate meetoditega, räägivad teatrist kas ebalevalt riivamisi või siis ainult metafooride kaudu.

On tähelepanuväärne, et kui ühelt poolt nähakse teatri kriisi, teatri taandumist muude (sh eriti) meelelahutuslike kunstide ees, ja lisaks kostab ka hääli, mis kuulutavad sõna teisejärgulisust visuaalsuse kõrval, võib samas märgata aina suuremat huvi teatril kirjutamise vastu. Ja ei kirjuta mitte ainult amatöörid (need kes lihtsalt teatrit armastavad), vaid ka paljud need, kes on puutunud teatriga kokku näitlejatena või lavastajatena ja seega teavad suurepäraselt, mis toimub laval või proovisaalis. Nad ei koosta mitte stsenaariume iseendi või kitsalt asjassepühitsetute tarbeks, vaid avaldavad terviklikke teoseid, autoritekste, otsides nõnda kontakti teisega, lugejaga. Võib seega küsida, kas pole

mitte teatrimaastikul toimunud viimasel ajal muudatusi, mis näitaksid, et kirjutus ei kaugene teatrist vaid hoopis läheneb sellele?

Käesoleva töö eesmärgiks ongi uurida lähemalt, kas üks teatrile mängimiseks kirjutatud tekst (edasipidi ka teatritekst või näidend), mille me võime leida raamatupoe lettidelt, sisaldab endas neid mehhanisme, mis näitavad, et tegu on tõepoolest teatrile, täpsemini *etendusele* kirjutatud tekstiga? Kas tekst ise saab toimida primaarsena, kujutamata endast abivahendit lavastajale või üht lavastus-tehnilist komponenti teiste hulgas? Ehk teisisõnu – kas autor, kes traditsioonilise ettekujutuse järgi kirjutab üksi ja üksinduses, väljendab teksti abil teatrimõtet.

B. Korpus

Tänapäevase teatriuurimise peamiseks probleemiks on lihtne asjaolu, et käimasolevatest protsessidest on raske kujundada terviklikku ülevaadet. On tõsi, et kui rääkida näiteks autorite, lavastajate, näitlejate nimedest, siis võib üsna kerge vaevaga selekteerida välja need, mida kõige enam mainitakse. Ent ajalugu on näidanud, kuidas sageli just nii kõige suurematest mööda on vaadatud. Arvestama peab ka, et elame reklaamiajastul, kus mingist hetkest ei kuulu inimese nimi enam talle endale, vaid sellega hakkavad hangeldama teised. Seega tundus püüd koostada kataloogi prantsuse tänapäevastest autoritest võimatu (neist umbes kaheksajal on praegusel hetkel käsil järjekordne teos) ning mulle näis õigustatum keskenduda ühelt poolt neile autoritele, kes eesti kultuuriruumis kaasa räägivad või võiksid seda teha, ning teisalt neile, kelle käekäiguga ma isiklikult kõige lähemalt olen kokku puutunud. Siinkohal pole põhjust varjata seda, et ka (tagasihoidlikul määral) tõlkijana ja kirjastajana on minu eesmärk sama – leida autoreid, keda tuleks eesti publikule tutvustada.

Sellest tulenevalt on töö rõhk asetatud mitte kindlapiirilisele korpusele, mitte autorite nimedele (ja veel vähem nende saatuselugudele), vaid just nimelt autorifiguurile. Ühelt poolt seetõttu, et tänapäevane teatrimaastik ei soosi žanripõhiseid analüüse – olen kindel, et isegi tulevased põlvkonnad ei suuda tagasivaateliselt tänapäevaseid autoreid põhjapanevalt klassifitseerida – teisalt seetõttu, et püüdmaks tabada neid potentsiaalseid semiootilise tõlke mehhanisme, mis ühes näidenditekstis avalduvad, olukorras, kus autorid üha enam (ja sihilikumalt) otsivad originaalse eneseväljenduse võimalusi, on autorifiguur üks vähestest elementidest, mida on võimalik tekstide kõrvutamisel abiks võtta.

Esimene meetodiline probleem, mis puudutab korpuse koostamist, leidiski lahenduse kahe visiooni ühendamisel: esmalt keskendumine autoritele, kelle kirjutuses on märgatavad nii isikupärased otsingud (see ei vii loomulikult autorite stiili või vaimu otsingutele, ehkki ma loodan, et valitud näidete abil saab lugeja aimu sellest, mida Stanislavski nimetas tekstide atmosfääriks), kui ka teatud metatekstuaalsus – tegemist on tekstidega, mis põhinevad lahtikodeeritava sõnumile teatri toimemehhanismidest; teisalt neile, kes eesti lugejale juba

tuntumad on. Nende kahe visiooni ühitamine ei toimunud vähimalgi määral kunstlikult – peamiselt muidugi seetõttu, et tänapäeva prantsuse autoreid, keda Eestis on mängitud võib kahe käe sõrmedel üles lugeda. Nõnda jäi kõrvale nende (nt Yasmina Reza, Jean-Claude Grumberg) looming, kelle analüüsimisega oleks saanud teatud momente küll ilmestada, ent mitte olulisel määral süvendada. Éric-Emmanuel Schmitti ja Bernard-Marie Koltési näol on aga tegemist autoritega, kellele tuginemine oleks olnud nii või teisiti hädavajalik. Kõrvale jäid ka autorid (nt Daniel Besse), kelle loomingut on küll eesti keelde tõlgitud, kuid mitte trükkis avaldatud ega mängitud.

Teise probleemi tekitab loomulikult ajapiir. Mida mõista tänapäevase näitekirjanduse all? Üheks oluliseks tähiseks võiksid olla aastad 1950–1951, mil sai alguse Prantsuse teatri detsentraliseerimispoliitika Jean Vilari juhtimisel, aga ka olulisemad muutused kirjutamises tänu Beckettile, Ionescole, Adamovile, Genet’le. See on piir, mille tõmbab, ja põhjendus, mille annab, ainus XX sajandiil koostatud prantsuse teatriajaloo terviklik käsitlus *Prantsuse teater (Le Théâtre en France)*, mis on avaldatud Jacqueline de Jomaroni juhtimisel 1992. aastal. Sama tähise võtab aluseks ka Michel Azama juhtimisel koostatud antoloogia *Godot’st Zucconi. Prantsuse draamakirjanike antoloogia 1950–2000 (De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950–2000)*, mis ilmunus aastatel 2003–2004. Võib ütelda, et see piir on põhimõtteliselt ka käesoleva töö aluseks, kuid mitte formaalse püüduna kategoriseerida, vaid lähtealusena.

Küsimus, mille ma korpuse koostamisel endale esitasin, on järgmine: milline ühine tunnusjoon võiks iseloomustada viimase viiekümne aasta olulisemaid näidenditekste ning samas võimaldaks välja tuua nende kõige põhimõttelisemad erinevused? Ülalmainitud antoloogia eessõnas põhjendab üks selle teose kaastöötajatest, Jean-Pierre Engelbach, oma teose kolmeosalist struktuuri lühidalt kokku võttes järgnevalt: esimeses osas «Järgnevus ja uuendused» pööratakse tähelepanu üleminekutele traditsioonilisemast kirjaviisist uuema suunas, teises osas «Elu jutud: mina ja sisemus» vaadatakse inimese ja maailma suhteid ning kolmandas, pealkirjaga «Maailma hääled», pööratakse tähelepanu tekstidele, mis räägivad ühiskonnast ja kogukondadest. (Engelbach 2003:15) Nagu näeme, pole siin tegu mitte väliste määratlustega (perioodid, koolkonnad, põlvkonnad, menu), kuivõrd esimeses osas esteetiliste küsimustega ning kahes viimases temaatiliste küsimustega. Hea meel on märkida, et käesoleva töö problemaatika, mis joonistus välja üldjoontes 1998. aasta alguses, on selle antoloogia probleemiasetusega võrreldav. Nii võime allpool näha, kuidas läbi autorifiguuri on võimalik uurida nii üleminekuperioodi traditsioonilisemalt kirjaviisilt uuemale kui ka tegelase sisemaailma kirjeldamise erinevaid viise. Samuti autori suhet ümbritseva maailmaga, mis avaldub autori pilgu läbi ühiskondlik-poliitilisele maastikule ning ka autori kui maailma häälte vahendaja funktsiooni. Ainsa suurema esteetilise ja temaatilise valdkonnana jääb siinkohal kõrvale see osa tänapäevasest prantsuse teatrist, mida paljud kriitikud nimetavad «igapäevase teatriks» (*théâtre du quotidien*), näiteks Jean-Paul Wentzeli looming,

ja teemaasetusest tulenevalt muidugi ka kõikvõimalikud improvisatsioonilised kirjutused, grupitööd ja adaptatsioonid, mille puhul ei ole esiplaanil koostatava teksti seos ühe kindla autoriga.

Et vaatluse all on eelkõige see, kuidas autor end ise teatriteksti suhtes paigutab, millised on tema võimalikud ootushorisonid näidendite teksti loojana, miks ja kuidas ta läbi teose maailma poole pöördub, siis tuli sellest lähtudagi esialgse korpuse moodustamisel, kuhu kuulus üle kolmekümne autori, kelle hulgas näiteks Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Michel Vinaver jpt. Et tööle esitatud nõuded ja töö eesmärk ei ole anda autoritest täielikku ülevaadet, siis lähtusin valiku tegemisel vajadusest teoreetilisi tähelepanekuid illustreerida, mis ei tähenda seda, et ma kõrvale jäetud autoreid vähem väärtustaksin. Selleks, et paremini välja tuua teatud tekstimehhanismide omapära, keskendubki töö peamiselt tekstidele, mis on kirjutatud 20. sajandi kaheksakümnendatel ja üheksakümnendatel aastatel, kujutades sellega üleminekuetappi sajandi keskpaiga kirjaviisilt päris hiljutiste arengute suunas. Samuti tuleneb just spetsiifilisest probleemiasetusest see, et töö esimeses osas tuleb ajalistest piiridest hoopiski kaugemale vaadata ning otsida vajalikke selgitusi hoopiski kaugetest aegadest.

C. Teoreetiline baas

Iga uurija, kelle käsutuses pole tervet meeskonda ja käsikirjadega arhiivi ning kellel puudub ajalooline distants, kujutab endast seda, mida Patrice Pavis tabavalt tähistab nimetusega S.A.R.L (*Sujet à Responsabilité Limitée*) – piiratud kohustustega subjekt. (Pavis 2002:viii) Seda ühelt poolt materjali haaramatuse pärast, teisalt aga ka seetõttu, et uurija käsutuses pole järeleproovitud meetodeid ega välja kujunenud mõisteparatuuri. See on muuseas eriti silmatorkav eesti kultuurimaastikul, kus vastandus «oma» ja «võõras» avaldub pingena – väikeses kultuuris ei ole alati võimalik ega vajalik töötada ise välja sobivaid meetodeid, neid tuleb laenata teistest kultuuridest, kuid seejuures unustatakse sageli ära asjaolu, et kultuurid, kust laenatakse pole ei homogeensed ega homoloogilised. Eriti tunnetavad seda need, kes prantsuse vaimumõttega kokku puutuvad, sest see, mis prantsuse keeleruumis avaldub sageli iseenesestmõistetavana, võib siinmail, kus prantsuse intellektuaalne sfäär avaldub marginaalsel kujul, tekitada üksjagu väärarusaamu. Piisab näitena vihjata mõistetele nagu *keskaeg* või *klassitsism*, mille puhul on selgelt näha täiesti erinevaid kontseptsioone ja rõhuasetusi. Samuti puudutame allpool mõistet *monoloog*, mis on heaks näiteks, kuivõrd eritähenduslik võib üks sõna olla nii erinevates kultuurides kui ka ajastutel ja kontekstides. Et käesoleva töö eesmärgiks pole korrastada eesti kultuuri-ruumi, kuivõrd vahendada siia mõtteid väljastpoolt, siis tuleb mõneti arvestada selle töö kuuluvusega prantsuse kultuurimaastikule. Viimast tulekski eeldada töölt, mis on kirjutatud prantsuse filoloogi poolt, kes on suure osa oma erialasest haridusest saanud Prantsuse ülikoolides. Ühtlasi kinnitan, et jagan nende tõlke- ja retseptiooniteoreetikute seisukohta, kes väidavad, et teise kultuuri vahenda-

mine on oluline ainult siis, kui selle võõrapärasus tekitab vastuvõtvas kultuuris uue tähendusruumi ja sellega ühes pisut ebamugavust, kuid kaotab igasuguse mõttekuse, kui sellesse täielikult sobitub.

Terminoloogilise ülekande muudab keerukaks veel üks probleem, mis tuleb vaadeldava materjali omapärasest ja ajalise distantsi puudumisest. Nimelt pole enamiku siin töös käsitletud autorite kohta avaldatud põhjanevaid uurimusi. Ka kõige kaalukamad tähelepanekud esinevad üldjuhul artiklite või artiklikogumike, konverentsiettekannete ning üliõpilasuuringute näol. Samuti peab tunnistama, et kõige hinnalisemad tähelepanekud ei pärine sugugi alati teatriteadlastelt (on seejuures tähenduslik, et seda terminit prantsuse keeles polegi), vaid kirjanikelt ja kriitikutelt, kelle keelekasutus on sageli poeetiline, samuti ka külgnevate erialade esindajatelt nagu psühhoanalüütikud, semiootikud, antropoloogid... Kõigil neil on pahatihti oma sõnavara ning kindel vaatenurk, mistõttu tuleb ajuti selle sõnavaraga sobituda, ajuti püüda nende mõtet «tõlkida» – on ilmselge, et kumbki tegevus ei toimi kadudeta, ent mõlemad on hädavajalikud.

Mis puudutab meetodeid, siis ka siin tuleb osutada mõningatele raskustele: kõik olulisemad tänapäevase teatri uurijad (nt Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann) on näidanud, kuidas väljatöötatud teatrianalüüsi masinavärk, mis keskendub intriigile, konfliktile, tegelasele, autori eluloole, ei ole mitte muutunud töökõlbmatuks, kaugel sellest, vaid saab toimida ainult täiendava abivahendina mingis muus süsteemis. Pole üllatav, et see muu süsteem peab tulema kas kuskilt väljastpoolt või olema täiesti uus. Nõnda pöörduvadki Ubersfeld ja Pavis semiootiliste ja retseptiooniteoreetiliste valdkondade poole, esimene rakendades teatrianalüüsis generatiivset semiootikat (Greimas) ning teine keskendudes vastuvõtja (lugeja) interpretatsioonimehhanismidele (Eco), mis küll teineteist ei välista, ent põrkuvad siiski mitmes olulises punktis. Mis puutub Sarrazaci ja Lehmanni, siis loob kumbki oma isikliku kontseptsiooni, rääkides üks *rapsood-autorist*, teine *postdramaatilisest teatrists*. Nad teevad küll vastastikku viisakaid reveransse, kuid on kardinaalselt vastupidistel seisukohtadel. On ilmselge, et taolises olukorras ei jää üle muud, kui erinevaid analüüsimeetodeid ja vaatepunkte kombineerides, rajada töö iseiseisvale alusele, mis kahtlemata ei pretendeeri järjekordsele teatriteoreetilisele mudelile, küll aga on kõige sobilikum viis eesmärgi saavutamiseks.

Käesoleva töö kõige üldisemaks meetodiliseks raamiks on Anne Ubersfeldi poolt määratletud teatriteksti ja etenduse suhte kirjeldamise ja analüüsimise mõisteparatuur. Enamikke põhimõisteid nagu tekst, lausumine, lausung, subjekt, instants, aktant kasutan just Ubersfeldi tähenduses. Kuid kuna Ubersfeld rajas oma semiootilise käsitluse teatrist juba 20. sajandi seitsmekümnendatel aastatel (*Lugeda teatrit (Lire le théâtre)* esimene osa ilmus 1977, teine 1981), siis tuleb arvestada ka sajandi lõpukümnenditel Prantsusmaal semiootikavallas toimunud muutustega, mida ta küll osaliselt võtab arvesse oma 1996. aastal ilmunud põhiteose kolmandas osas. Et aga teos nihkus oma rõhuasetuselt pragmaatikavaldkonda, tundus mulle olevat otstarbekam liikuda «tagasi» semiootika

suunas, Algirdas Greimase ühe teise õpilase poole, kelleks on Jacques Fontanille, ning jälgida tema vaimus seda, millised on viimased arengud selles vallas. Tegemist on hiljutiste ja parasjagu käimasolevate uurimustega (nt *Soma ja Sema: kehafiguurid (Soma & Séma: figures du corps)* ilmus 2004. aastal), mille tõttu on käesolev töö tõenäoliselt esimene, mis püüab ühendada Ubersfeldi rajatud teatrisemiootilist alusruumi Fontanille tegevusega, mis on mitmeski plaanis hüljanud semiootilise analüüsi varasema range piiritletuse ning avanud ennast psühholoogia ja psühhoanalüüsi suunas (seal hulgas muuseas ka kognitiivsele mõõtmele, mis omakorda avaldub Ubersfeldi viimastes töödes).

Greimase prantsuse semiootikute koolkonda ja Juri Lotmani koolkonda Tartus on peetud sageli vastandlikeks ning hakatud alles üsna hiljutistel aegadel märkama ühisjooni, mis nende juures pole kunagi puudunud. Samuti võib Prantsusmaa teadusringkondades täheldada jätkuvalt kasvavat huvi Juri Lotmani tööde vastu, ühelt poolt seetõttu, et nende avastamine toimus suure viivitusega, teisalt seetõttu, et Lotman, sageli sõltumatult, avaldas seisukohti, mida Prantsusmaal on alati kõrges hinnas peetud (ja mida võib näiteks leida Roland Barthes'i juurest). Lotmani kultuurisemiootikat, mis sisaldab olulisi tähelepanekuid nii teatri kui ka üldisemalt kunsti vallast, sealhulgas eelkõige selles osas, mis puudutab visuaalset kunsti, selle töö puhul siiski kordagi ei puudutata. Esmalt juba eelpool mainitud põhjusel, et see töö ei kuulu semiootika valdkonda. Ma ei sea endale ülesandeks panna Fontanille mudelit proovile või seda täiustada, vaid vaagida selle teatrile rakendamise võimalusi. Et Jacques Fontanille on Juri Lotmani töödega kursis, siis ei tundunud mulle otstarbekas hakata tema tööd dubleerima. Teiseks seetõttu, et Lotmani otseselt teatrit puudutavad kirjatööd käsitlevad teatrit väga traditsioonilisest vaatepunktist, järelikult oleks nõudnud see kõige uuema teatri kontekstis Lotmani tööde terviklikku ja kriitilist käsitlemist, milleks pole siin piisavalt ruumi ega vajadust. Lotmani pelk tsiteerimine sobivates kohtades oleks muutunud seega mitte ainult illustratiivseks, vaid ka kontekstist väljarebituks ja sellega põhjendamatuks.

D. Autorifiguuri definitsioon

Samalaadne probleem puudutab pisut ka Roland Barthes'i, kelle arusaam teatrist jäigi valdavas osas põhinema brechtlikul kontseptsioonil ning kes ei näinud ette, et see, mida ta räägib keelepruugi avaldumisest luules ja proosas võib hiljem palju tugevamal moel ilmnedateatritekstide juures. Barthes'ist tuleb aga rääkida seetõttu, et tema kirjatööd avaldasid otsesest mõju neile autoritele, keda ma allpool puudutan. Nii näiteks saatis Valère Novarina oma kõige esimese näidendi *Lendav töökoda (Atelier volant)* juba aasta enne trüki avaldamist Roland Barthes'ile lugemiseks, mis lubab oletada, et Barthes'i teoreetilised sisukohad olid Novarinale olulised.

Ent küsimus ei ole ainult võimalikes mõjutustes. Just Barthes'i 1973. aastast pärinev artikkel «Teksti mõnu», mis puudutab küll kirjandust tervikuna, võimal-

dab visandada kaht võimalikku mudelit, millest allpool kujuneb tööd läbiv vastandus representatiivse ja mittereferentiivse mudeli vahel. Barthes'i sõnavaras on tegemist mõnu ja naudingu eristamisega:

«Mõnukirjanik (ja tema lugeja) võtab kirjatähe omaks; loobudes naudingust on tal õigus ja võime sellest rääkida: tema mõnuks on kirjatäht; ta on sellest sisse võetud nagu kõik need, kes armastavad keelepruuki (ja mitte kõnet), kõik logofiilid, kirjanikud, kirjasõbrad ja keelemehed; mõnutekstidest saab seega rääkida (ei teki mingit probleemi naudingu annulleerimisega): *kriitikat huvitavad alati mõnutekstid, mitte naudingutekstid*: Flaubert'i, Prousti, Stendhali kommenteeritakse ammendamatu; kriitika eristab tugitekstist tühise naudingut, *möödunud või tulevase* naudingut: *te leiate siit, ma lugesin* : kriitika on alati ajalooline või etteaimav: nentiv olevik, naudingut presenteerimine on talle keelatud; tema lemmikmaterjaliks on seega kultuur, mis koosneb meis kõigest peale oleviku.

Naudingukirjanikuga (ja tema lugejaga) saab alguse haaramatu, võimatu tekst. See tekst on väljaspool mõnu, väljaspool kriitikat, *välja arvatud siis, kui teda puudutab mõni teine naudingutekst*: te ei saa midagi ütelda selle teksti «kohta», te saate rääkida selle teksti «sees», selle teksti *kombel*, astuda peadpööritavaesse plagieerimisse, kuulutada hüsteeriliselt naudingutühjust (ja mitte korrata obsessiooniliselt mõnu kirjatähte).» (Barthes 2002:231)

Barthes räägib siin ühelt poolt kriitikast, teksti vastuvõtmisest ja lugejast, ent ühtlasi ka selle autorist. Seetõttu võimegi näha, kuidas joonistub välja vastandus tekstide vahel, mis ühel juhul kinnistuvad selle külge, mida Barthes nimetab kultuuriks, ja mis koosneb minevikust ja tulevikust, ajaloolisest ja etteaimavast, teisel juhul aga olevikust, mis on kultuurist väljaspool. Barthes ei räägi sõnagi teatrist, aga teatriurija pilgu all omandab see vastandus väga selge tähenduse: ühelt poolt püüab autor luua teksti, mis peegeldaks, kujutaks, imiteeriks kultuurilist maailma, teisalt aga teksti, mis toimiks puhta etenduse näol. Esimest me nimetamegi allpool representatiivseks teatriks, teist mittereferentiivseks.

Nagu nägime, ei lahuta Barthes lugemisakti kirjutamisaktist. Teksti mõnu ja nauding, mis kuuluvad lugejale, ei tulene lugeja täielikult vabast käitumisest, vaid on programmeeritud autori poolt. Nõnda võime tänu Barthes'il defineerida mõiste *autorifiguur*:

«Tekst on fetiš ja *see fetiš ihaldab mind*. Tekst valib mind välja, nähtamatute ekraanide ja selektiivsete seadeldiste läbi: sõnavara, viited, loetavus jne: ja teksti keskel on alati peidus (mitte tema *taga* nagu jumal masinavärgi taga) veel üks teine – autor.

Autor kui institutsioon on surnud: tema ühiskondlik, emotsionaalne, elulooline isik on kadunud; ilma atribuutideta puudub tal teose suhtes see hirmutav isadus, millest kirjandusajalugu, kooliõpetus ja ühiskondlik arvamus pidid omaette loo tegema ja seda aina uuendama: kuid mingil kombel ma tekstis siiski *ihaldan* autorit: mul on vaja tema figuuri (mis pole tema representatsioon ega projektsioon), nagu tema vajab minu oma (välja arvatud siis, kui ta «loba ajab»).» (Barthes 2002:234–235)

Autorifiguur on nõnda lugeja (ja laiemalt teksti tõlgendaja) konstruktsioon selle põhjal, kuidas ta teksti ja autori malnidust selles mõistab. Tekst omakorda on aga konstruktsioon selle põhjal, kuidas skriptor lugejat näeb. Autorifiguur on subjekt, mis asub seega skriptori ja autori ühisel väljal.

E. Põhiprobleem

Töö, mis keskendub tekstidele ja tekstianalüüsile ei vaja iseenesest enamalt õigustust. Kuid et tegemist on tekstidega, mis puudutavad teatrit ning uurivad just teatrile omaseid väljendusviise, siis tuleb siiski kaaluda üht võimalikku vastuargumenti, mille esitab oma teosega *Postdramaatiline teater (Postdramatisches Theater)* Hans-Thies Lehmann. Rõhutades teatri arengut, mis teatud valdkondades on toimunud tema järgi tõhusamalt Belgias, Hollandis, Itaalias ja Inglismaal kui Saksamaal ja Prantsusmaal, ütleb Lehmann oma eessõnas prantsuskeelsele väljaandele (2002) järgmist: «Kui aga heita pilk viimasele paarilekolmele aastakümnele, siis võib vaatlejal jääda mulje, et Prantsusmaal, isegi kui on juttu radikaalsest teatrist, keskendub diskussioon visalt tekstiküsimustele ja uutele kirjaviisidele.» (Lehmann 2002:16) See viib teda teose sissejuhatuses järgmise avalduseni: «Asi pole sugugi selles, et anda *a priori* mingisuguseid väärtushinnanguid. Endiselt kirjutatakse suurepäraseid tekste. Alljärgneva analüüsi puhul sageli pejoratiivse konnotatsiooniga mõiste «tekstiteater» ei tähenda mitte lihtsalt läbitud etappi või vananenud nähtust. Pigem vastupidi – tegemist on kindla ja seejuures autentse postdramaatilise teatri mängukoodiga. Sellest hoolimata, arvestades olukorda, kus teoreetiline lähenemine uutele näitekunsti diskursustele on kõigis punktides puudulik – võrreldes kirjanduslike ja dramaatiliste analüüsidega – tundub olevat otstarbekas avada teatri tekstuaalset mõõdet eelkõige otseselt teatraalse reaalsuse valguses.» (Lehmann 2002:20)

Et avaldatud seisukoht võiks alljärgneva töö aluseid – teatritekstidele ja tekstianalüüsile keskendumist – küll mitte olulisel määral kõigutada, ent marginaliseerida, jätta mulje sellest, et töö läheb mööda kõige olulisemast – ja igal juhul vastassuunas – siis tuleks Lehmanni postdramaatilise teatri kontseptsioonil põhjalikumalt peatuda. Ent alustame Lehmanni väidetest. Kui neid uskuda, siis ei saa lugeja jätta kulmu kergitamata, kui ta märkab, kuidas Patrice Pavis sel samal 2002. aastal kirjutab järgmist: «Et draamatekstide analüüs on viimase kolme- või neljakümne aasta jooksul sedavõrd hooletusse jäetud, siis tõenäoliselt seetõttu, et vastukaaluks kirjanduslikele analüüsivõtetele on tahetud kuulutada dramaatilise kirjaviisi eripära, rõhutades selle üleminekuseisundit, selle ootusseisundit etenduseks saamise ees ja XIX sajandi lõpust saadik lavastamise ees. Keeldudes tollal õigustatult teatrist tegema kirjanduslikku žanri, kaasnes sellega huvipuudus dramaatilise teksti ja selle analüüsi vastu. Kui kuuekümnendate ja seitsmekümnendate aastate lavapraktika peaaegu eemaldas tekstid või taandas nad helilise dekoratsiooni staatusesse, siis varjutati dramaatiline kirjaviis sellega täielikult. Kui kaheksakümnendatel aastatel tuli tekst

jõuliselt tagasi visuaalse teatri väsimise (ja kalli hinna) tõttu, oli selleks ajaks mõneti ununenud, kuidas üht näidendit lugeda ning selle järjepidev lugemine raamatu näol muutunud haruldaseks luksuseks. Draamateksti teooria ei järginud tekstide taasvallutatavat teekonda. Me pole veel tegelenud Beckett'i ja Genet'i järgse «uue kirjaviisi» uurimisega. Need vägagi uuenduslikud kirjaviisid nõuavad täiesti uusi analüüsivahendeid. Kas nad on ka peatselt meie valduses?» (Pavis 2002:1–2)

Nagu näeme, on mõlemad teoreetikud vastupidisel seisukohal: üks rõhutab näitekunsti analüüsi puudulikkust, teine draamateksti analüüsi oma. Lähemal vaatlemisel muidugi mõistame, millest see erinevus tuleb: Lehmanni jaoks seisneb draamateksti analüüs just selles traditsioonilises ja kirjanduslikus meetodis, millele vastandumist Pavis täheldab, kuid Lehmann ei eelda, et uutele tekstidele oleks võimalik rakendada uusi analüüsivõtteid. Veelgi enam – lähemal vaatlusel märkame, et Lehmann ei paista üldse teadlik olevat sellest, et kirjaviisis mingi oluline muutus on toimunud. Defineerides postdramaatilist teatrit, lähtub Lehmann, nii nagu termin seda ka ütleb, draama mõistest. See paneb teda täheldama järgmist:

«Postdramaatilise teatri eksisteerimise tingimus seisneb just nimelt draama ja teatri vahelises lõhes ja nende arengutes. Sellel põhjusel kujutab «draama» žanri ajalugu teatriteoreetiku jaoks vaid piiratud huviobjekti. Analüüs puudutab vähem muutusi, mis vaatlevad teatritekste, kuivõrd teatrile eriliste väljendusviiside arengut. Postdramaatiliselt teatraalsete vormide juures ei ole lavale pandud tekst (kui tekst üldse on olemas) kunagi enam kui üks element teiste hulgas, selles tervikus, mille moodustab žestuaalne, musikaalne ja visuaalne kompleks. Lõhe teksti diskursuse ja teatri diskursuse vahel võib laieneda avalikult näitlikustatud vastuoluks, kuni igasuguse suhte puudumiseni välja.» (Lehmann 2002:66)

Märkame, kuidas autori sule all saab sujuvalt vastuolust teatri ja *draamažanri* ajaloo vahel vastuolu teatri ja *teksti* vahel. Tegemist pole loomulikult isoleeritud näitega – kogu Lehmanni draama käsitus põhineb valdavalt brechtlikul kriitikal aristotelesliku teatrimudeli suhtes. Paraku, nagu me allpool näeme Jean-Paul Sartre'i ja Jean-Pierre Sarrazaci abil, ei kujuta Brechti teater, kriitilisele positsioonile vaatamata, sugugi fundamentaalselt erinevat suhtumist draamasse, mille toob endaga kaasa 20. sajandi seitsmekümnendate-kaheksakümnendate aastate kirjaviis. Küll aga väljendab Brechti teater lõhet draama ja teatri diskursuse vahel, millest Lehmann paistab juhinduvat.

Nagu on märkinud Luule Epner, ei tähenda see, kui me draama all mõistame ühelt poolt «kirjanduslikku valmisteksti» ja teisalt igasugust teatrile kirjutatud teksti, mitte draama liigitamist kirjandusuurija jaoks ebaoluliste nähtuste valda, vaid sunnib meid pigem tõsiselt mõtlema kirjanduse olemuse üle. (Epner 2001:31) Ja igal juhul ei tohiks kiirustada *draama* (näidendi, teatriteksti) ja *dramaatilise situatsiooni* või konflikti vaheliste seoste loomisega.

Lehmannile võiks seega ette heita ühelt poolt – nagu me nägime tänu Pavisile – ajalist mahajäämust: postdramaatilise teatri all kirjeldab ta suurelt osalt

neid tehnilisi lahendusi, mis nägid ilmavalgust siis, kui teater pidi oma performatiivsust tõestama kirjanduslike kontseptsioonide ees, seega kirjeldab Lehmann problemaatikat, mis oli aktuaalne (Prantsusmaal) kuuekümnendate-seitsmekümnendate aastate teatris. Sellest vaatepunktist on tegemist vaieldamatult olulise teosega. Ent teisest küljest märkame, kuidas ta oma kategoorilises vastandamisepüüdes jõuab teatri ja teatud traditsioonilise draama kontseptsiooni vastandamiselt mitte ainult teatri ja igasuguse teksti vastandamiseni – mis kulmineerub näiteks kirjeldustega tekstist kui maastikust, kus tekst polegi (enam) tekst (Lehmann 2002:239) – vaid ühes sellega teatri ja keele vastandamiseni, millega siinkirjutaja kuidagi nõustuda ei saa. See avaldub ilmekalt peatükis, kus ta räägib näitleja kehast, tsiteerides (saatusliku irooniana) ainsal korral Valère Novarinad, märkamata, et just Novarina loomingus on näitleja keha absoluutselt allutatud keelelisele väljendusele, kujutades endast keele (ja ühes sellega teksti) poolt materialiseeritud subjekti.

Lehmannil on täielik õigus osutada elementidele, mis avalduvad teatris (etenduses) väljaspool teksti otsest mõjuala, kuid teatrit ja teksti vastandades jätab ta vaatluse alt kõrvale selle, mil määral mittekeelelised elemendid – näiteks keha avaldumise juures – võivad otseselt tuleneda keelelisest väljendusest. Teisisõnu jätab ta vaatluse alt kõrvale paljugi sellest, mida meile viimase sajandi jooksul on õpetanud psühhoanalüüs, lingvistika, semiootika, antropoloogia...

Ent ärgem laskugem siin suurde diskussiooni teemal keha ja vaimu vastandusest: teame, et paljude neurofüüsikute (nt Jean-Pierre Changeux) jaoks pole inimese mõtletegevuse puhul tegemist ei millegi enamaga kui keemiliste protsessidega, vaid jagagem nende fenomenoloogide seisukohta, kes nagu Paul Ricœur ja Maurice Merleau-Ponty, näevad inimese ajutegevuses lahutamatu seost tema kavatsuslikkuse, tähendustamise ja kommunikatsiooniga, seal hulgas ka arusaamisega iseendast ja iseenese kehast. Keel ei saa selles tähenduses sugugi olla lihtsalt üks vahend, mille abil inimene end väljendab, eristudes teisest vahenditest, mille abil on võimalik maailma mõista (nagu püüavad meile tõestada populaarteaduslikud uurimused «kehakeelest»), vaid kõikvõimalikud tunnetuslikud mehhanismid avalduvad samuti läbi keele. Jätkem teistele uurida, mil määral mitteverbaalne teater väljendab meie keelelist arusaama maailmast, küll aga on kindel, et verbaalne teater suudab väljendada ka seda, mida me tajume füüsiliselt oma keha abil.

Just selles plaanis joonistub välja ka Jean-Pierre Sarrazaci ning Hans-Thies Lehmanni vastandus. Nagu edaspidi täpsemalt näeme, keeldub Sarrazac vahet tegemast sõnal ja žestil. Etendus aktualiseerib sõna, muudab selle nähtavaks, ainulaadseks ning toob sellega lavale rapsood-autori, kelle räägitavat lugu – parabooli – saab vaataja mõista otsesest lavalisest diskursusest sõltumata. Igasugune etendus, milles puudub see saatev hääl, mis paraboolil tekkida laseks ja mis kuulutab pelgalt puhast lavalist malnidust, on Sarrazaci järgi halb etendus, ning ta ründab üsna teravalt näiteks Théâtre de Radeau manifestilaadseid üllitisi (mitte teatri tegevust iseenesest), mis kuulutavad vastupidist (ja mida Lehmann

omakorda sageli tsiteerib). See, miks Sarrazac omakorda on langenud teataval määral postdramaatilise teatriteooria pooldajate kriitika alla, tulenebki kahest põhjusest: esiteks sellest, et ta kuulutab teksti ja autori primaarsust (ilma nendeta ei saaks kuidagi kuulda parabolisti häält) ja teisalt seetõttu, et ta keeldub igasugusest teatri progressiteooriast, mis on postdramaatilise teatriteooria aluseks.

Rapsod-autoris tuleks seega näha autorifiguuri üht avaldusvormi ning teataval määral ongi käesolev töö Sarrazaci teooria üks edasiarendus (mida Sarrazac, kes ise keskendub pigem 20. sajandi keskpaiga autoritele, ka soovitab teha). Paradoksaalselt takistab mul seda teooriat terviklikult rakendamast sama ajaline kaugus, mis puudutab ka Lehmanni teooriat. Nimelt lõi Sarrazac oma rapsod-aurori teooria juba 1970. aastatel ning on täiendanud seda järjepanu ümber kirjutades kuni tänase päevani (viimane raamat pärineb 2004. aastast). Sellesse kontseptsiooni, mis sai alguse kriitikast Peter Szondi aadressil, on ta vähehaaval lisanud ka kõik need ilmingud, mis iseloomustavad 20. sajandi lõpu dramaturgiat. Sellest tulenevalt on see parabolist, keda Sarrazac on võrrelnud kimääriga, omandanud juba niivõrd ebamäärased ja poeetilised mõtted, et ta sobib kirjeldama mistahes autorifiguuri avaldumist, sealjuures nii dramaatilises kui ka postdramaatilises teatris. Ent minu sooviks on pöörata tähelepanu just nimelt nendele ilmingutele, mis avalduvad päris uuema aja tekstides, püüdes neid eristada traditsioonilisemast kirjaviisist, olen ma sunnitud Sarrazaci rapsod-aurori poolel teel sinnapaika jätma. On tõsi, et pärast seda, kui ma olen autorifiguuri avaldumise erinevad plaanid välja toonud, tuleb tõdeda, et need plaanid võivad omavahel seguneda ja ühes näidendis korruga avalduda, ent nende erinevate ja osaliselt sobimatute plaanide külgepookimine sellele isegi juba kirjuvõitu olendile, ei muudaks pilti mingilgi viisil selgemaks. Küll aga annab Sarrazaci rapsod-auror hea võimaluse mõista perioodi, mis ulatub Brechti-järgsest teatrist tänapäevani ja mille Lehmann lihtsa suletõmbega kaheks jaotab.

* * *

Üks osa pingetest, mis iseloomustavad 20. sajandi teise poole dramaturgiat, ei tulene seega mitte draama vastandumisest etendusele, vaid etendamise viisidest, mis on omakorda erineva kirjutuse objektiks. Nõnda näeme käesoleva töö esimeses osas, kuidas lisaks dramaatilise mudeli kriisile, millele juba Peter Szondi osutab, tekib veel üks kriis, milleks on representatiivse mudeli kriis. Kumbki kriis ei kujuta endast loomulikult mingit spetsiifiliselt tänapäevast nähtust, vaid on olnud teatritele omased väga pikka aega – dramaatiline konflikt ja teater kui kujutamine, kui *mimesis*, on teineteist saatnud ainult teatud perioodi jooksul, kulmineerudes kodanlikus teatris, millele pani alguse Diderot. Kodanliku teatriga algav dramaatilise mudeli silmanähtav lagunemine aga ei too endaga kaasa koheselt representatiivse mudeli lagunemist, vaid esmalt selle raames

erinevate lahendusviiside otsimist, mis avaldub kõige ilmekamalt Brechti ja Strindbergi juures.

Töö teises osas avastame, et representatiivse mudeli lõhkumine ei kujuta endast mitte selget üleminekut ühest süsteemist teise, nagu see on võimalik dramaatilise mudeli puhul, vaid et representatiivset mudelit võib kahtluse alla panna mitmel eri viisil. See võib olla esmalt läbi fiktsionaalse ruumi loomise, mille käigus teatri (ja autori) poolt tegelaskujule avalduv surve avaldub läbi teemakäsitluse, mille puhul ei looda enam mingit eemal asuvat ruumi, mida imiteerida, vaid see fiktsionaalne ruum omandab teatrile omased jooned rõhutades sellega etenduse efemeersust. Seejärel näeme, kuidas autor võib luua iseenesest subjekti, mis ei ole tema 'mina' või psüühilise maailma representatsioon, vaid mitterepresentatiivne terviklik subjekt, mida ma kutsun efemeerseks 'iseks'. Selle ülesandeks on vastanduda välisele maailmale, pakkudes sellele alternatiivi teatrietenduse näol. Kolmandaks näeme, kuidas autorifiguur võib avalduda ilma, et selleks oleks vajalik tervikliku efemeerse 'ise' loomine, vaid teha end kuuldavaks, võimaldades kõlada neil häälteil, mis on vaikusesse surutud, või siis üldisemalt keele enese häälteil.

1. OSA.

DRAMAATILISEST MUDELIST REPRESENTATIIVSE MUDELI KRIISINI

1.1. Dramaatilise mudeli lammutamine

1.1.1. Dramaatilise mudeli kontseptsioon

Juba 1941. aastal kuulutab Mihhail Bahtin ette eri kirjandusliikide romaniseerumist. Haakudes eksperimentaalteaduste arenguga, on romaan tema sõnade järgi toonud endaga kaasa uue kontseptuaalse lähenemise, mis väljendub eelkõige inimese vaba isikliku kogemuse vastandumises lõpetatud ja viimistletud maailmapildile. Selle kõige iseäralikumaks jooneks on otsene kontakt lõpetamata olevikuga ning absoluutse mineviku hülgamine. Bahtin märgib, et romaan ei ole mitte uus žanr, sest tal puudub igasugune kanoonilisus ning romaani mõju teistele kirjandusliikidele ei seisne seega mitte romaanikaanoni rakendamises, vaid eelkõige teiste žanride vabastamises kõigest sellest, mis on fikseeritud, konventsionaalne ning lõpetatud. (Bahtin 1987:15–22)

Selline järeldus tuleneb sellest, et Bahtini järgi ei ole keel mitte neutraalne ja abstraktne märgisüsteem, vaid väljendub ainult reaalses kasutuses: keel on seega oma olemuselt dialoogiline. Romaan uue ja vaba, avatud ja olevikulise kirjandusliigina läheneb oluliselt keele tavakasutusele ning erineb seetõttu luulest, mis seisneb uue keelekasutuse loomises, ja ka eeposest, mis on suletud müüdi kammitsaisse ning põhineb tegelaste (ja isegi lugeja) ühisel maailmapildil. «Romaniseerumine», millest Bahtin kõneleb, seisneb seega dialogismis ja polüfoonilisuses, ühtse ja tervikliku visiooni asendumises kommunikatiivse ning mitmekanalilise väljendusviisiga.¹

Tuleb märkida, et Bahtin täpsustab korduvalt, et ta räägib – näiteks luulest – «konventsionaalses» või «kitsas» tähenduses; samuti peab ta vajalikuks rõhutada, et dialogism esineb igasuguste kõneaktide korral: «Vaid müütiline Aadam pöördudes esmakordselt neitsiliku, veel kahtluse alla seadmata maailma poole, ainult üksildane Aadam võis täielikult välistada suhtlemist asjadega läbi teise

¹ Peeter Torop märgib seejuures järgmist: «Kui dialogismiidee on hiljem leidnud laialdast rakendust, siis polüfoonilise romaani õpetust on pärast ebakriitilist kasutamist kõikvõimalike teoste ja autorite poolt hakatud üha enam revideerima. On teada, et ka Bahtin ise tahtis seda teha. Polüfooniaga kui sõltumatute häälte teooriaga, milles puudub autori enda hinnanguline hääl, ei ole nõus tuntud Dostojevski loomingu uurija V. Vetlovskaja, konstruktiivselt revideeris seda käsitlust Horalek jt. Nüüdseks võib väita, et polüfoonia ei ole mingi universaalne printsiip ja sellest on mõtet rääkida kahel juhul: vaatepunktide võrdväärse koosluse korral ja tasandilise tekstianalüüsi puhul, kus teksti võib vaadata eri tasandite polüloogina, seega põhimõtteliselt polüfoonilisena.» (Torop 1987:285–291)

inimese kõne.» (Bahtin 1975:92) Bahtin ei tee seega kirjandusliikide tüpoloogiat, vaid tema avatud ja suletud žanride vastandus tuleneb eelkõige soovist selgitada romaani olemust, sealhulgas keskendudes eriliselt dostojevskilikule romaanile, ning võrrelda seda konkreetsetel ajahetkel valitsevate kirjaviisidega.

Sellest hoolimata on huvitav täheldada, et mitmehäälsusel ning dialogismil ei ole Bahtini järgi kohta draamas, mida traditsiooniliselt on peetud dialoogiliseks ja kus just erinevate häälte põimumine ja segunemine võiks aset leida. Oma teoses *Küsimused Dostojevski poeetikast* (*Проблемы поэтики Достоевского*) kirjutab Bahtin järgmist:

«[...] teatri dramaatiline dialoog, nagu ka narratiivsete žanride dramatiseeritud dialoog, on alati tugevas ja vankumatus monoloogilises raamistikus. Teatris ei väljendu see raamistik loomulikult mitte otseselt sõnakasutuse kaudu, kuid seda enam on see just seal monoliitsem. Dramaatilise dialoogi repliigid ei löhu esitatavat maailma, ei muuda seda mitmeplaaniliseks; vastupidi, selleks, et nad oleksid dramaatilised, peavad nad olema selle maailmaga monoliitses ühtsuses. Näidendite juures peab see maailm olema tahatud ühest plokist. Iga sugune monoliitsuse nõrgestamine toob endaga kaasa dramaatilise nõrgenemise. Tegelased ühinevad läbi dialoogi, autori, lavastaja, vaataja ühises visioonis, selgel taustal. Dramaatilise tegevusühtsuse kontseptsioon, mis annab lahenduse kõigile dialoogilistele vastandustele, on ka ise täiesti monoloogiline. Tõeline plaanide mitmekesisus saaks näidendile saatuslikuks, sest dramaatiline tegevus, mis toetub tavaliselt kujutatava maailma ühtsusele, ei suudaks sel juhul seoseid luua ja lahendusi esitada. Näidendis on autonoomsete maailmapiltide kombineerimine ühe suprakontseptuaalse ühtsuse siseselt võimatu, sest dramaatiline struktuur ise ei võimalda sellisele ühtsusele aluspinda.» (Bahtin 1979:19)

Siit näeme, et romaani ja draamakirjanduse vastandamine on üsna põhimõttelist laadi. Bahtin võrdleb romaani dialoogi näidendi dialoogiga ning jõuab järeldusele, et need mõlemad on «vankumatus monoloogilises raamistikus». Romaanile omane mitmehäälsus ei teki seega mitte tegelaste vahel, vaid tänu jutustajale, keda draamatekstis ei ole: «Jutustaja loo varjus loeme ka ühte teist lugu: autori oma, mis räägib meile sama, mis jutustajagi, kuid mis lisaks viitab veel jutustajale. Kogu loo käigus eristub selgelt kaks plaani: jutustaja plaan, mis avaldub vastavalt tema semantilisele ja ekspressiivsele nägemisele ning lisaks veel autori plaan, mis ilmneb läbi loo otsekui murdunud kujul.» (Bahtin 1975:127) Ent sellisest formaalsest erisusest veel ei piisa. Kui Bahtin peab võimalikuks, et teatud romaanide juures dialogismi ei teki,² siis võiks ju –

² Nii selgitab Natan Tamartšenko Bahtini ideed autorsuse kriisist: «Autori dialoogiline suhe oma kangelastega, mis oli omane klassikalisele realismile, läheb 20 sajandi esimese poole rommaanis suuresti kaduma: valdavaks saab püüdlemine kas äärmiselt isikupäratu tegelaskuju või siis autori *alter ego* kuju poole ning vastavalt romaani lagunemine polaarseteks eepilise «montaažiromaanis» ja «lüürilise romaani» vormideks.» (Tamartšenko 2003:103)

vastupidiselt – tekkida dialogism näidendis, kus tekib tegelane, kes mingil põhjusel astub autoriga dialoogi, kes vastandub oma maailmapildilt autori visioonile. Seda enam, kui dialogism on omane igasugusele kõneaktile. Kuid Bahtin rõhutab, et «tõeline plaanide erinevus saaks näidendile saatuslikuks». See, mida autor nimetab «sisemiseks dialogiseerimiseks» (Bahtin 1975:97) pole seega mitte sümptom, mis ühe või teise žanriga paratamatult kaasas käib, vaid dialogiseerimisest saab romaani puhul esteetiline objekt. Luule puhul «piirdub kõne iseenesega ega eelda teispoole piire kellegi teise sõnu. Konventsionaalselt on poeetiline stiil eemal igasugusest vastastikkusest tegevusest teise kõnega, igasugusest «pilgust» teise kõne suunas». (Bahtin 1975:98) Nii allub luule ühele vaatepunktile ja maailmapildile, milleks on luuletaja oma. Draamakirjandusega on põhimõtteliselt sama olukord, kuid selle põhjus on veidi keerukam.

Vastust Bahtini arusaamisele draamateksti monoliitsusest ning autori visiooni terviklikkusest tuleb otsida Hegeli juurest, kellelt Bahtin on saanud inspiratsiooni nii romaani omapära tabamisel (Tamartšenko 2003:102) kui ka draamakäsituse osas. Hegeli järgi ühendab just draama ühelt poolt eepika objektiivse iseloomu teiselt poolt lüürika subjektiivse iseloomuga. See annab talle võimaluse näha draamas kõige kõrgemat poeetilist väljendust. Draama võtab lüürikalt üle sisemised tunded ja kired ning eepikalt välised asjaolud, maailma objektiivse kirjeldamise. Ent, nagu märgib Hegel, just see «eepilise printsiibi ühildamine lüürilise printsiibiga, läbi inimtegevuse esitamise otse meie silme all, ei võimalda draamal enam piirduda välise ja lokaalse ümbruse eepilise kirjeldamisega ega tegevuste ja sündmuste eepilise esitamisega.» (Hegel 1997:621) Seetõttu võibki järeldada, et «draamas on erinevatel situatsioonidel mõte ja väärtus vaid siis, kui nad rõhutavad tegelaste karaktereid ja eesmärke, mille poole tegelased püüvad. Inimhingele iseloomulikud kindlad tunded võtavad seega draamas sisemiste motiivide ja kirgede kuju, mis arenevad väliste sündmuste kaudu ning seega *objektiviseeruvad*.» (Hegel 1997:624) Kui käsitada draamat kirjandusliigina, mille olemus seisneb subjektiivsuse väljendamises objektiivsuse kaudu, ei ole võimalik ette kujutada olukorda, kus tegelase mõtted ja tunded astuksid konflikti tema tegevusega. Tegevus peegeldab tegelase hinge ning allub omakorda autori terviklikule visioonile. Isikliku ja ühiskondliku, subjektiivse ja objektiivse konflikt, on Hegeli jaoks dialektiline konflikt, mis leiab oma lahenduse sisu ja vormi kooskõlas. Intiimne sisu leiab oma väljundi objektiivses vormis. Ei Hegeli ega ka Bahtini järgi ei saa draamateoses seega tekkida tegelase sisemaailma ja autori visiooni vahelist konflikti, mis võimaldaks mitmehäälsuse teket.

Sarnasele ühtsele visioonile allub Bahtini järgi ka eepos: «Indiviidid kujutavad vaid sotsiaalseid üksusi. Nende elus toimuvad sündmused kattuvad ühiskondlike sündmustega ja nende tähendus on sama nii isiklikul kui ka ühiskondlikult tasandil. Väline ja sisemine aspekt kattuvad. Inimene on täielikult väline.» (Bahtin 1975:367) Samuti on võrreldav olukord märgatav Bahtini järgi Aristophanese komöödia puhul – hoolimata sellest, et tähelepanu keskpunktis on tegelaste elu ja kombed, sulatab Arsitophanes need läbi koomilise heroilisuse

kokku üldise ja ühiskondlikuga, mille tulemuseks on puhtalt religioosne akt, milles pole vähimatki kohta fantastikal. Pole üllatav, et Bahtini arusaam teatrist laieneb veelgi kaugemale ning ta märkab Aristophanese mõjusid nii keskaja paroodilise farsi, *commedia dell'arte* kui ka Shakespeare'i komöödiate juures.

Antiiksele eeposele (kus inimene on täielikult ühiskondlik) ja Aristophanese komöödiale (kus inimese individuaalsus on allutatud ühiskondlikule) vastandab Bahtin François Rabelais' loominguga, ja eelkõige koomika avaldumise tema romaanides. Rabelais' loomingus pole naer enam rituaalne ega ühiskondlik, vaid hoopis vastupidi, see lõhub ideoloogilist tervikkust. «Ainsana antiikse kompleksi elementidest pole seda naeru sublimeerinud ei religioon, müstitsism ega filosoofia. Iial pole seda rüütatud ametlikku vormi, ja isegi kirjanduses on koomilised žanrid olnud alati kõige vabamad, kõige vähem allutatud reeglitele.» (Bahtin 1975:384) Koomika vormid nagu paroodia, iroonia jt annavad võimaluse väljendada seda, mida keel ise traditsiooniliselt ei väljenda. Läbi ootamatute seoste, heterogeensete elementide, keele ja mõttenormide lõhkumise, avaldub uus vaatepunkt, mis tekitab ainulaadse suhte maailmaga.

Ent jälgime veelgi Bahtini mõttekäiku. Selleks, et uut vaatepunkti väljendada, on vaja mingit pidet. Romaanikirjanik ei saa enam tugineda välisele normidele, ühiskondlikele reeglitele, vaid tal ei jää muud üle, kui väljendada kogu lahti lammutatud ja küsimuse alla seatud maailma ühe kindla isiku läbi. Selline uus figuur tekib keskaegses romaanis, kus kirjanik võtab endale narrimaski. Mask, mis Aristophanesel oli pelgalt rituaalne väljendusvahend, omandab nüüd uue väärtuse, sellest saab element, mille ülesandeks on koondada tervikuks erinevad koostisosad, mis ideoloogilise terviksüsteemi lõhkumisel laiali paiskusid. See narrimask, ehk teisisõnu jutustaja-mask, tõi keskaegses müstikas endaga kaasa ühelt poolt üksinduse ning varjatud sisemuse temaatika, mis muutis kirjanduse mitmekihilisemaks, ning teisalt koomika, mis lõhkus ära välised konventsioonid. Kõik see tekitaski võimalusi dialogismi tekkeks. Jutustaja on seega tugifiguur, mis aitab määratleda kogu romaani olemuse, mis hoiab koos seda heterogeenset, laenatud, väänatud ja moondatud maailma, kuid just nimelt seetõttu on jutustaja (mask) ka see, mis paneb kõlama erinevad hääled ega saagi suruda kõike ühtse visiooni raamidesse.

Nägame tänu Bahtinile, et jutustaja figuur romaanis on oluline mitte ainult formaalse ülesehituse sisukohalt, vaid ta on vajalik selleks, et anda teosele esteetiline õigustus. Muud õigustust, mis tuleks väljastpoolt, ei ole, ja muud ülesannet tal ei ole. Seetõttu võibki Julia Kristeva kokku võtta järgmist: «Dialog, mida Bahtin kuulab, on dialoog autori «mina» ja tegelase «mina» vahel, kes on tema teisik. [...] Bahtin otsib subjekti mitte kui psühholoogiat, vaid kui kõneinstantsi; ta püüab leida «mina», kes räägib romaanis, kuid vaid selleks, et nentida, *et seda ei ole*: Dostojevski romaanil ei ole subjekti, mis oleks representatsioonitajeks.» (Kristeva 1970:15)

Lisaks jutustaja-figuuri tekkele muudab romaanile iseloomulik subjektiivsus ka tegelase tähendust. Bahtin näitab, kuidas hellenistliku romaani tegelane, kes sarnaneb küll antiiknäidendi kangelasega nii seetõttu, et temas puudub psühho-

loogiline areng, kui ka selle poolest, et tema teele satuvad ootamatud takistused ning tema elukäiku määravaks saab juhus, erineb teistest ühes olulises punktis. Hellenistliku romaani kangelane on eraldatud oma kodumaast, lähedastest, ta on üksiklane, kes eksleb võõrana kaugel maal, vastandina draamakangelastele, kellel on tähtis avalik positsioon ning poliitiline missioon. Kõikvõimalikud seiklused omandavad romaanis sootuks teistsuguse tähenduse kui draamas: tegelase käitumisest ja temaga ette tulevatel olukordadel ei sõltu mitte ühiskondlik kord, vaid tegelase isiklik saatus. Kui isegi sõjad on tähtsad vaid tegelase isikliku armuõnne kontekstis, siis ei pane kõik tegelasega toimuv – peitused, petmised, avastused ja kannatused – proovile mitte maailma, vaid tegelast ennast, tema identiteeti.

Seiklusromaan on niisiis eneseotsingu romaan, ja ehkki antiikse romaani puhul ei saa otseselt rääkida tegelase sisemusest ja hingeelust, muutub tegelase identiteediküsimuse tekkimise läbi määravaks hoopis erinev aja- ning ruumikäsitlus. Romaanile iseloomulikud *kronotoobid* (kontsentreeritult aja ja ruumi suhteid väljendavad elemendid) näitavad, kuidas aeg ja ruum ei ole enam määratud väliselt, objektiivselt, vaid omandavad tähenduse tegelase vaatepunktist. Nii selgub näiteks läbi *teekonna* kronotoobi, et ruumis üksteisest kaugel eemal asetsevad sündmused võivad toimuda väga lühikese aja jooksul või ka vastupidi, tegelane võib läbida väga pika ajaperioodi, ilma et temaga midagi olulist juhtuks. Aeg, mis voolab kiiremini või aeglasemalt, ei voola mitte välises maailmas, vaid on tegelase aeg, see on subjektiivne aeg.

1.1.2. Dramaatilise mudeli mugandumine

Siinkohal võime juba ilma Bahtini romaaniteooriaga märgata, kuidas subjektiivne aeg on vastuolus dramaatilise objektiivsuse põhimõtetega antiikteatris. Aristotelese järgi peab draama – nii nagu eeposki – eelistama *lugu* erinevatele tegevustele, vastandina ajaloole, kus kujutatakse aega: «Mis aga puutub jutustuslikku ja värsimõõdu abil jäljendavasse <luulesse>, siis on selge, et peab nagu tragöödiaks üles ehitama dramaatilisi lugusid ning ühe, tervikliku ja lõpetatud tegevuse ümber, millel on algus, keskoht ja lõpp, et <selline luule> nagu üks terviklik elusolend looks talle iseomast naudingut; ja need <lood> ei pea olema mitte nagu tavalised ajalood, milles ei tule luua ühe tegevuse, vaid ühe aja esitust <koos kõige> sellega, mis selle <aja> jooksul ühe või paljudega juhtus, millest iga üksik<-juhtum> suhtub teistesse nagu juhtub.» (Aristoteles 2003:145a17) Luulekunst ongi seega lugude tegemise kunst ning lugu on terviklik just nimelt siis, kui ta *ei ole* ühe tegelase, seega ka ühe aja esitamise lugu: «Lugu ei ole ühtne mitte siis, kui ta on ühest <tegelasest>, nagu mõned arvavad, sest ühega juhtub lõpmatult palju sündmusi, millest mõnedel ei ole mingit ühtsust; samuti on ka palju ühe <tegelase> tegevusi, millest ei teki mingit üht tegevust.» (Aristoteles 2003:1451a16)

Vastandades terviklikku lugu ühelt poolt tegelasele ning teisalt ajaloolle püüab Aristoteles seega piiritleda aega ja ruumi. Selle aluseks on kahtlemata antiikteatrile omane religioosne mõõde. Nagu näitab Michel Corvin pidi etendus kui püha ja müütiline rituaal viima vaataja jumalate ja kangelaste muutumatusse aega, mis muul kombel oli kättesaamatu. Nii muutus pühaks ja sai püha olla ka laval toimuv vaid piiritlemise läbi. Lugu, ja eelkõige selle terviklikkus, on aga ainus vahend, mis suudab endasse koondada korraga aja ning ruumi ning säilitada nende muutumatuse ja pühaduse. (Corvin 1986:141–151)

Me teame, et Aristotelese ilmalikule vaimule oli teatri religioosne tähendus võõras. Seetõttu tuginebki ta neile neljale põhijoonele, mis rõhutavad loo primaarsust tegelase ees: just autori poolt koostatud lugu peab pakkuma vaatajale naudingut, moraali, hirmu ja kaastunnet. Me oleme siin võibolla Lääne-Euroopa teatriajaloo ühes olulisemas murdepunktis. Kui varem oli teater juba olemuselt sakraalne ning ei sõltunud seega autoripoolsest tegevusest, siis Aristoteles teeb vahet headel ja halbadel autoritel – esimesed suudavad aja ja ruumi sedavõrd kontsentreerida, et see näib vaatajale kokkupuutena teispoosusega. Sakraalset akti asendab sakraalse akti imitatsioon, *mimesis*.

Kui antiikteatri puhul see erinevus nii väga silma ei torka, sest teatri rituaalne loomus pole veel täielikult kadunud, siis seda teravamalt märkame me seda prantsuse 17. sajandi klassitsistliku teatri juures, kus etenduse müütilisus on täielikult kadunud. Tollaste teoreetikute suur huvi Aristotelese vastu tulenebki sellest, et nad mõistsid, et Aristotelese draamakontseptsioon võimaldab luua etendusest sakraalsele riitusele sarnaneva sündmuse ilma igasuguse müstikata – puhtmõistusliku komponeerimise tulemusel. Just seetõttu visandasid nad uued ja sobivamad aja-, ruumi- ning tegevusühtsuse reeglid, mille ülesandeks oli anda autorile täpseid juhiseid. Et aga aeg ja ruum pole enam ilmalikust kogemusest välja tõstetud, vaid pelgalt kontsentreeritud, jäävad need nõuded autoritele sageli häirivateks takistusteks. Dramaatiline mudel peab järelikult muganduma muutunud oludega.

Nii tõusebki esmalt loo terviklikkuse puhul arutlustes esile tõenäolikkuse ja paratamatuse teema, mis on klassitsistlikule vaimule arusaadavamad. Seejuures on muidugi romaan see, mis kõidab oma vabadusega. Nii kirjutab näiteks Pierre Corneille: «Teatri puhul segavad meid ruum, aeg ja etendusega seotud ebamugavused, mis ei lase korraga silma alla paigutada palju tegelasi, kartmata, et osad neist jääksid tegevuseta ja hakkaksid teisi sellega segama. Romaanil ei ole ainsatki sellist takistust: ta annab tegevustele, mida ta kirjeldab, piisavalt aega; tegelased, kellel ta tahab lasta rääkida, tegutseda või unistada, paigutab ta tupp, metsa või linnaväljakule, vastavalt sellele, mis on nende tegevusega kõige paremas kooskõlas; tema käsutuses on terve palee, terve linn, terve kuningriik, terve maa, kuhu neid viia; ja kui ta laseb millelgi juhtuda kolmekümne inimese silme all, siis võib ta kõiki erinevaid tundmusi kirjeldada ükshaaval. Seepärast ei ole tal mitte mingisuguseid raskusi tõenäolikkusest lähtumisel, sest tal pole ühtegi põhjust ega sobivat vabandust sellest eemaldumiseks.» (Corneille 1987a: 163–164)

Näeme, et Corneille jaoks ei oma teatrisündmuse erilisus ja selle müütiline aegruum mingisugust tähendust, küll aga tunneme siin ära lausa balzaciliku ambitsiooni kirjeldada maailma romaanikirjanikule omaste vahenditega, jälgides mitte ainult kõigi tegelaste väliseid käitumisjooni, vaid tungides iga indiviidi tunnete- ja mõttemaailma. Võibolla just seetõttu tema rivaal ja samas hoolikas lugeja Jean Racine suutiski võita mõneti suurema tunnustuse järeltulevate põlvete seas, sest ta loobus väljendama romaanikirjaniku soove teatrilaval ning võttis õppust mitte Sophokleselt ja Aristoteleselt, vaid omal ajal võrdlemisi ebapopulaarselt Euripideselt, kes riskis inimliku kujutamise sel määral, et see muutus ülemaks arhailise ja müütilise aja ees ning Michel Corvini sõnade järgi «võis müütilise ruumi siirata inimliku aja sisse ja avada sellega ukse kompromissile, millest läänelik teater tänapäevalgi elab.» (Corvin 1986:142) Erinevalt Corneille'st, kes murdis pead, kuidas oma tegelasi mööda metsi ja orgusid seiklema panna ja samas edasi anda terviklikku lugu, keskendus Racine hoopiski tegelasele, enamjaolt ühele ja naissoost isikule, kelle ta paigutas mitte kirevate sündmuste vaid keerukate tundmuste keskele, ühitades sellega nii ühtsusereeglid kui ka ilmselge soovi edasi anda lisaks välisele maailmale ka sellele vastanduvat intiimset poolt. Asetades oma antiiksed kangelannad väljapääsmatusse olukorda, ilmestab Racine, kuidas need, kel puudub (kristlik) pääsetee, end vaatajate silme all iga hetkega aina traagilisemas olukorda mässivad. Sellega ei tõsta Racine toimuvat mitte sakraalsesse aegruumi, ent lähendades tegevuse (fiktsiooni) aja etenduse (reaalse) aja kulgemisele, annab toimivale juurde tähenduse, mida romaan ei suuda – tekitades vaatajas tunde vääramatult kulgevast traagilisest ajast. Ent seda kõike ei tee Racine mitte dramaturgiliste vahenditega, vaid eelkõige läbi oskuslikult valitud teema. Nagu nägime, on mõlemal puhul tegemist püüdega dramaatilist mudelit päästa, püüdes ühel juhul reegleid määratleda, teisel juhul leida sobivat teemat. Igal juhul aga vältimatu huviga tegelase subjektiivse maailma vastu.

1.1.3. Narratiivse instantsi teke

Näeme, et aristoteleslik teatrimudel on määratud õnnestumisele sel määral, mil autor ei sea endale ülesandeks etteantud juhtnööre pimesi järgida, vaid suudab leida teemalahenduse, mis selle mudeliga sobib. Jälgides selle mudeli kriisi esimesi tundemärke, pöörabki Peter Szondi 1956. aastal oma raamatus *Modernse draama teooria (Theorie des modernen Dramas)* tähelepanu Goethe ja Schilleri kirjavahetusele, milles mõlemad koos otsivad sobivat teemat, millega vältida näidendi ekspositsiooni, mis neile tundub eepiline ja vastuolus draama tõeliste väärtustega. Szondi viitab muuhulgas Schilleri kirjale 2. oktoobrist 1797, milles too näeb ideallahendust Sophoklese *Kuningas Oidipuses*, kus kogu sündmustik on tegevuse alguseks juba ära olnud ning kogu näidend ise ongi toimunu «traagiline analüüs». (Szondi:1983:20–22) Szondi ise peab *Kuningas Oidipust* eriliseks näidendiks seetõttu, et Oidipuse traagika seisneb

ühes hetkes ja selleks on tõe avaldumise hetk. Tegelased, koor, publik, kõik, kes on tegelikkusega kursis, ootavad seda momenti ning teavad, et see tuleb. Tegevusaja kulgemine ei muuda sündmuste väärtust ega tähendust ja nõnda ei kuulu tõde minevikku, vaid olevikku ning ka avalikuks ei tule mitte minevik vaid olevik.³ Ent niipea kui näidendid hakkavad käsitlema mitte objektiivset tõde, vaid inimese tõde, keskendudes inimesele ühiskonnas – Szondi toob näiteks Corneille' *Cidi* – toob see endaga kaasa konflikti välise ning sisemise, sõnade ja tegude vahel.

Eriliselt on see Szondi järgi nähtav Ibseni loomingus, kes erinevalt Sophoklesest ei soovi muuta dramaatiliseks üht olevikulist ajahetke, vaid tahab kujutada tegelaste tervet subjektiivset minevikku. See aga ei ole võimalik, «sest ainult üks ajaelement võib olla dramaatilise aktualisatsiooni läbi ilmsiks toodud, aga mitte aeg ise. Ja aeg võib draamas olla vaid jutustuse objektiks, samas kui tema otsene kujutamine on võimalik vaid kunstivormi puhul, mis «on sellest teinud ühe oma olemuse printsiipidest». Ja selleks kunstivormiks, nagu seda näitas G. Lukács, on romaan.» (Szondi:1983:26)

Aristoteelse dramaatiline mudel ning Hegeli draamakäsitlus tuleb seega hüljata ning Peter Szondi järgi on modernse draamakirjanduse kriisi lahenduseks eepilise jutustaja figuur, mis suudab endas kanda neid elemente, mis dramaatilisele teatrimudelile vastanduvad. Eelkõige suudab eepiline jutustaja luua distantsi enese ning kujutatava maailma vahele, märkides nii aja kulgemist ning avades tegelaste sisemaailma, mis tema järgi on modernsele teatrile üks huvipakkuvamaid teemasid.

Märkides ühelt poolt Ibseni ebaõnnestumist, täheldab Szondi modernse draama kriisi juures ka autoreid, kes sellele lahendusi otsivad: Thornton Wilder, kelle «konferansjee» *Meie linnakeses (Our Town)* on näidendi sündmustest vormiliselt välja tõstetud; August Strindberg läbi *Stationendrama* tehnika, kus sarnaselt seiklusromaanile läbib üks ja sama tegelane elu erinevaid etappe; Arthur Miller *Kõik minu pojad⁴ (All My Sons)*, kes viib tegelase minevikumälestuste keskele ega püüa erinevalt Ibsenist minevikku olevikuks muuta; sama teeb ka O'Neill sisemonoloogi läbi. Teatud eepilise jutustaja elemente näeb Szondi ka Piscatori ja Bruckneri montaažnäidendites, ehkki nende puhul peab ta küll vajalikuks nentida, et «montaaž on eepilise žanri industriaalne produkt.» (Szondi:1983:107) Eriliseks peab ta Wilderi näidendit *Pikk jõulusöök (Long Christmas Dinner)*, kus autoril õnnestub just nimelt aja kontsentreerimist dramatiseerida, kuid ta peab seda samas eriliseks ning erandlikuks juhtumiks. Kõige ilmekamalt avaldub aga Szondi arvates eepiline jutustaja Brechti loomingu, kus läbi võõristusefekti on ta lavaliselt ka kõige selgemini malnitsev.

³ Ehkki Szondi hiljem tunnistab, et Schilleri *Maria Stuartit* tulekski lugeda Sophoklese vaimus.

⁴ E. k ka *Joe Keller ja pojad*.

1.1.4. Vahekokkuvõte: dramaatilise mudeli lõpp

Kokkuvõtvalt võib seega ütelda, et nii Mihhail Bahtin kui ka Peter Szondi põhinevad hegellikule dramaatilisuse ja eepilisuse kategoorilisele ja konventsionaalsele vastandusele. Mõlemad näevad draamas antiikteatri eeskujul ning võrdluses antiikeeposega eelkõige tegelaskuju välise maailma kujutamist, mis on asetatud kindlasse ideoloogilis-esteetilisse konteksti. Ent kui eepos on täielikult objektiviseeritud, sest rääkija olevikul ja esitatava minevikul puudub vähimgi side, siis draama puhul on tegemist sündmuste esitamisega «otse meie silme all». Selles seisnebki modernse draama subjektiivsus ja kriis: vaataja silme all ei saa enam esitada müütilist ja eepilist minevikku, vaid teose keskmesse asetub tegelane oma intiimsete ja privaatsete probleemidega. Ent paraku välistab loo terviklikkus ja etenduse olevikulisus võimaluse tungida tegelase intiimsusesse. Teatris on tegelane vaatajale kättesaadav mitte läbi aja kulgemise, vaid läbi tegevuse, läbi konflikti ja dialoogi. Aega ja tegelase sisemust võimaldavad tabada vaid üksikud temaatilised võtted.

Rääkides teiste kirjandusliikide võimalikust romaniseerumisest, juhatab Bahtin tee kätte Peter Szondile, kes näeb lahendust uue narratiivse instantsi tekkes. See võib avalduda diskreetsemalt nagu selles tehnilises võttes, mida Strindbergi kutsus *Stationendramaks*, kus läbi erinevate ja üksteisest sõltumatute sündmuste tuuakse lavale ühe tegelase identiteediküsimus. Narratiivne instants on siin see, mis võtab enda kanda erinevate sündmuste seostamise. Kuid mida selgemalt on jutustaja ülejäänud tegelastest eristatud, seda selgemini tajub vaataja nähtavat mitte tegelaste vahelise konfliktina, vaid tegelaste sisekonfliktina.

Ent mis veelgi olulisem: narratiivne instants loob võimaluse ka autorifiguuri avaldumiseks. Tegelaste kõne pole allutatud mitte ühele kindlale maailmakorralduslikule printsibile, vaid tänu jutustajale tekib sarnaselt romaanile ka draamas mitmehäälsus. Loomulikult ei ole jutustaja tingimata alati autori esindaja või suuvooder, vaid ta on üks autori paljudest häälest. Nendele häälele on nüüd antud suurem võimalus avalduda, sealhulgas astuda omavahel teravasse konflikti, mis ületab tegelaskujude vahelise konflikti piirid.

1.2. Representatiivse mudeli püsimise dünaamika

1.2.1. Kaugenemine kujutatavast: klassikaline eksemplum

Nagu nägime, tuleneb dramaatilise mudeli kriisi teatri sakraalse iseloomu kadumisest ning annab endast vargsi märku palju varem kui 19. sajandil, mil selle tunnused korruga ägedal kujul ilmnevad. Põhjus, miks 17. sajandi autorid ja mõtlejad kõigele vaatamata dramaatilisele mudelile truuks jäävad ning lahendusi otsivad, tuleb teatri eelisseisundist romaani ees. Kuni väga hiljutise ajani tundus romaan paljudele kahtlase (ja sageli keelatud) žanrina seetõttu, et toimides lugeja privaatsfääris võib sellega tekitada kõikvõimalikke avalikkuse eest varjatud ja kontrollimatuid mõtteid, seal juures ka pahelisi kujutelmi, samas kui teater avaliku ja kollektiivse kunstina saab olla edukalt moraali ja õpetlikkuse kandjaks. Kunsti peamiseks ülesandeks on loomulikult pakkuda naudingut, kuid see nauding peab olema hariva loomuga. Eks ütelnud ju Aristoteleski, et «Need, kes vaatavad kujutisi, tunnevad rõõmu, sest vaadeldes on võimalik õppida ja järeldada, mis miski on [...]» (Aristoteles 2003:1448b15)

Harimist ei saa aga teostada ükskõik mis viisil. Nii teeb Aristotelesele tähelepanelik lugeja abee d'Aubignac vahet moraalsel ja füüsilisel harimisel. (Aubignac 1927:314) Moraalne harimine (*instruction morale*) väljendub otseses õpetlikkuses, mille d'Aubignac hukka mõistab, sest «[...] iga näitleja, kes lavale ilmub õpetava näo ja pedagoogi ilmega, nagu näiteks arst või mõne printsipi või noore daami guvernanti, võetakse alati halvasti vastu ja teda kuulatakse halvasti; juba tema kohalolek on ebameeldiv ja tüütav vaatajaid.» (Aubignac 1927:316) Sellist tegelaskuju peaks näitekirjanik esitama hoopiski irooniliselt, õpetussõnad tooma vaatajani läbi antiteeside või burlesksete elementide. Eelkõige saab aga õpetlikkus väljenduda läbi füüsilise harimise (*instruction physique*), mis ei seisne mitte õpetussõnade saali hõikamises, vaid asjade näitamise kaudu, olgu siis tegu loomulike, kunstlike või üleloomulike asjadega. «Näidendi peamine reegel on,» ütleb d'Aubignac, «et vooruslikkus leiaks alati väärilise tasu, või vähemalt, saaks see hoolimata saatuselöökidest alati kiiduavalduste osaliseks, ja pahelisuus saaks alati karistatud, või vähemalt oleks näidatud, kui õudne on, kui see võidule pääseb.» (Aubignac 1927:8–9)

Seetõttu pole üllatav, et me leiame abee d'Aubignaci näol ka tõsiseltvõetava «retseptiooniteoreetiku», kes on väga tundlik publiku heterogeensuse suhtes. Ta märgib, et kui kõrgemast klassist inimesed saavad vajalikke teadmisi koolist ja seltskonnast, siis «kõige madalamast seisusest inimeste vaimul on niivõrd vähe kokkupuudet kaunite teadmistega, et moraali üldprintsipiidid on neile täiesti tarbetud.» (Aubignac 1927:8) Järelikult peab teater kujutama maailma nii, et see oleks ühtviisi mõistatav erineva haridustasemega inimestele. Üheltpoolt peab seega vältima juba ülalmainitud otseseid õpetussõnu, millest madalamast klassist vaatajad mitte midagi aru ei saaks, teiselt poolt peab aga näidend olema eeskujuks, mille ühed ära tunnevad ja millest teised õppust saavad võtta.

Ka Corneille peab õpetlikkust üheks näidendi tähtsamaks koostisosaks ning leiab sarnaselt d'Aubignacile, et sententse ja näpunäiteid võib küll külvata kõikjale, kuid seda tuleb teha mõõdukalt, «eelkõige siis, kui lastakse rääkida ärevuses inimesel või kui lastakse mõnel teisel talle vastata; sest tal ei ole kannatust neid [sententse ja näpunäiteid] kuulata ega ka rahulikku meelt, et neid mõista või välja ütelda.» (Corneille 1987b:120) Teine viis, kuidas näidendis moraali kajastada, seisneb Corneille järgi «pahede ja vooruste naiivses maalimises», (Corneille 1987b:121) mis oli omane pigem antiikteatrile, kus vooruslikkus ja pahelisus olid selgesti eristuvad ega võinud seguneda. Kolmas viis (või õigemini kõige esimene viis), mida Corneille peab kõige tähtsamaks ning mida ta peab just oma kaasaegsete autorite uuenduseks võrreldes antiiksete autoritega, on näidendi lõpp ning selle kaudu avalduv moraalne hinnang, mida omistatakse ühe või teise tegelase käitumisele. Selle põhjuseks on Corneille järgi 17. sajandil teatri loobumine koori selgitavast rollist ning ühes sellega ka proloogist, mille ülesandeks oli vaataja õigetele radadele juhtida.

On seega ilmne, miks 17. sajandi autorid ei saa loo terviklikkusest loobuda: nende käsutuses pole ühtegi muud võimalust, mis saaks väljendada teose harivat sõnumit. Tegelaste vooruslikkus ei väljendu mitte üksikutes eraldiseisvates elementides (sõnades, tegudes), vaid avaldub loo kaudu tervikuna. Olukorda komplitseerib veel asjaolu, et lugu pole vaatajale enam nii tuttav nagu see oli tavaks antiikteatri puhul. Järelikult peab autor oma lugu veel eriti osavalt komponeerima, sest nagu ütleb Corneille: «Vaataja, kes teab liiga palju, kaotab oma huvi; tema tähelepanu raueb, ja see, mis tuleb, ei paku talle midagi uut.» (Corneille 1987b:140)

Võime seega ütelda, et klassitsistliku teatri eesmärgiks pole iga hinna eest säilitada dramaatilist mudelit kõikvõimalike pingete ja vastuolude kiuste, vaid see tuleb selgest rõhuasetusest, millega tuuakse esiplaanile teatrit oodatav moraalne sõnum. Laval toimuv peab avalduma näitena – eksemplumina – millest publik teatrisaalis peab õppust võtma. Dramaatiline mudel on vajalik, sest selles nähakse ainsat võimalust, kuidas sõnumit edasi anda. Dramaatiline mudel on moraali representatsioon.

1.2.2. Kauguse kriis: tundeline 'mina'

«Ma tahan, et mind eriliselt hinnataks,»⁵ ütleb Alceste, kes Molière'i sule all näeb moraaliküsimust omal kombel – ümberringi on vaid maskid ning tõde nende all peidus. Sama probleem, mis on tema lemmikangelasel, vaevab ka Jean-Jacques Rousseaud: «Kui ma ei vääri enam, siis vähemalt olen ma teistsugune.» (Rousseau 1963:21) Iseenese 'mina' tunnetamine erinevana sellest, kuidas teda näevad teised, paneb Rousseau kritiseerima kõiki neid vorme, mis

⁵ «Je veux qu'on me distingue.» – «Vahe olema peab,» tõlgib A. Sang. (Molière 1974:461)

inimese tõelist loomust võivad varjutada. Nõnda mõistab ta *Kirjas d'Alembert'ile etenduste kohta (La Lettre à d'Alembert sur les spectacles)* halastamatult hukka teatri tervikuna ja eriti näitlejad. Selleks vastandab ta näitlejat ja kõnemeest: «Kõnemees ja jutlustaja, võidakse mulle veel ütelda, esitlevad oma isikut täpselt samamoodi kui näitleja. Ent vahe on väga suur. Kui kõnemees end näitab, siis selleks, et rääkida ja mitte end vaatamiseks seada. Ta kujutab vaid iseennast, ta täidab vaid iseenda osa ja räägib vaid iseenda nimel, ta ei ütle või vähemalt ei tohi ütelda seda, mida ta ei mõtle. Et inimene ja tege-laskuju on üks ja sama, siis on ta omal, talle määratud kohal; ta on samas olukorras nagu iga muu kodanik, kes käitub vastavalt oma staatusele. Aga näitleja laval, kes esitab tundeid, mis pole tema omad, kes räägib vaid seda, mida teda on ütlema pandud, kehastab mingit kimäärilist olevust, kaotab enese, annulleerib enese koos oma kangelasega ja kui inimene on kaduma läinud, siis jääb järele vaid midagi, mis on lihtsalt mängukann vaataja käes.» (Rousseau 2003:133)

Rousseaud ei häiri teatri fiktsionaalsus. Tuletagem meelde, et väljamõeldisi – isegi kui ta neis midagi vaimustavat ei näe, pole Rousseau kunagi hukka mõistnud. *Üksildase uitaja mõtiskluste (Les Réveries du Promeneur Solitaire)* «Neljandas jalutuskäigus» selgitab ta lugejale, mis vahe on väljamõeldisel ja valetamisel: «Anda eelised kellelegi, kes pole neid ära teeninud, tähendab korra ja õigluse rikkumist; omistada vääralt endale või teisele tegu, millele võib järgneda kiitus või laitus, süüdi- või õigeksmõistmine, tähendab toimida eba-õiglaselt; seega kõik, mis tõe vastaselt rikub õiglust ükskõik millisel viisil, on pettus. Siin ongi täpne piir. Aga kõik, mis küll ei vasta tõe, aga ei puuduta kuidagiviisi õiglust, on vaid väljamõeldis, ja ma tunnistan, et igaljuhul, kes teeb endale etteheiteid puhta väljamõeldise kui vale pärast, on minust hellem südametunnistus.» (Rousseau 1995:44)

Teater ei saa esitada puhast väljamõeldist, vaid riivata õiglustunnet. Selles on süüdi näitleja, kes tükib autori ja publiku vahele. Kui näitleja oleks pelgalt autori hääletoru, kui ta oleks autori ideede kehastus, nagu ette kujutasid mitmed Rousseau kaasaegsed, siis oleks etendus pelgalt autori väljendusvahend, otsekuu paber ja tint kirjaniku jaoks. Ent laval on näitleja, kes on «vaatamiseks seatud», talle on alles jäänud tema füüsiline olemus, tema keha, mis ei lase autori sõnadel moonutamata kujul vaatajani jõuda.

Sellest tulenebki moraaliküsimus: representatsioon on valetamine, sest ükski inimene ei saa esindada teist ilma, et tema enese olemus kuhugi vahele tükiks. Rousseau jõuab nii välja ka parlamentarismi kriitikani. Kombinatsioonid kujutuspiltidest, mida teater vaatajale esitab, ei saa seetõttu kuidagi vastata tegelikkusele, ja teater omandab ühiskondlik-poliitilise mõõtme, mis ületab meelelahutuse piirid. See mõõde avaldub näiteks eriti selgelt näitlejannade puhul. Naine, kelle ülesandeks on Rousseau järgi täita ühiskonnas passiivset rolli – tekitada iha vastaspooles – hakkab laval tegutsema, rääkima meesautori sõnadega, ühitab meheliku intellekti naiseliku veetlusega. Tulemuseks ongi kujutuspilt, millele ühiskonnas vastet pole: «Ma tunnistan, et kõige šarmantsem

olevus looduses, kes võiks kõige enam liigutada tundlikku südant ja seda headuse teele juhatada, on armastav ja vooruslik naine; aga kus see taevalik olend end peidab? Kas ei ole julm vaadelda teda suure naudinguga teatris, et leida kuivõrd erinevad on nad kõik seltskonnas?» (Rousseau 2003:98) Teater paneb inimese ihalema millegi järele, mida tegelikkuses leida ei ole. Erinevalt d'Alembert'ist, kes näeb selles, et näitlejaid peetakse ebamoraalseiks, pigem ühiskondliku suhtumise küsimust, millest seaduste oskusliku koostamise ja järgimisega on võimalik jagu saada, leiab Rousseau, et näitlejad ei ole ebamoraalsed mitte (ainult) selle pärast, et nende elukombed jätaksid soovida, vaid et teater muudab nii näitlejad kui ka vaatajad ebamoraalseks.

Rousseau jõuab koguni niikaugemale, et tegelaskuju tervikuna langeb tema kriitika alla. Autor ei loo ju ainult häid kangelasi, vaid ka halbu, ja halbade tegelaste puhul ei saa ta enda 'minast' loobuda: «Lisagem veel, et autor, selleks et panna tegelasi rääkima nende iseloomu järele, on sunnitud panema halbade tegelaste suhu nende maksime ja nende printsiipe, mis kõik kaetakse ilusate värsside säruga ning mida kuulutatatakse tähtsal toonil, et parterit harida.» (Rousseau 2003:82) Siit näemegi, miks ainus võimalik vorm, milles end väljendada saab, on Rousseau jaoks mina-vorm.

Tõeline etendus on Rousseau järgi autorita ja tegelasteta etendus. Üks olulistest lisandustest, mida Rousseau veel viimasel minutil soovis d'Alembert'ile saadetud kirjale lisada, kuid mis 1758. aastal trükki ei jõudnud ja tekstile alles hiljem juurde liideti, iseloomustab seda, milline on Rousseau järgi tõeline etendus. Tegu on küll pika kirjeldusega, ent toogem selle siiski suurelt osalt ära, et näha, kuidas representatiivsusetu etendus aset võiks leida. Rousseau räägib spontaanselt tekkinud rahvapeost St. Gervais' platsil, kus sõdurid ja ohvitserid pärast väsitavat päevatööd ning kosutavat õhtusööki korruga tantsima hakkasid: «Pärast pikka söömaega lõbusaks muutunud inimeste tantsimises poleks iseenesest ju midagi huvitavat; kuid siiski – viis- või kuussada üksmeelset mundris meest, kes hoidsid kätest kinni ja moodustasid pika keti, mis väänles rütmiliselt ja takerdumata, tegi tuhat keerdu ja käändu, lõi tuhat erinevat kujundit, neid elavdamas viisid, trummide põrin, tõrvikute sära, mingi sõjaväelik joon keset seda naudingut – kõik see tekitas ääretult tugeva tunde, mis ei lasknud toimuvat ükskõikselt pealt vaadata. Oli juba hilja, naised olid magama läinud, kuid kõik tõusid uuesti üles. Peagi ilmusid akendele vaatajannad, kes sellega näitlejatele veelgi indu juurde andsid; kuid esimesed ei mallanud kaua akendel püsida ja tulid tänavale; naised otsisid üles oma mehed, teenijad tõid veini, isegi kära peale ärganud lapsed jooksid oma vanemate vahel poolpaljalt edasi tagasi.» (Rousseau 2003:192)

Märkame, et iga osaleja esindab vaid iseennast; grupid (pealtvaatajad ning näitlejad) ei jää eraldatuks, vaid segunevad; emotsioonid ei tule väljastpoolt, mingi sunduse läbi, vaid kõik on vabad osalema. Olulisel kohal on füüsiline kontakt. Võime seda peokirjeldust võrrelda ühe teise näitega, mis pärineb *Arutlusest inimeste päritolu ja nende vahelise ebavõrdsuse aluste kohta (Discours*

sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes). Seekord on etendus vaatajast eraldatud, kuid emotsioon tugev ja eelkõige ehtne.

Lugu, mida ta oma lugejale vahendab, räägib mehest, kellest saab juhuse tahtel koletu sündmuse tunnistaja: «Me näeme rõõmuga, kuidas *Mesilaste*⁶ loo autor, olles sunnitud tunnistama, et inimene on kaastundlik ja tundeline olend, maalib meile pateetilise pildi vangistatud mehest, kes märkab õuel, kuidas metsik elajas kisub lapse ema sülest, murrab tapvate kihvade vahel katki nõrgad liikmed ja kraabib küüntega välja tuksleva sisikonna. Millist õudustäratavat ärevust tunneb küll see tunnistaja, kellel pole toimuvaga vähimatki isiklikku sidet? Millise ängistuse all ta kannatab selle vaatepildi juures, kus ta ei saa minestusse langenud emale ega hinge heitvale lapsele vähimatki abi anda?» (Rousseau 1972:332) Selle jubeda vaatepildi juures, mida Rousseau värvika detailitäpsusega edasi annab, on samuti tegemist etendusega: tuppa suletud mees on pealtvaataja rollis – elajas, ema ja laps on osalised. Kuid ka siin ei ole tegemist representatsiooniga, verd ei kujutata, vaid see voolab päriselt, seetõttu on sarnaselt tantsivate sõdurite näitele nii osaliste kui ka pealtvaatajate tunded ehtsad. Ja mis veelgi olulisem – need tunded kuuluvad juba iseenesest inimloomuse juurde, mitte pole tekitatud kunstlike vahenditega. See, et inimene on võimeline tunda naudingut, hirmu ja kaastunnet, pole teatri teene, vaid tuleneb inimloomusest, järelikult suudab teater oma representatiivsusega tekitada lisaks vaid seda, mis inimese juurde ei kuulu, madaldada üllaid tundeid ja tekitada võltsi ihalusi.

Võime märgata, kuidas kogu klassitsismiaegne teatriteoreetiline ehitus üsna hõlpsal viisil ümber lükatakse. Ei mingisugust pikemat peatumist vaataja oskusel eristada terviku põhjal halbu tegelasi headest või loo lõpu põhjal toimunule hinnangut anda. Samuti näeme, et teatri õpetliku külje jätab Rousseau kõrvale. Olulised on vaataja tunded ja kui need põhinevad valel alustel, siis ei saa ka mingist harimisest juttu olla. Märkame sellega olulist nihet, mis 18. sajandi mõtteviisi 17. sajandist eristab. Oluline pole enam tõenäolikkus, vaid tõde, ning tõe kandjateks on tunded, mitte intellekt.

1.2.3. Lähenemine kujutatavale: kodanlik illusioon

Rousseauga astub dialoogi teine 18. sajandi suur mõtleja Diderot, kelle teos *Vallaspoeg (Le Fils naturel)* annab võimaluse näha seda, mis Diderot'd Rousseauga ühendab ja temast eristab. Heidame pilgu sellele võrdlemisi keeruka ülesehitusega teosele. Lugu saab alguse minategelase soovist tutvuda näidendiga, mille etendusel ta viibis, kuid mida tal lõpuni vaadata ei õnnestunud. Seejärel saab lugeja tutvuda näidendiga selle terviklikul kujul, millele järgnevad tegelase selgitused, miks viimane stseen nägemata jäi. Sellele järgneb uus osa, nimetuse all *Dorval ja mina (Dorval et moi)*, mis juhatab sisse teatriteemalise

⁶ Tegu on Bernard Mandeville'i looga *Valm mesilastest* (1723).

arutluse pealkirjaga *Vestlused Vallaspoja teemadel (Les Entretiens sur Le Fils naturel)*. Näidend *Vallaspoeg* pole seega omaette näidend, vaid näide, mis peab ilmestama filosoofilist dialoogi. Võime selles näha tegelikult negatiivset näidet, kuna kõne all on etenduse ebaõnnestumine.

Vaatame sündmustikku lähemalt. Minategelane annab meile teada, et vana Lysimond, kes soovib järeltulevatele põlvedele säilitada oma elu kirkaima hetke, on tulnud mõttele korraldada igal aastal omamoodi näitemäng, kus kõik tegelased peavad mängima iseendid. Paraku ta sureb ning tema mälestuse austuseks otsustab Dorval (tema poeg ja minategelase sõber, kelles on nähtud Rousseaud) täita vana mehe soovi ning etendus läbi viia. Lysimondi ennast kutsutakse asendama näitleja, kes talle välimuselt sarnaneb. Paraku jääb etendus katki sel hetkel, kui Lysimondi kehastav näitleja lavale astub – ta tuletab niivõrd elavalt meelde kadunukest, et ei teised näitlejad, tema ise ega isegi mitte kardinatega vahele peitunud pealtvaatajast minategelane ei suuda pisaraid tagasi hoida.

Diderot eesmärgiks näidendi raamimisel jutustusega, on tegelaste dubleerimine. Dorval pole mitte ainult tegelaskuju näidendis, vaid tegelaskuju, kes mängib iseennast. Põhjus, miks sellest mängust midagi välja ei tule, on ühtlasi Diderot näitlejateooria üks põhialuseid, mis avalduvad lisaks *Vestlustele* selgesti ka *Näitleja paradoksis (Le Paradoxe du comédien)*: näitleja ei tohi lasta tunnetel enese üle võimust võtta, sest vastasel juhul teater ei toimi, mängida tuleb «peaga», mitte «diafragmaga». (Diderot 1995a:74) Dorval ei suuda pisaratest hoiduda, sest Lysimondi mängivat näitlejat nähes saavad tema hetkeemotsioonid võitu tunnetest, mida ta peab kujutama. Diderot rõhutab seda, et iseenese mängimine, iseenese emotsioonide kütkeisse langemine, ei anna teatrilile väärtust, vaid viib selle läbikukkumiseni.

See, mis on oluline teatril, avaldub Diderot' järgi ühiskonnas tervikuna. Märkame, et *Näitleja paradoksis* kaotab Diderot otsekui möödaminnes Rousseau'le olulise kõnemehe ja näitleja vahe: «Ja mille poolest erineb näitleja luuletajast, maalikunstnikust, kõnemehest, muusikust? Mitte esimese mõttetulva vaimustuses ei sünni teose iseloomulikud jooned, vaid rahulikel, külmadel hetkedel, täiesti ootamatutel momentidel.» (Diderot 1995a:74) See paralleel ei ole mitte juhuslik, vaid põhineb Diderot üldisel – filosoofilisel – maailmakäsitlusel. Alain Ménil märgib eesõnas *Näitleja paradoksile*, et see teos on «eelkõige sotsiaalse inimese ja tema pidevate maskeerumiste paradoks.» (Ménil 1995:34) Diderot, hüüatades läbi Esimese kõneleja suu «Ei mingit tundelisust!», ei keeldu – vastupidiselt sellele, mida talle on ette heitnud näiteks Jouvet ja Copeau – tundelisusest laval ega väljaspool lava. Sellega ta keeldub ühitamast tegelast ja näitlejat, maski ja selle kandjat. Kõnemees täidab aga näitlejaga võrreldavat sotsiaalset rolli, kus tema «mina» pole kunagi see, mida kõrvaltvaatajale esitatakse.

Näeme, et Diderot vastandumine Rousseau'le ei tulene mitte erinevast suhtumisest teatrisse ega ka mitte ühiskonda – mõlemad autorid rõhutavad ümbritseva maailma representatiivsust. Vahe seisneb aga selles, et kui Rousseau

loodab kõigest hingest leida võimalusi representatiivsusest vabanemiseks, siis Diderot peab seda iseenesestmõistetavaks nähtuseks, mis kuulub ühiskonna, eelkõige aga kunstivaldkonna juurde. Teater pole seetõttu tema jaoks mitte ebamoraalsem kui elu või mõni teine kunstiliik, vaid just representatiivsuses seisneb teatri toimimise võti. Veelgi enam: Diderot jaoks pole oluline mitte tõde sellisena nagu Rousseau sellest aru sai, vaid tõde on tema jaoks eelkõige üks maskidest, mida me kanname. Sarnaselt Rousseaule on ka Diderot huviorbiidis emotsioon: ent mitte näitleja emotsioon, vaid vaataja oma. Emotsioon tekib siis, kui inimene tunneb, et on tabanud tõde, ehk teisisõnu kui talle tundub, et see, mida ta näeb on vastavuses sellega, mida ta tahab näha. Võibolla kõige ilmeka- maks näiteks sellele, et Diderot’l oli õigus, on paradoksaalselt Rousseau *Uita- miste* «Viies peatükk», kus Rousseau saab lõpuks olla tema ise, st mõtelda endast nii, nagu ta mõtelda tahab.

Tuletame meelde, et 17. sajandi teater oli õukonna teater ja moraal, mida lavalt kuulutati, oli õukonna moraal. Et õukonna moraal oli ühtlasi kogu ühiskonna aluseks ja alamate klasside ihaluseks oli joonduda kõrgklassi järele, siis saigi dramaatiline mudel eksemplumina toimida. Õpetus, mis saali jõudis, oli ootustega kooskõlas. Sellest tulenevalt ei vajanudki vaataja mitte identifika- siooni tegelasega – kes ikka peaks ennast Augustuseks või Horatiuseks – vaid situatsiooniga, milles tegelane viibis. Identifikatsioon toimus võrdluse alusel ja oli selles tähenduses intellektuaalne. Suurim muutus, mis iseloomustab 18. sajandit 17. sajandiga võrreldes, oli tähelepanu nihkumine intellektuaal- suselt tundemaailmale. Aina tähtsamat positsiooni hõivav kodanlus vajab ise- seisvat identiteeti ja vastandus ühiskonna väärtushinnangutele. Ühelt poolt ei suutnud teater enam toimida intellektuaalselt, sest kõrgseltskonna elu, mida tragöödia demonstreeris, jäi kodanlasele kaugeks, komöödia aga tegeles hoopis kodanlase enese naeruvääristamisega, teisalt vajab kodanlus intellektuaalse kogemuse asemel emotsionaalset kogemust. Mis suudaks taolises olukorras paremini seda kõike endas kanda, kui Diderot teatrikontseptsioon, mis pakub ühekorraga nii tundeid kui ka tõde? Nii ütlebki Diderot: «Igas moraalses asjas on keskpaik ja kaks äärmust. Et iga dramaatiline tegevus on moraalne asi, siis peab ka sellel olema keskmine žanr ja kaks äärmist. Äärmused on meil olemas: tragöödia ja komöödia. Kuid inimene ei ole kogu aeg kurb ega kogu aeg rõõmus.» (Diderot 1995b:111–112) Nagu näeme, ei vastandu Diderot põrmugi 17. sajandi klassitsismi tõdedele, küll aga, järeldab ta, tuleb luua uus žanr, mis jääks äärmuste vahele ning kus lavale võiks astuda tegelane, kelles need äärmused puuduvad. Selleks uueks žanriks on draama ja tegelaseks loomulikult kodanlane.

Diderot ei proovi kuidagi tragöödiat või komöödiat diskrediteerida. Ta kiidab Voltaire’i näidendeid, mis imiteerivad ilmselgelt Racine’i omi, ega kriti- seeri aristoteleslikku dramaatilist mudelit. Küll aga on tema rõhuasetus kardinaalselt uus – õpetliku ja tervikliku loo asemel asetub näidendi keskpaika tegelane, kellele vaataja tunneb end lähedasena ja kellega ta saab end samastada. Selle samastumise aluseks ongi illusioon, mis peab põhinema mitte

tõel, veel vähem tõenäolikkusel, vaid sellel, mis vaatajale tõena *tundub*. Siit tuleneb ka Diderot eriline tähelepanu näitlejameisterlikkusele, mis on taolise illusiooni loomiseks hädavajalik. Samuti keskendumine intriigi asemel situatsioonidele, milles tegelaste karakterid saavad ilmekamalt väljenduda. Autori ülesandeks pole enam edastada harivat sõnumit, vaid muutuda portreerijaks. Dramaatiline mudel, nagu näeme, hakkab kaotama oma aktuaalsust.

Nõnda osutab Jean-Paul Sartre järgmist: «[...] kodanlik teater *ei taha* dramaatilist tegevust; täpsemini, ta tahab ühte dramaatilist tegevust küll, aga ta ei taha, et see oleks inimese tegevus, ta ei taha, et see oleks nende inimeste tegevus, kes mängivad näidendis. Ta tahab, et see oleks autori tegevus, kes ehitab üles sündmustiku. Kodanlus tahab tegelikult, et talle esitataks kujutluspilt temast enesest, aga – ja siin mõistame, miks Brecht lõi oma eepilise teatri – kujutluspilt, mis oleks puhas osalemine.⁷ Ta ei taha absoluutselt mitte, et teda kujutataks ühel ajal selle kujutluspildina ja ühe osana objektist, sest kui ta oleks kujutamise objektiks, siis poleks see talle mitte alati kõige meeldivam; ta peab end täpselt selliseks nagu on see kõrvaltvaateta kujutluspilt, mida talle esitatakse – kujutluspilt inimesest, kes on nii lähedal kui võimalik sellele, kuidas ta ise end peeglist näeb ja nii kaugel kui võimalik sellest, kuidas teised teda näevad. Kodanlik teater on subjektiivne, mitte sellepärast, et seal võiks näha, mis toimub tegelase peades – tihti ei ole seal midagi näha – vaid sellepärast, et kodanlus tahab kujutlust iseendast, mis oleks subjektiivne. Teisisõnu, ta tahab, et loodaks inimest, et laval loodaks kujutluspilt inimesest tema enda ideoloogia järgi ega püütaks seda leida läbi erinevate inimeste või läbi erinevate gruppide, mis kujundavad üksteise kohta arvamusi, sest vastasel juhul asetuks ta ise kahtluse alla. Nii on ilmselgelt tarvis, et laval oleks kogu aeg üks ja seesama kujutluspilt.» (Sartre 1992:130–131)

Kodanlik teater suudab ühendada endas nii esitatava dramaatilise kui ka representatiivsuse. Ent see, mis on olulisem, milleta teater toimida ei suudaks, pole mitte dramaatiline tegevus, lugu, vaid tegelane, mis on kodanliku illusiooni keskseks kandjaks. Nagu nägime klassikalise teatri puhul, on ka siin dramaatiline lugu iseenesest sekundaarne, ent kui klassikaline teater vajab loo terviklikkust representatiivsuse kandjana, siis on kodanliku teatri puhul märgata, kuidas dramaatiline mudel on veelgi vähem oluline. Lugu saab kodanlikus teatris toimida tänu sellele – nagu Sartre väga täpselt osutab – et vaatajat ei huvita tegelane mitte psühholoogilisest või inimlikust aspektist, vaid illusiooni tekkemehhanismi loojana. Ka kodanliku teatri juures on märgata dramaatilise mudeli kriisi, mille pole veel tarvidust lõkkele lüüa, ent kodanlik teater ei saaks kuidagi toimida ilma representatsioonita.

⁷ Kujutluspilt, mis võimaldaks vaataja emotsionaalse samastumise tegelasega.

1.2.4. Läheduse kriis: eepiline moraal

Hoopis teisiti on lood Brechti eepilises teatris – nagu märgib Bernard Dort: «Suletud ja piiritletud draama asemele (mis osundab sümboolselt laiemale, tõtt kuulutavale situatsioonile) toob eepilise teatri tegevus piiramatu ja kestva jutustuse. Käitumiste ja sõnade ahel, mis on üldjuhul vastuolulised, ei sisalda endast lõpplahendust.» (Dort 1960:195) Vaatajale ei esitata enam mitte terviklikku lugu, nagu seda teeb klassitsistlik teater, ega ka mitte talle tuttavat kujutluspilti, nagu see on kodanlikus teatris kombeks, vaid konflikti erinevate huvigruppide vahel. Läbi sellise dialektilise pildi, kus joonistuvad välja erinevad soovid ja eesmärgid, «avastab vaataja iseend: täpsemini, ta avastab oma koha reaalses ühiskonnas, ta määratleb kindlaks need ülesanded, mis tal tuleb täita, et olla lõpuks tema ise.» (Dort 1960:198)

Eepilise teatri autori sooviks on viia etendus lavalt saali. Laval toimuv on karikatuur, mis näitab kodanlusele tema tõelist palet ning proletaarlasele tema tõelist kohta. Nii ütleb Brecht, et «eepilist teatrit huvitab eelkõige inimestevaheline käitumine olukorras, millel on ajaloolis-sotsiaalne tähendus, teisisõnu käitumine, mis on sellele olukorrale tüüpiline.» (Brecht 1972:96) Mõistmine, äratundmine, mis vaatajat tabab, ei ole seega laval toimuva ära tundmine, vaid ühiskonnas toimuva ära tundmine. Siit loomulikult vajadus dramaatilise illusiooni lõhkumiseks ning võõristusefekti järele.

Brechti eepiline teater ei ole avatud selleks, et vaataja, tegelase või autori subjektiivsus saaks piiramatult avalduda, vaid vastupidi, selleks, et autori sõnum ühiskonna toimemehhanismidest jõuaks vaatajani. Olukorras, kus vaataja enam ei usu sellesse, mida talle lavalt näidatakse, on ainus võimalus teda veenda, näidates talle mitte idealiseeritud mudelit või meelitavat kujutluspilti, vaid panna ta mõtlema tema enese positsiooni üle maailmas. See aga eeldab autori enese kindlat ja määratletud seisukohta ja veendumust selle maailmapildi suhtes.

Selle koha peal leiame taas Sartre'i kriitika, seekord eepilise teatri suhtes. Kui dramaatilise teatri autor «räägib iseenda nimel», siis eepilise teatri autor «on demonstratiivne ja ei räägi oma sõnadega», ta võtab endale positsiooni, mis on varjamatult objektiviseeritud. Küsimus aga, millist ideoloogiat ta esindab, jääb sellest hoolimata õhku. «Kes tõestab, et pole olemas tervet suurt hulka eepilisi teatreid, millel kõigil oleks erinev tähendus?» (Sartre 1992:160) Kui kodanliku teatri probleemiks on illusioon (see, mida Sartre nimetab «puhtaks osalemiseks»), siis eepilise teatri probleemiks on selle illusiooni puudumine. Eepiline teater on demonstratiivne ning seetõttu väljendab samamoodi ühte kindlat vaatepunkti. Brechti eepiline teater funktsioneerib Sartre'i järgi seetõttu, et ta valib endale sobiva teema: ta näitab rõhutatud klasside positsiooni rõhujate suhtes. «Aga oletagem, et näiteks Brechtil oleks Ida-Saksamaal olnud võimalus kirjutada Ida-Saksamaast?» Sellisel juhul, oletab Sartre, oleks Brechtil olnud võibolla tekkinud kiusatus demonstreerida oma vaatepunkti, mõista, miks üks või teine tegelane just niiviisi käitub ning sellega oleks ta pööranud oma

tähelepanu mitte tegelaste välise konflikti absurdsusele, vaid nende «sisemisele situatsioonile ja vastuoludele», teisisõnu, käsitletud oma tegelasi sümpaatiaga. Seetõttu «võib ütelda, et eepilisel teatril on üks tõsine puudus: Brecht ei lahendanud kunagi – muuseas, tal ei olnudki põhjust seda teha ning tema ei pidanudki seda tegema – marksismi raamides subjektiivse ja objektiivse probleemi ning ei suutnud anda subjektiivsusele oma loomingus sellist tähendust, nagu sel peaks tegelikult olema.» (Sartre 1992:162) Lahendus Sartre'i järgi peaks tulema nende kahe vormi – dramaatilise ja eepilise – ühisosana, mis väldiks ühelt poolt langemist kodanliku teatri pseudo-subjektiivsusesse ning teisalt eepilise teatri pseudo-objektiivsusesse, «sest inimest ei saa kunagi objektiivsena näidata, kui just ei usuta ekslikult, et vaatajale on võimalik esitada ühiskond-objekti». (Sartre 1992:163)

Sama küsimuse, mille Sartre esitab 1960. aastal, võtab Jean-Pierre Sarrazac vaatluse alla 2002. aastal raamatus *Parabool ehk teatri lapsepõlv (La Parabole ou l'Enfance du Théâtre)*: «Siit tekib küsimus, kas paraboolnäidend, eelkõige selline, mis paigutub kõige selgemini natsismivastase võitluse konteksti (*Arturo Ui*), ei väsi selles otseses vastuhakus vaenlasele? Kas ta suudab sellistes tingimustes säilitada endiselt oma esteetilise rikkuse ja iseseisvuse? Ja kas parabool jääb pärast hitlerismi langust väljendusrikkaks vormiks?» (Sarrazac 2002:114) Vastuse annab Sarrazaci arvates Heiner Mülleri looming: «Tema [Mülleri] vaatepunktist klammerdub Brechti paraboolnäidend allegooriasse: ta vegeteerib autori valitsemise all, kes vaatamata kõigile deklaratsioonidele ja püüdlustele fragmentaarse kirjaviisi suunas (*Fatzer*), peab vajalikuks peale suruda maailma üldistavat mõistmist.» (Sarrazac 2002:175) Sarrazac jagab Mülleri (ja Sartre'i) seisukohta, et Brechti näidendid ei pretendeeri mitte objektiivsele, vaid pseudo-objektiivsele maailma kujutamisele. Nende allegoorilise ja ideoloogilise raamistiku lammutamine viiks nad läbikukkumiseni.

Oleme jõudnud dramaatilise mudeli hülgamiseni. See, mida klassitsistlik teater ei saanud teha ja kodanlik teater ei pidanud vajalikuks, seda teeb Brecht. Jätkem siinkohal kõrvale põnev vaidlusteema sellest, mil määral Brecht oma näidendites (erinevalt teoreetilistest seisukohavõttudest) aristoteleslikust mudelist tegelikult eemaldus. Bernard Dort ülalviidatud raamatus analüüsib neid erinevusi üsna detailselt. Antud juhul on palju olulisem see, et enam kui klassikalise dramaturgia aluste kõigutamine, on Brechti jaoks oluline vastandumine kodanliku teatri vaataja illusoorsele lähedusele tegelasega. Emotsiooni asemele tuleb mängu jällegi intellekt ning ehkki vaataja identifikatsioonimehhanisme lammutatakse, muutub publiku harimine taas oluliseks. Erinevalt klassitsistlikust teatrist, mis peegeldas õukonna moraali, peegeldab Brechti teater ühe kindla ühiskondliku klassi moraali. Eksemplumi asemel on nüüd karikatuur, õpetussõnade asemel kriitika, tõde ei asu mitte laval, vaid saalis. Kuid teater ei ole põrmugi kaotanud oma representeerivat funktsiooni. Juhul kui peegeldatav objekt ära kaoks, nagu osutab Sartre, ei suudaks Brechti teater enam edukalt toimida. Ka dramaatilise mudeli hülgamisel ei pruugi representatiivne mudel kuhugi kaduda.

1.2.5. Väljumine representatiivsusest: parabool

Lahendust, mis looks võimaluse representatiivsusest vabaneda, võime näha selles, mida Jean-Pierre Sarrazac nimetab parabooliks. Ta defineerib parabooli kui «võrdlust, kus võrdleja [*comparant*] esitatakse läbi kujundliku jutustuse». (Sarrazac 2002:41) Ent nagu ütleb sõna *parabool* etümoloogia (*para bellein*), rõhutab Sarrazac, on tegemist «mitte eemaldumisega, vaid sammuga kõrvale». Parabool annab autorile võimaluse vältida otsest analoogiat, otsest võrdlemist: «Minnes parabooli kaudu ringi, valitakse sel kombel lihtne, naiivne ja lapsik tee, kuid see võimaldab – alati tänu võõrale vaatepunktile – uuel, või siis vähemalt pealtnäha uuel viisil, käsitada kõige väärdunuimaid ja keerukamaid – ja ka kõige abstraktsamaid – küsimusi, mis puudutavad intellektuaalset, moraalset, religioosset või poliitilist valdkonda. Selle asemel, et küsimusi lahendada otsesel teel, nii nagu seda püüab lootusetult teha teesiteater, ründab parabolist neid «lapsikult» ja mänguliselt läbi võrdluse.» (Sarrazac 2002:41)

Sarrazaci huviorbiidis on peamiselt need Brechti näidendid (*Parabolstücke*), mis lähenevad maailmale mänguliselt, läbi kujundlikkuse, mis ei esita autori vaatepunkti lavaliselt, vaid viivad tähenduse loomispaiuga vaataja kujutlusmaailma. Sarrazaci järgi võib parabool näitekirjanduses avalduda kolmel erineval viisil, mida ta ilmestab, toetudes Claudelile, Brechtile ja Kafkale. Claudeli juures väljendub parabool dramaatilises vormis, teksti muudab paraboolseks näidendi religioosne ja filosoofiline alltekst, mis tõuseb kõrgemale konkreetsest situatsioonist ja konfliktist. Brechti juures, nagu nägime, jääb parabool ideoloogilise sõnumi teenistusse. Küll aga võib just selliste autorite juures nagu Heiner Müller või Edward Bond, näha Sarrazaci järgi Brechti eepilise teatrivormi rakendamist, mis tänu kafkalike elementide lisandumisele suudavad ületada pelga allegoorilisuse.

Paraboolile saab anda allegooriast avatuma tähenduse kolmel viisil. Esiteks läbi pöördumise tagasi traagilisuse ja mütoloogilisuse suunas, mis ei oleks traditsioonilise dramaatilise mudeli restaureerimine, vaid teatri algsele funktsioonile lähenemine tänu parabooli võõristavale tegevusele, mis võib toimuda näiteks läbi shakespeare'like elementide taasavastamise. Teiseks, õppides kafkalikust paraboolist, mis on avatud, ebatäielik, lihtne ja igasugusele tõlgendamisele vastupidav, kuid milles võib ära tunda autori enda sisemuse eksponeerimist, seda näiteks läbi seoste Strindbergiga. Ja kolmandaks võib parabool endast kujutada mõtisklust inimkonna kui ajaloo meelevalda heidetud ning selles tähenduses passiivse ja lootusetu organismiga ning siinkohal rõhutab Sarrazac loomulikult seoseid Beckettiga. (Sarrazac 2002:178–181)

Sarrazaci defineeritud paraboolnäidend ongi võrreldav sellega, mille tekkimist Sartre ettenägelikult ootas: teataval määral eepiline teater, mis suudaks ära kasutada ka dramaatilise teatrivormi eeliseid. Sarrazac oponenteerib seega selgelt Peter Szondile, kelle lähenemine tundub talle liialt kitsapiiriline. Ühelt poolt ei pea ta õigeaks eepilise ja dramaatilise kategoorilist vastandamist. Szondi viga seisneb Sarrazaci järgi selles, et ta käsitab eepilist teatrit «kui (r)evolutsiooni

produkti, kui progressi dramaturgia vallas» (Sarrazac 1999:194) – mida eepilisem on näidend, mida selgemalt esineb selles jutustaja-figuur, seda selgemalt väldib näidend Szondi järgi draama kriisi tekkepõhjusi. Sarrazac ei pea õigeks ei kronoloogilist ega esteetilist hierarhiseerimist: «Äsja lõppenud sajandil, nii teatris kui ka kirjanduses, on palju paraboolide autoreid; ja neid tuleb alanud sajandil veelgi. Iga uus autor ei paigutu mitte alati nende nimetatud kolme vanema autori taha. Ta paigutab end kuhugi nende suhtes, neist eemale või nende juurde, ühest või teisest lähemale või kaugemale. Kas on vaja täpsustada, et Claudel, Kafka ja Brecht pole koolkondade esindajad ja et Max Frisch või Bond või Koltès veel vähem nende järgijad?» (Sarrazac 2002:74)

Teine Szondi teooria nõrkadest külgedest on Sarrazaci järgi see, et tema eepiline jutustaja on pelgalt vaid «lõhnatu ja värvitu» (Sarrazac 2002:231), impersonaalne hää. Mitte lavaliselt selgelt malnitsev neutraalne narratiivne instants ei ole see, mida otsib Sarrazac, vaid tema eesmärgiks on leida üks teine hää, parabolisti hää, ja «üks *teine dialoog* – loomult filosoofiline – mis dubleeriks dramaatilist dialoogi ning kus üks *teine tegelane* – tunnistaja või filosoof, igal juhul mõtleja – dubleeriks klassikalist tegelast.» (Sarrazac 2002:206) Sarrazac võrdleb parabooli mõju dramaatilisele tegevusele metafoori mõjuga keeles ja ütleb: «Tegevuse sellise vaimse mõjuvõimuni ei saa küündida, kui autor ise ei tõuseks draamateose rüpes identifitseeritavale, iseseisvale positsioonile, kus ta korraldab pidevat mõtte ja tegevuse koostööd või vastasseisu. Teiste sõnadega, teatriparaboolide autor peab rikkuma dramaturgi puudumise püha seadust oma teoses ning võtma sisse koha tegevuse suhtes nagu seda teeksid romaanikirjanik, jutustaja ja kommentaator.» (Sarrazac 2002:201–202)

See on aga võimalik tänu sellele, et parabooli autor, nii nagu eepilise teatri autor (Sarrazac toetub siin Walter Benjaminile),⁸ ei esita mitte terviklikku tegevust, vaid «asjade seisundeid», mis vastupidiselt loob katkestusi ning üleminekuid, mille ülesandeks pole tuua täiendavat pinget nagu dramaatilises vormis, vaid käituda organiseeriva jõuna. Narratiivne instants ei pea sel juhul võtma enese kanda kogu vastutust, vaid ta taandub autori korraldava tegevuse ees, võimaldades kõlada ühel hääl, mis tuleneb tegevusest ning teiselt, mis tuleneb sündmuste seisunditest ehk fragmenteeritusest.

Parabolist on põhimõtteliselt sama figuur, mis koondab endasse funktsioonid, mida Sarrazac esitas juba 1981. aastal raamatus *Draama tulevik* (*L'Avenir du drame*) rapsodilise subjekti nimetuse all. Rapsod-autor on see, kes «nõelub kokku ja harutab lahti» draama, teeb selle suuliseks, mängib erinevate poeetiliste vormidega ja stiilidega, vabastab selle kindla vormi kammitsaist, kuid samas väldib ka seda, et näidend ei langeks vormipuudusesse. (Sarrazac 1999) Erinevalt Peter Szondist, kes nägi montaažis «eepilise näidendi industriaalset vormi» (vt eespool), teeb Sarrazac just montaažist vahendi, mis võimaldab parabooli ning seega ka mitmehäälsuse teket. Just seetõttu võib paraboolne näidend olla lähedal dramaatilisele mudelile, tähtis on vaid see, et

⁸ Benjamin'i esseede le Brechtist (Benjamin 1969:124–125)

peale dramaatilise tegevuse kõlaks seal veel üks, korraldav, kommenteeriv, organisatoorne rapsood autori hää, või siis olla puhtalt eepiline, nagu Brecht, kui suudetakse vältida selle klammerdumist ühe kindla ideoloogia raamidesse. Viidates Heiner Mülleri loomingule, ütleb Sarrazac, et see on võimalik. (Sarrazac 2002:175)

Oleks lihtsustav ning pealiskaudne näha selles, millest Szondi räägib möödunud sajandi viiekümnendatel aastatel ja Sarrazac käesoleva sajandi algusaastatel, põhimõttelist vastasseisu. Kui Szondi otsib narratiivset instantsi, mis oleks nähtav, äratuntav ning neutraalne, otsib ta ühtlasi vastust küsimusele, kuidas lugu, mis selle instantsi dramaatilise mudeli korral ära põlgab, võiks saada täiendava, avardava vaatepunkti, kuidas autor suudaks peale tegelaskujude ning nendevahelise konflikti esitada ka seda, mis on tegelase sisemuses. Fragmentaarsus, erinevate tähenduskihtide ning tegevuse montaaž, mida Szondi märkab suurepäraselt, on üheks võimaluseks, kuidas tegelase terviklikkuse kahtluse alla seadmise läbi võib kuuldavaks tulla autori hää. Sarrazaci parabolistil on see sama eesmärk, ent soovimata luua ajalist või žanrilist piiri eepiliste ja dramaatiliste näidendite vahele, keskendub ta pigem tekstidele, mis väljendavad eepilise ja dramaatilise segunemist. Just nimelt sellises hübriidvormis, *kafka-likus* kimääris, näeb ta ühelt poolt näitekirjanduse tulevikku ning teisalt loob võimaluse kirjandusklassika taasavastamiseks. Kui Szondi näeb teataval määral modernse draama algust renessansiaja inimese individuaalsuspüüdes ning selle progresseeruvus arengus, siis Sarrazac läheb veelgi enam ajas tagasi, kaasates keskaegsete moraliteede ja fablioode kireva ning karnevalliku maailma, mille elemente võib märgata ka tänapäevaste teatritekstide juures. Sarrazaci parabolist ei peitu seetõttu mitte autoris ega ühes autori loodud tegelastest, vaid tänapäevases vaatajas, kes on saalis oma sotsiaal-kultuurilises situatsioonis ning suudab ühtviisi nautida nii tekste, millel tint on vaevu kuivanud, kui ka neid, mida aastasadu on lavale pandud.

Sarrazaci parabolist või rapsood autor on oluliselt suuremate võimalustega ja funktsioonidega, kui Szondi eepiline jutustaja, kuid sellest mitmefunktsionaalsusest, milles peituvad tema tugevad küljed, tulevad ka teatud nõrkused. Kui Szondi rõhutab eepilise instantsi lavalisust, siis on võimalik seda figuuri selgelt määratleda. Sarrazaci rapsood-autor on ühtaegu sisemine ja väline, malnitsev ja puuduv, laval ja saalis, ta avaldub nii tänapäevaste kui ka väga ammuste tekstide juures. Seda olevust on võimatu klassifitseerida traditsioonilise mõisteaparatuuri abil: tegu on nähtusega, mis avaldub läbivalt skriptori (montaaž), lavastaja (tõlgenduslikud mehhanismid), tegelase (kõne ja tegevus) ja vaataja (retseptisioonimehhanismid) ühistöö tulemusel. Seega võib küsida, kas parabolisti häält on võimalik kuulda mistahes teatriteksti juures? Tundub, et vastus on jaatav. Võtkem eksperimendi mõttes üks traditsiooniline näidend nagu on Molière'i *Misanthrop*, millest Sarrazac ei räägi seetõttu, et tema huviorbiidis on 20. sajandi keskpaiga dramaturgia, ja lugegem seda Sarrazaci paraboolnäidendi kirjelduste alusel. Võime leida, et kõik olulisemad jooned on seal olemas.

Näidendi sündmustik ei ole tervikliku tegevuse raamistuses, vaid koondub Alceste'i tegelaskuju ümber. Esiplaanil ei ole mitte tegelaste vaheline konflikt, vaid peategelase arengulugu – õigemini lugu tema suutmatusest areneda –, millest saab otsekuu kummaline *Stationendrama*. Hoolimata pealtnäha ajaühtsest tegevusest, väljub näidend üldisemas plaanis konkreetsete situatsioonide olustikulisest ning omandab filosoofilise mõõtme, kus tegelase konfrontatsioon maailmaga ei toimu mitte müütiliselt stabiilses ja muutumatus ajas ega ka mitte sotsiaal-poliitilises aegruumis, vaid tegelase sisemises ajas: Alceste'i tabavate katsumuste ning läbikukkumiste abstraktne tasand – sõpruse, luule, õiguse ja armastuse vallas – moodustab sellega tema enda isikliku draama, mis ei avaldu mitte läbi psühholoogilise ega isegi mitte ideoloogilise vatsasseisu ümbritsevaga, vaid eelkõige keelelises plaanis, mis näitab tegelase enese sisemist tühjust.⁹ Alceste pole autori *alter* ega *super ego*, vaid koomiline jonnipunn, kelle soov allumatult käituda, ei tulene mitte sisemisest kangelaslikkusest ja sihikindlusest, vaid välistest ja paratamatutest asjaoludest (näiteks omandatud sõnavarast). Molière'i ehk siis parabolisti häält kuuleme me just nimelt läbi montaaži, kui ta asetab selle iseene arvates muutumatu ja seetõttu naljaka tegelaskuju korduvalt uutesse, kuid vastandlikesse situatsioonidesse, mis tema vasturääkivuse ilmsiks teeb ja näitab vaatajale tema võimetust iseennast ära tunda. Võiks ju koguni ütelda, et Molière'i looming tervikuna esitab koomilises võtmes küsimuse subjektiivsuse ja objektiivsuse vahekorra ning sellega kattub oluliselt modernse draama problemaatikaga, mille suhtes Szondi ei olnud piisavalt tähelepanelik, aga Sarrazac on. See on ka põhjus, miks vaatajad ja lavastajad tunnevad endiselt vaimustust Molière'i loomingu vastu ning – kui ei ole just tegemist parukaid ja pitse fetišeeriva muuseumteatriga – suudavad mõista ja mängida tema näidendeid tänapäevases kontekstis.

Sellest tulenevalt tundubki, et parabolisti peab mõistma eelkõige läbi eituse – lihtsam kui ütelda seda, millistele näidenditele on need tunnusjooned omased, on määratleda tekste, kus parabool Sarrazaci tähenduses toimida ei saa. Sarrazac sulgeb oma mudeli jõuliselt kolme erineva väljenduslaadi ees: esiteks see, mida ta nimetab rutiinseks dramaturgiaks, mis kujutab endast «kohandumist mingi pseudo-traditsiooniga, mis teatriajaloo vältel on lakkamatult üle võtnud uusi või siis domineerivaid vorme, mis on ära kulunud või tühjaks jooksnud, et neid siis taaskäidelda» (Sarrazac 2002:32); teiseks otsene teesiteater, kus autori sõnum esineb varjamata kujul (kaks esimest saavad tema arvates saatuslikuks Sartre'ile, kelle *Kinnine kohus* (*Huis clos*) pääseb kriitikast kõige kergemini, kuid mitte puutumatu); ning viimaks «lihtne postmodernne vormide *zapping*: kitsiks ja ajatuteks muutunud vormide ükskõikne (st selline, mida ükski hääl publiku ees omaks ei tunnista) montaaž – või kollaaž.» (Sarrazac 1999:202) Seega võime näha Sarrazaci paraboolnäidendis mitte ainult tänapäevase teatri üht levinud vormi – ta ei püüagi esitada mingit klassifikatsiooni või süsteemi – vaid ühtlasi mingit esteetilise ja eetilise *väärtuse* mudelit. Sarrazaci lugejale ei

⁹ Vt nt Guicharnaud (1963:347–517)

jää märkamata see, et paraboolnäidendi vastandiks on peamiselt need tekstid, mida autor peab kas mittetoimivateks, ebaõnnestunuteks või siis otsesõnu – ja Sarrazac pole oma hinnangutes mitte alati tagasihoidlik – halbadeks näidenditeks.

Selles suhtes võib ainult osaliselt nõus olla Małgorzata Sugieraga, kui ta märgib, et Sarrazaci «teatrikimäär või rapsood, mis koosneb heterogeensetest fragmentidest ning vastandub Aristoteelse 'ilusa looma' kontseptsioonile, sisaldab endiselt ühe teise 'ilusa looma' elemente, mis pärineb sellest samast või sellega seotud esiisast. Ehk kui rääkida vähem metafüüsilises keeles, siis ei aseta ta küsimuse alla teatri *mimesise* põhialuseid ega traditsioonilise teatri kommunikatsiooni, mis koosneb kahest eri kommunikatsiooniringist, millest üks leiab aset laval, fiktiivsete tegelaskujude vahel ning teine, mis on hoolikalt peidetud, lava ja saali vahel. Olles küll läbitud rapsoodilisest pulseerimisest ja seistes pidevalt piirimail, jääb Sarrazaci 'kõrvale astuv' draama klassikaliseks kirjanduslikuks tekstiks, sest ta on määratud looma maailma, mis oleks alternatiiviks sellele, kus asub publik, keda kutsutakse veel kord osa saama vanamoelisest projektsioonist ja identifitseerimisest.» (Sugiera 2004:24–25)

Sugiera ise teeb nõnda selge vahe sisse dramaatiliste ja postdramaatiliste tekstide vahele, märkides kokkuvõtvalt, et «enamik kaasaegsetest teatri-tekstidest mitte ei avarda draama piire, vaid on need piirid endast kaugemale maha jättnud.» (Sugiera 2004:27) Sarrazac, tõepoolest, keeldub seda vahet tegemast. Pärast kriitikat Szondi aadressil, kes sama kategooriliselt kui Sugiera tõmbab joone uue ja vana vahele, ei saaks seda temast ka arvata. Kuid selle vahe mitte-tegemise peamine põhjus tuleneb siiski sellest, et Sarrazac ei näe mitte uuemat dramaturgiat vanamoelise pilgu läbi, nagu paistab arvavat Sugiera, vaid otse vastupidi, ta püüab näha varasemat dramaturgiat uue pilgu läbi. Teisisõnu, ta püüab leida varasemates tekstides seda, mis annab võimaluse neid mõista ilma traditsioonilise identifitseerimise ja projektsioonita. Üsna üllatav on muuseas näha seda, kuidas Sugiera sarnaselt Lehmanniga, kellele me sissejuhatuses viitasime, eeldab, et kui teatris on tegu publiku jaoks alternatiivse maailmaga, on tegu automaatselt ka vanamoodsa kirjandusliku tekstiga.

Millised on lava ja saali suhted ning kuidas «orkestriauku täis ajada», on Sarrazaci teostes läbivaks teemaks, kuid kõige selgemini ehk avalduvad nad *Parabooli* kolmes viimases peatükis, kus Sarrazac räägib näitleja kehast, keelest ja mõtetest. See, et Sarrazac põhineb pigem Kafkale kui Brechtile, on tähendusrikas. Ta näitab, et tegelase keha, tema füüsis, ei ole identifitseeritav, nimetatav ega kujutatav. See keha on groteskne ja groteskne keha ei ole iialgi valmis ega lõpetatud, see on alati tegemisel, ja ta ise loob endale uue keha. Siit kinnitabki Sarrazac, et paraboolnäidendi «monstrum»¹⁰ on nähtav, tajutav ja mõistetav vaid läbi žesti, mis on ühtlasi ka tema enese loomine. See annab hoopis

¹⁰ Tegemine on etümoloogilise sõnamänguga, mida Sarrazac läbivalt kasutab: koletis – *monstre* (*monstrum*) – on mingi uskumatu asi; parabolist on ühtlasi «*monstrateur*» (oppos *démonstrateur*), see kes näitlikustab ise uskmatuna näides. (Sarrazac 2002:244)

teistsuguse tähenduse tegelase keelele, mis on «pigem žest kui sõna ning ammutab materjali inimkonna primitiivsest sisemusest, milleni parabool teda lakkamatult viib.» (Sarrazac 2002:249) Sõnamaailma korporaalsus ja füüsilisus ning eelkõige sõna kui žest, mis ei ole ette antud, vaid tekib protsessi käigus, viitab loomulikult teatrile, mis sünnib otse vaataja silme all. Sarrazac ütleb Claudelist lähtuvalt: «Kogu etenduse käigus peab teatriakti esitama kui ajutist, ebakindlat, spontaanset, hetkel sündivat... Nõnda viis Claudel ellu teatraalsuse printsiibi, mille Brecht teoreetiliselt lõi: «Teater tunnistab, et ta on teater». See, mida esmalt vaatajatele esitatakse, on teatriprotsess, mis just parasjagu on toimumas.» (Sarrazac 2002:244)

Seega võiks siia lisada selle, mida Sugiera ütleb küll postdramaatilise teatri kohta, kuid mida võiks Sarrazac samahästi ütelda paraboolnäidendi kohta: «Ja kui näitemängu keel vabastab end formaalsest ja primaarsest funktsioonist kujutada laval karaktereid, muutub ta teatriteksti enese substantsiks. Ta ei kujuta enam loogiliselt korrastatud lugusid, vaid püüab pigem stimuleerida erilisi aistinguid ja kognitiivseid protsesse. Selle asemel, et endid ära tunda teiste näol, mis on muutumas aina raskemaks selles lõimumatus ja võõranduvas maailmas, muutuvad vaatajad iseenese aistimise, teadvuse ja äratundmise (*Wahrnehmung*) objektideks.» (Sugiera 2004:26)

See, mida Sarrazac otsib paraboolnäidendile keskendudes, ei ole mitte loogiliselt korrastatud lugu, vaid lugu, mis sünnib konkreetse etenduse käigus vaataja kujutluses. See on lugu, mida iga vaataja näeb erinevalt ja mõistab erinevalt, kuid millel on sellest hoolimata autor – skriptor – kes on loonud tingimused kujutlusmaailma tekkeks. Teisisõnu võtab Sarrazac arvesse mitte ainult konkreetset dramaturgilist teksti, vaid ka selle esitamise ajaloolis-sotsiaalset konteksti: lavastust ja etendust. Just seetõttu julgen ma arvata, et paraboolnäidendi mudeli abil on võimalik mõista ka – see tähendab tõlgendada ja lavastada – Molière’i *Misanthroopi* või mõnd muud klassikalise dramaturgia näidendit. Muidugi on võimalik, ja näiteid on siin kohal piisavalt, neid mõista ka traditsiooniliste meetodite abil.

Teatud narratiivne instants, mida Molière’i näidendites on vaid võimalik aimata, muutub selgesti äratuntavaks Strindbergi ja Brechti loomingus. Teisisõnu – ja siin on Szondil kahtlemata õigus – alates 19. sajandi lõpust konstrueerivad autorid ise oma tekste nii, et peale nende endi otsese hääle hakkab kõlama veel mingi teine, sellega haakuv, kommenteeriv ja tihti vastuoluline hääl. Patrice Pavis, analüüsides Peter Szondi eepilise jutustaja teooriat, märkab, et Szondi loobub ühelt poolt traditsioonilisest kirjandusloolisest käsitlusest – ta ei käsitle žanre normatiivseina, ei keskendu teose sisule ega põlga selle vormi sekundaarseks, – vaid püüab näidata, kuidas vormiliste muudatustega käivad kaasas ka temaatilised muudatused, mis omakorda tekitavad vormilisi avastusi. Samas, ütleb Pavis, jääb näidend Szondile eelkõige tekstiks paberil. Ta ei uuri näidendi tõlgendusvõimalusi ega paista märkavat, et tema poolt «avastatud» kaks üleminekuperioodi (1880. aastatel ja 1920. aastatel), langevad täpselt kokku esmalt lavastaja tekkega ja seejärel lavastajale antava tähenduse olulise

suurenemisega, kus lavastaja muutub autoriga võrdväärseks või isegi domineerivaks figuuriks. Pavis järgi aga toimuvadki muudatused teatriteksti just nimelt seoses muudatustega teatrimaastikul.

Tänapäevane teatriteooria ei põhine loomulikult ainult tekstil, vaid peab arvesse võtma ka ümbritsevat sotsiaalset ning ajaloolist maailma. Nii ütleb Pavis: «Strukturalism on näidanud, et võib pakkuda välja kirjanduslike ja ekstrakirjanduslike tekstide žanride ja diskursuste süsteemi, mis ei toetu normatiivsele kontseptsioonile, vaid põhineb lingvistilise diskursuse objektiivsel teoorial. (Jolles, Jakobson, Todorov, Genette jt.) Järgmiseks etapiks peaks olema ajaloo reintegreerimine diskursuse süsteemi, näidates, kuidas Saussure'ilik opositsioon keele ja kõne, süsteemi ja protsessi vahel ei jää püsima, kui me vaatleme kirjanduslikku teksti kui ajaloost sõltuvate süsteemide kogumit. [...] Semioloogia vabaneb niiviisi strukturalismi pärandist, mis tegeles liialt kitsalt vormide kirjeldamisega ning ei püüdnud selgitada nende teket. Nõnda võime naasta sotsioloogiliste selgituste juurde, kuid nüüdsest sooviga leida sotsiaalseid ja ajaloolisi märke draamakirjutuse ja -struktuuri juures.» (Pavis 2000:51)

Sellest hetkest, kui me vaatleme teatriteksti osana kommunikatiivsest protsessist, tuleb loomulikult arvesse võtta selle reaalsel toimimissituatsiooni, seega ühelt poolt juba tehtud lavastusi, kui ka teisalt seda potentsiaali, mida tekst endast kujutab ehk siis võimalikke tõlgendusvõimalusi. Paraku on kõikvõimalike tähendustasandite hüpoteetiline katalogiseerimine teoreetiliselt problemaatiline, aga ka praktiliselt võimatu (Pavis võrdleb seda Sisyphose ettevõtmisega), samuti pole valikuvõimaluste suure hulga tõttu üldistavate järelduste tegemiseks viljakas ka üksikute konkreetsete lavastuse või tõlgenduse kaardistamine. Selles olukorras, kus retseptsioonikonteksti arvestamine on hädavajalik ning teisalt meetodiliselt keerukas, tulebki appi Wolfgang Iseri implitsiitse lugeja või Umberto Eco mudellugeja idee, mis aitab abstraherida teksti tõlgendusprotsesse, tehes seda samas lugeja positsioonilt ning mattumata konkreetsete kaasuste rägastikku.

Sarrazaci parabolist tundubki mulle olevat tänapäevase teatriteksti mudellugeja portree, mille abil me saame võtta arvesse nii teksti ennast – seda, mis on paberil, – kui ka selle toimimismehhanisme. Kui me oleme tänapäeval sellises ajaloolis-sotsiaalses situatsioonis, kus teater funktsioneerib lavastaja-keskselt, pole üllatav, et lisaks autori vaatepunktile me otsime (ja järelikult ka leiame) veel üht vaatepunkti, mis sellega suhestub. Olgu siis näiteks tegemist lugejaga, kelle ootushorisont on määratud ideega, et tekstis peab olema veel üks täiendav vaatepunkt, olgu tegemist lavastajaga, kes loeb ja lavastab teksti eesmärgiga väljendada oma isiklikku visiooni, või siis autoriga, kes juba kirjutamisprotsessi käigus loob tehnilisi võimalusi alternatiivse vaatepunkti tekkeks.

Seetõttu ma ütlesingi ülalpool, et Sugiera kriitikaga Sarrazaci arvel võib ainult osaliselt nõus olla: on absoluutselt ebaõige arvata, et Sarrazac tahab luua pilti mingist neoaristoteleslikust teatrist, mis jätkaks arvestamata selle, milline on tänapäevane reaalne publikusituatsioon, kuid teisalt, just nimelt selle tõttu, et

Sarrazac arvestab oluliselt tänapäevase lavastajakeskse teatriga, ja veel enam seetõttu, et parabolist (avaldugu see siis mudellugeja näol või mitte) saab tekkida ainult tekstis ja läbi autori tegevuse, on paraboolnäidendi näol tegemist alternatiivse maailmaga. Selle alternatiivse maailma piir ei ole kahtlemata lava ja saali vahel, kuid on reaalse elu ja kunstimaailma vahel.

1.2.6. Vahekokkuvõte: representatiivse mudeli kriis

Kui draamaatiline mudel leidis oma otsa eepilise jutustajafiguuri tekkega, siis parabolist ei lahenda representatiivse mudeli kriisi. Tõsi on, et erinevalt klassikalise teatri vaatajast kaugenemisest, kodanliku teatri lähedusest temale ning eepilise teatri ideoloogilisest suletusest, avab parabolist näidendi mitme-häälsusele. Lavalt ei kostu enam mitte ainult autori üks ja vankumatu hääl, millele kõik muud hääled on allutatud, seal ei kõla ka tegelaste hulgast esile kerkiv instants, mis kannaks endas tõde ja sellega jällegi kõik muu enese alla suruks, vaid parabolist, kes kimäärina jääb lava ja saali vahele, laseb kõlada ka lavastaja ning publiku häälel. Sarrazaci parabolisti juurde naaseme veel allpool, kus me oskame ehk täpsemini määratleda tema olemust ning võtta arvesse autori hilisemad arengud, sest hoolimata tema teooria erakordsest ühtsusest läbi aegade, avalduvad eelkõige viimastes tekstides asjaolud, mida me siiani ei ole põhjalikumalt vaadelnud. Hetkel võib aga märkida nii palju, et parabolist ei ole oma olemuselt mitte nii väga dramaturgiline kuivõrd retseptiivne figuur. Draamatekstid, mis loovad aluse erinevate hääle tekkeks, on kahtlemata konstrueeritud paraboolsetena, ent nad ei loo sellega koheselt võimalusi autori 'mina' väljenduseks. Parabolist ei ole autori *alter ego* didroolikus tähenduses ning Sarrazacil on õigus, kui ta näitab, et just nimelt autori *alter ego* eksplitsiitne loomine võib näidendi sulgeda dramaatilise või eepilise mudeli vangistusse. Samas ei ole parabolist – juba termin ise näitab seda – ka autor ise. Me võime seetõttu selles vaataja ning autori ühissubjektis näha autorifiguuri nii nagu Roland Barthes seda defineerib: tekstis avalduva ihana. Välistades ühelt poolt teksti toimimise representatiivsena, kuid samas laskmata sellel toimida väljaspool autorikontrolli ja produktiivset tegevust, ilmestab Sarrazaci kimäär-olend representatiivse teatri kriisi. Seetõttu ongi vajalik vaadata lähemalt selle olendi käitumismehhanisme ning üksjagu erinevaid avaldusvorme.

1.3. Autorifiguuri väljumine representatiivsusest

1.3.1. Isesubjekti olemus

Freudi järgi võivad psüühilised sündmused kinnistuda inimteadvusesse kahel viisil: esiteks eelteadvuses, kus nad esinevad sõnade kujutiste näol ning seetõttu on neid võimalik ka sõnade abil väljendada, samas võivad need sündmused ka peituda lingvistiliste eksimuste või sõnamängude varju; teiseks mitteteadvuses, kus nad esinevad esemete kujutiste näol, tavaliselt visuaalsetena, mis ühtlasi võimaldab nende imiteerimist. Mõlemad kinnistusvormid «töötatakse läbi» erinevate psüühiliste fenomenide poolt nagu näiteks uni, lein, looming või stiil. (Freud 1971:505–508)

Freudi järgne psühhoanalüüs on tegelenud olulisel määral keha ja psüühika vaheliste suhetega, nii on Mélanie Klein oma töödes pööranud oluliselt tähelepanu afektidele ja vaimsele käitumisele ning Jacques Lacan on näidanud, kuidas kujutluspilt kehast võib tekitada nartsissistlikke elemente ning sellega aitab kaasa identiteedi loomisele ja võib viia subjekti kadumisele peegelduses. Ent Didier Anzieu on Freudist lähtudes pööranud tähelepanu aspektidele, millega psühhoanalüüs pole varem tegelenud. Nii ütleb Jack Doron eessõnas Didier Anzieu' raamatule *Psüühilised ümbrised (Les enveloppes psychiques, 1987)*, «need [varasemad] teooriad põhinevad vaimse käitumise jälgimisel ja tõlgendamisel. Nad ei võta arvesse psüühilise käitumise kahte olulist asjaolu. Inimene liigub maailmas, kasutades esmase ülekandemehhanismina iseenda keha ning samas luues ja kasutades konkreetseid esemeid, et mõelda. Mõttetegevus, mis pole täielikult keeleline, on figuratiivne selles tähenduses, et see teeb vahet tähistaval objektil ning seda sisaldaval ruumil.» (Doron 1987:3)

Nahk-mina (moi-peau) kontseptsioon, mille Anzieu esmalt 1974. aastal välja pakub ning seda hiljem täiustab, lisades sellele *psüühilise ümbrise* mõiste, annab võimaluse seostada ühelt poolt subjekti füüsilis-psüühilised kogemused ning tema mõttetegevuse. Žest, liigutus st keha liikumine ruumis, loob keha ümbrise – nahk-mina, mis on kontaktiks subjekti ja välise maailma vahel. Nahk-mina on seega psüühilise masinavärgi kujutis, mis tekib vastavalt kogemusele, mis kehal on tema enese piiridega (nahaga). Psüühilise ümbrise mõiste, mis kujutab endast nahk-mina laienenud avaldumisviisi – me võime tajuda füüsiselt ka seda osa maailmast, mis jääb meie kehast väljapoole – kirjeldab täpsemalt subjekti ja välise maailma vahelise kommunikatsiooni protsesse. Kui nahk-mina võib alluda erinevatele protsessidele: katki minna, kortsuda, kitsaks jääda, siis psüühiline ümbris toimib kui liides, millel on ühised kokkupuutepunktid nii sisemise psüühilise reaalsuse kui ka välise reaalsusega.

Anzieu järgi võivad psüühilised kogemused avalduda kolmel tasandil: «kehas (peamiselt nahal), minas ja mõttes.» (Anzieu 1994:23) Pöörates tähelepanu neljale eri kategoriale (nahk, mina, mõtlemine ja mõtted) uurib Anzieu psüühilise ja füüsilise maailma seoseid kaheksal eri tasandil (kinnituvus, sisal-

duvus, püsivus, tähendus, vastavus, individuatsioon, seksualisatsioon ja energisatsioon). Nii näiteks, jälgides tähendustasandit, mis hetkel meid kõige enam huvitab, märkame, et *nahk* registreerib kehade ja maailma poolt jäetavaid jälgi ning annab endast teistele märku, *mina* produtseerib kaitsemehhanisme, sümbolilisust ning kompromissvariante, *mõttetegevus* jaotab märgid vastavalt asjadeks ja sõnadeks ning *mõtted* on kas selged või ebamäärased. Teisisõnu on tähendus, mille subjekt millestki loob, otseses seoses sellega, kuidas tema keha (*nahk*) maailmaga suhtleb ning millised on mehhanismid, mille alusel *mina* ennast kaitseb ning maailma määratleb. (Anzieu 1994:104)

Anzieu toob ilmeka näite Beckett'i romaani *Inimestest vabastaja* (*Le Dépeupleur*) põhjal, kus on kolme liiki tegelased: esiteks «kügelejad – psüühikata kehad, nende mõttetegevus soikub, nad kalduvad iseenese vähendamisele, koondumisele, et muutuda punktiks ühemõõtmelises ruumis; teiseks on otsijad – valdavalt printsiihitud, nad on täidetud heitlikest, ringiekslevaist mõtetest, nad elavad horisontaalse joone kombel (kahemõõtmelises ruumis); kolmandaks on ronijad, kes pürivad kõrgustesse, intellektuaalsusesse, isiklike mõtete valdkonda, kolmemõõtmelisse psüühilisse ruumi.» (Anzieu 1994:118) Nagu sellest näitest selgub, on keha liikumisel ruumis otsene seos mõtte-tegevusega. Ronijad pürivad mitte ainult kõrgustesse, vaid ka enesemääratlemise ja individuaalsuse poole, samas kui kügelejad kaotavad ühes isikupärase mõtteviisiga ka üldilise ruumilise eksistentsi.

Henri Meschonnic, kes oma võitluses Roman Jakobsoni struktuuralse poetikaga, mis teeb vahet keele poeetilisel funktsioonil ning tavakasutusel, sellega eristades kirjandust ja mittekirjandust, proosat ja luulet, keelt ja kõnet, tunnustab Anzieu püüdlusi omistada tähelepanu kehale ning selle liikumisele ruumis, peab samas pettumusega nentima, et Anzieu lähtub siiski traditsioonilisest tähistaja ning tähistatava vastandusest. See avaldub selles, kuidas Anzieu mõistab kirjutust ning kirjaniku stiili. Kui «kõne on oma olemuselt hüsteroidne; siis kirjutus on vastupidiselt obsessiooniline mehhanism,» tsiteerib Meschonnic Anzieud, ja kirjaniku stiil avaldub «üldistele normidele allutatud ülimal ja isiku individuaalset ja nartsissistlikku väärtust kuulutava ideaal-mina vahelises intersüsteemses konfliktis,» siis seisneb kirjutamise protsess füüsilise kogemuse ülekandes konventsionaalsesse keelde, kus stiili ülesandeks on «tuua keha kirjutusse tagasi [...]»¹¹ (Meschonnic 1985:139) Keha omandab tähtsuse kõne ja mõttetegevuse koha pealt, ent kirjutusest jääks see otsekui kõrvale, transpioneerudes kirjutusprotsessis lingvistilisteks koodideks ja süsteemideks, mis kujutaksid endast endiselt representatiivset süsteemi. Aga, hoiatab Meschonnic, kui «märgi duaalsus jääb kehtima, siis räägib see siiski lausungist, tahtes rääkida lausumisest. Ta hoiab sellega kirjanduse lahus tavapärasest keelekasutusest. See on keele ja elu duaalsus, mis välistab subjekti.» (Meschonnic 1985:139) Oponeerides lisaks veel Bahtinile, ütleb Meschonnic: «On tõsi, et jutuvestija on ümbritsetud teistest ja et kirjutaja on üks isegi siis, kui tema

¹¹ Anzieu 1977:3. Tsiteeritud H. Meschonnici poolt.

ümber on inimesed. Kuid üksildase lausuja diskursus, kirjalik või suuline, eeldab alati vastastikkust, teist või teisi: nad on teistviisi malnitsevad, teisiti sisse kirjutatud ruumi ja aega, vastavalt tähenduse esinemisele diskursuses ja sellele, kuidas lausuja diskursuses käitub. «Ma» on alati dialoogiline.» (Meschonnic 1985:124) Seetõttu paikneb subjekt Meschonnici järgi alati sellel intrasubjektiivsel alal, milleks on rütm: «Lausungi subjekt on suhe.» (Meschonnic 1990:94) Rütm aga on «samavõrd lugemise kui kirjutamise konstrueerimine.» (Meschonnic 2001:178) Meschonnici järgi osaleb keha seega ühtviisi lausumisaktis, olgu siis tegu suulise või kirjaliku väljendusega. Füüsilised kogemused (nt valu) ei ole mitte kirjutamisprotsessi eelsed nähtused, mis tõlgitakse konventsionaalsesse keelde, vaid kirjutamisprotsess ning ühes sellega lugemisprotsess on juba iseenesest füüsilised aktid.

Meschonnici kriitikasse Anzieu' aadressil tuleb siiski suhtuda teatud reservatsioonidega. Ühelt poolt seetõttu, et Meschonnic ei kritiseeri otseselt Anzieu'd, vaid tema argumentatsioon on suunatud eelkõige märgi duaalse käsitamise vastu. Teisalt seetõttu, et tema rütmiteooria ei anna vastust küsimusele, millele Anzieu olulist tähelepanu pöörab: nimelt psüühilise ja füsioloogilise mälu osakaalule. Lausumisaktis osalev keha ei funktsioneeris puhta formaal-loogilise instantsina, vaid kannab endas ka mälestusi – jälgi. Isegi kui mitte nõustuda Anzieu'ga selles osas, kuidas need jäljed kirjutusse jõuavad, ei saa nende olemasolu eitada.

Erinevalt seitsmekümnendate aastatest, mil prantsuse semiootikud keskendusid loogiliste ja staatiliste struktuuride väljaarendamisele, on alates kaheksakümnendate aastatest semioloogia hakanud oluliselt suuremat huvi tundma suulisuse ilmingute vastu kirjalikus tekstis ning näeb kehas üht olulisemat instantsi diskursuse loomisel. Püüdes tekkinud teoreetilisi ja meetodilisi probleeme lahendada fenomenoloogiliste meetoditega, lähenevad semiootikud sellega oluliselt psühholoogiale ja antropoloogiale. Nii ei käsita Jacques Fontanille mistahes tegevust mitte ainult sihtpärase semiootilise programmi või lausungiprojektina, vaid pöörab tähelepanu nendele elementidele, mis jäävad formaalloomilisest skeemist väljapoole, olgu siis tegemist lapsuste, kohmakuste, eksimuste jm väljendusviisidega, milles võib näha subjekti eneseväljendust võrdsetel alustel kanoonilise ja normeeritud eneseväljendusega. Selles, mida Fontanille nimetab jälje-semioloogiaks (*sémiologie de l'empreinte*), on ta ühendanud semiootilise aparatuuriga Anzieu psühhoanalüütilise mudeli ning Paul Ricœuri fenomenoloogilise subjektiteooria. (Fontanille 2004)

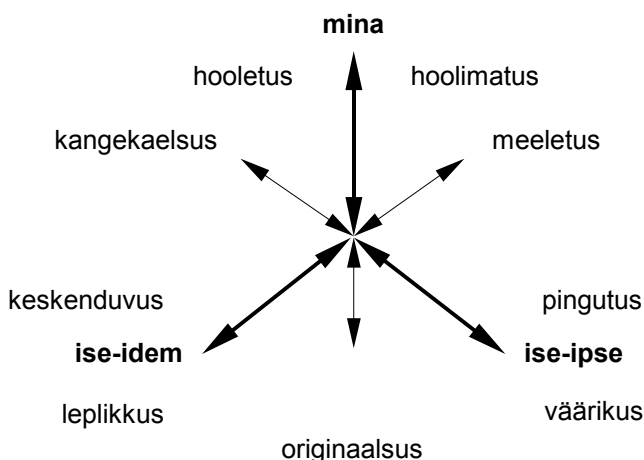
Tuletagem siinkohal lühidalt meelde, et Ricœur lähtub oma raamatus *Ise kui teine* (*Soi-même comme un autre*) ühelt poolt Husserli eetilise printsiibist «teine ei ole määratud jääma alati võõraks, kuid võib muutuda *minu sarnaseks*, sest keegi, kes on *nagu* mina, ütleb 'ma'» (Ricœur 1990:386) Ricœur rõhutab, et läbi võrdluse *nagu* väljendab sõna *ego* tähendus *alter ego*-s sama eeldust, mis muudeldi enesemääramise juhtudel – teisele antakse tähendus läbi 'mina'. Sellele vastandab Ricœur teiselt poolt Emmanuel Lévinase mõtte, kes heidab Husserlile ette representatiivset maailmapilti, mille järgi *alter ego* ei kujuta

endast muud kui *ego* projektsiooni, kujutlust. Lévinas ise näeb protsessi vastupidisena: liikumine, mis saab alguse teisest, lõppeb minas, teine loob mina vastutavana ja seega võimelisena vastust andma. Teise sõnad ei ole mitte konkreetse isiku päralt, vaid märgivad sõnade päritolu, kuuluvad keele alglätete juurde ja nende läbi mõistab inimese 'mina' ka oma tegude päritolu. See toob endaga kaasa teise täieliku eraldatuse minast. Mina vastutus ei eelda enam mingisugust eelnevat kohustust ning siit edasi tuleb vägivald, mida teine hakkab mina suhtes väljendama: tagakiusamine, allumine ning lõpuks *asendumine*. «Subjekt on pantvang,» ütleb Lévinas. (Lévinas 1996:145)

Vastandades Husserli teooriat Lévinasele, pakub Ricœur välja kolmanda, alternatiivse tee, mis võtaks arvesse nii liikumist teiselt mina suunas, kui ka husserlikku (gnoseoloogilist) liikumist minalt teise suunas, ilma et need üksteist välistaksid. Lahendust näeb ta läbi mõiste 'ise' (*soi*) eristamisel 'minast' (*moi*). Ise on see, mis võtab enda kanda teiselt tuleva rünnaku, mitte mina ei ole see, mis muutub teise pantvangiks, vaid ise. Keeleliselt avaldub see võimes ennast määratleda (sh läbi enesekohaste vormide), kui kolmandat isikut, kes on võimeline ütlema «mina».

Ricœuri järgi moodustub 'ise' identiteet kahel erineval alusel: esimene ise-vorm (*idem*) tekib korduse ja sarnasuse alusel – mina on võimeline end kellekski pidama; teine ise-vorm (*ipse*) tekib läbi eesmärgistatuse – mina määratleb end oma soovide ja ihade järgi. *Ise-idem* on seega mälu ja mälestuste paik, *ise-ipse* aga suunatud tulevikku, kellekski või millekski saamise suunas. 'Minale' jääb kehaline, artikuleeriv, pulseeriv, ning samas referentsiaalne funktsioon. 'Mina' on see lihast ja verest olend, mis asub konkreetsetes aegruumis, kuid see, millena 'mina' end määratleb, toimub läbi 'ise', mis konstrueeritakse diskursiivse tegevuse läbi ning selle abil.

Siit mõistame, kuidas Fontanille'l on võimalik Ricœuri ja Anzieu mudelid kokku sulatada: 'ise' funktsioneerib kui 'mina' psüühiline ümbris, millel on jäljed minevikust ning samas sisaldab endas semiootilise programmi elemente: iha, kavatsusi, visioone. Nii kujutab Jacques Fontanille 'mina' ja 'ise' vahetõrke skeemi 1 järgi (Fontanille 2004:39), kus selguvad võimalikud korrelatsioonid 'mina' ning 'ise' kahe erivormi vahel. Läbi 'mina' ja ise-idem korrelatsiooni avaldub pulseeriva mina ja korduv-sarnasusliku 'ise' ühtimine ning läbi 'mina' ja ise-ipse korrelatsiooni pulseeriva mina ja eesmärgistatud 'ise' ühtimine. Selle alusel on võimalik defineerida vastava kategooria domineerimine ning sellest tulenevad *tegevusrežiimid*.



Skeem 1. Mina ja ise tegevusrežiimid.¹²

Skeemi keskosa väljendab tegevusetust, kus puuduvad piisavad impulsid. Skeemi ääreosad aga iseloomustavad tugevaid tegevusimpulsse. ‘Mina’ domineerimine toob endaga kaasa järelkult ühelt poolt enesemääratluse nõrgenemise ning ühes sellega *hooletuse* (tähelepanematus), teiselt poolt eesmärgistatuse nõrgenemise, mis väljendub *hoolimatuses* (enese vabaks laskmises, minnalaskmises); ise-idem domineerimine toob endaga kaasa pulseeriva ‘mina’ vähenemisel *keskenduvuse* (kontsentratsiooni) ja eesmärgistatuse vähenemisel *leplikkuse* (konformismi); ise-ipse domineerimine mina arvelt *pingutuse* (füüsilise või vaimse eesmärgi suunas) ning enesemääratluse arvelt *väärikus* (enesepitamine). Dominantide vahele jäävad alad iseloomustavad erinevate osapoolte konfrontatsioonist tekkivaid pingeid. ‘Mina’ ja ise-idem telg, kus eesmärgistatus puudub, annab *kangekaelsuse* (püsimise mingi kindla teema juures); ‘mina’ ja ise-ipse telg, kust puudub enesemääratlus) annab *meeletuse* (tegevusse astumise, tegevusliku ärevuse) ning ise-idem ja ise-ipse telg (kus pulseeriv ‘mina’ on tahaplaanile jäetud) annab *originaalsuse* (ekstsentrilisuse). Mudeli dünaamilisus võimaldab näha mitte lõplikult määratletud ja fikseeritud tegevussituatsiooni, vaid liikumisi ühest režiimist teise, dominantide vaheldumist ning intensiivsuse tõusu või langust vastavalt sellele, kuidas mina end ise suhtes paigutab.

Peatükis «Lapsus» (Fontanille 2004:43–67) näitab Fontanille, kuidas pulseeriva ‘mina’ ning ise-projektsiooni suhete läbi on võimalik analüüsida mitte ainult tegevuslikku plaani, vaid ka diskursiivset plaani – lähtudes eeldusest, et ka kõne on tegevus. Nii paigutab ta ‘mina’ ja ‘ise’ dominantsuhte raamistikku

¹² Tõlgin Fontanille’ terminid eesti keelde, mille käigus teatud tähendusvarjundid loomulikult muutuvad, kuid mitte nii palju, et nüanssidel käesoleva töö kontekstis oleks vajadust pikemalt peatuda.

erinevad kõneaktid: 'mina' ja ise-ipse aktiivsel koosmõjul tekib kontrollimatu sõnadevool, 'mina' ja ise-ideemi koosmõjul sundmõtteline kõne ning ise-ideemi ja ise-ipse koosmõjul idiosünkraasia. (Lapsuse paigutab ta tugeva mina-dominandiga piirkonda, kus nii ise-ideemi kui ise-ipse nõrgenemisel tekivad vastavalt *hooletus* ja *hoolimatus*.)

Näeme, et oleme siin kaugel süüdistusest, mille Meschonnic õigustatult Anzieule heitis. Minasubjekt ei projitseeri ennast kirjutusse mitte stiili näol,¹³ mis asendaks puuduvat žesti, vaid pulseeriv 'mina' on alati saadetud kehast, mis osaleb lausumisaktis mitte lihatsu-veretu aktandidna, vaid mälestusi ja ihasid sisaldava 'ise' projektsioonina. 'Ise' funktsioneeribki seega kui Anzieu kirjeldatud liides 'mina' ja ümbritseva maailma vahel, kui nahk, mis kaitseb löökide eest, ent samas säilitab endas mälestuse nendest.

1.3.2. Representatiivne isesubjekt

Empiiriline, lihast ja verest autor, on seega malnitsev igasuguses tekstis, ent ta pole seda mitte alati võrdsel ja eeldefineeritaval määral, ta pole seal kui biograafiline tervik, vaid kui rääkiv instants, mis on lahutamatu ümbritsevast maailmast ning subjekti isiklikust kogemusest. Lahutamatu eksimisest ja ekslikkusest, mida ei saa pidada kõigest kõrvalekaldeks normist, vaid tuleb pidada väljendusviisi tavapäraseks komponendiks ning sellega lahutamatu ka pulseerivast minasubjektist. Representatiivse mudeli korral, olgu siis tegemist klassikalise eksemplumi, kodanliku teatri illusiooni või brechtliku ideoloogilise sõnumiga, ignoreeritakse minasubjekti ning asetatakse rõhk isesubjektile. Representatiivse mudeli kriis on oma olemuselt subjektikriis, mille käigus hakkab minasubjekt enesest märku andma. Selle kriisi esimesed tundemärgid avalduvadki seega olukorras, kus autor ei taha enam luua publikule terviklikku kujutist, vaid annab märku kujutamise problemaatilisusest. Kui Rousseau lähenes kujutamisele kategooriliselt, seda tervikuna hukka mõistes, siis teatrivaldkonnas tuli oodata 20. sajandi algusaastateni, et autorid hakkaksid pakkuma alternatiive mitte dramaatilisele mudelile, vaid ka representatiivsele mudelile. Neist kõige kategoorilisem oli kahtlemata oma tegevuses Antonin Artaud, kuid heitkem esmalt pilk Samuel Beckettile, kes avaldas Artaud'st hiljem teatrilile palju suuremat mõju just seetõttu, et ta mitte ei keeldunud representatiivsusest, vaid ilmestas oma loominguga selle probleeme. Võib lausa kinnitada, et tänu Beckettile mõistsid järeltulevad põlvned hoopis paremini seda, mida Artaud neile ütelda oli tahtnud.

Ajaloolased pole mitte asjatult märkinud, et esimesed Becketti näidendid lavastati erateatrites. Sartre, kes võibolla mitte täielikult ei mõistnud nende

¹³ Nagu näitab Fontanille mujal, kujutab stiil endast «identiteediefekti», mis avaldub diskursuse elementide intensiivse ja/või sageda esinemise näol. (Fontanille 1999:189–200)

tekstide uudsust, nimetab neid ekspressionistlikeks ja kodanlusele meelepäraseks, sest «teil on alati õigus ütelda kodanlasele halba tema kui inimese, aga mitte tema kui kodanlase kohta.» (Sartre 1992:140) Beckett ei võtnud väliselt teravat ja ideoloogiliselt kriitilist positsiooni kodanliku teatri suhtes, nagu Artaud ja Brecht, vaid andis võimaluse kodanlikul teatril mõelda omaenese toimemehhanismide üle. Esmalt avalduski see läbi hooga mõtestamise, mille käigus nii lavastajad, publik kui ka kriitikud rakendasid oma tavapäraseid meetodeid, omistades tekstidele tähendusi eksistentsialistlikest pseudo-poliitiliseni. Ent ühes äratundmisega, et tõlgenduslikke mehhanisme võib näiden-ditele rakendada ääretult palju, saabus arusaamine, et tekstid on palju avatumad, kui nad esmapilgul tunduvad. Viimane pani muretsema eri tõlgendusvõimaluste tõsiseltvõetavuse üle, mida omakorda süvendasid autori enda märkused selles osas, et tegelasi ja sündmusi ei tohiks vaadata allegooriliste või tähenduslikena.

Üheks kriitikuks, kes 1950. aastatel mõistab, et Becketti näidendid ei toimi traditsioonilises representatiivses kontekstis, on Martin Esslin, kes oma 1961. aastal avaldatud essee *Absurditeater (Theatre of the Absurd, 1968)* pakub välja sõna uue dramaturgia kirjeldamiseks. Termin *absurditeater* on tänapäevalgi kooliõpikutes ja kriitikute aktiivses kasutuses, ent nagu märgib Michel Corvin entsüklopeedilises väljaandes *Prantsuse teater (Le théâtre en France)*, on sellel terminil kaks peamist puudust: esiteks ei võta see arvesse asjaolu, et *absurd* ei ole mitte vormiline, vaid temaatiline nähtus. Samadel alustel peaks Becketti kõrvale paigutama ka Camus' ja Sartre'i näidendid, mis samuti räägivad maailma mõistetamatuses, ent teevad seda traditsiooniliste dramaturgiliste võtetega; teiseks tekitab see küsimuse, milliseid autoreid siis lõpuks absurditeatri autoriteks nimetada: kui ühe liigituse alla saab panna Genet' ja Beckett'i, siis tuleks sama liigituse alla lisada Jarry, Artaud, Breton, ja lisaks suur osa tänapäevastest autoritest. *Absurditeatri* asemel soovitab Corvin rääkida üldisemalt *avangardsest teatrist*, mis võtaks enda alla perioodi 1920. aastate teatri-uuendusest modernse teatri tekkimiseni 1950. aastate lõpus ja kujutaks endast vormilist määratlust, ning *absurdimõttest*, mida teatud tekstid tol perioodil väljendasid. *Absurditeatrist* rääkimine viiks taolise eripalgelise hulga autorite ühte patta panemisel aga lihtsavõitu tõdemuseni, et tegu on lihtsalt «arusaamatu teatriga».¹⁴ (Corvin 1992:922)

Nõnda võime märgata, kuidas keelise ebakoherentsuse demonstreerimine, mida võib pidada maailmas valitseva absurdi kirjeldamiseks, avaldub Ionesco juures kui märk kommunikatsiooni toimimatuses, ent Beckett räägib sügavamalt kõne toimimatuses. Esimesel juhul on laval tegelased, kes ei saa rääkida arusaadavalt, sest nende keelekasutuse representatiivne süsteem ei toimi, teisel juhul aga seetõttu, et nad on üleüldise keelekasutuse representatiivsuse ohvrid,

¹⁴ Sama seisukohta väljendab *Teatrientsüklopeedia (Dictionnaire encyclopédique du théâtre)* artikkel «Absurditeater», mille autoriks on Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac 1998: 3–5)

mis ei vii mitte ainult nende kõnes väljenduva absurdini, vaid kõne hääbumiseni tervikuna.

Analüüsidest Beckett'i loomingut toob, Joseph Danan välja kolm järjestikkust etappi, mida ta nimetab kolmeseks «kustumiseks». Esmalt välismaailma kustumine, mille kaudu, erinevalt Strindbergi näidenditest, minasubjekt ei püüa mitte maailma enesesse tuua, vaid asetab selle kahtluse alla; seejärel, jäädes üksi iseendaga, leiab Beckett'i subjekt vaid rusudes sisemuse, millele järgneb selle «veretu ja elutu» subjekti enese kustumine; ning viimase etapina, kui enam ei saa rääkida see «mina», kes ei suuda ütelda «ma», «kustub kõne ise, jättes [sisemonoloogi] hääletuna hallitoonilisse pilti.» (Danan 1995:333)

Nendes kustumistes võime näha teisisõnu seda, kuidas tegelaste 'ise' võtab vähehaaval võimu 'mina' üle. Beckett'i tegelaste minasubjektid on representatiivse kammitsais, nad on oma mälu (ise-idem) ning ihade (ise-ipse) ohvrid. Probleem on aga selles, et kui inimene arvab, et tema 'ise' annab talle tähenduse, siis Beckett näitab meile, kuidas ta ei suuda seda teha. Nii näiteks ei suuda Vladimir ja Estragon näidendis *Oodates Godot'd* luua koherentset pilti oma mälestuse abil (ei saa aru, miks nende kehal on peksmisjäljed) ega formuleerida oma kavatsusi (miks on vaja Godot'd oodata?). Pozzot iseloomustab pidev soov edasi liikuda ja samas teha pidevaid repetitiivseid žeste (nt kella vaadata), ilma, et kuskilt avalduks see, miks ta nii üht kui ka teist teeb. Lucky, vastupidi, on täielikult allutatud kehtestatud rollile, toimides ilma iseseisva eesmärgistatuseta ja kui tal tuleb sõna võtta, siis alludes käsule «Mõttele, siga!», suudab ta kuuldavale tuua vaid argumenteeriva teksti mustri, millel puudub sõnum. Oma pulseerivast 'minast' ilma jäänud tegelased näruvad seetõttu ka füüsiliselt ning nende hääl vaikib. Nõnda asetab Beckett koos representatiivse teatriga kahtluse alla üldise maailma kujutamise võimaluse. Maailm ei ole «absurdne» selles tähenduses, et 'mina' ei suudaks seda mõista, vaid seetõttu, et ei ole võimalik ütelda 'mina'.

1.3.3. Efemeerne isesubjekt

Nüüd võime taas ajas pisut tagasi tulla ja paremini mõista Artaud kriitikat representatiivse teatri aadressil, mis avaldub näiteks selgelt tekstis *Teater ja katk (Le Théâtre et la Peste)*. See, mida Artaud ründab on 'ise', mis võib 'mina' enese alla matta. Selleks, et oleks võimalik 'minal' kõneleda lasta, on tarvis 'isest' loobuda. Just teater on Artaud järgi koht, kus see on võimalik. Kui me oleme oma igapäevases elus representatiivsuse ohvrid, siis teater, mida Artaud võrdleb katkuga, annab inimesele võimaluse näha seda, mida ta muidu ei näe. Nii nagu katk on reaalne, kuid erakordne nähtus, nii on ka teater see koht, kus inimese alateadvus ja tema hinges avalduvad kujutised saavad avalikuks tulla. Seega on teater sarnaselt katkuga piirsituatsioon, mis kaotab ära eksisteerivad reeglid, annab asemele uued, ning toob nähtavale inimese tegeliku olemuse. Et Artaud veendumuse järgi on inimese tegelik olemus kole, siis nimetabki ta oma teatrit julmuse teatriks. Määrav on vaid lähenev surm ja kõik ülejäänud on

mõttetu ja eesmärgitu, teater ja katk nende hulgas. See viib teatri tagasi algse, müütilise essentsi juurde: «Kui tõeline teater on nagu katk, siis mitte sellepärast, et ta on nähtav, vaid et nagu katk, nii on ka teater ilmutus, väljaütlemine, teatud latentse julmuse väljatung hingesügavusest, kus asuvad nii indiviidi kui ka rahva vaimu kõik perverssed võimalused.» (Artaud 1975:31) Teater on niisiis elu orgaaniline osa, seetõttu polegi tema mõju vaatajale mitte intellektuaalne, vaid füüsiline. (Artaud võrdleb muuhulgas teatris käimist visiidiga hambaarsti juurde). Vaataja peab saama üheks osaks etenduse ja näitlejate pulseerimisest, tundma seda julmust, mis avaneb läbi etenduse ning toob sellega ilmsiks nii autori, lavastaja, näitleja kui ka vaataja alateadliku sisemuse.

Nii leiab Artaud, et just keel on see, mis talletab endasse inimese fikseeritud, jäigal ja kontseptuaalsel moel, võimaldades sellega inimese leebe ja rahuliku illusoorse viibimise maailmas. Lõhkudes teatri representatiivset vormi, püüab Artaud iseenesestmõistetavalt lõhkuda ära ka keele representatiivsust. Keel, mida Artaud vajab, ei ole uus ega alternatiivne, vaid sõnad peavad tulema sellest samast maailmast, kus nad eksisteerivad. Sõna, mille näitleja kuuldavale toob, ei ole mitte kellelki saadud või laenatud sõna, vaid üks osa tema füüsisest. Näitleja sõna on ühtlasi tema keha. Karje, žest ja miimika on üksteisega lahutamatu seotud ning mitte ei esita ega kujuta, vaid väljendavad tundeid. Karje, tulles keha sisemusest, paneb vibreerima kogu keha ning sellega koos ka ümbritseva maailma, jõudes nii otseteed vaatajani. Näitleja keha ei ole etenduses tema enda oma, näitleja peab etenduse alguses surema, et jõud, mis tema isikust üle käib, saaks teda vallata.

See kontseptsioon, mille ma siin lühidalt kokku võtsin, on Artaud'le lähteluseks. See, kuidas Artaud oma eesmärgini jõuda soovis, on pisut komplitseeritud. Robert Abirached oma raamatus *Tegelase kriis modernses teatris (La crise du personnage dans le théâtre moderne)* rõhutab, et tuleks eristada kolme olulisemat etappi. Esmalt Théâtre Alfred Jarry asutamisest kuni 1930. aastani võitleb Artaud lavastaja kõikvõimsuse vastu. Lähtematerjaliks on tekst, seega autor, ning etendus realiseerub eelkõige improvisatsioonilises juhuslikkuses. Alates 1930. aastast 1935. aastani asetab Artaud rõhu lavastajale, kes ei ole küll looja, vaid pigem «tseremooniameister», kuid kelle domineerimine on siiski vajalik selleks, et luua võimalused müütilise energia avaldamiseks korraldusliku tegevuse ning näitlejatega töö läbi. Alles alates 1935. aastast, pärast tagasi-pöördumist Rodezist, saab tõeliseks autoriks näitleja ning tõeliseks lavaks näitleja keha. Nagu märgib Abirached: «Esimene uue teatri artikkel on kirjutatud esimeses pöördes. Fooniliste või visuaalsete kujutluspiltide väljastaja ning vastuvõtja vahele ei paigutu enam mingisugunegi fiktsionaalsus: Antonin Artaud võtab sõna iseenda nimel ja ta tarvitab varjamatult omaenda kannatuse instrumente. Teatrikeel väljub otse tema kehast ning vaatajad ja kuulajad jälgivad selle väljumist vastavalt sellele, kuidas see toimub. Kui kehast saab iseenda teater, puuduvad enne ja pärast, ning vaid selles hetkes toimub enesest eemaldumine ja ülistumine.» (Abirached 1994:376) Nüüd suudab Artaud lõplikult vabaneda representatiivsusest, luua akt, mis toimuks otse vaataja silme all

ning teha endast selle subjekt ning objekt. Ta jõuab järk-järgult toimuvate eemaldamiste käigus iseendani ning paradoksaalselt tagasi autorini, st subjektini, milleks on tema 'mina'.

Seega soovib Artaud loobuda 'ise' kaitsvast ja turvalisest funktsioonist. Keeldudes representatiivsusest – keelelisest, sotsiaalsest, poliitilisest – keeldub Artaud neist kahest komponendist, mis loovad inimese identiteedi: rollist ja kavatsustest. Ent seega tuleb loobuda ka teadvusest, enesekohasusest, ennast peegeldavast mõttest: «Minu vaim ei räägi minuga. / Mul ei ole mõtlevat meelt / Ma ei ole samal lainel teadvustega, ma olen üksi / Mul ei ole mind. / Ma olen keha olend. / Ma ei vaata oma mõtteid laes. / Ma ei küsitle oma teadvust.» (Artaud 1982a:286) Just kaitsva refleksiivse ise eemaldamine muudab Artaud mina teisele haavatavaks. Eemaldades refleksiivse teadvuse, mille ülesandeks on ühtlasi kinnistada keha mina juurde ning tajuda seda samas ühena teistest kehadest, avab Artaud oma mina teise sõnadele. Artaud ei hülga täielikult oma keha, vaid, nagu kinnitab Evelyne Grossman, teeb oma kehast «piir-keha ilma sisemise ja välimiseta, kus sisemine ja välimine ümber pöörduvad. Keha, mis ripub subjekti ja objekti vahel, eraldatuse ja segunemise vahel, väljaspool süntaksi, väljaspool kinnitust [...]» (Grossman 1996:179)

Teisisõnu otsib Artaud sellist psüühilist ümbrist, liidest, mis oleks tõstetud väljapoole 'mina' ja 'ise' traditsioonilist suhet. Monique Borie näitab, kuidas Artaud loomingus väljenduvad kaks esmapilgul vastandlikku soovi: esiteks keeldumine igasugustest kordustest ning teisalt iha müütilise ja sakraalse järele. Artaud sooviks on kehtestada müütiline aeg, mis oleks vaba repetitiivsusest, tsüklilisusest. Ehkki traditsiooniliselt kujutatakse müütilist ja sakraalset aega just nimelt tsüklilisena. See aeg, mida Artaud ihaldab, on vahetu «loomingu ja reaalsuse aeg», mis «ületab igapäevase aja.» (Borie 1989:255) Müütiline aeg Artaud jaoks seisneb efemeersuses, kordumatus hetkes, mida täidab žest, mis on nähtav ja mis viitab nähtavale. Igapäevasest ajast vabanemiseks, selle müütilise aja tabamiseks, ongi vajalik valu. Valu muudab ajatunnetust, nagu märgib Francine Vidieu-Larrère: «See [valu] haakub tugevalt reaalsusega ja kinnistab hetke reaalsuses. Ühtlasi kinnistab see ka aegruumi, valu simuleerib surma; kuid ühtlasi on see ka kõige kindlam «seisund» aja kulgemise võitmiseks, mis elu pihustab, «valul pole ei aega ei kohta»¹⁵.» (Vidieu-Larrère 2001:184) Valu tundev keha on seega vabastatud ühelt poolt kordustest (iga valu on kordumatu) ning teisalt kavatsustest, tulevikust. Kehast saab liides mina ja maailma vahele, millel puuduvad ise-idem ja ise-ipse korraldavad, identifitseerivad, loovad tegurid, vaid mis tekib mitterepresentatiivsel alusel, vahetult, siin ja praegu.

Seetõttu pole üllatav, et just nimelt näitleja keha on see, mille poole Artaud suundub, aga mitte konkreetse näitleja psühholoogiseeritud keha, mis viitaks mistahes reaalsusele väljaspool lava, või siis ajale enne või pärast tema eksisteerimist, vaid keha, mis toimib kui loov instants, keha, mis on lavaline instants. Monique Borie järgi on see keha androgüünne, ühendandes enesesse mehe-

¹⁵ Artaud 1982b:171

likkuse ja naiselikkuse, mille sulandumisel tekib uus elu. (Borie 1989:313–318) Mehelikkus, mis väljendub ekspansiivsuses ja naiselikkus, mis väljendub atraktiivsuses, ühtivad ja tasakaalustuvad. Tekkiv uus aeg, andorgüünne aeg, on neutraalne aeg. Jumalast, inimestest, maailmast määratud keha, ehk teisisõnu keha, mis funktsioneerib kui representatsioon, mis on kinnistatud maailma, tuleb loovutada. «Viga on selles, et inimene luuakse / kehast mööda.» (Artaud 1948: 407) See uus keha, mille Artaud endale loob, see uus 'ise', mis on vabastatud identifitseerivatest teguritest, saab seega toimida vaid tegevusena, aktina, loominguprotsessina: «Ja teisalt, nõnda tööd tehes, andsin ma endale / uue keha. / Ja see on tõsine asi / sest ta elab / ja hoiab lõpmatult koos / kasti ja naela, et taasluua Ma.» (Artaud 1948:407)

See uus keha tekib protsessi käigus, väljendudes läbi näitleja hingamise, läbi rütmi, milles ühinevad väljahingamine (mehelikkus) ja sissehingamine (naiselikkus), see uus keha ongi kast ja nael ning paber ja pliats. See on sama rütm, mis tekib siis, kui paberit uuristav ja seda täitev pliats panevad ühinema autori ja tema loominguga, kus tekkinud sõna kaotab oma verbaalse, eeldefineeritud iseloomu, muutudes «elavaks kehaks». See uus keha on ühtlasi protsess ise, loomingu akt, mis välistab igasuguse representatsiooni, autori sõna taasesitamise näitleja poolt. Nagu ütleb Artaud: «Teater peab meile andma efemeerse, kuid tõese maailma.» (Artaud 2004:227–228) Me võime selles otsingus näha uue efemeerse subjekti otsingut ja seda subjekti nimetada edaspidi *efemeerseks 'iseks'*.

1.3.4. Isesubjekt kui liides

Tänu Artaud'le ja Beckettile näeme, kuidas minasubjekt ei saa funktsioneerida, kui ta jääb representatiivse keha vangistusse. Artaud rõhutab uue keha loomise vajadust, Beckett'i looming demonstreerib representatiivse keha funktsioneerimatust. Tuleb tähele panna, et mõlemal juhul avalduvad seosed keha funktsioneerimise ja mõttetgevuse vahel. Erinevalt traditsioonilisest vastandusest vaimu ja keha vahel, selgub mõlema autori loomingust, et need seosed on paratamatud ning vaim kehast eraldamatu. Artaud sooviks pole vabastada vaim maise keha kammitsaist, vaid anda oma kehale võimalus rääkida, anda oma minale uus instants, mille kaudu see võiks väljenduda. Robert Wilsoni looming näitab, kuidas minasubjekt, sh keha, suudab väljenduda ilma, et see langeks representatiivsuse kammitsaisse.

Analüüsid sisemonoloogi arengut läbi aegade, võtab Joseph Danan selle kokku kahe mudeli abil. Esimene teeb «lavast vaimse ruumi, kus subjekt esitab iseene draama, olles sattunud kujutiste kütkeisse iseendast või teisest.» (Danan 1995:337) Avaldades ilmekalt näiteks Strindbergi näidendites, on siin seega tegemist juba eelpool vaadeldud vormiga 'mina' ja 'ise' suhtest, kus 'ise' representatiivset staatust ei asetata kahtluse alla. Selleks, et subjekt saaks ennast väljendada, ilma et ta peaks alluma ise-funktsioonile, tuleb tal luua uus suhe maailmaga. Selle uue suhte iseloomustamiseks võtab Danan appi meile juba

tuttava *liidese* mõiste: «Mõlemad mudelid, korrakem, ei välista teineteist, vaid täiendavad. Kui esimese teatraalsus on ilmne, siis teise eesmärgiks ei ole mitte niivõrd dramaatiliseuse, kuivõrd psüühika (või silma) ja maailma suhte esile toomine. Ta vabastab end sel kombel monodraama keskmes asuva psüühika kohustuslikust personifitseerimisest, et pakkuda välja palju abstraktsem mudel, mingit laadi puhas mõtteoperatsioon, mille asupaik, kui seda on üleüldse vaja, asub vaatajas, kes seetõttu (rohkem kui monodraama korral) osaleb toimivas aktiivselt: Robert Wilsoni etendused ei ole, erandid välja arvatud, ühe tegelase sisemonoloogid, vaid midagi, mis on ise sisemonoloog, mida püütakse talletada tema liikumises, tema mõttes, mis ennast loob.» (Danan 1995:337)

Hoolimata sellest, et Wilson ise distantseerub Artaud'ist (ja Grotowskist), näitab Danan, et sarnaselt Artaud'ga tema protestis improvisatsiooni vastu,¹⁶ eeldab Wilson, et näidendid oleksid hoolikalt kirjutatud ning korraldatud. Wilson käitub sarnaselt Artaud «tseremooniameistrile», kes loob tingimused vaataja aktiivseks osalemiseks, näiteks lavatehniliste efektide abil, mis takistavad vaatajal vahet teha sellel, kas see, mida ta nägi ja kuulis oli «tegelikult» või oli see tema enda kujutluse vili. See, mis eristab Wilsonit Artaud'ist, tuleneb rollist, mis antakse kehale, kuid ka siin näeb Danan kokkupuutepunkte: «Üldjuhul läbib Robert Wilsoni sisemonoloog niivõrd mentaalses teatris samuti keha, kuid see on keha, millel ei ole nähtavaid afekte, keha, mis on kontrolli all nagu mehhanism, mida võib võrrelda Craigi «ülimarionetiga» [...]» (Danan 1995:287) Kontrollist hoolimata on see keha vaba seetõttu, et ta ei toimi mitte kujutava ja ideid peegeldava objektina – representatiivselt, – vaid seetõttu, et väljendades keele musikaalsust, toimib näitleja keha kui instrument, mille ülesandeks on tekitada resonants vaataja kujutlusmaailmas.

Wilsoni sarnasused Artaud'ga avalduvad seega representatiivse isesubjekti asendamises mingi muu vormiga. Kui Artaud kontsentreerub näitlejale, tema füüsilisele malnidusele, siis Wilson asetab rõhu vaataja kujutlusmaailmale. Näitleja keha on Wilsoni jaoks pelgalt üks lavastuslikest vahenditest, millega haakuvad ja segunevad visuaalsed ja helilised elemendid, kuid autori ja publiku vahekorid on võrreldav. Etendus toimib, nii nagu Artaud' teatris, autorisubjekti liidesena. See liides, «mis on ise sisemonoloog», paikneb Danani järgi autori *psyche* ja välise maailma vahel. Sisemonoloog ei ole seega «mõtte orgaaniline väljatungimine sügavalt sisemusest, vaid selle montaaž ja joondamine, mis läbib «mina» ja saab lõpuks selleks, mis selle moodustab.» (Danan 1995:336) Montaaž selles tähenduses ei ole mitte autori mõttetegevuse tulemus, vaid autori mõtte ise, mis leiab oma väljenduse ja tähenduse näitleja kehas, see ei eelne lavalisele tegevusele, vaid tekib laval. Heaks näiteks on Wilsoni *I was sitting in my patio...*, kus Wilson, autor ja lavastaja, esitab laval teksti ning annab seejärel etenduse teises osas sõnajärje üle Lucinda Childsile, näitlejale, kes jätkab

¹⁶ Danan viitab siin 1930. aastate Artaud'le, seega Abirachedi järgi tema esimese perioodi kirjutistele (vt ülalpool). (Danan 1995: 283)

monoloogi ja ütleb samuti: «Mina».¹⁷ Sellega näitab Wilson ilmekalt, kuidas autorisubjekti lausumine võib olla pidev hoolimata konkreetsest instantsist, mis seda väljendab. Wilsoni enese keha etenduse alguses, mis toimib representatiivselt ja referentsiaalselt ja publik teab, et nendega räägib Robert Wilson, autor ja lavastaja, ei ole etendusse sedavõrd kinnistatud, et selle eemaldamine põhjustaks subjekti vaikumise. See, mis toimub esimese ja teise osa vahel, on representatiivse 'ise' asendamine efemeerse 'isega'. Nagu näeme, ei ole rõhk mitte selle efemeerse 'ise' füsioloogilis-psühholoogilisel staatusel, sellel, millele ta võiks omakorda viidata või milliseid konkreetseid tähendusi endaga kaasa tuua, vaid instantside vahetatavusel ning sellel vahetusprotsessil enesel, mis teeb etendusest just nimelt intellektuaalse liidese publiku kujutlusvõime toel: «Kui väide «mõte on montaaž» tundub olevat veidi julge, siis vähemalt tahame kinnitada seda, et mõte, mis toimib igas kunstiteoses, tuleneb montaažist sel määral, mil ta on «orgaanilise väljenduse» produkt ja väljendub varem või hiljem kombineerimise ja organiseerimise tulemusel, ükskõik, mis tasandil see aset leiab.» (Danan 1995:355) Robert Wilson avardab seega oluliselt neid piire, mille Artaud oma teatris kehtestab. Ta ei keskendu mitte kehale, mida ei ole võimalik asendada, vaid mentaalsele väljale, kus keha võiks toimida ilma, et see muutuks representatiivseks ning ilma, et žest muutuks juba aset leidnud žesti matkimiseks või kogemuse edasi andmiseks

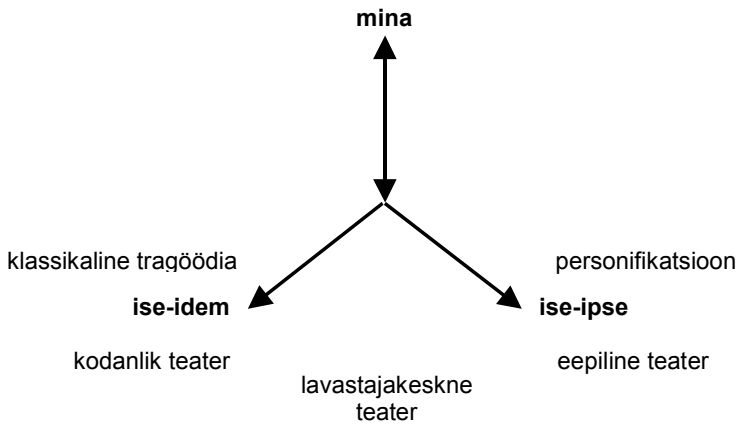
1.3.5. Vahekokkuvõte: efemeerse ja representatiivse isesubjekti vahel

Anne Ubersfeld defineerib teatridiskursust kui topeltlausumist, mis koosneb edasiantavast diskursusest (mille skriptor adresseerib publikule) ja edasiantud diskursusest (mille tegelane adresseerib teistele tegelastele). Tema järgi on just nimelt «tegelase diskursuse sisene dialogism, radikaalselt heterogeensete lausungite kollaaž (või montaaž), mis moodustab teatri dialoogi.» (Ubersfeld 1982 :265) Selline dialogism tekib läbi «teatrit asutava paradoksi», mis seisneb selles, et teatridiskursuses esinevate šifterite omapäraks on see, et neil puudub referent: «Referendi loob etendus. See võimaldab kanda endas lõputu hulga *siin-ja-praegu* esinemist ning rikošetina ka 'ma-de' paljususe.» (Ubersfeld 1982:252) Ubersfeldi järgi on teatritekst mitmehäälne seetõttu, et ta toimib vaataja silme all, kus tegelane produtseerib otsekui mitu erineva referendiga diskursust, kuid mitte seetõttu, et etenduse läbi saaks sõna autor: «sel määral, mil teatridiskursus on subjekt-skriptori diskursus, on ta diskursus, mis on otsekohe ilma jäetud tema «ma-st», see on end eitava subjekti diskursus, mis

¹⁷ *I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating* (1977) – viidatud Danani poolt (Danan 1995:279) ja samuti M. de Rougemont'i poolt (Rougemont 1986:113). Tuleme selle teema juurde tagasi ka töö teises osas, puudutades autobiograafilise teatri võimalikkust.

annab endast märku rääkides kellegi teise kaudu, paljude teiste kaudu, räägiks otsekui subjektitult: teatridiskursus on *subjektita diskursus*. Skriptori ülesandeks on korraldada see, et saaks avalduda kõne, mille eest vastutust ta endale ei võta.» (Ubersfeld 1982:240–241)

See, mis võimaldab autorisubjektidel end eitada, vastutusest keelduda, esitada oma diskursust kui subjektita diskursust, on representatiivsus. Beckett'i looming näitab, et juhul, kui minavorm ei saa avalduda, kui autor jätab oma tegelased referentide ohvriks, kui etenduse poolt antavad referendid ei moodusta homogeenset tervikut, vaid funktsioneerivad omasoodu, on tulemuseks kõne hääbumine. End eitav subjekt Beckett'i teatris ei suuda korraldada kõne avaldumist. Skriptori tegevus, mis võimaldab kõnel avalduda nii, et see tunduks vaatajale koherentne, vajab seega kaht komponenti, millele etendus võiks tugineda. Esiteks läheb vaja reegleid, st teatri konventsioonide ja tavadega arvestamist. Selleks on dramaatiline mudel, mille varju võib autor peituda, ilma et tema hääls otseselt kuuldavale tuleks. Teine võimalus on autoril peita end jutustajafiguuri varju, olgu siis tegemist eepilise näidendiga, mille kandvaks teljeks eepiline jutustaja või pisut varjatumalt autobiograafilise personifikatsiooniga, kus laval toimuv on autori sisemaailma peegeldus. Ülaltoodud Fontanille mudelit 'mina' ja 'ise' vahekorras võib seega vaadelda ka üldisemalt teatriajaloo kontekstis.



Skeem 2. Representatiivse isesubjekti avaldumine.

Ise-idemi ümber grupeeruvad seega vormid, kus puudub nii autori mina (end eitav subjekt) kui ka konkreetne eesmärgistatud tegevus. Kodanlik teater, mille eesmärgiks on *taastoota* üht sama illusoorset kujutlust, on selle kõige ilmekamaks näiteks. Loomulikult kuulub ise-idem dominandiga žanride hulka ka klassikaline tragöödia, eelkõige arvestades selle allumist ühtsuse reeglitele, mis väljendub klassikalise ideaali reprodutseerimises. Sellele vastandub Brechti eepiline teater, mis on allutatud kindlale programmile ja kus kerkib esile jutustaja figuur. Rõhu asetumine sõnumile ning keskele tegelaskujule toob endaga kaasa reeglite, teatrikonventsioonide ja seega traditsioonilise dramaati-

lise mudeli hülgamise. Sama dominandiga näidendite hulka kuulub ka autobiograafiline personifikatsioon, kus autor esitab laval oma sisemaailma projitseeritud kujutise. Nende kahe äärmuse vahele jäävad teatrivormid, mis ei kaldu kummalegi poole, kuid mis ammutavad ainest nii ühest kui ka teisest mudelist. Tegemist on nõ tüüpilise dramaatilise mudeliga, mis avaldub eelkõige läbi lavastajakeskse teatri, kus respektieritakse ühelt poolt teatritraditsiooni, kuid teisalt otsitakse teid ka originaalseks eneseväljenduseks. Tõlgendus Molière'i *Misanthroobist*, mille ma tegin rapsood-autori valguses, on siinkohal sobivaks näiteks, väljendades ühelt poolt nii reeglitele allumist kui ka keskse kande-figuuri olemasolu.

Artaud' ja Wilsoni teater, mis püriavad isesubjektist vabanemise poole, hülgavad nii teatri konventsionaalse poole kui ka väldivad 'ise' taasloomist iseenese otsese projitseerimise läbi, mis poleks midagi muud, kui kaldumine ise-ipse suunas. Artaud' soov luua uut keha, mis oleks vabastatud tema enese keha märkidest ja jälgedest, mis eksisteeriks efemeersena ainult kindlas ajas ja ruumis ning Wilsoni püüd luua intellektuaalne väli, mis oleks kui puhas mõtteoperatsioon, väljendavad autorite soovi kaotada ära vahe lausumise ja lausungi subjekti vahel, tehes etendusest lausumisakt. Sellega ei saa nad loomulikult luua maailma, kus autor funktsioneeriks vaid skriptorina, vaid representatiivse isesubjekti eemaldamisega avavad nad tee mina-subjekti otsesemale väljendusele. Šifterid, mis on teatridiskursuse poolt aktualiseeritud, ei viita selles tähenduses mitte välisele maailmale, vaid viitavad otseselt iseendale. Žestist saabki otseselt žest ise, nii nagu soovis Artaud. Etendus, autorisubjekti liides, väljendub seetõttu läbi rütmi, mis suudab end asetada uue ise-subjekti funktsiooni, moodustades ühelt poolt baasi, millel püsida, mälu, mis pole etenduse-eelne, vaid mis tekib etenduse käigus ning kandes endas ka suunatud tegevust, sihti ja eesmärki. Rütm on sellisena autori eneseväljendus, mis ei toimi eraldatult etendusest, vaid mis saab tekkida vaid kokkupuutes publikuga, olles nii autori kui ka publiku ühiseks valdkonnaks.

Siinkohal tundub sobilik naasta veelkord parabolisti juurde. Oma viimases raamatus toob Sarrazac lisaks rapsood-autorile ja parabolistile kasutusse veel uue mõiste: selleks on *mittetegelane* (*impersonnage*). (Sarrazac:2004:84) See uus figuur loob veelgi selgema vahe empiirilise autori ja parabolisti vahele, kuid näitab ka nende vahelisi seoseid. Mittetegelane tekib läbi autori kahestumise, funktsioneerides näidendis kui tunnistaja, kes muudab «draama elus» «elu draamaks». Viidates Giorgio Agambenile,¹⁸ ütleb Sarrazac: «Agambeni ääretult täpne analüüs näitab meile, et kui inimene annab tunnistust sellest, mida ta ise on läbi elanud, toimub see alati mingit laadi kahestumise läbi, ta püüab anda sõna kellelegi, kes pole tema ise või kellelegi, kes on temas. Nii juhtub sellega, kes on tundnud valu sel määral, et ta ei suuda seda välja ütelda ning jääb

¹⁸ Just Agambenilt, kes kasutab mõistet *impersona* (pr keelses tõlkes *impersonne*), laenab Sarrazac mittetegelase mõiste. Tuleme Agambeni analüüsi juurde põhjalikumalt töö teises osas rääkides täpsemalt tunnistajast.

tummaks.» (Sarrazac 2004:33) See keegi, kes «pole tema ise või keegi, kes on temas» on üsna täpne minasubjekti kaitsva ise-subjekti kirjeldus, nii nagu me seda ülalpool tänu Ricœurile nägime. Pole ka üllatav, et koht, kus mittetegelane avaldub, on unenägude maailm. Sarrazac eristab tänapäevases dramaturgias kolme tüüpi unenägusid/unistusi: esiteks unenäoprotsess sellisena nagu seda kirjeldas Freud, kus vaatajal või lugejal tuleb und nägev mõte lahti harutada, mõistatusele vastus leida; teiseks konkreetne utopia, millest Ernst Bloch tegi kunstilise printsiibi (Lenin rääkis näiteks tuleviku-unistusest); ja kolmandaks paradoksaalne ärkvelolek, kimääriline uneta unenägu unetuse piiril. Just see viimane liik, «on unenägu, mis võimaldab kahestumist, mis võimaldab tegelasel poolduda, jõuda teatud lõputu partenogeneesi, põgeneda loomalikesse, mine-raalsetesse ja muudesse tulevikuvormidesse.» (Sarrazac 2004:66) Näiteks toob ta Strindbergi *Võlausaldajad*, kus «autor on nähtamatu, kuid ülimalt malnitsev» ja «autor pole siin mitte lihtsalt autor; ta on – ennekõike – see, kelle kaudu saabub draama.» (Sarrazac 2004:72–73)

Erinevalt parabolistist ja rapsoodautorist, kelle puhul pole selgelt aru saada, mil määral on nad empiirilise autoriga seotud, ja kelle kimäärilisusest hoolimata jääb mulje, et nad on pigem intellektuaalse konstrueerimise tulemused, on mittetegelane lähemalt, just materiaalsemalt, seotud autori mitteteadvusega, tema füüsilise maailmataju ning eneseprojektsiooniga. Uue subjekti efemeersus, millegi uue sünd kontaktis publikuga ning varjamatu teatraalsus, mis juba rapsood-autori definitsioonis avaldub, ei ole mittetegelase mõistes kaduma läinud. Seetõttu võib Sarrazaciga õigustatult seostada Brechti ja Artaud'd, Strindbergi ja Beckettit, kuid nagu me ülalpool nägime, on selle uue subjekti loomine kõigi nende autorite juures kardinaalselt erinev.

See, mida Sarrazac väljendab rapsood-autori, parabolisti ja mittetegelase mõiste läbi, on eelkõige «ringi minemise kunst», mis «püüab toota igal korral, igal püüdel, täiuslikult omapärast, täiuslikult *ainulaadset* teost.» (Sarrazac 2004:23) Just nimelt seetõttu ei pea ta vajalikuks autorite klassifikatsiooni ning žanrimääratlusi. Ja just nimelt seetõttu on tal võimalik taandada ühisele nime-tajale ajastutelt ja esteetilistelt eesmärkidelt niivõrd erinevad autorid. Juhul kui näha klassikalise teatri mudelis eelkõige publiku distantseerimist kujutatavast ning kodanliku teatri esteetikas publiku identifitseerimise kujutatavaga, siis võib näha kogu modernse teatri iseloomuliku joonena püüdu vältida nii üht kui teist ja seda õigustatult «ringi minemise kunstiks» nimetada. Samas tekitab see otsekohe küsimuse autori vahekorra näidendiga. Nii rapsood-autoris, para-bolistis kui ka mittetegelases võib näha täiendavat subjekti, mis tekib lisaks autorisubjektile. Rõhutades autori kahestumist, tõmbab Sarrazac selge piiri empiirilise autori ja tema täiendava subjekti vahele, isegi unenäotemaatika sisse toomine ei aseta küsimärgi alla seda vahet ega vähenda seda. «Ringi minemise kunst» iseenesest eeldab selle vahe tegemist.

Mittetegelane funktsioneerib seega osaliselt kui autorisubjekti liides, ent samas rakendab Sarrazac seda mõistet ka Strindbergi teatri puhul, kus – nagu korduvalt kinnitab ka Danan – on tegemist representatiivse vormiga ning mis ei

funktsioneerid samadel alustel kui Artaud' teater. Uurides teatritekste Fontanille' skeemi alusel, märkame, et ise-idem dominandile (mälu, füüsiliste märkide, keeleliste ja esteetiliste konventsioonide dominandile) on võimalik vastanduda kahel viisil: esiteks läbi ise-ipse dominandi, teiseks läbi mina dominandi, mis nõuab ka liidese täiendavat loomist. Teisisõnu võib see vastandumine toimuda ise-ipse tugevnemise või hoopiski nõrgenemise läbi. Sarrazaci mudel, mis on oma olemuselt binaarne, ei võta seda arvesse. Seetõttu saabki ta ühise nimetaja alla võtta nii representatiivse teatri erinevad avaldumisvormid (Strindberg ja Brecht) kui ka seda eitavad vormid (Artaud ja Beckett).

Meenutagem, et Danan, kui ta teeb põhimõttelist vahet Strindbergi ja Wilsoni teatril, ei välista mõlema mudeli segunemist ja koos eksisteerimist. Sarrazaci mittetegelane ongi selle segunemise näitlik vorm. Artaud ja Brechti niivõrd erineva teatrikontseptsiooni kõrvutamise annabki Sarrazacile võimaluse tuua välja tänapäevaste teatritekstide omapära, mis seisneb just nimelt nii representatiivsete elementide kui ka mitterepresentatiivsete elementide avaldumises. Kõigi Sarrazaci kontseptsioonide – rapsod-autori, parabolisti, mitte-tegelase – tugevus, ent samas ka puudus, seisneb selles, et tegemist on ühe ja tervikliku instantsiga. Hoolimata sellest, millised on selle instantsi loomise viisid ja vahendid, ning detailides on Sarrazaci analüüs ääretult täpne ja erudeeritud, on tulemuseks autorisubjektile lisanduv teine hääl. Jälgides lähemalt autorisubjekti avaldumise ilminguid, tundub mulle siiski, et tänapäevased teatritekstid pole mitte ühe kimäärilise instantsi või figuuri väljendus, vaid toimivad läbi representatiivse isesubjekti ja efemeerse isesubjekti loomise dünaamika.

Nii Bahtin, Szondi kui ka Sarrazac lähtuvad eeldusest, et autorisubjekt on ühtne. Seetõttu saabki kõne alla tulla selle subjekti kahestumine, autorile lisanduv uus instants, mis muudab teksti polüfooniliseks, tekitab eepilise jutustaja vaatepunkti või laseb kõlada parabolisti hääl. Kui me lähtume eeldusest, et igasuguses kõneaktis on juba *a priori* kolm subjekti: pulseeriv mina, ise-idem ja ise-ipse, siis me mõistame, et autori loominguline akt ei seisne mitte uue vaatepunkti või figuuri loomises, vaid selles, mil määral ta laseb kõlada nendel kolmel subjektil. Efemeerne ise pole selles tähenduses mitte autorisubjektile lisanduv, vaid toimides autorisubjekti liidesena, on ta instants, mis võtab üle representatiivse isesubjekti funktsiooni. See võib toimuda radikaalselt nagu Artaud' teatris või diskreetsemalt nagu Wilsoni puhul.

Tänu Anzieu, Ricœuri ja Fontanille töödele näeme, et pulseerivat mina-subjekti pole võimalik ignoreerida. Mina-ise skeemile alternatiivi pole, sellest ei ole võimalik väljuda ega sellesse midagi juurde tuua. Samas on küsimus selles, mida ise-subjekt endast täpsemalt kujutab. Artaud ja Wilsoni näitel mõistame, et keeldumine representatiivsusest ei too endaga kaasa ise-subjektist keeldumist, vaid subjekti kõne võib ilmsiks tulla ainult juhul, kui leitakse uus ise-subjekt, olgu see siis näitleja või laiemalt kogu lavaline tegevus. See uus, efemeerne 'ise' koosneb samadel alustel ise-ipse ja ise-idem poolustest, kuid ei ole kinnistunud mitte ainult mina-subjekti igapäevasesse maailma, vaid kinnistub osaliselt teksti või etenduse maailma. Juhul kui draamateksti ja etendust

käsitletakse representatiivsena, siis moodustub isesubjekt nendest elementidest, mis seda representatiivsust võimaldavad: ise-idem moodustub teatri-konventsioonist ja traditsioonist, ise-ipse aga eesmärgist ning autori sõnumist, seega välistest elementidest. Ent nendest elementidest on võimalik loobuda kui nii isesubjekti mälu kui ka eesmärk pole väliselt määratletavad, vaid moodustatakse etenduse või tekstiloomu käigus. Kui näiteks tegelaskuju ei viita enam otseselt mingisugusele lavavälisele psühholoogilisele referendile, vaid tema olemus tekib alles laval. Efemeerne 'ise' on kahtlemata olemas representatiivses näidendis – näiteks Alceste'i tegelaskuju luuakse etenduse käigus esimestest repliikidest alates – kuid mida konkreetsemaks see tegelaskuju muutub, mida enam hakkab ta viitama lavavälisele reaalsusele, mingisugusele konkreetsele indiviidile, seda enam jääb efemeerne ise representatiivse ise varju. Seda enam tajub lugeja või vaataja Molière'i tekstis maailma kujutamist ning mitte seda maailma ennast.

Representatiivse ise ja efemeerse ise vahekord näitab seega etenduse kui reaalse akti ja lugemise kui reaalse akti taandumist kujutuspiltide ees, mis selle akti käigus tekivad. Autor on võimeline seda vahekorda mõjutama tegevusega, mida generatiivne semiootika nimetab *figurativisatsiooniks*, st tegevusega, mis lubab lugejal või vaatajal pidada teksti või tegevust kunstiliseks.

Figuratiivsuse uurimise «peamine raskus seisneb implitsiitses aprioorsuses, mille järgi iga semiootiline süsteem (näiteks kirjandus või maalikunst) on maailma «representatsioon» ja selle esmaseks tunnuseks on ikoonilisus. Kuigi kirjanduslikku diskursust võib pidada «fiktsiooniks», ei seisne tema fiktsioonilisus mitte sõnades – mis niiöelda kujutavad asju – vaid peamiselt kirjeldatavate tegevuste korralduses, mistõttu diskursuses avalduvad lekseemid ei loo mitte semiootilisi figuure, vaid valmis «maailmapilte». Sama lugu on pildilise semiootikaga, kus pilti käsitatakse loomuldasa kui nimetatavate ikoonide kogumit, mis viitavad samal ajal maailmale «nii nagu see on» ja sõnalisele maailmale. Kõik muutub kui käsitada teksti kui tähenduse järk-järgulise loomise lõpp-produkti, mille käigus joon- ja kihthaaval paigutuvad kohale semiootilised struktuurid ja figuurid ning kus diskursus võib igal hetkel kalduda manifestatsiooni suunas kas abstraktsel või figuratiivsel kujul, ilma et ta küündiks püha ja pühitsetud ikoonilisuseni.» (Greimas&Courtés 1993:148)

Abstraktne diskursus (mis vastandub figuratiivsele) võib seega kalduda figuratiivsuse suunas ning vastupidi, figuratiivne diskursus võib kalduda abstraktse suunas. Isesubjekti analüüs võib seega näidata figurativisatsiooni autori-figuuri tähenduses. Tekst, milles autor on kasutanud vahendeid, et lähendada figuratiivset diskursust abstraktsemale, toob ühtlasi autori lähemale vaatajale. Laval toimuv ei ole selles tähenduses autori metafooriline kujutis, vaid vaataja tajub etendust autoripoolse otsese kõnetamisena, mis toob endaga kaasa etenduse lähenemise tseremooniale, religioossele aktile või ka sotsiaalsele diskursusele, mille näiteks teesiteatri representatiivne vorm tavaliselt välistab. Järgmises osas vaatamegi lähemalt, millised on efemeerse 'ise' subjekti loomise võimalused ning selle suhted teksti fiktsionaalsusega.

2. OSA.

REPRESENTANTIIVSE MUDELI KRIISIST EFEMEERSE ISESUBJEKTINI

2.1. Autorifiguur fiktsionaalses ruumis

2.1.1. Referentsiaalse ruumi loomine: Éric-Emmanuel Schmitt

2.1.1.1. Enesekuvand

Éric-Emmanuel Schmitt (sündinud 1960. aastal) on ainus tänapäevastest prantsuse näitekirjanikest, kelle loomingut on Eestis palju lavastatud (*Enigma variatsioonid, Kahe maailma hotell, Kuldne mees, Don Juani öö, Vabamõtleja* – viimane Vene teatris pealkirja all *Alasti tõde, Oscar ja Roosamamma*) ja kelle teosed on jõudnud koguni raamatupoodidesse (*Oscar ja Roosamamma, Milarepa, Härira Ibrahim ja Koraani õied*).¹⁹ Et tegemist on autoriga, kelle kirjutustehnika varieerub vähe ning kelle esteetilised kontseptsioonid on näidendist näidendisse sarnased, tundub otstarbekas kõrvale jätta tõlgendusviiside võimalikud variatsioonid ja osutada tema retseptsiooni (sh ka kriitika) ühistele momentidele.

Üks olulisemaid faktoreid on Schmitti ülemaailmne populaarsus, millest tulenevalt tema looming on tõenäoliselt Eestisse ka jõudnud. Võib märgata, kuidas teatrijuhid ja lavastajad üsna tähelepanelikult jälgivad autorite menu ja auhindamisi teistes riikides. Samuti pööratakse suurt tähelepanu neile autoritele, kes on juba publikule tuttavad ja kelle edukusele võib kindel olla. Seega võib järeldada, et võrreldes teiste tänapäevaste prantsuse autoritega ei tulene Schmitti ülisuur esindatus Eestis ilmingimata tema loomingust ega publiku nõudmisest, vaid teatrite repertuaarivalikus tehtud otsustest kindlale edule. (Sarnast «lume-palliefekti» võib märgata näiteks Ray Cooney ja Martin McDonagh'i loomingu puhul, kes pole kindlasti mitte teemade või dramaturgiliste võtete poolest ainulaadsed ja omapärased autorid, küll aga äratavad tähelepanu statistilisest vaatepunktist)

Teine oluline moment tuleneb Schmitti kui kirjaniku eristaatusest ja puudutab nii seda, kuidas teatrid ja lavastajad ühte või teist lavastust tutvustavad, kui ka seda, kuidas kriitika end autori suhtes paigutab. Erinevalt paljudest teistest – seal hulgas nendest, keda me allpool käsitleme ja kes on (olnud) teatriga väga lähedalt seotud – lavastajad ja näitlejad nagu Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce või lähedalt jälginud lavastamiskontseptsioonide arengut nagu Bernard-Marie Koltès – püüab Schmitt teatrimiljööst

¹⁹ Originaalpealkirjad vastavalt: *Variations énigmatiques, L'Hôtel des deux mondes, Golden Joe, La Nuit des Valognes, Le Libertin, Oscar et la Dame Rose, Milarepa Monsieur Ibrahim et Les Fleurs du Coran*.

avalikult distantseeruda ning rõhutab oma kujunemises filosoofiaõpingute ning Diderot'st kirjutatud väitekirja osatähtsust. Taoline eristumine teatrimiljööst avaldub ehk kõige ilmekamalt intervjuus, mille ta andis 1997. aastal ühele prantsuse elitaarsemale kirjandusajakirjale *La Nouvelle Revue Française*. Selles vastandab ta end neile autoritele, kelle looming on riiklikult doteeritava teatri vaateväljas (tundes õigustatult uhkust selle üle, et tema näidendeid mängitakse teatrites, mis on otseselt sõltuvuses publiku heakskiidust), rõhutades oma teoste populaarsust üle maailma, mis tulenevat üldinimlikest teemadest ning traditsioonilistest esteetilistest lahendustest. (Liéber 1997:76–96) Intervjuu põhjal, mis kujutab endast kvintessentsi Schmitti teistest avalikest esinemistest ja on seega heaks analüüsivmaterjaliks, võib järeldada, et autoril puudub soov teatrit reformida – otsida uusi lahendusi, kirjutada tekste, mis võtaksid arvesse konkreetset lavaspetsiifikat või konkreetseid näitlejaid, ega luua värvatud sotsiaalpoliitilist teatrit, mille kaudu kuulutada maailmale oma sõnumit. Schmitt esitleb end filosoofina, seega kirjaniku, kunstniku ja loojana, kelle jaoks teater on üks võimalik eneseväljendusvahend nagu proosa või muusika, mida ta samuti harrastab. Tuleb täheldada, et Schmitti ennast tutvustava diskursusega on paljud kriitikud kaasa läinud ning selle alusel kirjaniku loomingut mitte ainult vahendanud, vaid ka tõlgendanud.

Peab siiski täpsustama vastandust ühelt poolt erateatrite ja riiklike teatrite vahel ning teiselt poolt filosoofist kirjaniku ja sotsiaalpoliitliselt tundliku teatri-tegelase vahel. Eelkõige seetõttu, et näiteks kui kaheksakümnendate aastate lõpul oli riiklik teater veel pagendatud Pariisi eeslinna/äärelinna, kus toimuv polnud kesklinna kodanlasele ei arusaadav ega vastuvõetav, siis tänapäeval on järjest raskem teha vahet erateatri ja riikliku teatri autoritel ja lavastajatel. Schmitti vastandus pole seega enam aktuaalne, vaid rõhutab eksisteerivaid stereotüüpe. Teiseks tuleb arvestada seda, et Schmitt ei tutvusta end väljaspool reklaamivaldkonda. Loomulikult pole vajadust autori sõnu otseselt kahtluse alla seada, ent vaieldamatu on see, et me riivame siin meelelahutustööstuse piire, kus kehtivad reeglid määravad ära müügiedu, mis on antud kontekstis väga oluline. Kõik intervjuud, mida autor annab, korraldatakse üldjuhul tema esindajate ja agentide poolt, kes valivad hoolikalt välja, millistele väljaannetele kaastööd teha, millistele küsimustele vastata. Reklaamivaldkonnast teame ka seda, et müügieduks on oluline täpne sihtgrupp, mida sageli määratletakse läbi vastandamise. See võimaldab kõita sobiva publiku tähelepanu ja välistada eos rahulolematuid vaatajaid. Schmitti edu põhjus on seega ka oskuslikus müügitöös, teadlikus kuvandi loomises, kus filosoofiadoktorist kirjaniku staatusel on väga oluline koht ning nagu allpool näeme, avaldub autori enese teadlik positioneerimine ka esteetiliselt plaanis.

Hoopis huvitavam on aga Schmitti intervjuudes see, et uuendusliku ja traditsioonilise teatri vastandus teiseneb näidendi tõlgendusmehhanismidest distantseerumiseks. On mõistetav, et selleks, et olla populaarne ligi neljakümnes riigis ja väga paljudes keeltes, st vägagi erinevates kultuuriruumides, ei saa autor endale lubada sotsiaalpoliitliselt piiritletud lähenemist. Kuid veelgi silma-

torkavam on see, et ühtlasi tõmbab Schmitt selge piiri kirjutuse ja lavastuse vahele. Suutmata või tahtmata sekkuda laval toimuvasse, peab Schmitt ühelt poolt märgistama piiri, kui kaugele tema kui autori kontroll ulatub (see on oluline ka autoriõiguste määratlemiseks) ning teisalt kasutama muid võtteid, kuidas näidendi tegevust enese kontrolli all hoida. Märkame siin, et vastupidiselt esmamuljele, mille järgi autor, kes distantseerub lavastamisest ega kirjuta konkreetsetele näitlejatele või lavastajatele, vaid otsekui kõikvõimalikele vaatajatele (maailma eri paikades erinevaid keeli rääkivale publikule), andes vaba võimaluse lavastajale oma teoste tõlgendamiseks, võib hoopiski – räägime sellest esialgu hüpoteesi vormis – sekkuda toimuvasse distantsilt, määratlema tõlgendusvõimalusi oma kirjaviisi läbi, kiirustades oma teksti juba eos sulgema valede tõlgenduste eest (kuna tagantjärgi pole see enam võimalik).

Nõnda näeme Schmitti pealtnäha koherentses diskursuses võimalikku vastuolu. See, et autor paigutab ennast lavastusest ja etendusest väljapoole, teksti taha, ei tähenda absoluutselt seda, et ta ei saa oma kirjaviisi läbi lavastusse sekkuda. On üsna tõenäoline, et tuntavalt kommertslike huvidega autor, kes püüab piiritleda oma sihtgruppi ning kasutab väliseid vahendeid (reklaam, intervjuud jne), et oma teoseid kindlal viisil esitleda, kasutab ka tehnilisi, teosesiseseid vahendeid, et oma eesmärgini jõuda. Lähemal vaatlemisel me näeme, et just täpselt nii see ka on.

2.1.1.2. Autori kontroll

Schmitti esimest näidendit *Don Juani öö*, on põhjalikumalt käsitlenud Sophie Lamaison (Lamaison 2006). Peatugem siin Schmitti teisel näidendil *Külaline* (1993), (Schmitt 1994) mis esietendus Pariisi Petit Théâtre'is 1993. aastal ja millega Schmitt nii Prantsusmaal kui ka üle maailma tunnustuse võitis.

Selle süžee on lihtsalt resümeeritav: 1938. aasta Viinis avaldavad natsid survet Austria juudi kogukonnale. Sigmund Freud on seni heauskselt viivitanud lahkumisega, kuid gestaapo viib ülekuulamisele tema tütre Anna. Samal õhtul väisab õpetlast ootamatu külaline. Selgusetuks jääb, kas tegu on Freudi unenäolise pettekujutluse või on tõepoolest Jumalaga, keda külaline ise väidab end olevat. Alustame ruumikirjeldusest:

Lava kujutab doktor Freudi kabinetti aadressil Berggasse 19, Viinis. See on range sisutusega ruum, mida iseloomustavad tumedast puittahveldisest seinad, punakad pronksist detailid ja rasked topeltkardinad. Määraval kohal on kaks mööblieset: psühhoanalüütiku diivan ja kirjutuslaud.

Äärmisele realistlikkusele vaatamata kaovad kõrgustes dekoratsioonide piirid: raamaturiiulite taga kerkib kõrgusesse vaimustav tähistaevas, millel joonistuvad siin-seal välja Viini tähtsamatelt ehitistelt langevad varjud. Tegemist on teadlase kabinetiga, mis avaneb lõpmatusse. (Schmitt 1994:7)

Nagu näha, on näidendi tegevuskoht ja -aeg konkreetselt määratletud. Peategelane, kelle ajaloolis-realistlik identiteet on selge, seisab vastakuti millegi müstilisega. Autor toob sama vastanduse välja ruumikirjelduses: ei ole midagi tavalisemat kui näidata professorit töökabinetis raamaturiiulite keskel. Samuti ei maksa alahinnata diivani osatähtsust, mis aitab vaatajal näidendi peategelase olemust kiiresti tabada.²⁰ Realistlikule lähenemisele vastandub pilt lõpmatust ilmaruumist. Mõlemal juhul on oluline teatud luksuslik suurejoonelisus (puit-tahveldis ja vaimustav tähistaevas).

Märkame toodud näite põhjal, et vastandus on autori poolt väga selgelt püstitatud. Üteldes, et «äärmisele realistlikkusele vaatamata [...]» ei jäta autor tõlgendamiseks oluliselt ruumi: tegemist on konkreetse juhtnõoriga lavastajale või siis selge vihjega lugejale. Veelgi selgemini toimib näites toodud viimane lause: «tegemist on teadlase kabinetiga, mis avaneb lõpmatusse». Astudes siin kommentaatori rolli, väljub autor kunstniku staatusest. Ta ei kirjelda ega vihja enam, vaid esitab otsese tõlgenduse, mis käib nii tegevuspaiga kui ka näidendi kohta tervikuna. Seega võib märgata, et juba esimestest remarkidest on näha autori soov mitte ainult täpselt tegevuspaika kirjeldada, vaid tema selge kavatus dramaturgiat kontrollida. Juhtnõõrid pole mitte ainult dramaturgilist laadi, vaid puudutavad ka näidendi tõlgendamist. Sama võime märgata läbivalt näidendi jooksul, näiteks neljanda stseeni algusrepliigi korral, millega juhataatakse sisse Tundmatu saabumine:

[...] *Tema tulek peab näima ühtaegu loomulik ja salapärane.* (Schmitt 1994:16)

Tegelase saabumine ei-tea-kust ei muuda situatsiooni ebamäärasemaks. Et tegemist on üleloomuliku tegelasega, siis peabki ta käituma üleloomulikult. Nii nagu antiikteatri vaatajat ei üllatanud ega häirinud jumalate üleinimlikud võimed, ei üllata ega häiri Schmitti vaatajat see, et salapärane tegelane saabub salapäraselt. Teisisõnu – tundmatu tegelane identifitseeritakse tundmatuna.

Kontroll situatsiooni üle ja selle etteantud raamidesse juhtimine avaldub ka dialoogis. Järgnev näide puudutab situatsiooni, kus Tundmatu on just äsja avaldanud oma tõelise olemuse:

TUNDMATU: Ära räägi vastu. Sa kirjutasid sellest kõigis oma teostes. Sinu maapealne isa suri, järelikult sa projitseerisid ta oma taevasesse isasse. Sinu järgi on see Jumala päritolu selgitus. Inimene loob Jumala, sest tal on liialt suur tahtmine teda uskuda. Inimeste väljamõeldis. Vajadus loob objekti. (*Valjemini.*) Ma olen siis kõigest vaid sinu hallutsinatoorne nauding?! (*Karjub.*) Eks ole?

FREUD (*vaikselt*): Nii see on.

²⁰ Samal aadressil (Berggasse 19) asub praegu Freudi muuseum, kus säilitatakse muu hulgas Freudi poolt kasutusele võetud analüüsidiivanit. Ehkki kirjeldus näidendis on napp, vastab see üldjoontes muuseumi väljapanekule.

TUNDMATU: Noh, kui sul õigus on, Freud, siis sa näed praegu püstijalu und. Ei midagi muud. Ma olen kõigest pettekujutus. (Schmitt 1994:18–19)

Dramaturgilises plaanis on tegemist kahemõttelisusega, kus vaataja peab otsustama, kas tegemist on tõepoolest Jumala reaalse kehastusega või peategelase ettekujutusega, väljamõeldisega. Nagu ülalpool üteldud, autor sellele vastust ei anna. Samas me näeme, et autor ei anna ka vaatajale palju valikuruumi. Müstilisuse teema on juba avatud, Jumal tegelaskujuna personifitseeritud – vaataja valik on tegelikult binaarne: kas tegu on Freudi sisemonoloogiga, mida lavaliselt kujutatakse (realistlikum lähenemine), või Jumala teatraalse representatsiooniga (kujundlikum lähenemine). Mõlemal juhul on tulemus sisuliselt sama. Jumala toomine lavale, olgu see siis läbi tegelase vaatepunkti või otseselt läbi autori vaatepunkti, ei muuda asja. Kui autor jätkaks võimaluse arvata, et tegemist on hoopis lihast ja verest inimesega, muutuksid piirid hägusemaks:

TUNDMATU: Walter Oberseit.

FREUD (*tuimalt*): Kuidas, palun?

TUNDMATU: Walter Oberseit. See on selle mehe nimi, keda taga otsitakse.

FREUD: See tähendab teie nimi.

Tundmatu ei eita seda. Paus. (Schmitt 1994:37).

Autor seda teed siiski ei lähe. Tegemist on veelgi klassikalisema dramaturgilise võttega kui eelmise näite korral. Tundmatu on just äsja demonstreerinud oma üleloomulikke võimeid: ei allu hüpnoosile, räägib Freudi minevikust ainult viimasele teadaolevaid asju ning ennustab ette tulevikku. Isegi juhul, kui vaataja ei tunne piisavalt õpetlase elulugu, on Tundmatu käitumine sisaldanud piisavalt elemente, mis takistavad uute tõlgendusvõimaluste loomist. Küll aga saab pööre saatuslikuks tegelasele. Tundmatu vaikimisele järgnev stseen toimub ehtsas situatsioonikoomika võtmes: tegelane, kes usub, et on saanud pettuse jälile, langeb tegelikult ise pettuse ohvriks. Freud, kes usub, et teda püüti haneks tõmmata, hingab kergendatult ning muutub oma ratsionaalsuses naeruväärseks. Koomikat rõhutavad veelgi juhised, mida antakse Tundmatu osatäitjale: ta «õrnub», «naeratab», «teeb reveranssi» ja «muigab» sel ajal, kui Freud deklareerib, mida kõike tal oleks Jumalale ütelda, juhul kui ta tõepoolest Kõigevägevamaga vastaskuti seisaks. Seejärel muutub Tundmatu tulevikku suunatud visioon veelgi eksplitsiitsemaks: ta kuulutab ette punast ja pruuni katku, mis maailma laastama hakkavad. Lõhe vaataja ning peategelase vaatepunktide vahel muutub nüüd täiesti ilmseks. Vaataja teab, mis juhtus Euroopas pärast 1938. aastat, peategelane loomulikult mitte. Sellega asetab autor vaataja konkreetsest situatsioonist väljapoole, Jumalaga võrdväärsele positsioonile, seda nii temaatiliselt (üks tegelastest on Jumal) kui ka dramaturgiliselt (vaataja on informeeritud kui protagonist). Osavalt kombineerides paneb Schmitt vaataja sama

mugavasse olukorda kui traditsioonilise romaani autor, kes avab lugejale läbi jutustajafiguuri peategelase mõtted ning kavatsused.

Sellest tuleneb, et lavastaja ei saa endale lubada tegelaskujude ja situatsioonide olulist tõlgendamist. Ülalkirjeldatud stseenide loogika lõhkumisel kaoks näidendi dramaatiline pinge ning vaataja segadus muudaks tulemuse väheütlevaks. Loomulikult valitseb terviklike tegelaskujude puhul sama olukord – poleks kuigi sügavat mõtet näidata Harpagoni altruistina või Tartuffe'i ausa mehena. Schmitti omapära antud näidendi juures seisneb aga müstilise elemendi sissetoomises. See avaldub nii algses ruumikirjelduses (teadlase tööruum avaldub lõpmatusse), kui ka juba tegelaskuju nimes (Tundmatu). Seetõttu ongi oluline mõista seda, et müstitsism ei laiene tõlgenduslikku sfääri, vaid muudetakse näidendi teemaks: toimuv on müstiline Freud ja oks, mitte vaataja oks.

Näidendi võtmestseen leiabki kahtlemata aset siis, kui Freud püüab läbi hüpnosi tungida Tundmatu alateadvusesse. Küsitledes Jumala alateadvust, kohtab psühhoanalüütik seal loomulikult iseennast, täpsemini oma kõige esimest mälestust. Lugu, mille Freud laseb endale jutustada lõpeb järgnevalt:

TUNDMATU: [...] Ja ma karjusin.

Ja mu hää l tõusis teiselt korruselt kolmandale, kajast tühjade seinte vahel, kus ei olnud ainsatki kõrva, mis oleks võinud seda kuulda.

FREUD: (*jätkates, otsekui ta tunneks seda teksti*): Ja mu hää l tõusis aina kõrgemale ja kõrgemale... ning kaja vastas mulle ainult selleks, et ma mõistaksin, kui sügav on vaikus.

TUNDMATU: (*jätkates ilma pausita*): Kõök oli muutunud võõraks, asjad lihtsalt olid seal ning põrand oli liiga puhas.

FREUD: Maailm ja mina olime muutunud teineteisele võõraks. Siis ma mõtlesin...

FREUD ja TUNDMATU (*Tundmatu moodustab Freudiga samaaegselt sõnu oma huultel*): «Ma olen Sigismund Freud, ma olen viie aastane, ma olen olemas. Ma pean selle hetke endale meelde jätma.» (Schmitt 1994:22)

See, mis siin vaataja silme ees toimub, on sisuliselt Freudi enese psühhoanalüüs. Schmitt ühitab siin Freudi tegelaskuju Tundmatu omaga nii repliigi tasandil (nad moodustavad koos sama lause), kui ka temaatiliselt. Tundmatu tegelaskuju muutub sellega Freudi *alter egoks*. Dialoog võib edaspidi toimida kui Freudi sisemonoloog, kuid samas jäävad mõlemad tegelaskujud eristatuks ning funktsionaalselt märgituks.

Näeme siin seda, kuidas Schmitt oma näidendi ühekorraga avab ja sulgeb. Küsimus jumala olemasolust jääb lahtiseks – vaataja ei saa kuni näidendi lõpuni teada, kas see, mis Freudiga toimus, oli unenägu või tegelikkus, ent see ambivalentsus on autori poolt näidendisse kodeeritud ning peab sinna ka jääma. Autor ühekorraga küsib, kas jumal on olemas, kui ka vastab sellele küsimusele: pole oluline, millisel kujul jumal eksisteerib, oluline on, et inimene seda

küsimust endale aeg-ajalt esitaks. Jumal on igas inimeses – isegi Freudis, kes on jumala olemasolu eitanud – siiski mingisugusel kujul olemas.

Näidendi ambivalentsus on teisisõnu petlik, on tõsi, et autor ei ole otseselt didaktiline – vaatajat ei püüta veenda jumala olemasolus ega vastupidises –, kuid just nimelt see pealispindne ambivalentsus ning varjatud «õige» vastus, on Schmittile vahendiks, millega teksti kontrolli all hoida.

2.1.1.3. Intellektuaalse identifkatsiooni lähedus

Heidame nüüd pilgu Schmitti *Vabamõtlejale (Le Libertin)*. Näidend kujutab Denis Diderot'd kirjutamas *Entsüklopeediale* artiklit moraalist. Artikli kirjutamisel on peategelane vastakuti kahe erineva reaalsusega: ühelt poolt võimalus läheneda ahvatlevale naisele, kellele ta on ilmselgelt meelepärane (ning ühtlasi petta oma abikaasat) ning teisalt püüd korrale kutsuda oma vabameelset tütart. Diderot' tegelaskujus satuvad konflikti tema kolm rolli: kirjanik, truudusetu abielumees, hoolitsev isa. Sündmuste areng, mille käigus Diderot on sunnitud pidevalt oma seisukohti ümber hindama, teeb artikli kirjutamise võimatuks: vabamõtlejast kirjaniku ideid korrigeerib reaalsus abikaasa näol, ja kõik see, mida ta lubaks endale, ei tule kõne allagi tütre puhul. Tulemuseks on artikli ebaõnnestumine.

Schmitt võtab siin üle selle, mida Diderot selgitab oma *Kirjas pimedatest (La Lettre sur les aveugles)*: moraaliküsimused ei ole mitte üldkehtivad, vaid tulenevad erinevatest situatsioonidest: «Kuna ma ei ole iialgi kahelnud selles, et meie elundid ja meeled mõjutavad suurel määral meie metafüüsikat ja morali, ja et meie kõige intellektuaalsemad mõtted, kui ma võin niiviisi ütelda, on suuresti sõltuvuses sellest, kuidas meie keha end üleval peab, siis ma uurisin meie pimedate käest, mida ta arvab pahedest ja vourustest. Ma märkasin, et tal oli eriline vastumeelsus varguse suhtes; see oli temas tekkinud kahel põhjusel: lihtsusest, millega temalt on võimalik asju varastada, ilma et ta tähele paneks, ning võibolla veelgi enam lihtsusest, millega ta ise vahele jääb, kui näpud välja sirutab.» (Diderot 1951:819–820)

Schmitt ilmestab Diderot näidet Diderot enda peal: et moraaliküsimus on sõltuvuses elunditest ja meelest, varieerubki peategelase arusaam moraalist vastavalt sellele, kas ta on ise petetu või petja rollis, kas on tegu tütreaga või hoopis tütre sõbrannaga. Varieeruvus vaatepunktides ja hinnangutes jääks muidu märkamata, kui poleks kohustust seda paberil fikseerida ja nõnda ongi Diderot sunnitud oma artiklit mitu korda ümber kirjutama. Filosoofi mõtted on sõltuvuses tema kehast ning keha omakorda on sõltuvuses situatsioonidest – samal põhjusel ei õnnestu Diderot'le külla saabunud proua Thérbouche'il püsimatut Diderot'd ka maalile jäädvustada. Diderot mõtted on allutatud tema kehale – erinevalt parun Holbachist, kelle külalislahkust Diderot omakorda kasutab ja kes on juba kirjutanud valmis terve traktaadi moraalist, tõenäoliselt seetõttu, et ta ei oska kehalistest naudingutest lugu pidada, ja Voltaire'ist (tuntud oma kidura isu poolest), kelle pihta möödaminnes ka üks nool heide-

takse. Ja kuna Dideort'1 on ilmseid raskusi oma keha valitsemisega – seda näeme juba esimeses stseenis, kus ta peab end padjaga varjama – ei saagi tulemuseks olla muud, kui läbikukkumine kirjutises, kus – vähemalt traditsioonilise ja entsüklopeedilise kirjaviisi puhul – pidev ümberhindamine ja varieeruvus ei saa kõne alla tulla.

Sarnase situatsiooni leiame *Enigma variatsioonidest*. Ka siin on peategelaseks kuulus kirjanik – seekord fiktiivne Nobeli preemia laureaat, nimega Abel Znorko, kes kohtub ajakirjaniku Erik Larseniga. Vestluse käigus ilmneb, et kahel mehel on rohkem ühist kui nad suudavad algul ette kujutada: neid ei seo mitte ainult armastus ühe ja sama naise vastu, vaid ka armastus kirjasõna vastu. Erik Larsen on pärast oma abikaasa surma jätkanud tema kirjavahetust Znorkoga, viimase teadmata, selleks, et naise mälestust elusana hoida. Sellest tulenevalt pöörduvad tegelaste identiteedid peapeale. Larsenist on saanud korraga Znorko autobiograafilise romaani kaasautor ja tema armastatu. Ning vastupidi: identifitseerides end oma abikaasaga, ei jää Larsen ise ka armastusest Znorko vastu puutumatuks. Olles pikki aastaid tundelisi kirju vahetanud, ei teki kahe mehe vahel siiski lihalikku kiindumust, vaid konflikt: nad ei suuda väljuda kujutluslikust ruumist, milles nende kiindumus on arenenud, ei selleks, et nende armastus võiks toimida vahendajata, ega ka mitte selleks, et kiindumusele lõpppunkti panna. Mõlema mehe vahele jääb kirjutus – see on nii nende ühise armastuse objekt kui ka allikas. Näidend lõpeb sõnadega «ma kirjutan», mis omandavad fataalse varjundi: kirjutus on enda alla haaranud ja uueks vorminud mõlema mehe identiteedi ja edaspidi on neil võimatu teineteisest loobuda, ehkki füüsiliselt on nende vahekord võimatu. Kui Diderot' puhul viis keha kirjutuse nurjumiseni, siis siin viib kirjutus füüsilise ummikseisuni. Znorko ja Larsen on küll petnud oma vaimu, ent see on saanud võimalikuks kehalise kontakti puudumise läbi: reaalne kogemus tegelikkusega saab otsustavaks, keha otsustab.

Ent tuleme hetkeks tagasi *Vabamõtteleja* juurde. Diderot puhul on tegemist ebatavalise tegelaskujuga, sest ta on 18. sajandi kuulus filosoof. Publikust lahutab teda mitte üksnes ajaline distant, vaid ka kuulsa kirjaniku staatus. Eelmises peatükis nägime, toetudes Diderot enda draamakäsitlusele, et kodanliku teatri identifitseerimise üheks toimimismehhanismiks on vaataja lähedus tegelasele. Siin on olukord komplitseerium seetõttu, et veel lisaks mängib autor ka vaataja üleolekutundest tulenevale koomilisele efektile. Nii nagu Freudi puhul paigutati vaataja formaalselt välisele positsioonile, nii tunneb publik ka Diderot puhul kahtlemata naudingut sellest, et näha «filosoofi tema kõige lihtsamal kaadervärgis» nagu soovib esimeses stseenis proua Thérbouche. Vahemärkuse korras võib täheldada seda, et eesti kriitikute mõnetine ebalus lavastuse hindamisel võis tulla ka asjaolust, et Diderot pole eesti kultuuriruumis just eriti tuntud. Nõnda pole välistatud ka see – ehkki konkreetset publiku-uuringud puuduvad ja tegemist on siin empiirilise tähelepanekuga – et suur osa etenduse mõnust läks publikule kaduma seetõttu, et tegelaskuju muutus palju fiktsionaalsemaks ja abstraktsemaks kui ta seda on prantsuse kultuuriruumis. Nõnda võiski märgata, kuidas tegelase Diderot' alatus erineva tasandi kommentaarides jäi varju näit-

leja Jan Uuspõllu alastuse ees. Ent samas on viimasel ajal eesti intellektuaalide ning kunstnike elu ja nende (nt Tuglase või Wiiralti) pikantseid tembutusi kujutavaid näitemänge saatnud äratundmisest rõõmurohke publikureaktsioon.

Publiku identifitseerimine tegelasega ei toimu siinkohal mitte ainult tänu situatsioonile, milles tegelane paikneb, vaid sõltub ka distantsist tulenevast üleolekutundest. Ühelt poolt leiab vaataja tegelase tuttavast inimlikust situatsioonist – naist petmas või end petetuna avastamas – samas aga mõistab, et teatud momendid tulenevad siiski tegelaskuju omapärast. Teatud kelmsusi võib Diderot endale lubada, sest ta on ju ikkagi Diderot. Nõnda kasutab Schmitt oskuslikult ära vaataja lähedust situatsioonile ning samas kaugust tegelasest. Lisagem, et sama skeem toimib suures osas Schmitti näidendites: lisaks Freudile ja Diderot'le leiame veel Milarepa (*Milarepa*) ja Frédérick Lemaître'i (*Frédérick ehk Kuritöö bulvar*) ning teatavate variatsioonidega *Kuldses mehes* Hamleti ja *Don Juan'i öös* Don Juani, kelle puhul hakkab tööle võrreldav äratundmisefekt. Tööle ei hakka mitte ainult otseselt laval nähtav ja autori poolt kirjeldatav maailm, vaid ka kõik publiku varasemad teadmised tegelaskujust.

Publiku identifitseerimine on seega võrreldav lähedusega tegelasele, mille loob kodanlik teater, kuid lähedaseks muudetakse see tegelane, kes pärineb vaataja intellektuaalsest maailmast. Moraaliküsimused, ükskõik kas neid esitatakse veidi tõsisemal kujul nagu *Külalises* või koomilisemas võtmes nagu *Vabamõtles*, ei taandu publiku isiklikuks probleemiks, vaid tulenevad tema eelteadmistest ning jäävad ühtlasi ka kuulsa ja erilise tegelaskuju probleemideks. Nõnda võime teatrisaalis tunda nagu oleksime saanud osa erilise tegelase elust ja mõttemaailmast. Võimalus piiluda Freudi alateadvuse ning Diderot' magamistuppa on siin võrreldav publiku vaimustusega seltskonnaajakirjandusest, küll selle vahega, et staarid on erinevad ja ühel juhul on tarvis näpuotsaga kooliharidust, mida teisel puhul vaja ei lähe. Ivar Põllu karmisõnalise kriitikaga võib nõus olla, kui ta ütleb: «Schmitt kui üleeuroopalise kommertseduga kõõgilauafilosoofi-dramaturgi materjal on ideaalne, kui eesmärgiks on elitaarse kunsti mängimine või elitaarse kunsti idee populariseerimine» (Põllu 2001) Just sellise mõningase intellektuaalse vuajõrismi tõttu nõuavad Schmitti tekstid ka erilisi näitlejaid: Prantsusmaal on nendeks nimed, mis ei vaja tutvustamist – Alain Delon või Jean-Paul Belmondo, Eestis näiteks Tõnis Mägi ja Jan Uuspõld.

Enigma variatsioonid ei ole Schmitti loomingus omapärane näidend mitte sellepärast, et tegemist pole reaalsest elust pärit kirjanikuga – et tegu on Nobeli preemia laureaadiga tõstab ta sellele vaatamata eristaatusesse – vaid seetõttu, et näidend tematiseerib neid elemente, millest äsja juttu oli. Schmitt paistab meile selle näidendi tegelaste läbi kinnitavat, et armastus, aga ka looming, on puhtalt kujutuslik, imaginaarse maailma valdkond. Mõlemad mehed ehitavad oma identiteedi üles täiesti vildakale alusele: üks samastab end surnud naisega, teine armub naise pähe mehesse. Kujutusvõime toimib, sest identifitseerimise objekt on korraga kaugel ja lähedal. Ideaalne armastus on see, mis toimub kirjavahetuses surnud naisega, kelle kirju kirjutab mees! Äärmuslikumat, distant-

seeritumat situatsiooni on raske ette kujutada, kuid samas on see situatsioon reaalne, sest kiri, paber, sõnad on kirjutaja ja lugeja jaoks reaalsed, subjekte lahutav määratu distants on nende endi jaoks märkamatu.

Ülalviidatud intervjuus, mille Schmitt andis *La Nouvelle Revue Française'ile*, on veel üks oluline moment. Kirjeldades pikalt seda, kuidas ta hakkas huvi tundma teatri vastu ning mis teda teatri juures köidab, mainib Schmitt muuhulgas ka teatris valdavat mina-vormi, ning nendib, et oma proosa-loominguski on ta liikunud selle mina-vormi poole. «Ma oskan ainult ütelda: mina,» tunnistab autor. (Liéber 1997:91) Schmitti tegelasi võrreldes pole vaja kuigi palju pingutada, et märgata, kuidas näiteks Znrko, Freud ja Diderot – kui võtta huupi kolm eritüübilist karakterit, kõik eri rahvustest ja erinevatest ajastutest – ei erine põrmugi oma idiolekti poolest: kõik nad räägivad tänapäevases, koherentses ning neutraalses prantsuse keeles. Schmitt ei konstrueeri oma tegelasi läbi kõne. Tegelase paigutamiseks piisab, kui anda mõningad vihjed vaatajale tegelase kuuluvuse kohta – kirjanik, teadlane, filosoof – ja edasi hakkab toimima vaataja kujutlusvõime. Väikese erandina toimib võib-olla Marie tegelaskuju *Kahe maailma hotellist*, kuid temagi keelepruuk eristub vaid lohaka häälduse poolest, mitte leksikaalselt või süntaktiliselt.²¹

Ent Schmitti 'mina' ei ole ka individuaalne, isiklik. Nii nagu autor väldib tegelaste võimalikke idiolekte, nii väldib ta ka iseenda oma. Just sellest tulenevalt on Schmitti näidendid kergesti tõlgitavad ning populaarsed erinevates maades. Pea võimatu on leida tema tekstidest stiilifiguure, keelelisi leide, ootamatuid konstruktsioone, mille järgi just Schmitti ennast võiks ära tunda. Keelepruuk pole autorile mitte eesmärgiks, vaid vahendiks. Ja see laieneb ka tema tegelaste maailmale.

2.1.1.4. Keha avaldumine

Käesoleva uurimuse eesmärgiks ei ole loomulikult tungida autori-psühholoogia valdkonda ega analüüsida kirjaniku kui isiku võimalikke komplekse, foobiaid, ihasid või muid alateadlikke mehhanisme. Ei tohi ka unustada, et tegemist on valdavalt komöödiaid kirjutava autoriga, kus on oma osakaal autori ironial, naljatlemisel; samuti ei tohi tähelepanuta jätta ülalpool kirjeldatud majanduslike hoobade mõjusid kirjutusele. Sellele vaatamata, jälgides pelgalt kirjaviisi avaldumisvorme ning tegeledes mitte teksti produktsiooni kuivõrd selle performatsiooniga, võime näha, et füüsiline keha on Schmitti loomingust pagendatud.

²¹ Huvitav on see, et just tõlke puhul eesti keelde, kus lohakamat hääldust on keeruline transkribeerida, võivad sellised nihked tugevalt tunda anda. Nõnda märgib Margus Kasterpalu *Kahe maailma hotelli* kohta, et «segasus, mis originaalis tõenäoliselt teksti kõnekeelsusele osutab, on tõlkes teisenenud (eriti monoloogilistes lõikudes) häirivaks literatuursuseks.» (Kasterpalu 2001) Siin pole mu meelest siiski tegu niivõrd tõlkija veaga, kui Schmitti teksti üldlause literatuursusega, mis nendes kohtades tugevalt avalikuks tuleb.

Esmalt avaldub see korralduslik-tehniliste võtete läbi. Tõmmates selge joone enese kui kirjaniku, loomeinimese, filosoofiadoktori ning teisalt lavareaalsuse, lavastuse, näitleja vahele, tõmbab Schmitt selge joone ka kirjutuse ja keha vahele. Kirjutus on tema jaoks kehalisele avaldumisele eelnev, vaimne, intellektuaalne protsess. Veelgi enam, tema tegelased ei muutu isegi lavastusprotsessi käigus füüsiliselt eksisteerivateks, vaid jäävad kujutluslikeks. Autor ammutab oma ainekäigust intellektuaalsest maailmast: filosoofiast, kirjanikest, ajaloost. Tegelasuku füüsilisest ei moodusta mitte tema keel, vaid vaataja kujutlused, mis sisaldavad rohkelt stereotüüpe. Meil on teksti põhjal raske ette kujutada seda, kas näiteks Znorko on tugev, raskepärane, massiivne või kerge, õhuline, elegantne. Võime täheldada, et ka lavastajaile on oluline pigem tegelasuku intellektuaalne sarm, mitte tema kehalised omadused. Samuti ei tule Freudi ja Diderot puhul võimaliku näitleja füüsilised omadused mitte näidendist, tekstist, vaid ajaloolisest kujutlusest.

Teiseks, pagendades lavalt nii tegelasuku keha kui ka potentsiaalse näitleja füüsilise, pagendab Schmitt ka iseene keha. Puudub autori võimalik füüsiline identifitseerimine läbi tegelaste, puudub ka autori füüsiline enesekirjutus tegelastesse läbi keelekasutuse. Et keel jääb neutraalseks, koherentseks, stereotüüpseks, ei luba see enesele mitte mingisuguseid uuritusi, vankumisi või jooni, mis võiksid tulla autori minasubjekti pulseerimisest. Keel pürib puhta idiosünkraasia suunas.

Schmitti loominguks on oluline see, et taoline keha pagendamine jõuab ka temaatilisse plaani. Nendes tekstides, kus keha on temaatiliselt eksisteeriv, omandab see sõna antipoodi. Keha esiletükkimine või avaldumine toob kaasa kirjutuse nurjumise, nagu *Vabamõtles*, või annab lootust kirjutise toimimiseks siis, kui keha on taas mängust väljas (*Enigma variatsioonid*). Veelgi hullem, keha vastandub igasugusele kujutluslikkusele, nagu *Don Juani öös*, kus peategelane liigub ühe naise juurest teise juurde otsides seda miskit, mida ta ei leia ning kus samuti tõelise kiindumuse mudeliks on teine mees – selle avastamine ning reaalsus toob Schmitti järgi taas endaga kaasa kujutlusvõime kokkuvarisemise.²² Teiste inimeste kehade tungivad lõhnad ja nende kehade reaalne tajumine hävitab illusiooni toimivast maailmast *Kuldse mehe*, kuid reaalsus ei paku mitte midagi. Kõige selgema piiri tõmbab autor näidendis *Kahe maailma hotell*, kus tema tegelased on koomaseisundis, seega totaalselt ära lõigatud reaalsusest, nende saatuse üle otsustava Doktor S.-i (doktor Schmitti?) meelevaldas.

Selline tematisseerimine lubab meil teha kolm võimalikku järeldust. Esiteks selle, et teater, mis rakendub intellektuaalsele illusioonile, paigutades end pulseeriva minasubjekti vastandpositsioonile ise-idem ja ise-ipse subjekti harmoonilisse idiosünkraasiasse, on sunnitud sellega keha annulleerima. Erinevalt Beckett'i teatrist, kus keha on invaliidne, ei saa siinses paradigmas, mis

²² Schmitti tegelaste homoseksuaalset ideaali ja selle purunemist on põhjalikumalt uurinud Michel Dye (Dye 2006)

projitseerub keha ja vaimu traditsioonilisele vastandusele, kehal toimida lasta, kui, siis vaid intellektuaalse illusiooni purustajana, kuid mitte selle alternatiivina. Nõnda ütleb ka Valle-Sten Maiste Schmitti teatri kohta järgmist: «Kui traditsiooniliselt on meile kinnitatud, et tõe muudab talutavaks see, kui ta esildub illusiooni- ja ideoloogiavabalt, sirmita, siis Schmitt näib lähtuvat mudelest, mille järgi reaalsus on olemuslikult tühi ja alles ideoloogia ja illusioonid, arhefaktuaalne vägivaldne välistus, sümboolse ja tähistava küündimatus loovad reaalsuse.» (Maiste 2002)

Teiseks märkame, et kui maailma esitamine intellektuaalse illusioonina toimib kodanliku teatri puhul, siis ideoloogilises kontekstis omandab keha traditsioonilise tabutemaatika. Sugugi mitte paradoksaalselt kaasneb sellega kehaliste teemade rohkus ning piiripealne mäng seksuaalsuse tasandil. Mäng tabudega ongi see, mis ahvatleb.

Kolmandaks toob see kaasa homoseksuaalsete elementide tõrjumise. Ühelt poolt muidugi seetõttu, et need elemendid ei saa toimida lahendusena kodanliku moraali järgivas skeemis (saab teatud pikantse vihjamise korras), kuid peamiselt seetõttu, et homoseksuaalsus tähendaks samasuse tunnustamist teises. Mehe kiindumus teise mehe vastu, mis lõhuks romantilise illusiooni piirid, läheks kaugemale tundelisest ebamäärasusest ja kujutaks teadvustatud pöördumist füüsilise suunas, tooks sellises teatris kaasa keha, seejuures ka enese keha tunnustamise.

Sellest tulenevalt pretendeerib Schmitti teater küll kirjanduslikkusele, ent ei suuda toimida puhtalt kirjanduslikuna. Keha pagendamine teatrist, kus see on füüsiliselt võimatu juba ainuüksi seetõttu, et näitleja keha on reaalselt publiku silme all, saab seetõttu toimida vaid autori aktiivse sekkumise läbi esteetilise valdkonda ning toobki endaga kaasa iga erineva teemapüstituse korral intriigiga seotud lahendused, mis peavad keha esiletükkimise kõrvaldama. Nähes kirjutusprotsessi eelkõige intellektuaalse tegevusena, võitleb Schmitt konstantselt selle intellektuaalsuse nimel, pagendades nii ka iseenese mina-subjekti. See, et keha tungib kirjutusse ning et seda on vaja sealt kõikvõimalike vahenditega peletada, ei näita mitte Schmitti kui näitekirjaniku nõrkust, vaid tundlikkust ning ühtlasi ka teatri loomupäraste omaduste võimu autori üle. Teater oma mitmekihilisusega, identiteetide segamisega, sisse kodeeritud transvestiitlusega, maskide ja karnevaliga avaldab survet kirjanikule, kes püüab iga hinna eest end sellest teatrist väljaspool hoida ning ühtlasi säilitada oma tegelaskujusid koherentsete ning terviklike subjektidena. Tulemuseks on ühelt poolt oskuslikud teemavalikud, lugude keerukas ülesehitus, mängimine selgelt äratuntavate identiteetidega, üllatavate lahendustega ning teiselt poolt ironia, huumori ning vaatmängulisuse (situatsiooni- ja sõnakoomika) avaldumine, mis aitab autoril teatri füüsilist jõudu kanaliseerida ning sellest pea puutumatuna pääseda. Et see siiski täielikult ei õnnestu, on tuntav paljude lavastuste juures, millel pole õnnestunud Schmitti akrobaatiliste lahendustega kaasas käia ja pea kõigist arvustustest, mis rohkem või vähem delikaatselt väljendavad kriitiku pettumustunnet, kellel isegi kõige meeldivamate emotsioonide korral jääb midagi tavaliselt hinge kripeldama.

2.1.2. Inferentsiaalse ruumi loomine: Bernard-Marie Koltès

2.1.2.1. Neutraalsuse-iha kontseptsioon

Tuginedes Anne-Françoise Benhamoule,²³ ning tema juhendamisel Pariisi III ülikoolis sooritatud diplomitöös, võtab Christophe Triau (Triau 1993) Bernard-Marie Koltèsi (1948–1989) loomingut uurides aluseks Roland Barthes'i neutraalsuse-iha kontseptsiooni. Selle kontseptsiooni sobivust on oma doktoritöös kinnitanud ka Jean-Marc Lanteri, kelle sulest on ilmunud siiani kõige põhjalikum akadeemiline Koltèsi loominguga käsitlemine. (Lanteri 1994) Kontseptsioon ise leidis sügavamalt käsitlemist Barthes'i loengus Collège de France'is 1978. aastal, mis kandiski pealkirja «Neutraalsuse iha», aga avaldub ka teostes *Roland Barthes Roland Barthes'i sõnade läbi (Roland Barthes par Roland Barthes)* ja *Fragmendid armunu diskursusest (Les fragments du discours d'un amoureux)*, samuti on selgesti äratuntav *Teksti mõnus*. Seda on käsitlenud Bernard Comment oma teoses *Roland Barthes – neutraalsuse suunas (Roland Barthes: vers le neutre, 1991)*. (Comment 1991)

Toogem siin ära selle kontseptsiooni võtmemoment: «Neutraalsuse iha on iha peatamise järele – selle väljendamiseks on kreekakeelne sõna *épokhè*. Iha, et peatuksid korrad, seadused, nakkused, kõrkus, terror, sundused, nõuded, ettekirjutused... mida ühiskond mulle peale surub. Ja seejärel, võibolla selle iha süvenemisel, soov keelduda kõigele vastu hakkamisest. Lõpetuseks võib neutraalsuse iha olla koguni nartsissismi peatamise iha. See tähendab iha enam mitte karta kujutluspile. Iha lahustuda iseene kujutluspildis. Neutraalsus iha kujul toob lakkamatult ilmsiks järgneva paradoksi: objektina, sisuna, valdava sõnastusena võib ütelda, et neutraalsus on vägivalla peatamine... kuid iha kujul on neutraalsus vägivaldne. Selles on paradoks... Tegu pole tarkusega, tegu on ihaga...

Ja viimane märkus neutraalsuse iha kohta. Võib ütelda, et üldjuhul on iha alati müüdav. Me ei tee muud kui müüme, ostame ja vahetame ihasid. Kuid neutraalsuse iha paradoksaalsus, tema absoluutne erisus, seisneb minu meelest selles, et see on müüdamatu.» (Barthes 1991:55)

Käesoleva töö kontekstis võiks siis Barthes'i kontseptsiooni selgitada järgnevalt: neutraalsuse iha on keeldumine ise-sbujekti representatiivsest avaldumisvormist. Keeldumine ühiskonnas eksisteerivatest koodidest, tabudest, reeglitest (ise-idem) ning ühes sellega iseene nartsissistlikust representatsioonist. See, mida Barthes rõhutab, on selgelt neutraalsuse iha suunatus, lausa vägivaldsus, ent mitte eksisteerivate koodide lõhkumise kujul, mis oleks revolutsioonilisus, vaid pöördumine 'iselt' 'mina' suunas, peatumine mitte nullistamise, vaikimise läbi, vaid soov rääkida väljaspool 'iset'.

Probleemi tekitab see, mida Barthes mõtleb siin lausega «iha lahustuda iseene kujutluspildis». Kas see on soov liikuda – kui Barthes'i enda «Teksti

²³ Eelkõige artiklile «Neuf remarques à propos de Bernard-Marie Koltès» (Benhamou 1991).

mõnu» terminoloogiat kasutada (Barthes 2002:239–237) – teksti atoopia, naudingu suunas, seega iha ‘mina’ pulseerimise järele? Või on see pigem teksti mõnu, mille avaldamiseks piisab ka traditsioonilisest, normile alluvast ja seega representatiivsele ‘isele’ omasest keelepruugist, millest on lugejapoolsete tõlgenduslike mehhanismide töölerakendumise tõttu pagendatud ideoloogia ning ühiskond?

Ehk teiste sõnadega: kas neutraalsuse iha avaldub läbi Koltèsi näidendi teemade ja tegelaste, ning on autori enda puhul märgatav pigem kujundlikus plaanis – sel määral, kui loodud tegelaskujud annavad aimu ka autori enese varjatud või nähtavatest soovidest – või on see pigem autori enese diskursiivne iha, soov oma kirjutusega pääseda keele ja seal hulgas reaalse maailma konventsionaalsusest? Seega otseselt autorisubjekti tekstis asetsemise küsimus.

Triau ja Lanteri ei aseta oma töödes küsimust selliselt, ent mõlemad seavad endale eesmärgiks käsitleda Koltèsi loomingut temaatilises plaanis. Seega võib järeldada, et neutraalsuse-iha on neile pigem aspekt, mille valguses mõista Koltèsi tegelaskujusid. Sealjuures tuleb tõdeda, et valdav enamik Koltèsi loomingut käsitlevatest uurimustest keskendub tegelasele. See tähelepanek annab meile kätte kaks niidiotsa. Ühelt poolt selle, et Koltèsi tegelaskujud on markeeritud, eristatavad, üldistatavad, võrreldavad. Teisalt aga selle, et uurijatel, lavastajatel, kriitikutel on järelikult, millest rääkida. Koltèsi tegelased tõusevad tähelepanu orbiiti just seetõttu, et läbi tegelaste on võimalik mõista ja selgitada tema näidendite temaatikat, viimase läbi ka aja- ning ruumiküsimusi, toimimismehhanisme, koguni autori stilistilisi ja retoorilisi võtteid. Koltèsi tegelased määratlevad kogu teksti struktuuri: neist ei saa kergesti jagu eksisteerivate (psühholoogiliste, semiootiliste, narratoloogiliste) analüüsimeetoditega, vaid nad tungivad pidevalt esile ning muutuvad olulisteks isegi nendes valdkondades, kus nende olemasolu kõige vähem oodatakse. Sama võime märgata autori intervjuudes, kommentaarides, märkustes – ikka ja jälle selgitab ta oma näidendite olemust läbi tegelaskuju.

Siin on oluline asjaolu, et Koltèsi tegelased pole psühholoogilised nähtused. Nii on näiteks pea võimatu eristada tegelaste idiolekte. Tõsi, Cécile *Länekaldas* (*Quai ouest*) räägib otsekui nõrga aktsendiga, sageli ülimetafoorselt, ning lõpus koguni hispaania ja ketšua keeles. Plika (*Roberto Zuccos*) ja Claire (*Länekaldas*) eristuvad oma naiivsevõitu ja lapsiku keelepruugi poolest, paljudel tegelastel on mingid lemmikväljendid, ja Abad (*Länekaldas*) ei räägi üldse midagi. Tegelaste keelepruuk väljendab vaid väga riivamisi nende sotsiaalset staatust, neid väliseid elemente, millest tegelaskuju võiks koosneda. Samal ajal võime praktiliselt kõigi tegelaskujude juures ära tunda autorile iseloomulikud stilistilised lahendused: kummalise metaforiseerimise, äratuntava rütmi (rohke kiasmide kasutuse²⁴ ning anadiploosi), kirjutise pideva kõikumise kõnekeele ja kirjandusliku keele registrite piirimail ja muidugi tugeva monologiseerituse.

²⁴ Sellele on tähelepanu pööranud Eric Eigenmann. (Eigenmann 1998)

Nõnda märkamegi, et tegelaskujud on küll olulised, nendevahelised konfliktid tähelepanu keskpunktis, ent samas keelelise väljenduse poolest ääretult sarnased. Tegelaste kõne, mis on rüütatud autorikõne ühtlustavasse vormi, ei imiteeri mitte ühiskonnas eksisteerivate nähtuste vahelisi (ideoloogilisi või intellektuaalseid) konflikte, vaid jätab mulje, et kujutab autori sisekonflikte. Siit ka ilmne seos tegelaste ja teemade vahel – ühiskondlikud, poliitilised, sotsiaalsed, kultuurilised teemad (marginaalsus, vägivald, armastus, üksildus) ei leia lavalist väljendust mitte tegelaskuju psühholoogilis-ideoloogilise probleemina, vaid otsekui autori isikliku probleemina.

Kõik see jätab mulje, et Koltèsi loomingus on tegemist autorisubjektiga, mis olemata iseseisev narratiivne instants, avaldub varieeruvalt kõigi tegelaste juures, andes neile ühelt poolt ühtsed stiiljooned ning teisalt neid omavahel vastandades. Tegelastevahelised konfliktid oleksid seega käsitatavad selle subjekti sisekonfliktina ning neutraalsuse-iha, mis Koltèsi loomingus avaldub, poleks seega muud, kui selle subjekti iseseisvumispuue, puue sisekonflikti ületamisele. Sellest tuleks järeldada, et Koltèsi teatri muudab omanäoliseks asjaolu, et elimineerides traditsioonilise psühholoogilise konflikti, eemaldab autor ühtlasi ka midagi teatrile ainuomast ning pürib romaanile omase neutraalse vaatepunkti suunas. Koltèsi teatri omanäolisus tuleneks seega selle kirjanduslikkusest.

Et taolisel seisukohal on palju pooldajaid, siis korraldatigi 1998. aastal Nanterre'i ülikoolis konverents pealkirjaga «Bernard-Marie Koltès: kirjanduslik teater (?)». Tegemist oli koltesioloogide jaoks murrangulise aastaga, kus esimesed diplomi- ja magistritöödest võrsunud uurimused hakkasid tulemustele jõudma ning kus enamik neist oli takerdunud probleemi, mis meidki siinkohal huvitab: kas Koltèsi looming kujutab prantsuse teatriloo teatud perioodi lõppu (nii räägitakse sageli näiteks Koltèsi-eelsest ja -järgsest perioodidest) ja ilmes- tab representatiivse teatri kõige õnnestunumat vormi, mida iseloomustab seal- hulgas kirjanduslik sõnakasutus, või on tegemist autoriga, kelle tekstid võimal- davad lugejasõbralikkusest hoolimata märgata neid tendentse, mis iseloomus- tavad pigem teatrile orienteeritud tekste?

Sellele küsimusele on formaalselt keeruline vastata, sest varalahkunud autor tegi vaid üksikuid, ehkki haaravaid katsetusi romaanžanris. Sellegipoolest on mõned (sh Lucien Attoun, kellel oli ajakirjanikuna olnud võimalus Koltèsi arengut väga lähedalt jälgida) spekuleerinud hüpoteesiga, et Koltèsi kirjutised teatrile kujutasid endast vaid otsinguperioodi ning et Koltèsi surmaga läks kaduma võib-olla üks sajandivahetuse paremaid romaanikirjanikke. Ka Koltès ise on tunnistanud, et romaanžanr köidab teda, kuid ta ei ole veel leidnud õiget väljendusviisi.²⁵ Igal juhul on tema teatrile kirjutatud tekstides märgata ilmsed «romaniseerumisele» iseloomulikke jooni: Koltès eelistab ilmselgelt monolooge või tugevalt monoloogilisi näidendeid nagu *Õö kohe enne metsi (La Nuit juste*

²⁵ Nii ütleb Koltès : «Romaan peibutab mind, ent ma pelgan veel pisut seda vabadust, mille see annab.» (Guibert 1989:135)

avant les forêts) ja *Puuvillaväljade üksinduses* (*Dans la solitude des champs de coton*). Tema tekstid arvestavad lugejaga nii keeleliselt konstrueerituselt kui ka vormiliselt (*Läänekaldas* on näiteks narratiivsed selgelt eristatud osad, mis pole mõeldud lavastamiseks). Tema kaks kõige intriigikesksemat näidendit *Tagasi-pöördumine kõrbesse* (*Retour au désert*) ning *Neeгри ja koerte vaheline võitlus* (*Combat de nègre et de chiens*) aga näivad paroodiliste ja ümberpööratud tragöödiatena. (Ubersfeld 1999: 106)

Sellele seisukohale oponeerivad need, kes näevad Koltèsi dramaturgias siiski enamat kui tulevase romaani kirjaniku eksperimente. Tuleb lisada, et 1998. aasta akadeemiline ummikseis võis väljendada sama, mida näitas samal ajal mõõn teatrimaastikul (Koltèsi näidendite lavastuste arv oli märgatavalt langenud) ning tõenäoline on ka see, et Patrice Chéreau, kes oli selleks ajaks (vahemikus 1983–1995) teinud juba viis lavastust, oli kehtestanud ühe kindla lugemisviisi, mis teisi võimalikke arusaamu pärssima hakkas. Et tänaseks on mõõn möödas ja Koltès jätkuvalt populaarne, siis võib oletada, et konverentsi probleemiasetus oli ehk liialt mõjutatud teatri ja teatriuurimise hetkeseisust. Seetõttu vaatame tekste lähemalt.

Üheks sobivamaks näiteks on *Õõ kohe enne metsi*, mille Koltès kirjutas 1976. aastal ning ise aasta hiljem Avignoni teatrifestivalil avalikkuse ette tõi. Et tegemist on ühtlasi esimese tekstiga, mis võitis suuremat tähelepanu ning esimese näidendiga, mida autor ise trükikõlblikuks pidas (varasemate tekstide avaldamisega autor ise nõus ei olnud), siis tuleks just siit otsida seda, mis Koltèsi teatri poole tõmbas.

Tegemist on monodraamaga, mille täpsemaid tunnusoone vaatleme allpool. Hetkel on oluline see, et laval näeme tegelast pöördumas vestluspartneri poole, kes talle ei vasta. Vastuse puudumisele on mitmeid tõlgendusvõimalusi: võimalik on see, et tegelane lihtsalt ei lase teisel rääkida – kogu tekst on esitatud ühe lausena, milles pole markeeritud ei pause ega tegelase (tegelaste?) füüsilist paiknemist. Võimalik on ka see, et tegemist on kõigest kujutlusliku kaaslasega, tegelase hallutsinatsiooniga, kuid sel juhul ääretult konkreetse, peaaegu lavalise kujutlusega. Kuulaja figuur on selgelt tematiseeritud: juba teisel real avaldub grammatiliselt, et see, kelle poole pöördutakse, on meesterahvas, võib ka arvata, et tegemist on väga noore mehega. Kõneleja enda sugu selgub samuti esimesel leheküljel grammatiliste vormide kaudu, ent veidi hiljem vägagi selgelt läbi situatsioonikirjelduse, kus ta «oma nokule juua annab».

Tegelaste soolises kuuluvuses pole ka väljaspool teksti grammatilist avaldumist kahtlust, ent tegu on ühega vähestest tegelaste identiteeti kujutavatest elementidest, milles me võime kindlad olla. Kõneleja viisist end prantslaste harjumustele vastandada võime järeldada, et ta on pärit mingist võõrast kultuuriruumist (kus end pärast urineerimist veega loputatakse ja enne kaklemist pikalt ei targutata), kuid sellega vihjed tema võimalikule minevikule ka piirduvad. Domineeriv on tegelase soov tõsta end väljapoole ruumilis-identifitseerivat skeemi: kujutluspilt temast endast on talle vastumeelne («raske on ennast mitte vaadata, nii palju on siin peegleid», Koltès 1988:8); tema kodu on hotellis («ma

ütlen harjumusest kodu, aga see on hotell», Koltès 1988:9) ja veelgi hullem: «antagu mulle mistahes korter, see võib näha mistahes korteri moodi, kus elab terve perekond, mina muudan selle sisse astudes kohe hotellitoaks» (Koltès 1988:9); ta ei salli politseinikke, poliitilisi parteisid ning poliitilisi ametiühinguid, vaid püüab propageerida mingit ebamäärast «rahvusvahelist mõõtu ametiühingut». Ühiskond võrdub tema jaoks tehasega, kuid leitmotiivina kordub: «aga tehasesse, mina, ei iial». Lisaks märkame kõneleja eraldatust, mis avaldub tema suhetes naistega: ta vaimustub neid vaadates, kuid vestluse käigus selgub tõde – kõneleja ise on «ühel pool» ja kõik teised on «läinud üle teisele poole».

Teisisõnu on kõneleja võõras, identiteeditu, juurteta, võimetu kinnistuma mistahes sotsiaalse või poliitilise koodi külge. Kuid tal ei puudu mitte ainult minevik, sotsiaal-poliitiline taustsüsteem, vaid puudub ka konkreetne eesmärk. Ta ei formuleeri kunagi täpselt oma soovi, miks ta vestlusesse astub või siis kummutab väljaüteldu koheselt. Nõnda väidab ta alul, et otsib kõigest üheks ööks tuba, sest mingil põhjusel on tal võimatu oma hotelli tagasi minna; seejärel ei taha ta aga rohkemat, kui kohta, kus ennast kuivatada, sest tema riided ja juuksed on märjaks saanud; ta kinnitab, et tahab kohta, kus veeta «pool ööd», «viis minutit», ütleb, et tahab vaid rääkida ega tülita võõrast «isegi mitte selleks, et tuld küsida»; ning viimaks saavutab totaalse eitamise:

[...] aga kui sa usud, et ma otsin ainult tuba, siis ei, mul ei ole isegi mitte und, pole midagi lihtsamat, kui leida ööseks tuba, tänavad on täis toa otsijaid ja toa pakkujaid, ja kui sa usud, et selleks vaid, et rääkida, siis ei, mul ei ole seda vaja nagu kõigil nendel lollakatel seal väljas, ma ei ole nagu nemad, mina olen selline vend, kes rääkimise asemel kõnnib pigem ilusa tüdruku järel, selleks, et teda vaadata, ja ainult vaadata, miks teha muud, kui ilusat tüdrukut vaadata [...] (Koltès 1988:55)

Näeme, et iha objekt, pöördumise objekt, on nihestunud: kõneleja jutust tuleb välja, et ta peatab tänaval kinni võõra meesterahva, et ütelda talle, et ta temalt mitte midagi ei taha, sest ainus, mida ta tahab, on ilusaid tüdruke vaadata. Nägime, et tema adressaat on ühelt poolt individualiseeritud, kuid samas metaforiseeritud: kõneleja vajab adressaati, mitte selleks, et midagi saada, vaid selleks, et rääkida. Nagu ta isegi täpsustab, ei ole tema eesmärk rääkida rääkimise pärast – ka see kujutaks liialt konkreetset ja psühholoogilist kõneakti (rääkida oma muredest, rääkida end tühjaks, otsida mõistmist ja kuulamist) – vaid otsida diskursiivset kinnituspunkti. Sellega välistab ta kaks tõlgenduslikku skeemi. Esmalt muudab ta võimatuks nartsissistliku pöördumise: ta ei või kuidagi leida tuge iseneselt, pidada vestlust kujuteldava iseendaga. Teisalt ei vaja ta ka liialt psühholoogiseeritud partnerit, kes hakkaks mingil määral vastama ning tõmbaks kõneleja tagasi sellesse niitide ja skeemide võrgustikku, kust ta tahab pääseda. Tema adressaat peab seega oleme eriline ning võimalikult neutraalne. Sama on ka objektiga, mida ta soovib. Tegelane varieerib ning annuleerib oma iha objekti nimetamist mitte seetõttu, et seda takistaks mingi sotsiaal-psühholoogiline kompleks (hirm, häbitunne), vaid see, mida ta ihaldab,

ongi nimetamatu. See on iha ise. Tuba, mida ta otsib, ongi seetõttu midagi muud, kui lihtsalt suvaline ruum – see on tuba, mis peab asuma väljaspool paradigmat:

[...] aga ma lonkisin koos nendega tuhandel põhjusel, hoides alati saladuses ühte poolt iseendast, mis otsib tuba, kuhu ma poleks naelutatud koos mõne lollakaga, sunnitud varjama, et olen võõras, sunnitud rääkima moest, poliitkast, palkadest ja söögist, kõigi nende lollakate prantslastega, kes on sama nägu ja kel on samad mured, kes räägivad söögist, kuni vihma sadama hakkab, kes keeravad tuulele selja ja räägivad ikka söögist, ja ma tegin näo, et olen nendega nõus, et ma saaksin kohe vabaks ja võiksin joosta, joosta, joosta, mina ei söö, mina ei söö midagi, ma muutun iga päevaga aina kergemaks [...] [tuul] oleks võinud mind kaasa viia, nii kergeks olin ma muutunud, nii nagu tuulehood viisid sind peitu tänavanurkade taha, kui ma sind märkasin, korra, kaks korda, kolm korda, nägin kaugelt, et sa olid vaid laps, ja siis ma heitsin kõik minema, tuul tõstis mu üles ja ma jooksin, vaevu tundes, et puudutan maad, nii kiiresti jooksin kui sina, ilma et mind seekord miski oleks takistanud, et ma võiksin su kätte saada [...] (Koltès 1988:32–33)

Selle näite puhul ei saa kuidagi mööda paralleelist Tiit Ojasoo *Roberto Zucco* lavastuse ühe mõjuvama stseeniga, kus trellide ja inimeste vahele surutud Roberto (Tambet Tuisk) püüab silmad kinni meeletu paigaljooksu abil ümbritsevast pääseda. Täpselt nii, nagu Koltèsi viimases näidendis, püüab ka siin tegelane ülespoole tõusta. Kõneleja objekt on seega kiiresti liikuv, lausa jooksev, vaba ja süütu olend (laps), kellele on võimalik järele jõuda, kui endalt kõik kõrvale heita. Selle ühelt poolt ülimalt konkreetse ja teisalt abstraktse figuuri omapära avaldub eriliselt järgnevas lõigus:

[...] aga sind pole vihm isegi mitte märjaks teinud, vihm on sinust mööda läinud, aeg läheb sinust mööda, ja ma sain õigusega aru, et sa oled kõigest laps, kõik läheb sinust mööda, mitte miski ei liigu, mitte miski ei lange näost ära, aga mina väldin peegleid ja ma vaatan ainult sind, sind, kes sa kunagi ei muutu [...] (Koltès 1988:56)

Oleme siin võib-olla Koltèsi loominguga kõige olulisemas punktis. Kui figuraatiivses plaanis väljendub tegelase ihalus paigutada end paradigmat väljapoole, sellisesse maailma ning sellise inimese lähedusse, keda ta reaalsest maailmast kuidagi leida ei või – me võime omistada sellele vestluspartnerile koguni fantastilisi jooni, näha selles doriangray'likku ihalust või lihtsamalt tegelase nostalgiat lapsepõlve järele, siis on sellel kujutisel olemas mõned üsna reaalsed jooned, mis tulenevad lausumissituatsiooni eripärast. Me oleme teatrisaalis ning tegelane (näitleja) pöördub publiku poole. See persoon – kes on abstraktne ja samas konkreetne, tegelase käeulatuses, kuid kättesaamatu, kellega on võimalik rääkida, aga kes ei vasta, keda vihm märjaks ei tee, kes ei vanane, kelle kehale ükski asi märke ei jäta, kes on väljaspool igasuguseid reegleid ja norme, kellel on pakkuda see ruum, mida tegelane otsib – võib olla mistahes unistus. Ent pole põhjust kahelda, et kui näitleja pöördub reaalse grupi poole kindlal ajahetkel,

siis väljub tegelase diskursus kujundlikust plaanist ning osutab sellega ka reaalsele situatsioonile ja adressaadile.

Loomulikult ei kasuta Koltès elemente, mis võimaldaksid tegelaskuju vestlusobjekti publiku näol selgelt identifitseerida, sel juhul kaoks lavalalt tegelane ning publikult mõistmist anuv näitleja oleks äärmisel juhul vaid naljakas. Mis veelgi olulisem: teater hakkaks kujutama teatrit, näitlejast saaks näitleja, kes kujutab näitlejat ning teater langeks veelgi enam representatiivsusesse. Koltèsi lahendus on siin üsna selgepiiriline: topelt-lausumine, mis teatrilaval aset leiab, on referentsiaalses plaanis kahestunud. Tegelane on kinnistatud fiktsionaalsesse aeg-ruumi, viidates nii konkreetsele rääkijale (näitlejale) kui ka lavavälisele referendile (tegelaskujule), nii nagu see on tavaline representatiivsete näidendite puhul, kuid tema vestluspartner, kes peaks sarnaselt representatiivse süsteemiga käima topeltviitamise alla, on varjamisi vabastatud referentsiaalsetest joontest.

Võime seega ütelda, et neutraalsuse-iha avaldub selles näidendis temaatiliselt ja on otseselt tegelase probleem, kuid teemapüstitus ületab traditsioonilise referentsiaalsuse. Tegelase kõneakt toob automaatselt kaasa ka adressaadi, mis antud näidendi puhul paigutub fiktsiooni ja reaalsuse piirimaile. Eemaldades antud näidendi puhul tõlgendusliku võimaluse, et kõneleja adressaat on publik, eemaldaksime me ühtlasi ka selle teksti ühe olulise efektiivse toimemehhanismi. Puhtkirjanduslikuna toimiva teksti puhul looks lugeja ühelt poolt kas liialt individualiseeritud kujutluse adressaat-tegelasest või siis äärmisel juhul samastaks ennast adressaadiga, kuid igal juhul oleks teksti fiktsionaalsus tugevam. Seetõttu vajabki antud tekst tõhusaks toimimiseks just teatrisaali.

Sarnase skeemi alusel, mis Koltèsi esimeses näidendis selgelt silma torkab, tuleb lähemalt vaadata ka tema teisi tekste, kus toimivad sarnased mehhanismid, ehkki veidi komplitseeritumal kujul. Näidend *Puuvillaväljade üksinduses* algab otsekui vastupidise pöördumisega. Tülitajaks, kõnelejaks pole siin see, kes otsib objekti, vaid see, kes soovib seda teistele pakkuda, sellest vabaneda (Diiler), ja tema partner pole mitte abstraktne, vaid lavalise tegelaskujuna määratletud (Klient).

DIILER: Kui te kõnnite väljas, sellisel ajal ja sellises kohas, siis seetõttu, et te otsite midagi, mida teil ei ole, aga selle asja võin mina teile muretseda; sest kui ma olen selle koha peal siin juba palju kauem kui teie ja jään siia palju kauemaks kui teie, ja kui isegi mitte see kellaaeg, mis on inimestele ja loomadele metsikute suhete kellaaeg, mind siit eemale ei peleta, siis see tuleb sellest, et mul on midagi, millega rahuldada iha, mis minu eest mööda läheb, ja et see midagi on otsekui mingi koorem, millest ma pean lahti saama, olgu tegu siis inimese või loomaga, kes minu eest mööda läheb. (Koltès 1990a:9)

Erinevalt *Õöst...* oleme siin dialoogilises suhtes, pöördumisele ei jäeta vastamata – ehkki Klient küll ajab algul tagasi ega tunnista oma soovi midagi saada ega vastu võtta. Vestlusest saab verbaalne duell, kus end kaitstes ja rünnates mõlemad vestluspartnerid ei räägi mitte ostmisest ja müümisest (või vahetusest), veel vähem tehingu võimalikust objektist, vaid tehingu võima-

likkusest üldse. See lõhe, mis lahutas kõnelejat *Õös*.. publikust – äsja vaadeldud referentsiaalsüsteemi omapära, mis takistab tegelasel näitlejaks saada – ehk lihtsamalt üteldes ramp, mis eraldab näitlejat publikust, ei ole siin mitte kõneleja ja publiku vahel, vaid toimub kahe individualiseeritud tegelase vahel. Pealtnäha on tegemist tavapärase dialoogiga – mõlemal tegelasel on oma isikupärased jooned, mille tulemusel me võime neis näha traditsioonilisi tegelaskujusid, kuid nende dialoogi objekt on kinnistatud mujale. See, et nad ei defineeri oma vahetuse objekti, pole mitte autori trikitamine publiku huvi äratamiseks, vaid paratamatus: mõlemad tegelased toimivad tegelikult sarnases diskursiivses aktis nagu kõneleja *Õös*..., kuid nad ei pöördu mitte otseselt publiku poole, nagu seda saab teha näitleja monoloogi korral, vaid oma partneri poole, kellelt nad ootavad sama, mida tegelane *Õös*... ootas publikult. Just nimelt teatrietenduse puhul pole võimalik määratleda konkreetset objekti, mida andja saajale üle annab. Seetõttu mõistame ka Kliendi arusaamatust:

«Mis on see, mille te olete kaotanud ja mida mina pole saanud? sest ma võin tublisti oma mälus tuhnida, aga saanud ma midagi küll ei ole. Ma maksan hea meelega selle eest, mis asjad maksavad; aga ma ei maksa tuule ega pimeduse ega selle mittemiski eest, mis on meie vahel. Kui te olete midagi kaotanud, kui teie vara on pärast minuga kohtumist kergem kui enne, kuhu siis kadus see, mida ei ole ei teil ega minul? Näidake mulle. Ei, mina ei ole nautinud midagi, ei, mina ei maksa midagi.» (Koltès 1990a:54)

See mida tegelased ihaldavad, pole mitte mingi konkreetne asi, vaid sama neutraalsus, mille poole ihkab ka kõneleja *Õös*..., selle vahega, et seekord on tegelased kahekordselt piiratud, ühelt poolt lava ja saali vahelise kujuteldava pärdega, teisalt eksliku projitseerimisega. Nende partnerid on paraku sarnases situatsioonis – neil on seesama iha, kuid iha objekt on väljaspool haardeulatust. Nagu ütles Barthes (vt ülalpool), on kõik muud ihad, peale neutraalsuse-iha vahetatavad. Tegelaste vastastikune arusaamatus, pinge ja vägivaldsus sellest tulebki.

Võrreldes eelmise näidendiga oleme siin samasuguse esteetilise lahenduse ees. Koltès määratleb oma tegelased küll referentsiaalselt, andes neile selged, peaaegu karkeeritud tunnusooned (muuseas põhjus, miks nägi ta Klienti valgenahalise ja Diilerit mustanahalisena), ent paigutab tegelaste iha nende haardeulatusest väljapoole. Tegu pole siin klassikalise dramaturgilise võttega (ehkki Koltès on ilmselgelt ammutanud ainek näiteks Shakespeare'ilt või Racine'ilt), kuivõrd tegelase absoluutse, kardinaalse äralõikamisega tema iha objektist. Mõistame, et igasugune personifikatsioon, kõikvõimalikud realistlikud või imaginaarsed tõlgendused sellest, mida tegelased võiksid ihaldada, ainult vähendaksid näidendite sisemist pinget, mitte ei suurendaks seda: miks peaks vaatajat köitma tegelane, kes öösel otsib tuba, või tegelane, kes tahab midagi müüa? Või veelgi vähem tegelased, kes on oma omasooiharuse kütkeis ega julge seda välja ütelda? Või lihtsalt õnnetud olevused? Koltèsi tegelased on ühekorraga liigutavad ja naljakad, sest nad tahavad ühekorraga midagi ääretult

konkreetset ja samas ilmvõimatut – nad tahavad lavalt ära. Mitte ükski muu kunstiliik peale teatri ei suuda nende ületamatut dilemma paremini näidata.

2.1.2.2. Neutraalsuse-ihha negatiiv: must auk

Kui Koltèsi ülalpool vaadeldud näidendite mõjuvõim tuleneb tegelase paigutamisest osaliselt referentsiaal-representatiivsesse ja osaliselt teatraalsesse maailma, siis *Läänekalda* puhul riivab ta üksnes sellise võimaluse piire. See on võib-olla ka põhjus, miks Koltès *Läänekallast* ebaõnnestunud näidendiks pidas (ehk tundus talle, et on läinud liiga kaugele). Kuid samas – kui lugeda seda tema teiste tekstide, sealhulgas hiljem kirjutatud *Roberto Zucco* valguses – võib seda näidendit pidada ka kõige õnnestunumaks teoseks.

Läänekalda tegevusruum on palju konkreetsemalt määratletud kui kahes eelmises vaadeldud tekstis. Kui neis pole ainsatki remarki, mis võiksid selgitada tegelaste asukohta, siis siin on tegemist palju konkreetsema ruumikirjeldusega:

Ühe lääneriigi sadamalinna hooletusse jäetud linnajaos, mida eraldab kesklinnast jõgi, asub vana sadama mahajäetud angaar. (Koltès 2006:9)

Ka tegelaste vanuse ja omavaheliste suhete kohta antakse meile üksjagu informatsiooni. Võime märgata, et mida täpsemaks muutub ajalis-ruumiline referentsiaalsuus, seda suletumaks muutub tegevuspaik: nägime, et tegelast *Õös...* ei hoiu peaaegu miski enam kinni, ta on kohe õhku tõusmas ja oma ihatud objektini jõudmas. Diiler ja Klient jäävad paigale, sest neid hoiab kinni nende endi kõne – tegelastele piisab vaid paarist sammust, et teisest lõplikult eemalduda. Ent *Läänekalda* tegelased on angaari ja selle ümbruse juurde põgenenud välismaailma eest (Cécile ja Rodolfe perekonnaga kuskilt kaugelt sõja eest; Koch ja Monique kesklinnast, üks oma rahamurede, teine võibolla perekonna eest²⁶), kuid mis veelgi tähtsam, nad ei saa ka sealt ära minna – Cécile ja Rodolfe on haiged ja viletsad, pealegi ootavad nad oma pabereid ning Kochi ja Monique'i tabavad pidevalt ebaõnnestumised.

Erinevalt kahest eelmisest vaadeldud näidendist, on siin tegelastel konkreet- sed soovid ja ihad, mis teatud reservatsioonidega ka täituvad: Koch tahab end tappa, ta tapetakse; Cécile tahab tagasi kodumaale, kuid jõuab sinna väga kujundlikult, läbi ketšua keele, milles ta enne surma rääkima hakkab; Charles tahab vabadust, ja sureb. Kõigi kolme tegelase ihale on vastuseks surm. Enne lõpplahendusi näeme vastupidiselt *Puu villaväljade...* tegelasi konkreetsete objektide ja konkreetsete ihade vahetussüsteemis, kus vahetusi on palju ja vahetused käivad kiiresti. Koch alustab sellega, et asetab maapinnale, otsekui

²⁶ Monique'i angaari saabumise põhjus on üsna segane: küllap ta on tulnud sinna lootuses Kochilt midagi saada, kindlasti mitte kiindumusest tema vastu; igal juhul võib märgata, et Monique'il, nagu paljudel Koltèsi tegelastel, on eriline ja raske suhe perekonnaga.

metslaste juurde saabudes, oma kella, välgumihkli ja krediitkaardid, mis lähevad sõna otseses mõttes ringlusesse, kuhu kistakse veel auto võtmed, jagaja kaas, Claire'i süütus ja üks king, Rodolfe'i kalašnikov ja Abadi rahatähed. Nagu näeme, ei vahetata mitte asju, vaid ka ihasid, soove, unistusi. Kui kokkulepe on saavutatud, käivad vahetused kiiresti:

Kailt kostab automaadivalang. Fak kepib Claire'i. Monique karjatab autoteel. Fak laseb Claire'i lahti. (Koltès 2006:119)

Lisaks kõigile neile – kes midagi tahavad ja oma eesmärgi kõikvõimalike vahenditega saavutada püüavad – on tegelane, kes midagi ei taha, midagi ei räägi ja pea-aegu ei liigu. See on Abad. Koltès ise selgitab selle tegelase eripära järgmiselt:

Ma olen märganud, et kui üldjuhul tundub enesestmõistetav, et meest mängib mees, naist naine, vana meest mängib vana mees ja noort naist noor naine, siis kiputakse arvama, et mustanahalist meest võib mängida ükskõik kes. Talle sokutatakse ette mingi mask või värvitakse nägu ära või mõteldakse talle välja mingi «põhjus», miks ta must on. Ja kui «põhjus» on juba leitud, siis on lihtne seda ka väänata. Aga kui lähemalt vaadata, siis arvestades seda, kuidas teda kutsutakse, ja selle laigu järgi, mille ta lumele oma esimese ilmumisega tekitas, siis mulle tundub vägagi, et Abadi musta värvi nahk on absoluutselt must. Ei ole põhjust, miks see must on, ja selle pärast see ongi absoluutselt must. Ja kui selle pealt kokku hoida, siis võiks kokku hoida vee pealt, angaari pealt, Rodolfe'i pealt, päikese pealt ja näidendi pealt. [...] Abad ei ole näidendi tegelane negatiivis, vaid näidend on Abadi negatiiv. (Koltès 2006:143–144)

Abadi teglaskuju, sealjuures ka tema naha värvus, on seega oluline nii näidendi temaatilisest kui ka esteetilisest vaatepunktist. Me märkame seda ka füüsilises plaanis – angaar, kus ta peamiselt paikneb, tegelaskuju vähene liikumine ning vaikimine, moodustavad näidendi ja ka etenduse musta punkti, musta augu. Abad, olles seega näidendi negatiiv, on seega vastand tegelaste neutraalsuseiha objektile – ta ei ole mitte tegelane või objekt, mille poole tegelased ihkavad, vaid see, mis neid enda poole tõmbab.

Sellest tulenevalt näeme, miks tegelaste ihad erinevad oluliselt *Ööst... ja Puuvillaväljade üksindusest*: kui esimesel juhul tegelased ihkavad neutraalsust kui mingisugust abstraktset nähtust, ihakavad millegi poole, siis siin on nende peamiseks ülesandeks pääseda pingest, mis neid ahistab, nad ihkavad väljapääsu. Tegelaste materiaalsete ihade ja vahetussüsteemi eksisteerimist saabki põhjendada selle musta augu negatiivse mõjuga, mis näidendis puhtfüüsiliselt asetseb.

Läänekallas funktsioneerib seega põhimõtteliselt samasuguse vektoriaalse pinge alusel kui eelnevad. Kui me eespool nägime, et tegelaste neutraalsuseiha objektiks võib pidada publikut, siis nende iha vastand on siin olemas lavaliselt malnitseva tegelase näol. Kui ühel juhul on tegelaste sooviks pääseda lavalt, sest nad loodavad leida midagi väljastpoolt, siis seekord ongi nende probleemid

maisemad ja konkreetsemad, sest küsimuse all on nende ellu jäämine. Koltès ise kinnitab enam-vähem seda sama:

«Ma näen teatrilava teatud ajutise paigana, kust tegelased tahavad lakka-matult ära minna. See on koht, mis otsekui tekitaks küsimuse: see pole tõeline elu, kuidas siit minema pääseda. [...] Ja teatri olemus ongi selles: lahkuda lavalt, et leida tõeline elu. Seejuures ma loomulikult ei tea üldse, kas tõeline elu on kuskil olemas ja kas lavalt minema pääsedes tegelased ei leia end hoopis mõnelt teiselt lavalt, mõnest teisest teatrist jne. See ongi võib-olla põhimõtteline küsimus, mis võimaldab teatril eksisteerida.» (Koltès 1990b:119–120)

Sellest tulenevalt näeme, kuidas ruumilised suhted ja sellest tulenevad pinged (ühelt poolt tegelaste soov jõuda millegi poole, teisalt kartus lasta end kuhugi sisse imeda) jõuavad otseselt tegelaskujude kõneste, avaldades seal ruumi-poetiliselt vertikaalsussuhte näol. Juba nägime, kuidas *Öös...* tegelane näeb oma pääsemist õhku tõusmises. *Läänekaldas* aset leidva traagika sõnastab Charles:

CHARLES: [...] Seal teisel pool on üleval; siin on all; ja siin täpselt on selle alumise otsa kõige alumine ots; allapoole enam minna ei saa; ja pole suuremat lootust ülespoole saada. Kõige ülemine ots, kuhu me võime ronida, pole kunagi rohkemat kui selle alumise otsa kõige ülemine ots. Sellepärast ma tahangi teisele poole üle minna, murjampoiss, ma tahan sinna ära minna; ma olen pigem seal, ülemise otsa kõige alumises otsas, kui siin kõige alumise otsa ülemise otsas. Ära püüa sellest aru saada.» (Koltès 2006:79)

Koltèsi tegelastest kõige enam püüab ülespoole pürgida loomulikult Roberto Zucco. Juba näidendi alguses selgitavad meile valvurid, et horisontaalsuunas põgenemine on võimatu:

«Kui ta saaks välja suurte trellide vahelt, siis tulevad järgmised, mis on sama tihedad kui sõel, ning seejärel tuleb veelgi tihedam võre, nagu kurn.» (Koltès 2006:154)

Ja Zucco ise selgitab oma teise põgenemise käigus:

HÄÄL: Kust kaudu sa välja said? Näita meile seda väljapääsu.

ZUCCO: Ülevalt. Ei ole mõtet minna läbi müüride, sest müüride taga on teised müürid, on ikkagi vangla. Tuleb põgeneda mööda katuseid, päikese poole. Päikese ja maa vahele ei tehta ialgi müüri. (Koltès 2006:228)

Siinkohal on mõõdapääsmatu meenutada, et must auk, mis kõike ümbritsevat enese poole tõmbab, on astrofüüsikalises mõttes täht, või õigemini see, mis ühest tähest on saanud. Must auk Abadi näol on seega ühelt poolt vastand Päikesele (valguse ja elu allikale), kuid samas sellele vägagi sarnane: must auk on surnud täht või siis – miks mitte – surnud Päike. Sellest tulenevalt näeme, et nii *Läänekalda* kui ka *Roberto Zucco* lõpud on võrdselt ambivalentseid. Esimene lõpeb Charles'i tapmisega Abadi poolt: žest, mis on psühholoogilises plaanis

raskesti põhjendatav, omandab tähenduse kui me näeme Abadis takistavat jõudu Charles'i pääsemisele. Me võime seega järeldada, et Charles'i soov ära minna, ülespoole ronida, mis oli ka teiste tegelastega võrreldes kõige selgemini väljendatud soov, lõppes läbikukkumisega. Ent samas võime me selles näha ka tegelase pääsemist – võibolla ainuvõimalikku pääsemist lavalt. Ka Zucco tõusmine päikesesse, mis on saadetud näidendi viimasest repliigist «Ta kukub», tähistab igal juhul tegelase vabanemist lava ahistavast pingest, kuid meile jääb selgusetuks, kas see on tegelase iha täitumine või mitte. Võti ehk seisnebki selles ambivalentsuses: näha tegelase surmas ja/või kukkumises ebaõnnestumist ja tema pääsemises õnnestumist on võimalik siis, kui me käsitame teksti realistlik-psühholoogilises paradigmas. Järeldus on hoopis teine kui me näeme, et lava on see ruum, millest tegelane pääseda tahab. Tegelase pääsemine lavalt on igal juhul tema lõpp, tema surm – muidugi mitte alati fiktsionaalse tegelase surm (me võime alati küsida, mis saab temast edasi), aga kindlasti tegelase kui lavalise olevuse surm.

2.1.2.3. Läbipaistvus: keha annulleerimine

Lavaline ruum, mida *Läänekaldas* kujutab angaar ja seda linnast piirav jõgi, võtab *Roberto Zuccos* enda alla terve maailma. Seetõttu puudub seal ka see üks konkreetne must auk, mis Abadi näol paneb Charles'i ja teised tegelased enese ümber keerutama. Enne Roberto Zucco kirjutamist kinnitas Koltès, et tema näidendites, kasvõi varjatud kujul on alati üks neeger olemas. See lause, mis võib tunduda pelgalt möödaminnes tehtud naljana, omandab lähemal vaatamisel siiski olulise tähenduse, kui me näeme *Läänekalda* põhjal neegrit musta augu kehastusena. *Roberto Zuccos* võrdleb Roberto end pidevalt jõehobu, ninasarviku ja rongiga, mis liigub otse ja pimesi. Ent Zucco teekonda vaadates näeme, et ta liigub esmalt ülevalt alla ja siis alt üles. Tema teekond sarnaneb üsnagi sellele, mida ütleb enda kohta Klient:

Sellel, kes liigub ühelt kõrguselt teisele, ei ole mingit võimalust vältida alla tulemist, et pärast jälle üles minna, vaatamata nende vastandlike teineteist tühistavate liikumiste absurdsusele ja riskile tallata igal sammul, nende kahe vahel, aknast alla visatud jäätmetel. (Koltès 1990a:13)

Kuid vaatame Diileri vastust:

Ja kui ma ütlen, et te kaldusite kõrvale ja teie väidate muidugi, et see oli selleks, et mind vältida, ja mina kinnitan vastu, et see oli mulle lähenemiseks, siis tuleneb see ilmselt sellest, et tegelikult teie tee ei kaldunudki kõrvale, aga kuna iga sirgjoon eksisteerib vaid teatud plaani suhtes ja meie liigume kahe erineva plaani järgi, siis lõppude lõpuks on kindel vaid see, et te vaatasite mind ja et mina püüdsin teie pilgu kinni või vastupidi, ja seetõttu muutus joon, mida mööda te liikusite, absoluutsest suhtelisest ja kompleksseks, ei sirgeks ega kõveraks, vaid saatuslikuks. (Koltès 1990a:17)

Näeme, et ruumis valitsev seaduspära on seega suhteline. Teekond, mis tundub sirgjoonelisena võib endast kujutada kõrvalekallet. Zucco teekonda esimesest stseenist viimasesse võibki seega iseloomustada kui sirgjoonelist liikumist, mida teatrilava painutab enda suunas. Kui lava kujutab tervet maailma, siis järelikult ongi *Roberto Zucco* mustaks auguks kogu maailm. Publiku pilk ühtib seega Diileri pilguga, kes oma vaatamisega Kliendi teelt kõrvale kallutas. Ka Roberto kaldub kõrvale (ja siit saamegi vastuse Ema küsimusele: «Roberto, mis sind su sirgelt teelt kõrvale kallutas?») seetõttu, et saalis on publik.

Täispööre esimese näidendiga võrreldes on ilmne: kui seal võis näha publikus ihaldusobjekti, siis siin, vastupidi, on publik see, kes kujutab endast seda vääramatut jõudu, mis tegelase teekonda muudab. Sestap ei maksa imestada, et ühes võtmestseenidest paneb Koltès publiku sisuliselt samasse plaani vaatemänguhimuliste kiibitsejatega, kes tunnevad naudingut tegelase skandaalsest käitumisest. Ja lugegem selles valguses seda, kuidas Roberto neid iseloomustab:

ZUCCO: Vaadake neid hulle. Vaadake, kui vihased näod neil on. Nad on mõrtsukad. Ma pole kunagi niipalju mõrtsukaid korraga näinud. Vähimagi klõpsu peale, mis nende peas võib käia, hakkavad nad üksteist tapma. Huvitav, miks see klõps nende peades ei ole juba käinud, nüüdsama? Sest nad kõik on valmis tapma. Nad on nagu rotid laboratooriumis. Neil on tahtmine tappa, seda on näha nende nägudest, nende käitumisest; ma näen, kuidas nende käed on rusikas taskusse surutud. Mina tunnen mõrtsuka ära esimesest pilgust; nende riided nõretavad verest. Neid on siin kõikjal; tuleb seista vaikselt, liigutamata; neile ei tohi silma vaadata. Nad ei tohi meid näha; peab olema läbipaistev. Sest muidu, kui neile silma vaadata, siis nad märkavad, et neid vaadatakse, nad vaatavad siis meid ja näevad meid, nende peas käib klõps ja nad tapavad, tapavad. Ja kui üks juba alustab, siis hakkavad kõik tapma. Kõik nad ootavad vaid klõpsatust oma peas. (Koltès 2006:216–217)

Tegelase neutraalsuseiha võtabki seetõttu soovi olla läbipaistev ning ta saavutab selle alles siis, näidendi lõpus, kui publik on valgusest pimestatud. Seni, kui tegelane on laval, publiku silma all, kistakse teda vääramatu jõuga allapoole. Seda teatri gravitatsioonijõudu, mida kehastab Abad, kuid mis ei puudu üheski Koltèsi teoses, on märganud ka Jean-Pierre Sarrazac: «Kui tegelane sai kuhugi minna, kõndida, joosta, ehk maastikul liikuda, siis toimus see kõik *enne* etendust. Siis, kui ta ei olnud veel või ei näinud välja kui kino- või romaani-tegelane. Aga niipea kui ta on siin, meie ees, olevikus ja teatri malniduses, siis hakkab ta paratamatult jalgu järel vedama, ta hakkab kohal kõikuma nagu vurr, teda kisutakse liikumatus suunas.» (Sarrazac 1997:38)

Just nimelt teater oma reaalsusega, mitte autori vaba fantaasia, paneb nad võitlema, rabelema, asju vahetama, sada imet sooritama, et vaid sellest ruumist pääseteed leida. Publiku silme all muutub tegelane otsekui teadlikuks oma kehast, või veelgi täpsemini – just publiku pilk annab talle keha. Tegelase võitlus lavalt pääsemise eest muutub ühtlasi võitluseks oma keha vastu, mis teda takistab ülespoole tõusmast ning teda paratamatu jõuga lavale surub. Nagu tunnistab Charles on nii temal endal nagu ka Abadil veri rikutud («sul ei ole

enam ühtki kohta kuhu pageda, murjampoiss, sul on veri liiga rikutud», Koltès 2006:80). Kliendi tõmbab enda külge Diiler, kes omakorda on raskusjõu küüsis («[...] see ei olnud liftide juhuslikkus, mis teid siia aetas, vaid teile omane vääramatu raskusjõu seadus, mida te täiesti nähtavalt nagu kotti oma õlgadel kannate ja mis teid sel tunnil selle kohaga seob, kust te ohtes hoonete kõrgust hindate.» Koltès 1990a:14). Peale nende kesksete tegelaste on palju teisi, kes rohkem või vähem on raskusjõu küüsis: Õde sajatab kõntsa, mille sisse tema «tibuke» (Plika) langenud on ja kiidab puuri, mida ta iga päev puhtana hoidis (veel üks ese, mis õhikutõusmist takistab), Monique ja Koch kardavad kogu aeg millegi peal libiseda. Siit mõistame muuseas seda, miks Koltèsi tegelastel on pidev mure jalanõudega, mida nad ülimalt väärtustavad ja vahetuskaubana kasutavad. Tegelaste füüsiline kammitsetus on tuntav ka lavastajatele: võime näha, kuidas Patirce Chéreau, lavastades näidendit *Puuvillaväljade üksindses* 1995. aastal, ja Tiit Ojasoo *Roberto Zucco* lavastuses 2002. aastal, peavad vajalikuks lavastusse lisada tantsulise interluudiumi, mis tegevuse katkestab ja tegelased külgetõmbejõust mõneks ajaks vabastab ning annab neile võime oma keha käsutada.

Seesama probleem ei puudu ka kõnelejal *Õös...*: lisaks märgadele riietele ja juustele, mis teda allapoole kisuvad, täheldab ta oma ihaldatud kaaslaste juures teatud õhulisust ja närvilisust (mis tulevat emast), tema ise aga on vastupidiselt «pigem verest, ja luise karkassiga, kõigega, mis tuleb isast, närvid ei häiri mind kunagi, sest minu isa oli see-eest väga tugev, selline, kes ei lähe mõtlemise pärast oma närvidega riidu, keda miski ei häiri, kes on tervenisti luudest ja musklistest [...]». (Koltès 1988:16–17) Keha pole seega mitte ainult ümbritseva maailma meelevallas, mis seda määrab ja mida pole võimalik puhastada (Faki ja Charlesi ühine probleem), vaid on antud meile, meie otsesest tahtest sõltumata. See, milline on meie keha, selles on süüdi meie vanemad. Nõnda ei suuda Charles pageda, sest ta ei suuda vabaneda ema kontrolli alt, tema isa Rodolfe aga keeldub talle oma õnnistust andmast ja kõige tipuks seab üldse oma isaduse kahtluse alla, võttes Chares'ilt võimaluse oma päritoluga lõpparve teha ning järelkult ka oma kehast vabaneda.

Roberto Zucco aga on tegelane, kes vastupidiselt eelmistele suudab järkjärgult oma kehast loobuda. Näidendi alusjõuks on asjaolu, et Roberto tapab oma isa. See on esimene ja kõige kardinaalsem samm kehast vabanemisel. Selle motiivide kohta pole meil muud märki, kui Ema lause, kes ütleb, et «viskasid ta aknast välja nagu sigareti» ja võib arvata, et see ongi ainus motiiv. Zucco vabanes oma isast nii nagu vabanetakse sellest, mida enam tarvis pole, mis on lõpuni tarvitatud. Sellest tulenevalt on ema tapmine teine loomulik tegu.

Sellele järgneb uus kuritegu – Inspektori tapmine. Pole kahtlust, et pärast seda, kui tegelane on vabanenud oma kehast ja päritolust, ei saa ta veel muutuda nähtamatuks, sest teda kammitsevad ühiskondlikud reeglid ja seadused. On veel üks identiteedi kandja – nimi. Selle vahetab ta Plika süütuse vastu. Ja lõpuks tema ‘mina’ – selle tapab ta lapse näol (Jean-Marc Lanteri on veenvalt näidanud, kuidas Lapse tapmine, tema iseendale allutamine on Zucco kuju-

teldav enesetapp). (Lanteri 1991:43) Seejärel tuhmubki tema nimi lõplikult tema peas ja Zucco on vaba ja nähtamatu, et tõusta päikesesse. Ta on vabanenud kõigest, mis ühe inimese identiteedi moodustab: kehast, nimest ja sotsiaalsetest sidemetest.

Anne-Françoise Benhamou on rõhutanud – vastukaaluks neile, kes kipuvad Zuccos kurjategijat ja/või kangelast nägema – et näidendil on kaks kesket tegelast. Ehkki vaataja tähelepanu on suunatud loomulikult Zuccole, on näidend ühtlasi Plika lugu, kes paralleelselt Zuccoga teeb seda sama, kuid tunduvalt vähem vaatamänguliselt: kaotab süütuse, hülgab perekonna, reedab oma armastatu. (Benhamou 2001:45) Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi stsenograafia toob ruumiliselt esile parallelismi Zucco ning Plika vahel: esimene liigub kõikjal saalis ning teine on lava keskel puuris, mille varbade vahelt ta end lõpuks läbi surub. Paljud on näinud (vägisi tahtnud näha, sest kui laval on juba mörvar siis järelikult on ta vägistaja) Zucco ja Plika armustseenis vägivaldsust. Tegelikult pole mingit põhjust arvata, et Plika on ainus, kes seal laua all oma süütuse kaotab. Ja igal juhul on kindel, et mõlema tegelase põgenemise iha ja selle hävituslik iseloom on võrreldavad.

Kujundlikus plaanis on *Roberto Zucco* seega täiskasvanuks saamise lugu, kuid eelkõige lugu täiskasvanuks saamise keerukusest. Siin on tegu vaevalise üleminekuga, millega peab kaasnema kõige eelneva unustamine, hävitamine, hülgamine. Vanemate tapmine ja eelkõige lapse tapmine – lapse tapmine iseeneses – näitab *Roberto Zuccos* selle ülemineku kardinaalsust. See pole sugugi kõigile tegelastele jõukohane ning enamik neist ei saa sellega hakkama: Plika õde on «pikalejäänud neitsi», Koch jääb lõpuni pirtsakaks nagu väike laps, Charles'il ei õnnestu pääseda vanemate hoolitsuse käest ning Diiler võrdleb Klienti melanhoolse neitsiga.

Süütuse kaotamine, lapse east ja lapse kehast välja tulek, on valuline, kuid paratamatu protsess. Ja nii nagu raskusjõu puhul, on ka siin tegemist loodusseadusega, millele tegelased küll üritavad, kuid ei saa vastu panna. Nii nagu raskusjõud tõmbab tegelasi maa külge, nii tõmbab vananemine nad surma poole. Ka siin pole oma keha võimalik käsutada. Seetõttu ei jäägi tegelastel muud üle, kui joosta ringiratast või edasi-tagasi. Hästi näeme seda *Läänekaldas*: ühel pool Abad, kes tõmbab tegelasi surma poole oma telluurse paratamatusega, teisel ähvardav perspektiiv täiskasvanuks saada (suureks saada, surra). Meie ees toimub seega viimne näitemäng, viimane võitlus, viimane vastupanek kehale ja seepärast ongi Koltèsi tegelased kiirustavad ja natuke rohmakad: asi tuleb kähku ära teha, enne kui hilja. Või nagu soovitab Koltès näitlejatele: teksti peaks esitama nii nagu seda teeks laps, kes tahab pissile minna. Sest nagu ütles Roberto Succo, see tõeline sarimörvar, kelle sõnad Koltès üles tähendas: «Igal juhul, aasta või sada aastat, vahet pole, varem või hiljem sureme me kõik. Kõik.»²⁷

²⁷ Samad sõnad on nii tekstis, kui ka Roberto Succo märkustes. (Froment 1991:41)

2.1.2.4. Lavaline ruum

Siinkohal oleme saanud vastuse eespool esitatud küsimusele: Koltèsi looming, olgu see siis rohkem või vähem seotud tema kui romaanikirjaniku ambitsioonidega, käsitab oma materjali teatrile omasest vaatepunktist. Tema tegelased on eelkõige lavalised tegelased, kelle probleemiasetused ja -lahendused ei tulene tekstist, vaid on mõistetavad ühes ruumiga, mille loob etendus. See on lavastajate ning kriitikute peamise huvi ning tähelepanu põhjuseks. Ühelt poolt tunnetatakse, et tegemist on teatriga, mis otsekui räägiks tänapäeva sotsiaalsetest probleemidest – olgu siis tegu näiteks kuritegevuse, rassismi, sotsiaalse tõrjutuse, kodanliku ühiskonna pseudoideaalide absurduse või perekondliku ahistamisega – kuid teisalt pannakse tähele, et need probleemid ei ole mõistetavad ilma üldistusjõuta. Sama lühinägelik, kui süüdistada Koltèsi tegelasi – nt Zuccot – verejanus, oleks lugeda Shakespere'i *Macbethi* hollywoodliku *action*-filmi paradigmas.

See arusaamine on toonud kaasa Koltèsi näidendite analüüsi erinevate müütide kaudu. Ent nagu osutab Anne Ubersfeld, väljendub Koltèsi tekstide müütilisus ärapööratud tähenduses: «[...] müüt on lugu, mis peab andma maailmale, mõnele maailma mõistatusele, mingisuguse selgituse. Selles tähenduses on K. teatris tegevuse defitsiit, mis teeks raskeks müüti kujutava konstrueeritud faabula leidmise.» (Ubersfeld 1999:123) Koltèsi näendid ei anna meile selgitust ega vastust. Nagu nägime, on just neutraalsuse-ihha tegelaste eesmärgiks, see aga eeldab just selgitavate paradigmade vältimist. Sellest tulenevalt jäävadki välja joonistumata kõik võimalikud müüdid, mis Koltèsi loominguga haakuvad: *Roberto Zuccos* võib näha Oidipuse müüdile sarnaseid jooni (isa tapmine, erotiseeritud vahekord emaga, pimestus), ent lähemal vaatamisel ei toimi Oidipuse müüt ei tegelaskuju käitumise selgitusena (isa tapmine pole saatuslik juhus, vaid «tavaline asi») ega näidendi selgitusena – mistahes didaktilisus on Koltèsile võõras. Samal põhjusel ei ole võimalik – ehkki Bernard Desportes seob Roberto üsna ilmekalt Ikarose ja Appolosega – näha *Roberto Zucco* lõpus mingisugust karistust või manitsust. (Desportes 1993) Ikaros kukkus alla seetõttu, et ta põletas oma tiivad, Robertol aga tuleb üles tõusmiseks end kõikvõimalikest atribuutidest vabastada. Ka eksplitsiitsed vihjed, mida autor teeb nt Samsonile, Deliilale jt ei selgita ühtegi näidendit koherentselt, vaid üksikuid kujundeid ja teemasid (jõud, reetmine, ilu).

Desportes muuhulgas tunnistab järgmist: «Mis puutub Mithra kultusse, siis juhul, kui tegemist on surematuse töotusega, siis kujutab see endast surematust inimeste mälestustes. *Roberto Zucco* on seega Koltèsi kirjandusliku – teatraalse ja poeetilise «testamendi» figuur.» (Desportes 1993:93) Sellega tuleb nõustada, kuid veelgi enam: *Roberto Zuccot* ei tule näha mitte ainult autori viimase, äärmusliku näidendina biograafilisest aspektist, vaid ka esteetilisest aspektist: *Roberto Zuccos* on äärmuseni viidud see, mida teistes tekstides vaid vaeu ihaldatakse. Roberto on tegelane, kes jõuab surematusesse, mitte ainult kujund-

liku figuurina, vaid ka lavalise figuurina.²⁸ Erinevalt Schmitti kehatutest tegelastest *Kahe maailma hotellis*, keda autor oma äranägemise järgi liftiga üles või alla saadab, ei saa Koltès oma tegelasi vabalt käsutada, sest mitte referentsiaalse, kujutatava maailma seaduspärasused ja -loogika ei kehti nende jaoks, vaid tekivad uued seadused, mis avaldavad oma mõju. Nõnda on näiteks üsna keeruline psühholoogiliselt selgitada seda, miks Diiler ei taha liftiga sõita, küll aga mõistame, et tegelane, keda mingi gravitatsioonist suurem jõud tõmbab allapoole, omandab isevärki suhte objektiga, mis võib teda kiiresti vertikaalsuunas liigutada.

Põhjuseks, miks Koltèsi näidendite müütiline tõlgendamine muutub sageli kas ilukirjanduslikuks teemaarenduseks või kolmanda-neljanda tasandi lugemiseks, tulebki sellest, et tema näendid on suunatud otseselt lavalise realisatsiooni suunas. Rõhk pole küll otseselt näitlejal, kes üht või teist tegelast kehas tab (Abadi peab muidugi mängima neeger),²⁹ küll aga lavaruumil, mis toimib teistsuguse reaalsusena kui nn igapäevane elu. Koltèsi näidendites kehtivad küll need seadused, mis on fiktsioonile omased (tegelaskuju individualiseeritus, kõne jm), seal hulgas identifitseerimismehhanismid – me ei oota tegelastelt seda, mida me ootame pärisinimestelt päris elus, mistõttu võib mõrtsukas meile tunduda sümpaatne. Ent Koltèsi tegelasi piiravad täiendavalt need seadused, mis tulenevad näitleja paiknemisest laval. Loomulikult ei ole laval näiteks gravitatsioonijõud suurem, kui mujal, ent selle osakaal, võrreldes muude seaduspärasustega, on suurem. Seetõttu takerduvad nii sotsiaal-psühholoogilised tõlgendused (tegelane ei sümboliseeri mingit ühiskonnas eksisteerivat probleemi või stereotüüpi), kui ka mütoloogilised tõlgendused, mis samuti ei moodusta mõistetavat tervikut. Koltès ei paiguta oma tegelasi mitte mingisse ruumi, mis peegeldaks, imiteeriks kuskil mujal asuvat, olgu siis realistlikku või kujutluslikku (arhetüüpset) välja, vaid paneb oma tegelased vastakuti uut tüüpi seadustega, ta ei alluta mitte lava fiktsioonile, vaid allutab fiktsiooni lavale. See on praktikutele, kes Koltèsi loominguga lähemalt tegelnud, üsna selgelt tunnetatav. Nõnda tunnistab ühe *Läänekalda* lavastuse³⁰ stsenograaf Daniel Jeanne-teau järgmist: «Me kartsime selle näidendi puhul teatud positsioone piisavalt välja arendada. Nõnda tõi valgus sisse realistlikke elemente, hakates asju kujutama seal, kus me iga hinna eest olime püüdnud seda vältida. See lõi tähenduse,

²⁸ Soovimata küll näidendit selgitada autori elulooliste detailide abil, ei saa siinkohal siiski mööda märkusest, et *Roberto Zucco* kirjutas Koltès oma viimastel elukuudel, olles lähenevast surmast täies teadlikuses. Võib oletada, et Roberto märgib ühtlasi autori mõttelist paigutumist juba teisele poole füüsilist maailma. Lõpparve iseenda kehaga on tehtud.

²⁹ Kui Koltès sai 1989. aastal kuulda, et Hamburgis olevat näidendis *Tagasitulek kõrbesse* araablaste roll antud türklastele, pöördus ta teatri poole järelepärimisega. Vastuseks olevat teda püütud rahustada, et näitlejad on turbanitega küll, aga mängivad mitte türklaste vaid sakslaste. Taoline kahekordne tekstiväänamine viis selleni, et autor keelustas näidendi etendamise. (Klausner&Salino 1989:152)

³⁰ Théâtre du Cité International, jaanuar 1994. Lavastaja Michel Froehly.

hakkas kujutama angaari, selle augulist katust, veepeegeldust sammaste taga ega säilitanud avatust tekstile, mittetõlgenduslikku avatust. Samuti olid sambad liigselt «betoneeritud». Me oleksime pidanud, säilitades ühelt poolt idee lavalisest konkreetsest, püüdma mitte luua materiaalselt illusiooni, vaid need sambad ümbritsevaga kokku sulatama, ära kaotama... Me klammerdusime piiratud väärtustesse, mis vähendasid teksti loovat võimet... Koltèsi puhul – see on üks tema tugevaid külgi – loob tekst ruumi: piisab sellest, kui me vaimselt toitume teksti mateeriat. Minu meelest meil läks pisut kaduma tee abstraktsuse suunas. Sellest tulenes ka erootilise dimensiooni puudumine, mis meie lavastust iseloomustas.» (Bonvoisin 1996:96–97)

Nagu näeme, ei ole lavakunstniku probleem siin mitte ainult selles, et kujundus oleks olnud liialt realistlik – täpsustan, et intervjuu alguses ütleb ta selgelt, et lähteülesanne seisneski selles, et ühendada ühelt poolt lavaliselt konkreetne ruum abstraktse lähenemisega – vaid et kavatsusest hoolimata hakkasid lavaliselt konkreetsed detailid oma konkreetse viitama lavavälisele maailmale ning takistasid sellega teksti ruumiloovat toimet. Lavakujundus hakkas figureerima, viitama millelegi väljaspool lavalist reaalsust (tegelikkusele, fiktsionaalsele maailmale) ning töötas sellega tekstile vastu.

Sama probleem kummitas ka Patrice Chéreaud alates *Läänekaldast*, mida ta pidas suhtelisest publikumenust hoolimata ebaõnnestumiseks, samuti liigse lavalise konkretiseerituse tõttu – tegu oli Nanterre'i teatri ühe läbi aegade kalleima lavakujundusega – kuni *Puuvillaväljade üksinduseni*, mida ta tõi lavale lausa kolm korda. Ta otsis pidevalt väljendust, et just Koltèsi tekstile omane kujundlik maailm saaks piisavalt avalduda. Esimeses lavastuses (1987) on Kliendi ja Diileri vahelise dialoogi objekt ilmselgelt narkootikumid (esmas-tasandi tõlgendus), teises lavastuses (samuti 1987) homoseksuaalne ahvatlemine (kujundlik tõlgendus), kolmandas (1995) iha tema abstraktsel kujul.³¹ Samuti liigub lavakujundus esimese lavastuse realistlikust ruumist (mingisugune linnaääre mahajäetud paik, kus aetakse musta äri) täielikult abstraktsesse tühja lavaruumi, kus ainsana märgib vorme valgus. Tähelepanuväärne on ka see, et Chéreau oma viimases lavastuses sulatas samuti kokku reaalse ruumi kujundlikuga, kuid seda mitte lavalises, vaid kujutluslikus plaanis: etendus toimus ühes linnaäärses mahajäetud laohoones, kus viidi läbi ka proovid, püüdes sel kombel otse tänavalt tuua lavastusele vajalikku konkreetsest näitlejate (sh iseenda) ja publiku alateadvusesse, ilma seda lavaliselt kujutamata. Lavastus saavutas seega täpselt vastupidise efekti traditsioonilisele teatriõhtule, kus kesklinna mugavas ja sametises õhustikus püütakse luua pilti kaugest maailmast.

Kui me nägime eelmises osas, et Robert Wilsoni teater üritab luua laval autori ja publiku vahelist mentaalset ühisruumi, siis näeme, et ühelt poolt oleme siin sarnases skeemis, teisalt aga isegi keerukamas konfiguratsioonis, sest Koltèsi teater pole sugugi taandatav abstraktselt ja mentaalsele väljale. Meie ees pole mitte kujutluslikud olendid, figuurid, mõttetgevuse viljad, vaid lihast ja

³¹ Seda arengut kirjeldab ka Anne Ubersfeld. (Ubersfeld 1999:58)

verest olevused. Koltèsi teater pole seega ei autori liides, vaimne kujutlusruum, nähtav mõtetegevus, ega ka mitte autori kujutuse personifikatsioon, selle tõlge materiaalsesse keelde. Koltèsi teatri omapärasus ja paradoksaalsus seisneb selles, et mida enam võtab näitleja arvesse oma reaalselt paiknemist ruumis, mida enam on valgus teatri valgus ja põrand teatri põrand, seda enam muutub näitleja poolt kehastatav tegelane individualiseeritumaks ja seda enam muutuvad arusaadavaks tema käitumispsühholoogia ja motiivid. Kui tihti ollakse varmad vastandama teatraalset teatrit (klounaad, karneval, näitleja domineerimine) psühholoogilis-realistlikule teatril (referentsiaalne illusioon, tegelase terviklikkus, mingi reaalse paiga kujutamine laval), siis Koltèsi teatris õnnestub näitlejal varjuda tegelaskuju taha seda enam, mida enam ta mõistab, et tegelaskuju probleemid ongi tema probleemid, mitte ei püüa teha tegelaskuju võimalikke probleeme enda omadeks.

2.1.3. Vahekokkuvõte: keha avaldumine fiktsioonis

Ammendavat vastust küsimusele, mis eristab fiktsiooni mittefiktsioonist siiani antud ei ole. Lihtsuse mõttes võib vastandada neid, kes nagu Nelson Goodman, asetavad rõhu tekstile ja referendile (Goodmani järgi denotatsioon), küsides, kas üks või teine teksti element omab vastet reaalses maailmas (fiktsionaalse teksti denotatsioon on järelikult null), teistest, kes John Searle'i jälgedes asetavad rõhu lugejale, üteldes, et teksti fiktsionaalsuse määrab ära lugeja suhtumine. Mõlemale leerile on võimalik esitada ka vastuväiteid – esimesel juhul küsida, mis saab siis, kui lugeja ei ole teadlik teksti žanrist (ja peab näiteks fiktsionaalseid tegelasi reaalseteks), teisel juhul võib aga kahelda (nii teeb näiteks Noël Carroll) selles, et teksti lugemisstrateegiad kujutaksid endast kardinaalselt erinevaid protsesse ja asetada üldse kahtluse alla fiktsionaalse lugemiskogemuse erisuse reaalsest lugemiskogemusest.

Thomas Pavel avab siin tee mõlema leeri ühendamiseks. Üks tema tuntu- maid teoseid kannab pealkirja *Eemaldumise kunst (L'Art de l'éloignement)*. (Pavel 1996) Võttes vaatluse alla 17. sajandi klassitsistliku kirjanduse (nii teatri- kui ka romaanivallast) näitab Pavel, kuidas selle ajastu autorid sihilikult eemal- dusid igapäevareaalsusest ja sotsiaal-poliitilisest atmosfäärist, et luua oma lugejatele ideaalmaailm, mis neid vaimustaks oma moraalsuse, kuid ka mängulisusega. Kui Jean-Pierre Sarrazac rõhutab oma parabolist-autori juures, et oluline on mitte «eemaldumise», vaid «ringi minemise kunst» (*l'art du détour*), siis on vastandumine nii klassitsismile kui ka Paveli teosele ilmne. Samas tuleb märkida, et eemaldumine pole mõiste, mida Pavel kasutaks erand- ditult ühe konkreetse ajastu iseloomustamiseks, vaid on tema jaoks seotud üldisemalt teose fiktsionaalsusega. Nii viitab ta ühes oma 2003. aastal peetud ettekandes eemaldumisele ka 19. sajandi realistliku kirjanduse puhul, mida traditsiooniliselt on peetud ajastukeskseks. (Pavel 2003)

Vaatame siis lähemalt, kuidas Paveli järgi eemaldumine välja näeb. Nime-
tatud ettekandes tunnistab Pavel, et on saanud mõjutusi Robert Brandomi
(Brandom 1994) töödest, mille alusel eristab ta teineteisest kaht olulist mõistet,
milleks on referent ja inferent. Kui me räägime keele referentsiaalsusest, siis me
räägime võimest osundada sõnade abil mingisugustele konkreetsetele objek-
tidele empiirilises maailmas, kui aga keele inferentsiaalsusest, siis võimest
tähistada sõnadega üldisemaid kontseptsioone, tänu millele me suudame lisaks
ühe lausungi otsesele tähendusele näha teisi, kaudseid tähendusi (sh oletuslikke,
välistavaid, võimalikke jm), mis esimesega kaasnevad. Nagu märgib Pavel, on
keele inferentsiaalsus, mis tuleneb inimese mõtetegevusest ja kujutlusvõimest,
vahend, mille abil lugeja saab mõista vahetult fiktsioonimaailmas kehtivaid
reegleid, ilma et tal tuleks pidevalt teha võrdlusi oma entsüklopeediliste tead-
mistega toimuva taustast ja/või teda ennast ümbritseva sotsiaal-poliitilise maa-
ilma reeglitest. Seetõttu ongi inferentsiaalsus olulisel kohal ka realistlikes teos-
tes, mis ammutavad küll ainekitsamalt piiratud ajaloolisest kultuuriruumist,
kuid mille referentsiaalsus ei kahanda põrmugi teose inferentsiaalsust ega sellest
tulenevalt ka fiktsioonilisust. (Pavel 2003) Eemaldumise kunst pole Paveli jaoks
seega mitte ainult eemaldumine igapäeva reaalsusest ideaali loomise läbi, nagu
see avaldub klassitsistliku kirjanduse puhul, vaid fiktsiooni loomise läbi, kus on
oluline koht lugeja oskusel esitada piisavalt küsimusi teose kohta ning otsida
neile vastuseid teosest enesest. Näeme, et Sarrazac'i parabolisti tegevusest, kes
loob avatud teose, polegi me nii kaugel kui esmapilgul võiks tunduda.

Nii võime Pavelist lähtuvalt näiteks ütelda, et Roberto Zucco tegelaskuju
analüüsid röhutasime ülalpool just teose inferentsiaalseid seoseid. Lugeja, kes
ei näe Roberto käitumises enam, kui sarimõrvari tegusid, klammerdub refe-
rentsiaalsusesse, st näeb teoses avalduvaid elemente isoleeritult ning tõlgendab
neid teosevälise sotsiaal-poliitilise paradigma järgi (näiteks üldistest moraal-
normidest lähtuvalt) ega mõista teose fiktsionaalset iseloomu. Nõnda juhtus
näiteks Chambéry's, kus *Roberto Zucco* etendamine 1992. aastal keelustati
ettekäändel, et tegelik sarimõrvar oli just sealkandis oma kuritegusid toime
pannud. Otsuse teinud linnapea (ning temale avalduse teinud mõrvatud polit-
seiniku lesk) ei suutnud mõista, et teosel võivad küll olla otsesed referent-
siaalsed seosed tegelikkusega, kuid see ei tähenda sugugi teose fiktsionaalsuse
puudumist.

Referentsiaalsuse ja inferentsiaalsuse selget kooseksisteerimist märkamegi
just erilisel teatrietenduse puhul, mida iseloomustab ühelt poolt referentide
paljususe (üks lavaline tähistaja viitab korraga mitmele erinevale tähistatavale),
ja samas ka tähistatavate elementide määramatus ja dünaamilisus, mis tuleneb
vaataja kujutlusvõimest. Võib koguni väita, et mistahes lavastuse õnnestumise
eelduseks on vaatajapoolse aktiivse osaluse loomine, milleta etendus muutuks
pelgalt teksti või lavastajakontseptsiooni illustratsiooniks. Kui näha 19. sajandi
lõpu naturalistlikus teatris ebaõnnestumist, siis tuleks näha põhjust just nimelt
inferentsiaalsuse vähesuses, kui lava oli täis kuhjatud reaalseid asju (nt André

Antoine'i lavastused), millest tulenevalt publiku kujutlusvõime ei saanud piisavalt toimida. (Sarrazac 1992:705–730)

Autori tegevuse plaanis võib inferentsiaalsus avalduda kahel viisil. Esmalt loo tasandil, kus sarnaselt romaanikirjanikule esitab autor lugejale või vaatajale fiktsionaalse maailma, milles too suudab orienteeruda ilma, et autor peaks teda pidevalt kõikvõimaliku informatsiooniga varustama. Teiseks aga teatraalses plaanis, kus autor võtab arvesse teksti lavalist iseloomu. See ei tähenda lavastamiseks sobilike elementidega arvestamist (sel puhul on tegu pigem vastupidise protsessiga, kus autor projitseerib end mõttes lavastaja positsioonile ning paigutab teksti konkreetseid juhtnöörid või koguni täiendava vaatepunkti), kuivõrd tegevuse paigutamise ruumi, millel on lisaks võimalikele fiktsionaalsetele elementidele (nt tegevus toimub mahajäetud angaaris) ka võimaliku reaalse lavaruumi tunnused, nagu nägime Koltèsi *Läänekalda* puhul. Tegelase tegevus allub seega ka neile, mittereferentsiaalsetele seadustele, mis tulenevad näitleja viibimisest laval vaataja silme ees ning mille puhul pole vajalik otsene viitamine. Võib seega ütelda, et teksti on sisse kirjutatud ka lavaline inferentsiaalsus.

Toome näite: kui Fak *Läänekaldas* teeb Claire'ile ettepaneku angaari siseneda, siis mõistab vaataja nii selle ettepaneku otsest tähendust (liikuda ühest punktist teise) kui ka kaudset tähendust (astuda seksuaalvahekorda). Claire'i liikumine angaari poole, mis muuseas tekkis lugeja jaoks kuigi selgelt ei avaldu, muutub lavaruumis silmatorkavaks, sest iga samm angaari suunas viib teda ühtlasi Faki eesmärgile lähemale. Näitleja liikumine laval omandab täiendava tähenduse ja angaar tõuseb sümboli tähendusse. Täpselt sama juhtub ka teiste tegelaste ja nende ihadega. Kuid *Läänekalda* omapära seisneb selles, et angaar ei sümboliseeri nende jaoks üht ja sama. Sellest tulenevalt ei kaota angaar oma referentsiaalset väärtust – ta jääb endiselt viitama mingile mahajäetud laohoonele või paadikuurile – kuid samas on vaataja sunnitud enda jaoks pidevalt selle tähendust varieerima. Selgitus sellele, mida angaar tähistab, ei asu seega tekstist väljaspool – ei realistlik-psühholoogilises reeglistikus ega ka sümbolistlikus võrgustikus. Angaari tähendus tuleneb otseselt sellest, kuidas tegelased selle sees ja selle ümber liiguvad, mistõttu võib ütelda, et ongi tegemist inferendi tähistajaga, mille täiendava ja pidevalt muutuva tähenduse loob vaataja.

Nii Éric-Emmanuel Schmitt kui ka Bernard-Marie Koltès toovad vaataja ette fiktsionaalse ruumi. Esimesel juhul on tegemist näidenditega, mis toimivad kodanliku teatri paradigmas, kasutades referentsiaalsuse loomiseks stereotüüpe, mis aitavad vaatajal mugavamini orienteeruda loodavas maailmas ning sealjuures lasevad tekkida täiendavatel küsimustel. Schmitti näidendite omapäraks on see, et need täiendavad küsimused on autoripoolse kontrolli all. Et oma kontrolli võimalikult efektiivselt rakendada, on Schmitt sunnitud eemaldama elemendid, mis hakkaksid toimima lavaliste inferentidena. Üheks oluliseks elemendiks, mis nõnda autoripoolse surve alla satub, on tegelase keha. Loomulikult ei saa Schmitt oma teatrist kõrvaldada näitlejat, kes seda keha väljendab, ent ta saab luua maailma, kus tegelase keha satub konflikti tema mõtte-

maailmaga. Tegelase keha muutub sel kombel tema vaenlaseks, takistavaks teguriks või lihtsalt häirivaks probleemiks.

Koltèsi loomingu puhul nägime, kuidas vastupidiselt Schmitti näidenditele moodustub fiktsionaalne ruum tegelaskehast tulenevast infernetsiaalsusest. Vaimne maailm – sealhulgas vaatajapoolne arusaamine toimuvast – mitte ei vastandu füüsilisele, vaid on sellest otseselt sõltuv. Autor seetõttu mitte ei sekku tegelaste saatusesse ega püüa nende üle kontrolli saavutada neid ühel või teisel kombel vigastades, vaid laseb neil endil toimetada piiritletud ruumis, milleks on lavaruum. Sellest tulenevalt ei jää tegelased mitte fikseerituks, vaid omandavad dünaamilisuse. Selle dünaamilisuse otseseks tagajärjeks on tegelaste soov, lootus ja osaliselt ka võimalus oma kehast vabaneda. Erinevalt Schmitti tegelastest ei järgne võimalikule kehast vabanemisele mitte invaliidsus või surm, vaid see kujutab endast pigem emantsipatsiooni. Kantud sageli utoopilisest, kuid ilmselgelt positiivsest eesmärgist.

Mõlema autori puhul nägime seda, kuidas näidendi tekst, ükskõik kui kirjan- duslike võtetega seda luua, surub autorile peale kujutluse füüsilisest reaalsusest. Mõlemal juhul pole tegu mitte ainult lavalise reaalsuse arvestamisega – aja-, koha- ja tegevusühtsuse reegel ei oma enam tähendust formaalsest vaatepunktist – kuivõrd fiktsiooni allumisega näitleja ning ruumi lavalisele malnidusele. Näitekirjanik ei saa luua suvalist fiktsionaalset maailma mitte ainult sellepärast, et tal tuleb arvestada teatriteksti tehnilise spetsiifikaga, vaid seetõttu, et isegi kui ta seda ei soovi, allub tema loodav maailm – ükskõik kui fantaasiarikas see ka poleks – vaatajapoolsele kontrollile kindlas ajas ja ruumis.

2.2. Autorifiguur efemeerse tegelassubjektina

2.2.1. Autobiograafiline ise-subjekt: Jean-Luc Lagarce

2.2.1.1. Autobiograafia võimalikkusest teatris

Jean-Luc Lagarce (1957–1995) oli lavastaja, teatritrupi juht, kuid eelkõige viljakas autor, kelle sulest on ilmunud ligi kolmekümmend teost, millest valdav enamus on kirjutatud teatrile. Enamik tema tekstidest on üksteisega lähemas või kaugemas seoses. Piisab mõnest näitest: *Meie, kangelased (versioon ilma isata) (Nous les héros (version sans père))* on versioon näidendist *Meie, kangelased (Nous les héros)*, kuid selles on üks tegelane vähem; *Armastuslugu (viimased peatükid) (L'Histoire d'amour (derniers chapîtres))* on uus versioon näidendist *Armastuslugu (L'Histoire d'amour)* ja *Kauge maa (Le Pays lointain)* sisaldab samu tegelasi ja pea sõna-sõnaliselt sama teksti, mis *Lihtsalt maailmalõpp (Juste la fin du monde)*, kuid juurde on lisandunud uusi dialooge ja uusi tegelasi. Lisaks variatsioonidele, mida võiks nimetada ümberkirjutusteks, võib märgata ka muid seoseid, olgu siis tegu näiteks keskse tegelasega, kellel on sageli sama nimi (Louis) või naistegelastega, kellel on sarnased nimed (Hélène,

Ellen). Üldistavalt võib ütelda, et Lagarce'i näidendites on sageli üks ja seesama mees-peategelane, kellel on minevik, kuhu kuuluvad sõbrad ning perekond, ja kelle tulevik on ebakindel, sest sageli on ähvardamas surm. Näidend on tema jaoks kokkuvõtete tegemise aeg ja koht, kus pörkuvad mälestused, süütunne, vimm ja valu ning mille abil on ühtlasi viimane võimalus seni üteldu täpsemalt ümber sõnastada.

Märkame siin üht hämmastavat kokkusattumist – kui ühelt poolt autor kirjutab ümber oma tekste ja loob erinevaid variatsioone, siis seda sama teeb tema peategelane. Autori editoriaalne tegevus kattub tegelase diskursiivse tegevusega: kui üldiselt oleme harjunud pidama teoste publitseerimist (sh näiteks autoriõiguste küsimused) autori kui institutsiooni sfääri kuuluvaks, aga tegelaskõnet autori esteetiliseks väljenduseks, siis siin pole selliste tegevuste lahusus sugugi ilmne ning kattuvus juhuslik. Piisab vaid kiirest pilgust autori eluloole, kui me leiame lisaks hulgaliselt elemente, mis rõhutavad seoseid kirjaniku isikliku maailma ja tema peategelaste probleemide vahel. Kõige silmatorkavamad on loomulikult need, mis tulenevad otseselt autori paiknemisest traditsioonilise ühiskonnamudeli piirimaal: homoseksuaalsus, mis toob endaga kaasa suhete keerukuse (hinnatakse ümber sõprus, armastus, perekond) ja viimaste eluaastate loomingus tugevalt avalduv teadmine parandamatust haigusest ja lähenevast surmast. Lisaks Lagarce'i tegevusele kirjanikuna avaldub sarnane mõõde ka tema tegevuses lavastajana ning näitlejana: mängis ta ju veidi enne surma peaosa Molière'i *Ebahaiges* (ilmse intertekstuaalse vihjega Molière'ile endale, kellele see osa viimaseks jäi) ning oma näidendi *Armastuslugu (viimased peatükid)* lavastuses, mille peategelaseks on kirjanik, kes peatselt sureb.

Toogem siinkohal algusread näidendist *Lihtsalt maailmalõpp*, kus Lagarce'i isiklik maailm selgelt avaldub. Kuna hiljem on vaja selle näite juurde korduvalt tagasi pöörduda, siis olgu siinkohal proloog ära toodud terviklikul kujul. Ühtlasi saame parema ettekujutuse Lagarce'ile iseloomulikust keelekasutusest (näide1):

LOUIS: Hiljem, aastapäevad hiljem
– siis kui ma omakorda suren –
ma olen peaaegu kolmekümne neljane ja kolmekümne neljaselt ma suren,
aastapäevad hiljem,
juba mitu kuud olen ma oodanud niisama, petnud, teadmatuses,
juba mitu kuud olen ma oodanud, et see saab läbi,
aastapäevad hiljem,
nii nagu mõnikord juletakse end liigutada,
vaevuhilju,
äärmise hädaohu ees, märkamatu, tahtmata teha müra või liig äkilist liigutust,
mis vaenlase üles ärataks ja lõpu kaasa tooks,
aastapäevad hiljem,
kõigele vaatamata,
on hirm,
kuid riskides eluga, lootmata ellu jääda,
kõigele vaatamata,
aastapäevad hiljem,

otsustasin ma neile külla minna, tagasi vanadele radadele, käidud teele, ja sõita,
et öelda, aeglaselt ja hoolikalt, hoolikalt ja täpselt
– seda, mida ma usun –
aeglaselt ja rahulikult, kaalukalt
– ja kas ma pole teistele ja neile, just eriti neile, kas ma pole alati olnud kaalukas mees?,
et öelda,
ainult öelda,
et ma suren varsti ja kindlalt,
teatada ise, olla ainus sõnumiviija,
ja näida
– võib-olla selline nagu ma alati olen tahtnud, tahtnud ja otsustanud, iga-sugustes olukordades ja niikaua kui ma seda mäletan –
ja näida, et suudan ikka veel ise otsustada,
luua endale ja luua teistele, neile, just eriti neile, sulle, teile, talle, ja kõigile, keda ma ei tunne (mis parata, liiga hilja juba),
luua endale ja luua teistele viimast korda illusiooni sellest, et ma suudan enda üle otsustada, ja olla, kuni lõpuni, iseenda peremees. (Lagarce 1999:207–209)

Lisagem siia juurde alguskatkend näidendist *Kauge maa*, mis kirjutatud viis aastat hiljem (näide 2):

LOUIS: Hiljem, aastapäevad hiljem.

ARMSAM, JUBA SURNUD: Aasta hiljem, kui suren mina, kui ma olen juba surnud?

LOUIS: Täpselt nii.

Aastapäevad hiljem

jäin ma sinna, üksi, mahajäetuna, *ja muud sihukesed asjad*,

hiljem, aastapäevad hiljem

– siis oli minu kord surra –

(ma olen nüüd peaaegu neljakümne aastane ja selles vanuses ma suren)

aastapäevad hiljem, otsustasin ma siia tulla. Tagasi tulla.

KAUAAEGNE SÕBER: Lugu noorest mehest, kes otsustab tagasi tulla mööda vana rada, näha oma perekonda, oma maailma, sel ajal, kui ta sureb.

Lugu sellest reisist ja nendest, keda ta on silmist lasknud, keda ta kohtab, keda uesti leiab. (Lagarce 2002b:277)

Võime näha, et mõlema katkendi puhul avaldub selgelt autori isiklik maailm: esimene tekst on kirjutatud kolmekümne kolme aastaselt, teine kolmekümne kaheksaselt. Mõlemad tekstid sisaldavad endas seega täpset viidet autori vanusele ning väljendavad teadmist lähenevast surmast. Realistlikkust suurendab ühelt poolt tulevikku suunatud kategoorilisus («selles vanuses ma suren»), mis pole loomulikult informatiivne, vaid väljendab hetkeotsiooni, ning minevikulisus – autor juhataks otsekui sisse pihtimusliku loo oma äsjasest tegevusest. Sellele lisandub mina-vormist tulenev lausungiplaanide kattuvus: peategelase

‘mina’ hakkab kõlama autori ‘minana’. Samas leiame teisi elemente, mis autobiograafilisust vähendavad: peategelase nimi on Louis, mis on küll sarnane autori nimele (Jean-Luc), ent ei kattu, ning võib seostuda prantsuskeelse meessoost rõhulise asesõnaga *lui* (ja naistegelaste nimed Hélène ja Ellen sarnanevad kõlaliselt naissoost asesõnale *elle*). Kõige enam aga vähendavad autobiograafilisust teksti dramaatiline vorm, mis esitab teiste tegelaste kõnet otsese dialoogina, mitte kaudse kõne abil, ja sellega kaasnev pöördumine proloogile iseloomulikust minevikuvormist olevikku näidendi põhiosas ning muidugi teemakäsitus – peategelase koju pöördumine saab olla vaataja jaoks küll kujundliku väärtusega (kirjaniku kujutuslik pöördumine lapseõlvemaale), ent mitte reaalselt aset leidnud sündmuse reproduktsioonina, päeviku-laadse ülestähendusena. Lisagem ka teksti graafilise omapära – Lagarce’i tekst on liigendatud rütmilisteks üksusteks, peaaegu värssideks, ning kannavad endas tugevat ja äratuntavat poeetilist maneerlikkust, mida tavaliselt autobiograafiliselt tekstilt ei oodata.

Siit tuleks järeldada, et just teksti dramaatilisus välistab teksti autobiograafilisuse: kui lugeja entsüklopeedilised teadmised autori eluloolistest faktidest lähendavad teksti autori isiklikule maailmale, siis teatrivormi olevikulisus ja dialoogilisus jällegi kaugendavad. See avaldub ka autobiograafilise teksti üldtunnustatud definitsioonis, mis pärineb Philippe Lejeune’i teedrajavast esseest *Autobiograafiline pakt (Le Pacte autobiographique, 1975)*. Lejeune’i järgi on autobiograafia «tagasisvaateline proosavormis jutt, mille reaalne isik teeb iseene eksistentsi põhjal, kui ta rõhutab oma isiklikku elu ja eriliselt oma isiksuse lugu». (Lejeune 1996:14) Kaks olulist elementi – proosavorm ja jutt – välistaksid draamavormi käsitamise autobiograafiana ja selgitaksid ühtlasi, miks näidendi korral autobiograafilisuse efekt tundub vähenevat. Ent nagu rõhutab Lejeune’i essee pealkirigi, on tegemist kaheosalise määratlemisega – lisaks nimetatud teksti ülesehituslikele komponentidele, on autobiograafia puhul tegemist ka lugejapoolse tegevusega, mis seisneb nende komponentide tunnustamises autobiograafilistena. Nõnda täpsustab Lejeune, et autobiograafia puhul on «samavõrd tegu kirjutamise kui lugemise protsessiga, see [autobiograafilisus] on ajalooliselt muutuv *lepinguline efekt*.» (Lejeune 1996:45)

Sama kaheosaline määratlus on põhimõtteliselt aluseks jäänud ka Jacques Lecarme’i ja Éliane Lecarme-Tabone’i 1999. aastast pärinevale teosele *Autobiograafia (L’Autobiographie)*, mis võtab kokku kõige hiljutisemad ja olulisemad arengud selles vallas. (Lecarme&Lecarme-Tabone 1999) Siinkohal on huvitav märkida kaht asjaolu: esmalt seda, et autobiograafia tõlgendamine ajalooliselt muutuva nähtusena sunnib uurijaid esitama küsimuse lüürika võimalikust autobiograafilisusest, hoolimata sellest, et lüürika puhul pole ometi tegemist ei proosa (ehkki vabavärsi teke on kahtlemata külvanud suurt segadust lüürika defineerijate hulgas) ega sealhulgas ka jutuga. Autorid ei välista alateadlike kujutuspiltide maalimise autobiograafilist iseloomu (mõlemas viidatud teoses on käsitletud suure põnevusega Michel Leirisi loomingut). Teisalt aga avastame, et kummalgi juhul ei huvituta vähimalgi määral teatriteksti võima-

likust autobiograafilisusest. Sellest on võimalik teha kaks järeldust: esmalt käsitavad mõlemad teose autorid näidendeid traditsioonilise dramaatilise mudeli alusel, mistõttu nad ei näe võimalust, et teatrile kirjutatud tekst võiks sarnaselt luulele väljendada autori alateadlikke kujutluspilte, teisalt seetõttu, et just näitleja lavalisus takistab vaataja ja autori lepingulise suhte teket, vaataja võimet ette kujutada, et teos räägib autori elust.

Et autobiograafia uurijad meile vastust ei anna, heidame pilgu teatri-ajaloolaste poole. Artiklis «Märkusi autobiograafilise teatri kohta» toob Martine de Rougemont näiteid, kus autorid on kasutanud näidendivormi iseenese minapildi maalimiseks. Olulisel kohal on loomulikult Diderot, kelle jaoks, nagu meiegi eelmises osas nägime, on teater täpne vastand tegelikkusele ning seega kinnitab seisukohta, et teater ei saa toimida autobiograafilisena. Ilmekas on Restif de Bretonne'i looming, kelle tegevuse kokkuvõtteks de Rougemont peab kaheksendest nentima: «Restif ei ole kunstnik, romaanikirjanik ega näitekirjanik, võib-olla just seetõttu, et ta on alati ja kõikjal autobiograaf.» (Rougemont 1986:119) Kõige lähemale võimalikule autobiograafiale jõuab de Rougemont'i järgi Robert Wilsoni looming, näiteks – nii nagu me seda töö esimeses osas ka nägime – luues võimaluse autori minal asenduda vaataja silme all näitleja minaga. Ent nagu kinnitab de Rougemont, kaotab autori isiklik maailm oma retrospektiivse iseloomu etenduse reaalsuse tõttu, oluliseks saab lavaline malnidus ning lavaline tegevus, mis otsekui kustutab sidemed minevikuga. De Rougemont'i lõplik järeldus on, et konventsionaalses mõttes pole teater seni olnud kohaks, kus vaatajal võiks tekkida kokkupuude autori isikliku eluga, mistõttu ei ole võimalik rääkida autobiograafilisest teatrist, samas – lähtudes endiselt lugeja- või vaatajapoolsest kokkuleppesest – ei ole võimalik taolise teatri teket kategooriliselt välistada.

Autobiograafilise teatri olemus taandub seega ühele selgele probleemile: kirjanik peab veenma vaatajat, et lavalt nähtav ja kuuldav on tema 'mina' retrospektiivne projektsioon. Selleks peab autor tekstitehniliste vahenditega saavutama kaks kokkulangevust: esmalt keskse tegelase seostamise iseenda isikuga ning teisalt näitama vaatajale, et tegu on tagasivaatega, isikliku mineviku kirjeldamisega. Selleks peab ta suutma mitte ainult luua referentsiaalset teksti, vaid välistama ka fiktsioonile omase inferentsiaalsuse. See tähendab, et ta peaks püüdma eemaldada need elemendid, mis tekitaksid vaatajas tunde, et lugu, mida räägitakse joonistub tema silme all siin ja praegu. Üks oluline element, mida ta eemaldada ei saa, on kahtlemata näitleja. Sõnastades selle ümber meile olulisse terminoloogiasse, peab näitekirjanik looma ise-subjekti, mis kinnistuks ainult lavavälisesse referentsiaalsusesse, kusjuures ammutades materjali vaid ise-idem subjekti diskursusest. Välistatud oleks nii ise-ipse subjekt (tekst kaotaks oma retrospektiivsuse), kui ka – mis peamine – igasugune võimalus efemeerse ise loomiseks. Selle tulemusena oleks tõenäoline pelgalt repetitiivse kõne avaldumine, mis sarnaneks üsnagi Beckett'i tegelaste kõnele ja lõppeks nii kõne kui ka subjekti enese kustumisega. Seetõttu pole üllatav, miks autobiograafia uurijad jõuavad sageli tähelepanekuni subjekti kastratsiooni-

hirmust – totaalne pöördumine minevikku, mis toob endaga kaasa iha hävine-
mise (või tuleneb sellest), ei saagi muuga lõppeda.

2.2.1.2. *Autobiograafilise subjekti loomine Lagarce'i teatris*

Lähema pilgu heitmiseks Lagarce'i loomingule, naaseme näidendite *Lihtsalt maailmalõpp* ja *Kauge maa* juurde, kus tunneme ära teatud elemendid, mis kõik kannavad endas täiendavaid aspekte. Esiteks on märgatavad ekstratekstuaalsed seosed autori ja peategelase vahel, kuid tegelane ei kannu autoriga sama nime. Eelüteldu valguses pole tegu sugugi tähtsusetu erinevusega. Teiseks on Lagarce'i peategelane ära lõigatud tulevikust ja kontsentreerunud minevikule – ta ei tee kaugeleulatuvaid plaane, sest teda ähvardab lähenev surm, ent teda kannustab soov minevikuga lõpp teha, oma elu kokku võtta, viimast korda lähedaste inimestega rääkida, sealhulgas ka nendega, kes on siit ilmast juba lahkunud. Kõik need soovid avalduvad juba proloogis, mille järgi võime aimata, et just nimelt algav etendus on arvete klaarimise kohaks. Erinevalt autobiograafist ei ole Lagarce'i tegelane tagasivaateliselt nartsissistlik, vaid lootusrikas. See, et tema lootus on kontsentreeritud väga lühikesse ajaperioodi ainult dramatiseerib toimuvat, mitte ei annulleeri seda. Kolmandaks on tegelaste kõne ilmselgelt repetitiivne, kuid mitte sihitult. Nad on kannustatud soovist leida sobivat väljendit, õiget vormelit, vajalikku sõna.

Nende kolme tunnusoone põhjal võime nüüd luua selgema pildi Lagarce'i diskursiivsest tegevusest: meie ees on tegelane, kes pole autor ise, kuid on temaga sarnane, see tegelane teeb viimase pingutuse maailmaga sobituda, otsides selleks õiget eneseväljendust. Autori isiklik sobimatus maailma, tema lootusetu võimetus reaalses elus midagi korda saata, transponeerub seega kirjanduslikuks tegevuseks, kus tegelase – ja laiemalt näitleja – kanda jääb selle viimase pingutuse realiseerimine. Kordus, mis viiks autobiograafilise diskursuse otse hääbumisse, muutub siinkohal viljakaks – just nimelt teatrile omane kordus, mis väljendub proovide, etenduste, uute näitlejate, uute lavastajate, tõlgete ja uute tõlgete, lugemiste ja uute lugemiste näol, on autorile võimaluseks iseennast jäädvustada ja sellega ka enese olemasolu igaveseks säilitada.

See, mida me siin nägime, on pinge, mis tuleneb ühelt poolt teksti kaldumisest autobiograafia suunas ja teisalt teksti vastupanust autobiograafiale. Nõnda tuleks meil selguse mõttes rääkida kahest erinevast subjektist – ühelt poolt nõ autobiograafilisest subjektist (laiemas tähenduses representatiivsest isidem subjektist) ja teisalt inferentsiaalsest subjektist, mis sellele vastandub. Need kaks subjekti ei ole tingimata määratletud eri tegelaste poolt, vaid võivad avalduda ühe tegelase kõnes ka mikrotasandil. Nõnda näeme seda kahe-suunalisust ülaltoodud *Lihtsalt maailmalõpu* proloogis, kus tegelane avaldab oma nägemuse (näide 1): «luua endale ja luua teistele, neile, just eriti neile, sulle, teile, talle, ja kõigile [...] / luua endale ja luua teistele viimast korda illusioon sellest, et ma suudan enda üle otsustada, ja olla, kuni lõpuni, iseenda peremees». Näidend, etendus, on seega kohaks, kus on võimalik realiseerida

sedas, mida senini elus realiseerida pole olnud võimalik. Võime ütelda, et tegelane läheb sihilikult välja pettuse peale (soovib luua illusiooni), ent see n-õ pettus on suunatud pigem iseenele kui teistele. Teistele illusiooni loomine pole keerukas, see on tegelikult juba ammu paigas («ja kas ma pole teistele ja neile, just eriti neile, kas ma pole alati olnud kaalukas mees?»), etendus on vaja selleks, et suuta iseennast veenda selles, et tema sõnal on kaalu, et ta võib otsustada iseenda üle, et ta on iseenda peremees. Ent kuidas petta iseennast? See on võimalik ainult subjekti lõhenemise teel. Lisaks ühele tegutsevale subjektile on tarvis teist loodavat subjekti. Kui reaalses, igapäevases elus puudub subjektil võimalus tervikliku minapildi projektsiooniks – kuidas luua pilt endast kui otsusekindlast inimesest, kui lähenev surm tekitab hirmu iga väiksemagi liigutuse ees? – siis kirjutatu (etendus) on võibolla siin ainsaks lahenduseks. Lõhe lausumissubjekti ja lausungisubjekti vahel on ühelt poolt ületamatu, kuid seos on teisalt piisavalt tugev, et just nimelt luua tegelasele vajalik illusioon. Nagu nägime, ei vaja tegelane mitte otsusekindlust, vaid illusiooni otsusekindlusest. Proloogile järgnev näidendi põhiosa on selle illusiooni realiseerimine, täpsemini püüd realiseerida.

Etendus on seega midagi enam, kui ühe tegelaskuju – peategelase – dialoog teiste tegelastega. *Lihtsalt maailmalõpu* proloogi ülesandeks on ühtlasi viia kõik järgnev tegelase sisemaailma. Lagarce loob siin tegelaskeskse vaatepunkti väga lihtsalt. Juba esimeses stseenis, kus vaataja kohtub Louis' perekonnaga – tema õe, noorema venna, vennanaise ja emaga – on vaataja vaatepunkt traditsioonilise etendusega võrreldes nihestatud. Esiteks läbi selle, mida vaataja teab – teda lähendab Louis'ga oluline saladus – ent veelgi enam läbi selle, mida ta ei tea: Louis pöördub pärast pikka lahusolekut tagasi inimeste juurde, kes peaksid olema tema jaoks väga lähedased, kuid kelle kohta ta on peaaegu kõik unustanud. See, mis vaataja jaoks on uus informatsioon, on ühtlasi uus informatsioon Louis'le, kellele samas ei tohiks see uus informatsioon olla. Vaataja satub siin kummastavasse olukorda, kus tänu vaatepunkti ühitamisele peategelase omaga tunnetab ta psühholoogiliselt peategelase hinges toimuvat segadust – tegelased, kes peaksid olema lähedased, tunduvad täiesti võõrad, sest nad seda ju vaataja jaoks realselt ka on. Ühiste mälestuste vahetamisest saab vastastikune informeerimine:

EMA: [...] Pühapäeval

– no ma räägin seda –

pühapäeviti me käisime jalutamas.

Polnud ainsatki pühapäeva, kui me väljas ei käinud, see oli nagu rituaal, nii ma ütlesingi, rituaal,

harjumus.

Me käisime jalutamas, keegi ei saanud sellest mööda hiilida. (Lagarce 1999:226)

Oluliseks muutub pinge informatsioonipuuduse ja samas ääretult afektiivse õhkkonna vahel, mida Louis saabumine tekitab, sest tegu on ühtlasi vanema vennaga, kelle osaks peaks olema isa puudumisel perekonna eest hoolitsemine.

SUZANNE: Kui sa ära läksid
– ma ei mäleta sind –
siis ma ei teadnud, et sa lähed nii kauaks, ma ei pannud tähele,
ma ei osanud sellega arvestada,
ja ma jäin kõigest ilma.
Ma unustasin su üsna kiiresti.
Ma olin väike, noor, nagu üteldakse olin ma väike. (Lagarce 1999:218)

Louis saabumine ei kujuta endast kadunud poja tagasitulekut, vaid pigem vastupidi – ta võtaks otsekui koha sisse perekondlikus mudelis, kuhu ta peaks kuuluma, ent kuhu ta ei sobi. Tema saabumine lööb kõikuma seni normaalselt kulgenud elu, ent ei saa pakkuda mingit uut (veel vähem paremat) alternatiivi, sest tema eesmärgiks on teatada lähenevast surmast. Paradoksaalselt toob Louis saabumine ilmsiks tema puudumise ja oma kohaloluga ta ei saavuta muud, kui rõhutada enese puudumist. Eriti selgelt sõnastab selle oma pikas lõpumonooloogis vend Antoine, kes tunneb sarnaselt Suzanne'iga süüd mitte selle pärast, et ta oma venda piisavalt ei armasta, vaid seepärast et ta ei suuda oma kiindumise puudumise üle piisavalt tugevalt kahetsust tunda. Sellises situatsioonis saab vaatajale üsna ruttu ilmsiks, et Louis lahkub kodust, ilma et ta sõnagagi oma saabumise tegelikke motive paljastaks.

Etendus, näitemäng, on seega osaliselt läbikukkumine. Tegelase soov korda luua, sh luua endast pilt nagu see talle sobiks, ei realiseeru, sest eksisteerivas pildis pole talle kohta. Tema puudumine, mis on juba perekonna poolt aktsepteeritud, ei muutu ilmsemaks tema füüsilise kadumisega siit ilmast. Mineviku vastu ei saa ta samuti midagi ette võtta, sest ta on minevikust ära lõigatud. Ent teater annab võimaluse korduseks. Näidend *Kauge maa*, nagu eelpool üteldud, on *Lihtsalt maailmalõpu* variatsioon. Täpsemini laiendus. Me leiame sellest tekstist samad tegelased (õde, vend, vennanaine, ema) ja pea samad dialoogid, ent lisaks ka uusi tegelasi. Märkame hõlpsasti, et lisandunud tegelaste funktsioon on korvata puudumist, mis esimeses tekstis otseselt avaldus. Nõnda märgivad 'Armsam, juba surnud' ja 'Isa, juba surnud' tegelasi, kes on siit ilmast füüsiliselt lahkunud, 'Poiss, kõik poisid' ja 'Sõdalane, kõik sõdalased', aga neid, kellega peategelane varem kohtunud, kuid kelle ta on silmist kaotanud. Viimased kaks on seega nõ koondtegelased, väljendades suurt, kuid määramatut hulka tegelasi, mitte rohkem või vähem psühholoogiseeritud indiviidid. Puudumine, mis esimesel juhul oli markeeritud otseselt puuduvate elementide näol (tegelased, sõnad, mälestused) on teisel juhul markeeritud puudumist tähistavate elementide näol, mis on lavaliselt eksisteerivad.

Teine oluline muutus väljendub struktuuri tasandil. *Lihtsalt maailmalõpp* on selge struktuuriga: selles on proloog, kus toimub vaataja kurssi viimine peategelase vaatepunktiga, näidendi dialoogiline põhiosa ning epiloog, milles

peategelane võtab näidendi kokku, märkides enese ja teiste maailmade erinevust. Tänu proloogile on võimalik kogu teksti näha tegelase vaatepunktist ja seetõttu võib vaataja näha ka tegelase suutmatust oma maailmast väljuda. Me näeme teisi tegelasi küll peategelase vaatepunktist, ent need tegelased on peategelase jaoks mõistetamatud. *Kauge maa* struktuur kannab põhimõtteliselt sama eesmärki, ent on keerukam. Lisaks perekonnale, kellega kontakti saavutamine on endiselt sama võimatu – ütlegem pisut ette rutates, et ka see näidend jõuab lõpuks välja lootusetusse punkti, kuhu esimenegi – on siin lisaks veel tegelased, keda ei ole mitte ainult esitatud peategelase vaatepunktist, vaid kes on peategelase kujutusmaailmas. Loo üldstruktuur on põhimõtteliselt sama: proloog, põhiosa ja epiloog, kuid piirid ei ole enam selgelt eristatavad (näidend pole jaotatud isegi mitte stseenideks). Põhjus on selles, et seekord ei lähe Louis koju üksi, vaid koos teistega. Autori jaoks on ilmselt oluline piiride ähmastamine – ei loe mitte erinevad reaalsustasandid ega ka mitte selge joone tõmbamine Louis sisemaailma ja perekonna vahele. Pole oluline, kas Héléne ja Kauaaegne sõber, kes Louis’ d saadavad, on ka «tegelikult» kaasas või samuti tema kujutlustes nagu seda on juba surnud tegelased – nood omakorda pole muidugi mingid kodukäijad, vaid sama reaalsustasemega, mis teisedki. Näidendis avalduvad erinevad instantsid suhtlevad ja segunevad, mida võib näha kui peategelase maailmas toimuvat interaktsiooni erinevate kujutluste vahel. Eriti oluline on siinkohal ka nõ abstraktsete tegelaste roll – ‘Sõdalane, kõik sõdalased’ ja ‘Poiss, kõik poisid’ kannavad endast põhimõtteliselt isegi enam, kui Louis teadlik maailm. Nad on kõik need, kellega Louis on varem kokku puutunud, keda ta mäletab, ent isegi need, keda ta enam ei mäleta. Louis võtab koju naastes seega endaga kaasa kogu oma ettekujutuste virvarri, sealhulgas ka unustatud mälestused, mis on jäänud tema alateadvusesse ning mis ei jäta oma mõju avaldamata.

Ent tuletagem siinkohal meelde üht teatrile iseloomulikku joont, mida Patrice Pavis nimetab antropomorfseks illusiooniks.³² See illusioon tekib tänu publiku kujutlusvõimele seostada üht tegelaskuju seda kehastava näitleja füüsiliste omadustega ning seetõttu luua piirid erinevate tegelaste vahele, keda kehastavad erinevad näitlejad, isegi kui autor või lavastaja püüavad neid piire ähmastada. Lagarce’i puhul märkame, et ta ei püüa taolisele illusioonile vastu hakata, vaid pigem seda ära kasutada. Hoolimata sellest, et näidendi tegevus toimuks otsekui Louis «peas», ei ole tegelaste kõnes ja käitumises midagi ebamäära, unenäolist või müstilist, vaid nende dialoog on olemuselt realistlik ning arusaadav. Nii võime märgata, et näiteks tegelane ‘Poiss, kõik poisid’ on ühelt poolt kindlate üldpsühholoogiliste joontega, kuid teisalt võib kehastada erinevaid pousse, keda Louis on varem kohanud. Lõhe ühe ja mitme vahel ei peitu mitte näitleja ja tegelase vahel (mille järgi üks näitleja kehastaks erinevaid

³² Esmalt artiklis «Le personnage romanesque, théâtral, filmique» (Pavis 1997:143), hiljem raamatus *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 3 (Pavis 2000:154).

tegelasi), vaid tegelase sees – üht tegelaskuju esitab ainult üks näitleja, ent see tegelaskuju ise võib kehastada erinevaid rolle.

Samuti märkame, et hoolimata Louis eristaatusest kogu teksti suhtes, ei ole tema lavaline käitumine ja kõne põrmugi domineeriv ega otsustav, vaid ta eksisteerib laval võrdse figuurina teiste hulgas. Pigem kannab korraldavat ja juhatavat funktsiooni Kauaaegne sõber, kuid ka tema ei tõuse märkimisväärselt esile ega võta üle eepilise jutustaja funktsioone. Tema tegevust võib märgata juba päris näidendi alguses (vt näide 2), kus pärast Louis selgitust oma plaanide kohta, lisab Kauaaegne sõber omapoolse kommentaari («lugu noorest mehest, kes otsustab tagasi tulla mööda vana rada»). Ühelt poolt näeme, et sisuliselt ei anna sõber juurde mingit lisainfot – tegemist on Lagarce'ile omase ülekordamisega – ent sellest tuleneb ometi kaks olulist momenti: esiteks näitab see seda, et mõlemad tegelased on ühel meelel – praktiliselt kogu näidendi jooksul ei toimu tegelaste interaktsioonis mingisuguseid konflikte, tegemist on kas sama-suunaliste kõneaktidega (kordustega, täiendustega, nõustumistega) või lihtsalt erisuunaliste kõneaktidega (üksteise ignoreerimisega, tähelepanu mittepööramisega); teiseks on tegu vormiliselt olulise informatsiooniga – nagu ütleb Kauaaegne sõber, on see, mida vaatajale esitatakse *lugu* noorest mehest. Teisisõnu – just kõrvaltegelase (kui nii võib Kauaaegset sõpra määratleda) ülesandeks on tõsta näidend välja realistlik-psühholoogilisest representatiivsest plaanist ning demonstreerida toimuvat etendusena. Seda teeb ta pidevalt näidendi jooksul erinevaid tegelasi sisse juhatades. Siinkohal piisab ühest ilmekast näitest, ehkki neid võiks tuua mitmeid:

KAUAAEGNE SÕBER: Hélène?

HÉLÈNE: Jah?

KAUAAEGNE SÕBER: Sinu kord.

HÉLÈNE: Vabandust. Vabandage mind. Ma jäin teda kuulama, jäin kuulama seda, keda ma alati armastan kuulata [...] (Lagarce 2002b:282–283)

Oluline on seegi, et sarnast korraldavat funktsiooni võib näha ka teiste tegelaste juures ja lisaks, nagu antud näite juures avaldub, peab Hélène vajalikuks vabandada, otsekuu oleks ta oma etteaste ära unustanud. Näeme siin peaaegu brechtlikku võõristusefekti, ent kahe olulise nüansiga. Nagu eelpool üteldud, ei võta endale erinevaid rolle mitte näitlejad, vaid tegelased ning see, kes vabandab oma etteaste hilinemise pärast, pole mitte Hélène'i kehastav näitleja, vaid tegelane, kes peab mingis etenduses mängima. Me oleme siin järelikult teater-teatris situatsioonis. Teine oluline moment on see, et Lagarce välistab ühe teistest eristatud eepilise vaatepunkti. See, mida me lavalt näeme, on vaieldamatult Louis lugu, mida tema kujutluses aset võtnud tegelased läbi viivad, ent selle loo kulgemise üle pole Louis'il endal ega ka teistel mingisugust erilist võimu. Kõik tegelased ühelt poolt otsekuu teavad, mida nad peavad tegema, ja samas on ettearvamatus situatsioonis, kus nad võivad oma etteaste maha magada ja – mis veelgi olulisem – neil puudub ettekujutus sellest, kuidas toimuma hakkav

reaalselt võib kulgeda. See, mis neil (ehk siis loomulikult Louis'!) kavas on, selgub üsna täpselt 'Armsama, surnud juba' selgitusest:

ARMSAM, SURNUD JUBA: [...] et võiks, surmatunnil, lihtsalt mõned arved klaarida, mõned vead parandada, lõpetada selle, mis sai hüljatusse jäetud, vabandada valede eest, *andestada oma solvangud*, see on täpne sõnastus, mul on see meeles, lõpetada pooleli jäänud jutuajamised, need õhku rippuma jäänud jutuajamised, mis meile alati muret teevad ja jõuda lõpuks «Tühja kah, nüüd võib selle välja ütelda» ja jõuda lõpuks välja loo viimase sõnani, välja täpse tōeni. (Lagarce 2002b:280)

Võime teha kolm kokkuvõtvat järeldust. Esiteks puudub näidendil selgelt eristatav eepiline jutustaja. Ei Louis, ega ka mitte keegi teine tema asemel, ei räägi meile üht lugu, vaid kogu lugu on etendus, mille esitavad peategelase kujutluses eksisteerivad lähedased inimesed. Teiseks pole see mitte tagasivaateline lugu Louis' elust, vaid suunatud tulevikku. Tõsi, Louis ei tee tulevikuplaane, sest ta peab varsti surema, ent etenduse eesmärgiks on just nimelt teha seda, mida ta ilmselgelt enam ei jõua. Ja kolmandaks etenduse eesmärgiks on teha paremini. See tähendab, et teataval määral oma elulugu ümber kirjutada, saavutada teatrilaval seda, mida reaalses elus pole edaspidi võimalik saavutada ei ajapuuduse ega võib-olla ka lihtsalt elu reaalsuse tõttu, isegi kui aega oleks. Viimane eesmärk avaldub samuti selgelt Kauaaegse sõbra sõnade läbi:

KAUAAEGNE SÕBER:

[...]

ta vannub, et mitte kunagi enam, sel ajal, kui surm on teda omakorda varitsemas, et kunagi enam ei liiguta ta end, ei pöördu kuhugi tagasi, ei vaata midagi, ei loe üle seda, mis on kirja pandud, ei hakka oma asju korraldama, ei kleebi pilte albumisse;

ta vannub, et ei püüa muuta seda, mis on olnud, oma lugu teiseks teha, ta vannub, et ei püüa minevikku ära parandada, teiseks teha, sest asi on ju minevikus, ta vannub iseendale

[...]

Ja ometi kohe, pärast seda, kui ta on nii ütelnud, muudab ta meelt ja petab, loobub, kiirustab.

Teeb täpselt vastupidi. (Lagarce 2002b:279)

Kauaaegse sõbra avalduses võib märgata ka teatavat pessimismi. Jääb mulje otsekui tahaks Louis *seekord* teha teisiti («ta vannub, et mitte kunagi enam»), aga ei suuda. Teater pole tema jaoks mitte õnnetoov lahendus, alternatiiv elule, mille eest pakku puggeda, vaid paratamatus. Nõnda võib näha *Kauges maas* puhttehnilises plaanis *Lihtsalt maailmalõpu* variatsiooni – näidend sisaldab eelmist teksti pea terviklikul kujul, ent samas ka järge – jääb mulje, et tegu on Louis jaoks juba läbitud, ebaõnnestumisega lõppenud etapiga, mida ta otsekui enesele antud kinnitusele vastupidiselt veelkord läbi mängib. Nagu üteldud, lõpeb ka see näidend esimesega sarnases meeolelus – Louis' monoloogiga, kus ta räägib sellest, kuidas ta öösel kõnnib mööda majast, kus elavad tema

lähedased, ilma et ta neile endast märku annaks ja viimaks – nende sõnadega lõpevad mõlemad näidendid (erinevused on vaid graafilist laadi) – ütleb ta järgmist:

LOUIS: [...] Ma mõtlen, ja seda ma tahtsingi ütelda, et ma oleksin pidanud kuuldavale tooma valju ja uhke karje, mis oleks kajanud kogu orus, ma oleksin pidanud endale seda õnne lubama, ühe korra tublisti karjuma, aga ma ei tee seda, ma ei teinud seda.

Ma asun tagasiteele ja killustikul kõlab vaid mu enda sammude kaja.

Just selliseid unustamisi ma kahetsen.» (Lagarce 2002b:419)

Kui *Lihtsalt maailmalõpu* puhul näitab lõpplahendus selgelt peategelase illusiooni purunemist – soov asju korraldada, minevikku muuta, osutub võimatuks – siis *Kauge maa* puhul tundub, et see soov on tegelase teadvuses mõneti juba ette nurjumisele määratud ning seetõttu tegelase jaoks vähem oluline. Teater, mäng, kujutluspiltidega vestlemine ning nende omavaheliste suhete jälgimine omandab tegelase jaoks iseseisva tähenduse. Lõhe lavalise maailma ja päris elu vahel jääb alles, isegi süveneb, ning etenduse lõpp toob endaga kaasa teadmise sellest, et midagi ei ole muutunud, minevik on jäänud samaks. Ometi – ja selles seisnebki ju teatrile omane ainulaadsus – on siiski midagi aset leidnud. Näidend ei toimi tegelase (veel vähem autori jaoks) psühhoteraapiana, mis võimaldaks leida lepitust või probleeme lahendada, vaid tähistab sukeldumist teise maailma, kus neid probleeme on võimalik lahendada üürikeseks ajaks. Näeme, et sellega Lagarce toonitab pigem teatri fiktsionaalsust ja mängulisust.

Sarnase skeemi võime leida ka 1992. aastal avaldatud näidendist *Armastuse lugu (viimased peatükid)*, kus peategelane, seekord nimega Esimene mees, alustab järgmiste sõnadega:

ESIMENE MEES: Proloog.

Esimene mees.

Ühel ööl jääb Esimene mees üksi, ta unustatakse ära, ei ole teada, mis temast saab, mis temaga juhtub.

Mis temaga juhtub.

«Kui vana ta on?»

Esimene mees, ühel ööl...

See on lugu kahest mehest ja ühest naisest. (Lagarce 2002a:289)

Erinevalt *Kaugest maast*, kus tegelaste enesekirjeldused, üksteise sissejuhata-mised, vihjed teatrile ja fiktsioonile on sporaadilised, siis selles näidendis on kogu tekst segatud erinevate instantside mängu, kus üks tegelane väljendab ennast kord mina-, kord tema-vormis. Samuti on siin selgelt sõnastatud toimuva fiktsionaalsus, romaanilikkus, mis avaldub näidendi pealkirjas (viimased peatükid), on sõnastatud juba esimeses repliigis («see on lugu kahest mehest ja ühest naisest»), pidevalt korratud läbi erinevate kõneaktide ja teemade ning tipneb Naise tähelepanekuga teise osa lõpus:

NAINE:

Ja ma lugesin, mis ma raamatus olen. Ma loen, mis ma olen, üks tegelane.

Ja ma ei saanud kõigest aru, asjad on nii teistmoodi.

Ja siiski, mõnikord, tundus mulle, et nii on täpsem, et jutus on asjad täpsemad, kui nad olid tegelikult siis, kui me elasime. (Lagarce 2002a:314)

Ja võetakse kokku epiloogis:

NAINE: Ühel päeval, ilma et ta oleks raamatut lõpetanud

– võibolla ta ei kirjutanud ainsatki rida ja rahuldus sellega, et rääkis meile selle raamatu loo –

ühel päeval ta suri selle juures,

lasi end korruga ära viia ja uppus.

Või hoopis, jätab selle sinnapaika,

kaotab huvi,

räägib midagi muud.

ütleb, tehes otsekui viimase pirueti, teeb teatavaks viimase ülestunnistuse,

ütleb, et mitte seda ta ei tahtnud ütelda, kirjutada. (Lagarce 2002a:319)

Ka selles teoses on peategelane kantud ühelt poolt soovist liikuda täpsema, parema eksistentsi poole, mida võimaldab looming, ning teisalt selle soovi illusoorisuse tunnetamisest, mis teose lõpul viib äratundmiseni, et reaalsuse muutmine ei ole võimalik ja et isegi lootus loomingu püsivusele võib olla petlik. Ka siin märkame, et just näidendi lõpus taoline reaalsustunnetus tugevneb, samas kui teksti algusosa sisendab vaatajale optimismi. Järjekordselt võib seega täheldada, et maailmaga arвете õiendamine, mis siin avaldub kirjandusteose loomise läbi, jõuab koos etendusega lõpule.

Enamgi veel kui ülalpool vaadatud tekstides, on siin tuntav dialektiline mõõde: seda nii grammatiliste isikute vaheldumise läbi, mis toob endaga kaasa tegelassisese distantseerituse, kui ka grammatilise ajakasutuse läbi – minevikus väljendatud mõtted korratakse väga sageli üle olevikus.³³ Peategelane, ka siin teadlik oma parandamatust haigusest ja surmast, loob endast täiendava kujutise, muutes end ühtlasi nii tegelaseks (objektiks) kui ka kirjanikuks (subjektiks). Sarnaselt eelpool vaadeldud näidenditele, pole ka siin Esimene mees narratiivse instantsi funktsioonis, vaid teda toetavad teised tegelased, eelkõige Naine, kelle kanda on oluliselt enam kommenteerija roll. Võime seega väita, et sarnaselt *Kaugele maale*, väldib autor üht ja kõiketeadvat tegelase või jutustaja eepilist vaatepunkti, mis muudaks etenduse ühtlasi selle tegelase diskursuseks. Lagarce'ile on oluliselt enam määrav tegelase sisemaailma näitamine, ent seda mitte tegelase autoprojektsiooni läbi, vaid etenduse ja selle ettemääramatuse läbi. Ühe tegelase kõne, tema diskursuse domineerimine, muudaks räägitava narratiivseks ning ühes sellega retrospektiivseks. Me ei näe laval kirjanikku, kes

³³ See toob endaga kaasa esmapilgul tõsise probleemi Lagarce'i tõlkijale eesti keeles, kus puudub grammatiline tulevik, mistõttu autori ootamatud hüpped olevikku võtavad prantsuse keelest erinevalt tulevikulise mõõtme. Nagu kohe näeme, ei riku see siiski näidendi olemust, vaid loob pigem uue, täiendava ja huvitava tasandi.

räägib meile üht toimunud või väljamõeldud lugu, mida teised tegelased vaid illustreerivad, vaid Lagarce'i ilmseks sooviks on tuua lavale kirjanik (ja eeltoodud näited on selles suhtes vägagi eksplitsiitsed), kes parasjagu üht lugu jutustab ning kus teistel tegelastel on kanda oluline roll. Sellest tulenebki tegelaste kõne pidev liikumine mineviku ja oleviku vahel – nad toovad minevikust elemente, mida olevikku kinnitada. Nad ei räägi juba toimunud lugu, vaid räägivad parasjagu toimuvat, muutuvat lugu. See on lugu, mis areneb iga kord isemoodi ja jõuab alati välja samasse punkti – eimiskisse. See, et kirjanikul võib-olla pole raamatut olnudki, et ta võib-olla ei kirjutanud ridagi, ei tule tema psühholoogilisest nõrkusest või mingist seletamatust kapriisusest, see tuleb otseselt kahest põhjusest: esiteks sellest, et etendus, kus tegelane osaleb, saab läbi ja sellest ei jää maha käegakastutavat märki ning teiselt sellest, et hoolimata kõigi tegelaste püüdlustest – ka siin – ei ole tegelikkuse muutmine võimalik.

See, mida me läbi kolme erineva teose nägime, on loomulikult autori poolt loodud tegelase probleem ning seega on peategelase reaalsus (tema haigus, lähenev surm, suhted lähedastega) vaataja jaoks üks osa fiktsioonist, mille teise osa moodustab tegelase väljamõeldud maailm ja ettekujutatud tegelased, uuesti ümber kirjutatud või uuele ümberkirjutamisele kuuluv elu. Selles suhtes ei erine Lagarce'i loodud kirjanikust tegelane *Armastusloos* põrmugi Schmitti kirjanikust *Enigma variatsioonides*. See on ka põhjuseks, miks Lagarce'i teoseid võib lugeda see, kes autori elulugu ei tunne, ja neid võib mängida teatris ilma, et oleks vajalik publiku eelnev informeerimine. Huvitava kirjandusloolise märkuse korras võib siinkohal täheldada seda, kuidas Lagarce kavatses korduvalt ümber kirjutada 1982. aastast pärineva näidendi *Umbmäärased mälestused katku-aastast* (*Vagues souvenirs de l'année de la peste*). See räägib suure leviku võtnud epideemiast, mis võib ootamatult tabada igauht, ehkki haigust kiputakse pidama ainult mingi kindla ringkonna tõveks, ja mille ohvriks võib langeda kaua enne seda, kui sümptomid enesest märku annavad. Seos näidendis kirjeldatava haiguse ja aidi vahel, millesse autor polnud veel haigestunud ja mille olemasolust näidendi kirjutamise ajal keegi teadlik polnud, muutus hiljem autori jaoks häirivaks. Ka see näitab, et Lagarce ei püüdnud mitte teatrilaval oma isiklikku maailma ja probleeme eksponeerida, vaid püüdis kirjutada tekste, mis saaksid toimida autori isikust sõltumata.

2.2.1.3. Kinnistumatus

Samas on ilmne, et erinevalt Schmitti Znorkost, keda võib vaid väga kujundlikult pidada autori autoprojektsiooniks, langevad Lagarce'i peategelase probleemid autori omadega kokku. Seda mitte ainult elulooliste detailide osas, millest me nimetasime üksikuid ja mille põhjalikum üleslugemine polegi vajalik, vaid ka probleemide lahendamise viisid ja lahenduse tulemused. Nii nagu Louis *Kauges maas* otsib võimalust luua midagi, mille püsivuses ja lõplikkuses ta kindel pole, ent mis köidab teda just oma mõõduvuse ja ettemääramatuse läbi,

nõnda teeb ka Lagarce ise vahet enese kui kirjaniku ja kui realselt eksisteeriva isiku vahel.

Lagarce'i looming pole seega autobiograafiline selles tähenduses nagu me eespool nägime tänu autobiograafia üldtunnustatud definitsioonile, kus olulisel kohal on just mina-vormi (illusoorne) kattuvus, vaid pigem sarnaneb tema autobiograafilisus sellele, mida Jean Starobinski täheldab Jean-Jacques Rousseau loomingus: «Autoportreest ei saa järelikult mitte rohkem või vähem truu koopia mina-objektist, vaid elav joon tegevusest, milleks on iseene otsing. *Ma olen* iseene otsing. Ja isegi kui ma unustan end ja kaotan end oma sõnade hulka, siis mu sõnad näitavad ja väljendavad mind sellegipoolest.» (Starobinski 1971:237) On tõsi, et üldisemas tähenduses kehtib see kõigi inimeste ja loomulikult eriti kirjanike puhul – ja sellest tulenevalt ei saagi autobiograafiat defineerida väga laias tähenduses, vaid peab jääma konkreetsete ajalise-vormiliste piirangute juurde, ent samas on ilmne ka see, et teatud autorite juures, nagu on seda Jean-Jacques Rousseau ja Jean-Luc Lagarce, tuleb neid piiranguid olulisel määral õgvendada.

Lagarce'i teater on minevikuline teater, kuid see on mineviku ümber tegemise teater. Ja erinevalt proosavormist, mis võib küll olla paradoksaalne, emotsionaalne, muutlik, otsiv, ebakindel, ei kinnista ega muuda näidend midagi. Teater on Lagarce'ile kohaks, kus on võimalik oma elu veel kord üle vaadata, teha seda korduvalt ja uuesti, läbi elada, püüdes seda teha paremini, kuid mis ei saa oma olemuse tõttu võtta lõplikku kuju, nii nagu seda saavad teha sõnad paberil. Ega saa seega tuua endaga kaasa mingit muutust reaalsesse ellu. Veelgi enam kui näidendi läbiv teema (peategelase lähenev surm), on etenduse lõpp see, mis võtab autorilt võimaluse maailma muuta. Lagarce erineb seetõttu olulisel määral nendest autoritest, kes näevad just teatris maailmakorralduse printsiipide muutmise alust, kes näevad teatris võimalust muuta ühiskonnas seda, mida seaduste abil pole võimalust teha.

Autori ise-ipse subjekti avaldumise eripära on nähtav seega kolmel tasandil. Esmalt läbi representatiivse ise-ipse, millest on kõrvaldatud sotsiaal-poliitiline poolus. See avaldub selgelt ka Lagarce'i kõige «poliitilisema» teksti puhul, milleks on *Moodsa ühiskonna käitumisreeglid (Les règles du savoir-vivre dans la société moderne)*. Selle näidendi peategelaseks on Daam, kes esitab valdavalt umbisikulises vormis käitumisreegleid, mida ühiskonnas tuleks järgida. Nagu näitab tabavalt oma artiklis Gisèle G. Holtzer pole tegu mitte tulevikku suunatud juhistega, vaid retrospektiivse konstruktsiooniga, kus tegelase harva kasutatud mina-vorm omandab traagilise tähenduse, kui ta korraks väljub neutraalsest kirjeldusest, üteldes «ma arvan nii». Sellistel harvadel hetkel – nagu näiteks kirjeldades seda, mida tuleb teha hõbepulmade korral – avaneb peategelase sisemine maailm vaatajale, kes märkab, et see harmooniline ja korraldatud-reeglitatu maailm, mida Daam kirjeldab, ei kuulu temale, ei ole varem kuulunud ega saa kunagi kuuluma. (Holtzer 1996:44–48) Sarnaselt ülalkirjeldatud teostega võib ka siin näha, kuidas Lagarce'i tegelane püüab tulutult kasutada etendust selleks, et iseenda maailmas korda luua, puudumist asendada.

Samuti on ilmselge, et esitatud juhised, mida iseendale tegelane annab (ja mis pole mitte juhuslikult 19. sajandi hõngulised), pole suunatud ei tulevikku ega ka kellelegi teisele õpetuseks. Teiseks on representatiivne ise-ipse subjekt jäetud ilma fiktiivsest tulevikust. Lagarce'i tegelased ei tee tulevikuplaane. Nii näiteks algab näidend *Ma olin kodus ja ootasin, et vihma hakkaks sadama (J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne)* küll lootusrikastes toonides (pere ainus meesliige tuleb lõpuks koju), ent teiseneb ootavate naiste jaoks minevikulisteks unistusteks, sest tulija ei ütle midagi, jääb magama, ja on võib-olla juba surnud või kohe sureb. Kolmandaks, ja seda nägime eespool juba piisavalt selgelt, ei kujuta kirjutamine ka Lagarce'ile endale, reaalsele autorile, mingit võimalust läheneva surma eest pageda.

Me oleme seega olukorras, kus autor on vabastanud ise-ipse subjekti representatiivsusest, kuid ei ole ise-ipse subjekti nullistanud. Juba diskursiivsel tasandil võime näha, et tegelaste kõne mitte ei takerdu, vaid on pidevas otsimises. Nende kõne ei ole idiosünkraatiline, sest neil puudub eesmärk, mis ulatuks väljapoole lavalist tegevusruumi, ent see kõne pole ka takerdunud repetitiivsusesse, sest etendus annab subjektile avaldusvõimaluse. Küll aga on Lagarce'i teatri omapäraks asjaolu, et ise-idem subjekt on vastuoksa tugevdatud representatiivsusesse. Seda näidendite temaatika läbi – kõik tekstid võtavad ühel või teisel määral vaatluse alla mineviku. Esmalt muidugi tegelaste fiktiivse mineviku, kuid nagu nägime, siis ka autori enese mineviku, mille elemendid on äratuntavad. Tulemuseks ongi seega tekst, mis on üle kuhjatud kordustest, mis on suunatud lavalisele aktualiseerimisele ja konkretiseerimisele. Tegelased püüavad oma mõtet täpsustada, ent kuna täpsustuse siht asub samas ruumis, kus nad asuvad, siis ongi nad sunnitud tegema pidevaid edasi-tagasi liikumisi mineviku ja oleviku vahel.³⁴ Samuti avaldub see ise-ipse efemeersus läbi teksti liigendatuse värsilisteks üksusteks, mis annab tekstile erilise rütmi, vastandades tegelaste kõne seega proosatekstile omase lõpetatuse ja sihipärasusega.

2.2.2. Sakraalne ise-subjekt: Olivier Py

2.2.2.1. Võime muuta minevikku

Lagarce'i loomingu puhul, nagu nägime, toob teater oma olevikulisusega kaasa fiktsionaalsuse. Kui autor eraldab mineviku olevikust ja tulevikust, näidates teatrilava kohana, kus ei ole võimu mineviku üle, siis publikul ei jää selles olukorras muud üle kui keskenduda tegelaste käitumisele kindlal ajahetkel. Tegelaste käitumine ei muuda midagi minevikus ega reaalses maailmas. Teater ei anna vastuseid reaalse maailma kohta, kuid see pole ka koopia või imitatsioon

³⁴ Oluline on ka liikumine prantsuse keeles esineva kahe mineviku aja – *imparfait* ja *passé composé* vahel, millest esimene märgib olevikust eraldatud minevikku, teine seost oleviku ja mineviku vahel (nt «lorsque j'étais petit / – ai été petit [...]» (Lagarce 2002a:301)).

mingist kujuteldavast ja stabiilsest nähtusest. Lagarce'i vaataja on ilma jäetud igasugusest võimest nõutada selgitust väljastpoolt lavalist tegevust, sest tema ees on tegelased, kes tahavad oma minevikku ümber teha. Teksti inferentsiaalsus on kõikehaarav, mattes enese alla koguni ilmselge referentsiaalsuse. Lagarce'i näidend on seda enam fiktsionaalne, mida enam rõhutab see toimuva lavalisust.

Võib seega esitada küsimuse: kas teatrietenduse puhul, mis paratamatult toob endaga kaasa vaataja tähelepanu kontsentreerumise toimuvale, on võimalik üldse fiktsionaalsust lõhkuda? Ühe taolise püüdena toogem näide Olivier Py (sündinud 1965) näidendist *Orpheuse nägu*. Tegu on katkendiga näidendi algusosast (3. stseenist):

ORPHEUS (*publikule*): Ma olin teatrilaval üles ärganud.

See oli suur lava, musta värvi laudadest.

Teater asus suure palee õuel, mis oli ümbritsetud nii kõrgetest müüridest, et linnast selle palee ümber ei olnud midagi märgata ja kõrgel ülal lasus taevas.

Ma ärkasin ega saanud aru, kes oli mind magamise ajal sinna toonud.

Ma pidin sisse juhatama näidendi, millest ma midagi ei teadnud.

Ma olin Orpheus.

Ja seal oli suur rahvahulk, kes ootas mu sõnu hirmuäratavas vaikuses.

«Ma ei ole see, keda te ootate, ma eksisin uksega, mul ei ole mitte vähematki, mitte vähematki arusaamist sellest, mida te tahate minult kuulda. Ma olen eksinud, ma lähen tagasi, ärge lootke midagi.»

Aga kõike, mida ma ütlesin, võeti kui teatrietendust ja ma nägin, kuidas mõni noogutas pead ja sai aru sellest, millest mina ise mitte põrmugi aru ei saanud. Siis ma astusin ettepoole, ridade vahele, ja vaatasin nende nägusid, kõiki neid nägusid, mis olid ootuses ühinenud!

Milline kannatlikkus ja vaikus, milline hingede ootus üksmeeles ja vaikuses!

«Aga mida te minult tahate? Et ma mängiksin Orpheuse osa ja pitseeriksin oma süljega teie koosolemise?»

(*Muuseusele.*) Võibolla nad ei tea isegi, mis neid siia kokku on toonud ja tahavad, et ma seda neile ütleksin.

Siis ma otsustasin vaikida ja neile naeratades otsa vaadata, kuni nad mõistavad, et ma ei kujuta endast mitte midagi.

Vaikus.

MUUSEUS: Orpheus, sa pead meenutama, sa pead! (Py 1997:19)

Esmalt ei tohi tähelepanuta jätta antud katkendi humoristlikku külge. Pole põhjust kahelda selles, et kui Orpheuse osatäitja vaikib (ja tõenäoliselt naeratades publikusse vaatab nagu lubab tegelane), siis tekitab see publikus lõbusa reaktsiooni. See tuleneb sellest, et publik tõmmatakse etendusse kaasa – tegelane ei pöördu mitte kujuteldava partneri poole, vaid reaalse publiku poole. Seda äratundmist süvendavad veelgi viited teatrile (Orpheus mainib, et on laval, kus ta ka tõepoolest asub) ja isegi ühele kindlale teatrile (näidend esietendus Avignoni Paavstipalee õuel, vabas õhus). Ent erinevalt brechtlikust võõristus-

efektist ei joonistu siin välja mitte näitleja erinevus tegelasest – tegu pole rollist väljumisega, näitleja pöördumisega publikusse, vaid tegelase kõnega.

Samas pole muidugi tegu ka pelgalt tehnilise trikiga publiku naerutamiseks, sest situatsiooni muudab keeruliseks ajakasutus. Nagu näeme, koosneb Orpheuse tekst kahest erinevast osast – minevikus esitatud jutustusest ning tsitaatidest. Viimaseid võib formaalselt pidada otseseks kõneks, mis on esitatud olevikus, nii nagu see on jutustuse korral tavaline. Kui me ignoreerime teksti sisulist külge ning jätame vaatluse alt kõrvale diskursiivse situatsiooni, on meie ees traditsiooniline mina-vormis jutustus (ärkasin – pidin – ütlesin – astusin – otsustasin) ja seda kuni Orpheuse pöördumiseni Muuseuse poole, kus minevik ja olevik selgelt seostatakse. Lähimal vaatlusel aga näeme, et Orpheus ei räägi publikule mitte lugu, mille toimumispaik asuks ajalisel kaugel ning sündmus oleks juba aset leidnud (lõpetatud), vaid minevik, mida ta edasi annab, on temast vaid mõne sekundi kaugusel: Orpheus ärkab ja ütleb «ma ärkasin»; näeb rahvahulka ja ütleb «seal oli suur rahvahulk»; võib oletada (ehkki tekst seda ei kinnita), et astub publiku sekka ja seejärel lausub «ma astusin ridade vahele»; lõpuks otsustab vaikida ja ütleb «ma otsustasin» ning siis vaikib. Sellega jõuab tekst välja samasse punkti tegevusega. Kui me arvestame teksti sisulist ja diskursiivset poolt (tegevus toimub laval ja samas räägitakse laval toimuvast tegevusest), muutuvad otsesed tsitaadid ühtlasi otsesteks pöördumisteks. Näeme, et konkreetne kõneakt võib olla samaaegselt nii taasesitatud diskursus (juba aset leidnud sõnade kordamine) kui ka otsene, veel aset leidmata diskursus. See, mida autor siin saavutab, on traditsioonilise ettekujutuse lõhkumine, mille järgi on ajalisel eristatavad kõne ja selle taasesitamine. Orpheus tsiteerib ennast, korrates midagi, mida ta varem pole ütelnud.

Tuleb täheldada seda, et erinevalt Lagarce'i dramaturgiast oleme siin täpselt vastupidises olukorras. Kui Lagarce'i tegelaste tulevik on piiratud etenduse kestusega, siis Orpheuse puhul on selleks minevik. Veelgi enam, Orpheuse minevik ei teki mitte oleviku minevikuks saamisel, vaid see minevik on samaaegselt olevik. Orpheusel on seega võime, mida Lagarce'i tegelased ihaldavad, kuid ei saa – võime muuta oma minevikku, elada minevikus.

2.2.2.2. Subjekti uuestisünd

Põhjus on lihtne: Orpheus «ei kujuta endast midagi». Esiteks puudub tal mälu (ta ei tea, kust ja kuidas ta tuli), teiseks puudub tal ka kavatsus (tal ei ole sõnumit, eesmärki, soovi midagi ütelda). Seetõttu pole üllatav, et ta jõuab lõpuks vaikimisse. Muuseuse repliik vaadeldud katkendis («sa pead meenutama») on kõnekas. See on stseen, kus tegelane jätkuvalt kirjeldab seda, kuidas ta endast midagi ei kujuta, et ta ei saa kaua kesta, sest tegelaskuju toimimiseks on vaja – vähemalt nii paistab arvavat Muuseus – materjali, millest see võiks võrsuda.

Ent vaadake täpsemalt antud katkendit ümbritsevat konteksti. Näidendi alguses näeme Baptiste'i sisenemas Muuseuse juurde, kes Orpheuse surnukeha järgi kaju meisterdab. Baptiste tulistab endale kuuli pähe, mille peale Orpheus

ärkab ning jutustab oma unenäo, mida endast kujutabki eespool analüüsitud katkend. Seejärel, endiselt Muuseuse pealekäimisel, laulab Orpheus (või siis räägib muusika saatel) otsekui vastu tahtmist «sellest, mis surra ei saa». Kuna seda enam kui kahe leheküljelist tiraadi pole võimalik tervikuna ära tuua, peatugem valikuliselt mõningatel võtmemomentidel. Orpheus mõtleb esmalt selle üle, kas publik homme mäletab veel seda, mis täna toimus («kas te annate mulle tuleviku?»), seejärel kinnitab, et «ma ütlen teile kõik seda, mille kuulmisest olete te alati unistanud. / Kuid ometi olen ma selle saanud teilt endilt», millele järgneb mõtisklus selle üle, et nii tema kui ka publik moodustavad ühtse terviku («me sööme samu sõnu»). Siis tänab ta varasemaid põlvkondi, et nad on sõnu edasi kandnud, kuulutab loo algust ning hüüab: «Sõna väljugu mu suust ja kohaku teisi sõnu, inimene väljugu oma kodust ja kohaku teisi inimesi.» Näidend jätkub Baptiste'i elluärkamisega (selgub, et ta on endal kõigest kõrva peast tulistanud) ning kõik kolmekesi asuvad rännakule. Näeme, et kõik edaspidine, see mida Orpheus Muuseuse pealekäimisel meenutab, ei tule temast enesest, vaid publikust.

Orpheus ongi seega teos ise, ja mitte kirjutatud näidend, vaid etendus. Baptiste (ristija, nimetaja) ning Muuseus (muusa, inspiratsioon) on vajalikud tema ellu äratamiseks, ent teos ei saa sündida ega elada ilma publikuta. Orpheuse pöördumine publiku poole on seega teose sündimise selgitus: vajalik on ühine ruum, kokkupuude, ühtsus; seejärel sõnad, mis tulevad kuskilt kaugetest aegadest ja samas publiku enese hulgast – publik on see, kes annab Orpheusele sõnad; ning lõpuks sõltub teose kestvus, tema homme eksistents vaid sellest, kui võrd publik suudab järgmisel päeval eelmist mäletada. Märkame, et olulisel kohal on surm ja taas ellu ärkamine: Orpheus on surnud, ent äratatakse ellu ja ka Baptiste'i valesurm on äratava toimega. Selleks, et miski saaks sündida, tuleb kellelgi surra – kasvõi sümboolselt. Ja see, mis uuesti sünnib, on alati uus, kuid samal ajal ka sama. Seetõttu võib kogu näidendi jooksul näha Orpheust kord kinnitamas, et ta on Orpheus, kord väitmas vastupidist. Näidendi lõpus ütleb Lõvi, kuidas lood on: «Jah, sa oled Orpheus. Sa oled Orpheus, sest sa ei või olla Orpheus.» (Py 1997:106)

Olivier Py on saanud näidendi kirjutamisel mõjutusi Maurice Blanchot tekstist «Orpheuse pilk» (Blanchot 1955), milles autor näitab, et Orpheus on poet, kelle ainus õigustus eksisteerimiseks seisneb selles, et olla poet. Blanchot järgi loob Orpheus ennast sel hetkel, kui ta loob teose, see tähendab hetkel, mil ta pöörab pilgu Euridikele. Nii märgib Blanchot: «Jah, see on tõsi: ainult läbi laulu on Orpheusel võim Euridike üle, kuid läbi laulu on Euridike tema jaoks kadunud ning Orpheus ise samuti laiali pillutatud, «lõputult surnud», selle pärast, mida laulu jõud temaga nüüd teinud on.» (Blanchot 1955:227) Blanchot võtab oma mõtte kokku sõnadega: «Kirjutatakse ainult siis, kui jõutakse hetkeni, milleni pole võimalik jõuda muul viisil, kui vaid läbi ruumi, mille kirjutus avab. Selleks, et kirjutada, tuleb juba kirjutada.» (Blanchot 1955:232)

Nii Maurice Blanchot, kui ka Olivier Py kinnitavad meile seda, et teose sündimiseks peab autor surema. Nagu *Orpheuse näos* pole see surm lõplik, vaid sellele järgneb uuestisünd. Tõeline Orpheus on Py näidendis surnud, kuid tema asemele on tulnud uus Orpheus. Pole juhuslik, et ta kannab sama nime ja et tema esimeseks mureks on kinnitada paradoksaalset tõsiasja, et olles Orpheus ta samas Orpheus ei ole. «Mul on ainult tema nägu», ütleb ta samas esimese vaatuse kolmandas stseenis, mida just äsja vaatasime, ja mis meile selgitab ka kogu teose pealkirja. Kui Orpheuse ärkamises võib näha teose sündi, siis on see samavõrd ka autori sünd. Ent tegu on autoriga, kes on vabastatud reaalsest maailmast ja kelle sündimise on võimalikuks teinud see eriline ruum, mida teatris kannab lava ja raamatus kiri. Erinevalt representatiivsest teatrist, kus autor peidab end tegelaste taha, näitab Py, kuidas autor võib julgelt lavale astuda, juhul, kui ta ei too sinna kaasa oma isiklikku maailma ja eelkõige mitte oma minevikku. Alles siis on ta avatud nendele sõnadele, mis ei tule temast enesest, vaid tulevad publikust, sealhulgas nendele, mis tulevad veelgi kaugemalt, inimkonna kaugest minevikust, tänu kõigile põlvkondadele, kes on neid sõnu järjepanu edasi andnud.

Oluline on Orpheuse kimbatus sõnade tähenduse suhtes. Tema roll on vaid sõnu edasi anda ja hoolimata tema püüdest selgitada, kes ta täpsemalt on, tuleb sõnade tähendus mujalt («Aga kõike, mida ma ütlesin, võeti kui teatrietendust ja ma nägin, kuidas mõni noogutas pead ja sai aru sellest, millest mina ise mitte põrmugi aru ei saanud.»). Oma rännakul Muuseuse ja Baptiste'i seltsis kohtab ta paljusid tegelasi, seal hulgas Professorit, kes on sarnase probleemi ees. Too püüab oma üliõpilastele selgitada, mida endast kujutab poeesia. Hoolimata tema pingutustest seletada, et sõnad ise ei tähenda midagi, ei näe tema üliõpilased sõnadest kaugemale, vaid kirjutavad kõik hoolikalt üles, seal hulgas ka Professori meeleheitlikud karjed ja manitsused: «Kas teil on mõni päris asi? See ei ole taldrik, mille pealt te sööte, see ei ole raamat, mida te loete, see ei ole teie pidurõivas, teil pole midagi, mitte midagi!» – «Aga nad kirjutasid kõik üles, nad neelasid mu viha alla nagu oleks tegemist mistahes muu raamatuga.» (Py 1997:52). Olukorra päästab prostituut Lavinia, kes astub loengusaali ning paljastab seal oma tagumiku. Selle peale «toimub ime» – üliõpilased tõstavad pea ja langetavad pliiatsid. «Tagumik, vaat jah, see on poeem!» õpetab Lavinia.

Orpheuse olukord on muidugi keerulisem. Kui loengusaalis võib prostituudi abil üliõpilasi «äratada», siis teatrisaalis kõlavad mistahes sõnad ikka «teatri sõnadena». Publiku harras tähelepanu ja ühtsus on küll saavutatavad, ent Orpheusel on vaja midagi, millega vaatajaid puudutada. Nii Professori kui ka Orpheuse ühiseks mureks on saada jagu keelekasutuse representatiivsusest ehk teisisõnu saada jagu sellest, et sõnu ei tõlgendataks mingis kindlas konventsionaalses raamistikus. Tegemist on ühtlasi poliitilise küsimusega, Professor oma loengus on selgesõnaline: «Sõnad, mida ma praegu välja ütlen ja mida teie oma tahvlite sulnis letargias üles tähendate, need meie kultuurist pärit sõnad, pole muud kui need samad, mille abil on inimesi üksteist nende endi kätega maha tapma aetud.» (Py 1997:52) Sõnade konventsionaalsed tähendused

tuleb murda, sest need mitte ainult ei luba kunstil tekkida, vaid viivad otseselt vägivalla ja kuritegedeni ja luuletaja pole sel juhul enam kui selle konventsionaalsuse kopeerija («Kopeerija, kui ta on aus mees,» täpsustab Professor.) (Py 1997:51)

2.2.2.3. *Mise en abyme*

Järelikult on võimalik anda sõnadele nende tõeline väärtus tagasi siis, kui nad tõsta välja kujutavast, imiteerivast funktsioonist. Publiku äratundmine toimub siis, kui publik tunneb ära iseenda, seega näeb ennast publikuna. See toimub hetkeks vaadeldud katkendis, kui Orpheus vaikib ning saavutab oma vaikimisega hetke, milles ta muutub jutustajast osaliseks, hetke, mil läbi vaikuse minevik ja olevik kattuvad. Taoline hetk on näidendis kahtlemata erandlik, kuid üldisemas plaanis on tegemist teatriaaloost vägagi tuntud võttega, mille kirjeldamiseks kasutatakse heraldikast pärinevat mõistet *mise en abyme*.³⁵ Selle lihtsaimaks avaldusvormiks on kahtlemata teater teatris, kuid me võime leida ka keerukamaid kombinatsioone. *Mise en abyme*'i kõige olulisemaks tulemuseks on lausujafunktsioonide kuhjumine – tegelase puhul, kes mängib mõnd teist tegelast, näeme olukorda, kus ühele figuurile kogunevad uued tähenduskihid. Esmapilgul tundub, et vaataja on võimeline neid kihte eristama. Nii näiteks *Tartuffe*'i kuulsas demaskeerimise stseenis (IV, 5), kus Elvire mängib iseennast, et oma jäärapäist abikaasat veenda, on vaataja suurepäraselt teadlik sellest, et Elvire'i lahkus *Tartuffe*'i vastu on teeseldud. Samas näeme, et Elvire ei saa oma uut rolli kehastada piiramatult, sest tulemuseks oleks *Tartuffe*'i pununud võrku langemine. Selleks, et tõe päevavalgele tuua, peab ta osavalt manööverdama kahemõtteliste repliikide abil ja riskib sealjuures ka iseenese identiteedi kaotamisega, mille jälgimine publikule suurt rõõmu teeb. Tema õnneks jääb *Tartuffe* lõpuks siiski vahele, sest ta toob kuuldavale lause, mis sobib korraga Elvire'i mõlema diskursiivse plaani ootustega: nimetab Orgoni lihtsameelseks. Teisisõnu – olles sunnitud enese teadmata mängima kahte rolli korraga, kaotab *Tartuffe* kontrolli oma 'mina' üle ning tema tegelik olemus saab avalikuks. Michel Corvin, kes *mise en abyme*'i on põhjalikult analüüsinud, näebki selles võttes representatiivse vormi lammutamist: «See [*mise en abyme*] toob endaga kaasa loo lagunemise, tabades tugevalt üht tema põhilist organit – tegelast. Tekitades tegelase kahekordistamise/pooldumise, ei lase ta tegelasel enese olemust teadvustada ja end efektiivselt loo kulgemisse kirjutada. Aga mida muud on tegelaseta lugu, kui situatsioon, vahetu seisund?» (Corvin 1986:145)

Mise en abyme avaldub ka ajalises plaanis. Raamitud tegevuse kulgedes ühtivad samuti kahe tegevusplaani ajalised šifterid, ning tekitavad vaatajas tunde aja peatumisest – me ei ole võimelised jälgima samaaegselt kaht erinevat lugu. Et teater ongi oma olemuselt *mise en abyme* – etenduse aeg ühtib fiktsiooni ajaga

³⁵ Jaanus Adamson kasutab eestikeelse vastena ka mõistet «kuristikku-efekt». (Adamson 2004:18)

ning näitleja kujutab endast nii reaalselt kui tegelasinstanti – siis saab representatiivne teater (nagu me ka varemalt nägime) avalduda näitleja keha kustutamise läbi ning referentsiaalse illusiooni tekitamisega. Näitleja keha rõhutamine on selle illusiooni lõhkumise üks mehhanismidest, kuid erinevalt Brechti teatrilt ei pruugi see alati toimida tegelaskuju kriitika abil, millega muutub domineerivaks illusiooni (ja/või seda kandva ideoloogia) kriitika, vaid tegelaskuju referentsiaalsuse lõhkumise abil, nagu see on omane Py teatrile. Just sellega võib seletada pea kõikides tema näidendites kesksel kohal oleva teater teatris võtte rakendamist. Lisaks vaadeldud katkendile on see võtte pidevalt kasutuses *Orpheuse näos*, kuid avaldub ehk kõige ilmekamalt näidendis pealkirjaga *Teatrid (Théâtres, 1998)*.

Siin on tegu näidendiga, mille peategelane kannab nimetust Mina Ise. Lisaks temale näeme laval veel teisi tegelasi, keda näidatakse otseselt läbi peategelase vaatepunkti: Minu Ema, Minu Isa, Minu Timukas. Ja lisaks Oinas (täpsemini patuoinas), kelle seos peategelase sisemise maailmaga on samuti ilmne. Näidendi esimene stseen (pealkirjaga «Haav, mis maalitud draama tarbeks») algab järgmistest sõnadega:

MINA ISE: Siis ilmun ma teie ette, maalides ise endale teatrihaava. See on esimene stseen. Haav, mille ma teie jaoks maalin, pole pärit siit ilmast. Piisab ühest kehvapoolsest pintslist ja lapse guaššidest, et see võigas initsiaal valmis teha. Ma maalin seda hiljem veel, ma avan hiljem veel selle mustava augu oma küljel.

Ma teen ta sellise nagu ma nägin oma vendade südames, kes langesid võitluses.

MINU TIMUKAS: Millises võitluses? (Py 1998:9)

Prantsuse keelses tekstis näeme selgemini, kui see eestikeelse tõlke puhul võimalik on, et segunevad kaks ajalist plaani: ühelt poolt tulevik – «siis ilmun ma teie ette» (*je vous apparaîtraî*) – ja teisalt olevik – «ma maalin» (*je peins*). Michel Raskini lavastuses rõhutas eri aegade koosolu ka näitleja (Philippe Demarle) žest, millega ta esimesi sõnu lausudes endale punase värvi abil haava küljele joonistas.³⁶ Lisaks oleviku ja tuleviku segamisele, mida nägime valitud näite puhul, kaovad aegamisi piirid lavalise ja kujutlusliku maailma vahel: «selle kujuteldava linna tänavatel, mingisuguse näotu linna tänavatel, värv juba tilgub, aga lööki pole veel olnud». Seejärel pöördub tegelane minevikku: «mind löödi ühel päeval, mingis külakeses, kus pole muuseumigi, mind löi keegi tundmatu, löi ja torkas noaga». Ja lõpuks lähevad kõik plaanid täielikult segi, sest mängu tuleb unenäo temaatika: «siis sai alguse see uni, see ülitäpne uni, mida nähakse mõnikord surres. Ma surin, ma suren; veri voolas, ja lõpuks andis see ülitäpne uni mulle võimaluse ütelda seda, mida olen kogu aeg varjanud.» Ja nagu sellest oleks veel vähe, teeb tegelane oma kõnes uue pirueti, lausudes

³⁶ Théâtre du Point du Jour, Lyonis, esietendus 3. juunil 1998.

stseeni lõpul: «Siis ilmuni ma teie ette, maalides ise endale teatrihaava, helepunase kirbe grimmilõhnase haava, ja te kuulete mind ütlemas: «haav, mille ma teie jaoks maalin, pole pärit siit maailmast.»» (Py 1998:9–13)

2.2.2.4. *Uni*

Näidendi ajakasutust ja ruumi kujutamise viise kirjeldades saaks kahtlemata väga keeruka skeemi joonistada, ent jätame selle siiski tegemata, sest peamine on juba selgunud – minevikule ei järgne tulevik nagu siis, kui me vaatame toimuvat oma igapäevaselt positsioonilt, vaid vastupidi – tulevikust, mis langeb kokku olevikuga, kasvab välja minevikus räägitud lugu. Olivier Py sooviks on, nii nagu ta tegi aasta varem *Orpheuse näos*, muuta lavaline sõna mitte välise reaalse maailma peegelduseks, vaid näidata kujutlusliku maailma tekkemehhanisme vaataja silme all. Et tegemist on unenäoga, pole sugugi juhuslik vihje, sest just nimelt unes on võrreldavad protsessid: uni ei ole millegi (inimese mälestuste või üldisemalt psüühilise seisundi) reproduktsioon, vaid segu inimese hirmudest ja ihadest, mille juures, nagu rõhutab Freud, on olulisel kohal see, kuidas und nägev inimene konkreetsetes ruumis paikneb ja milline on tema füüsiline seisund. (Freud 1988:45–48) Koht, kus tegelase unenägu aset leiab, ongi teatrilava ning sellega on seletatavad viited teatriatribuutikale, mis tekstis sagedasti esinevad.

Erinevalt und nägevast inimesest, on tegelane meie ees loomulikult täielikult ärkvel (nii nagu oli muidugi ka ärkvel autor, kui ta seda teksti kirjutas) ning võrdlus unenäoga saab olla siin ainult metafooriline, põhinedes teataval analoogial, ent see analoogia on väga tugev, kui me vaatame, mida Jacques Lacan, tuginedes Freudi unenäo kontseptsioonile, peab unenäo ja ärkveloleku olulisemaks erinevuseks:

«Mida ma püüdsin selgitada peegel-faasi ideega? Seda, et kõik, mis inimeses on lahti harutatud, tükeldatud, anarhiline, tekitab tema suhtumise pertseptsiooni täiesti omalaadse pinge näol. Kujutluspilt iseenda kehast on nähtavate asjade ühtsuse aluseks. Ent see kujutluspilt ise tuleb temale väljastpoolt, ja ennatlikult. Selle kahekordse suhte tõttu, mis tal iseendaga on, kogunevad kõik maailma asjad tema enese mina ümber. Neil kõigil on fundamentaalselt antropomorfne, võiks isegi ütelda egomorfne iseloom. Läbi taolise pertseptsiooni tekib inimese silme ette tema enese ideaalne ühtsus, mida ta kunagi sellisena kätte ei saa ja mis tema eest kogu aeg põgeneb.» (Lacan 1978:229)

Ning Lacan jätkab veidi allpool: «Subjekti peegeldus, tema peegelpilt, on olemas igas pildis, mida ta näeb, ja just see annab subjektile iseloomulikud jooned, mingi erilise inertsi. See pilt on varjatud, teinekord koguni täielikult. Aga unenäo puhul, kui imaginaarsed seosed nõrgenevad, torkab see igal hetkel kergesti silma, seda selgemalt, mida enam asetub rõhk sellele ängistavale hetkele, mil subjekt tajub enese laialipillutatust, isoleeritust maailmast. Inimese suhtes maailmaga on midagi sügavalt, initsiaalselt, rajavalt haavavat.» (Lacan 1978:230–231)

Maalides näidendi alul oma kehale haava, nõretava initsiaali (mis «pole pärit siit ilmast»), ning rõhutades toimuva unenäolisust, avab tegelane sellega publiku pilgule oma suhted maailmaga. Seetõttu saavadki lugu, mida ta räägib ja tegelased, keda ta vaataja ette toob, tähenduse tema enese pilgu läbi. Kuid teater suudab siin enam kui neid suhteid demonstreerida. Sest nii nagu unenägu nõrgendab imaginaarseid seoseid, nii kaotab ka teater ära subjekti pürgimise mingi kättesaamatu ideaalse kujutluspildi poole ja näitab selle asemel subjekti valu, kes tajub selgelt oma laialipillutatust. Ümbritseva maailma antropomorfne iseloom saab ilmseks ka läbi näitleja lavaliselt malnitseva keha.

Mise en abyme ei avaldu siin teater-teatris kujul, mille korral erinevad plaanid on formaalselt eristatavad, kuid avaldub siin sellegipoolest selles tähenduses nagu seda mõistet käsitab Michel Corvin, sest unenägu, mida tegelane meie vahendab, on raamistatud situatsiooniga, mille tulemusel lugu rääkiv tegelane (narratiivne instants) ning lugu esitav instants (tegelane kui näitleja) langevad kokku ning nende identiteedid segunevad. Punase värviga tõmmatud joon on samaaegselt referentsiaalne element (kujutis haavast), inferentsiaalne ja teatraalne element (grimm) ning ühtlasi sümbolne element (kirjataht), mis avab vaatajale pääsu teosesse ning sellega autori kujutlusmaailma (olgu siis tegu unenäolise ja/või kirjandusliku ruumiga). See on juba esimestest sõnades lugejale ja vaatajale tajutav: hoolimata sellest, et tegelane kasutab teatrile omaseid atribuute ja vihjeid, ei ole meil tunnet, nagu oleksime paigutunud kulisside taha, kus võime näha näitlejat etenduseks valmistumas. Etendus kaotab sellega ära oma representatiivsuse, kuid jääb samas kuhugi teisele poole reaalsel-eksisteerivat ruumi, kus välise maailma aeg on peatunud. Võib ütelda, et teater avaldab siin oma sakraalset iseloomu.

2.2.2.5. Simulaakrum

Juba kiirpilk *Orpheuse näole* näitas, et religioosne temaatika on Olivier Py jaoks oluline: näidendis joonistub Orpheuse kui Lunastaja figuur üsna selgelt välja nii tema ülestõusmise kui ka rännaku läbi, samuti on Orpheuse pöördumine publikusse, mida me eespool vaatlesime diskursiivses kontekstis, ühtlasi religioosne üleskutse. Et meil pole võimalik siinkohal ette võtta teoloogilist analüüsi, siis jätkem kõrvale nii küsimus sellest, millisel kujul religioosus Olivier Py loomingus temaatiliselt avaldub (seda enam, et tegemist pole sugugi kanoonilise käsitlusega) kui ka väga üldine küsimus teatrietenduse ja religioosse riituse seostest, mis oma komplitseerituse tõttu nõuaks eraldi terviklikku käsitlust. Piirdume vaid ühe elemendiga, milleks on simulaakrum.

Olivier Py ise ütleb ühes intervjuus järgmist: «Kuna teater on missa. Mitte et missa oleks simulaakrum, kuid see käib läbi simulaakrumi. Sest et ohver, mida kuulutatakse, on juba toimunud ja simulaakrum viib tõeni. Missa ütleb inimesele: see, millesse ma tahan, et te usuksite, on teisel pool, on teisel pool teie vaimseid piire. Seega tehke minu mälestuseks žest ja et see olgugi Elu.» (Py 2003:70)

Siit näeme, miks Py jaoks on teater vahend konventsionaalse keelepruugi ületamiseks. Etendus ei kujuta midagi, mille asupaik oleks ratsionaalselt kirjeldatav (ei sümbolistlikku ega materialistlikku peegelpilti), vaid metafüüsilist tõde. Muutes etenduse tseremoniaalseks, viib ta selle tagasi teatri lähteallikate juurde, mille järgi etendus peatab maise aja, et luua uus maailmakorralduse printsiip. Viimase abil on võimalik puutuda kokku maailmaga, mida me oma igapäevases reaalsuses ei tunneta. Simulaakrum pole nõnda eesmärk iseenesest (veel vähem meelelahutus), vaid vahend, millega tõeni jõuda. Just sel põhjusel on ta võrreldav (ja ühitatav) unenäoga, sest mõlemad teevad avalikuks selle osa inimesest, mis on peitunud maskide varju, toovad avalikuks selle valu, mis inimest maailmaga ühendab. Mask, mida inimene kannab, pole seega halb, sest teater annab võimaluse selle eest ära võtta. Probleem on neil, kellel selle maski taga midagi ei ole. Oinas kutsub *Teatrites* selliseid inimesi tartüffideks:

OINAS: Tartüffidelt ei saa maske maha rebida, õiglastelt võetakse maskid maha, nemad tabatakse teolt ja nemad pööratakse naljaks. Tartüffil pole oma maski, ta laseb ühel langeda, et võtta endale uus, tal pole kunagi osavusest puudu, tõde aga kostab kõval häälel. Silmakirjalikkus vahetab rahulikult hääletoru. Tartüff ei valeta, ta elab teiste inimeste tões. Õiglane püüab enda oma paika panna, see on habras, kipakas, see on surelik. (Py:1998:55–56)

Näeme, et sisuliselt vastandab Olivier Py siin kaht simulaakrumit. See simulaakrum, milles elavad tartüffid, vastab simulaakrumile nii nagu seda kirjeldab Jean Baudrillard, see on väline maailm, milles algsed tõed on asendunud maskidega sel määral, et maskid ongi muutunud päriseks. (Baudrillard 1999) Selles elavad tartüffid on hullemad Molière'i Tartuffe'ist, sest too vähemalt teadis, et ta kannab maski, mistõttu sai temalt seda maha rebida. Just need, kes ei valeta, sest neil puudub tõde, on need, kes sünnitavad maailma vägivalda. Teater saab inimese sisemist valu oma vahenditega paljastades hakata välise maailma vägivald vastu. Erinevalt välise maailma simulaakrumist, kus tähistajast on saanud tähistatav ning viimane sellega kaduma läinud, suudab etendus märgi mõlemad pooled avalikuks teha. Ent ta ei tee seda mitte representatsiooni läbi, mis oleks teine viis üht pooltest kõrvale heita – lavaline tähistaja muutuks sekundaarseks lavavälise tähistatava ees – vaid simulaakrumi läbi, mille ülesandeks on tähistaja ja tähistatav ühitada. Nõnda ütleb Olivier Py:

«Kas teatris on märk üksi, eraldatud, välja tõstetud reaalsusest? / Ei! Lill, mis kujutab lille on olemas. Märk on olemas, ja mitte võrdlus, vaid võrdselt olemine teeb teatrisündmusest ime. Ja inimene pole samuti mitte eraldatud märk, vaid elav kirjatäht sellest, mis tuleb. Mitte ühelgi muul inimliku nähtusel pole sellist väge ega ilu; pilt pole eristatav sellest, mida ta kujutab. [...] Professor eristab sõna asjadest, aga poeet teab, mis kirjatähest kiirgab. Kust ta seda teab? Ta ei tea seda. Ta tahab. / Miks ta seda tahab? Sest ta ei saa elada ilma Euriidiketa.» (Py 2003:74)

Olivier Py näidendites – nii *Orpheuse näos* kui ka *Teatrites* – võib seega näha autorifiguuri, mis on vabastatud referentsiaalsetest tunnusoostest. Võima-

likud paralleelid autori isikliku biograafilise maailmaga, nagu me neid märkisime Jean-Luc Lagarce'i loomingu puhul, ei puudu täpsemal vaatlusel ka *Teatrites*, ent nende jälitamine ei ole viljakas, sest figuuri toimimisvõti asub mujal. Mina Ise on autori kujutluspilt iseendast, kuid see pilt ei kinnistu mitte reaalsühholoogilisse ruumi, vaid avatud kujutlusmaailma. Samas pole tegu ka fiktsionaalse figuuriga, mille tähendus tekiks inferentsiaalsete viitamiste kaudu läbi etenduse (sama märkasime ka Orpheuse puhul) – tegelane ei ole oma käitumises vaba, vaid suudab eksisteerida sel määral, mil ta suudab publikut mõjutada, saavutada vajalik kontakt ning sellest ainest ammutada. Etendusest saab seega otsing, mille eesmärgiks ongi kontakt publikuga.

Sellest tulenevalt võime näha mõlema näidendi puhul, et autor toob lavale efemeerse ise-subjekti, mis kinnistub autori ja publiku alateadlikku (või siis metafüüsilisse) ruumi. Just selle poolest on see üsna sarnane Artaud unistusele, kelle jaoks teater pidi samuti liitma autori ja publiku alateadliku maailma. Ent erinevalt valust, mida rõhutab Artaud, pole siin tegu tegelikkusega, vaid simulaakrumiga – haav, mille tegelane maalib «ei ole pärit siit ilmast». Kuid see haav ühtlasi on see sama haav, mis peitub autoris, sest just selle maalimine on žest, mille käigus see haav avaneb. Etendus ei ole religioosne tseremoonia, sest autor ei otsi jumalikku tõde, kuid muutub võrreldava toiminguga läbi kunstilise tõe sündimise ja tabamise kohaks. Seetõttu ongi mõlema vaadeldud teksti keskmes poeedi figuur, mida võib leida – küll hoopis teistsugustes vormides ja kujul – ka Olivier Py teistest näidenditest, mis siinkohal vaatluse alla ei kuulu.

2.2.3. Vahekokkuvõte: keha terviklikkus ja mitmehäälsus

Monodraama defineerimist raskendab asjaolu, et sageli lähtutakse monodraama mõistmisel mitte tekstist, vaid lavastusest. Just seetõttu võib Sven Karja oma magistritöös *Monolavastused Eesti teatris 1973–2005*, kus ta otsib võimalust monolavastuse määratlemiseks, võtta aluseks kaks krestomaatilist väljaannet, milleks on *Theaterlexikon* (1978) ja *Cambridge Guide to American Theatre* (1993) ja defineerida monolavastust läbi nendes väljaannetes kirjeldatud monodraama mõiste. Mõlemad teatmeteosed käsitavad monodraamat kui lavastust, milles piirduakse üheainsa tegutseva ja rääkiva näitlejaga, kellele võivad äärmisel juhul lisanduda mõned teised, kuid tummad osalised. (Karja 2005:6) Et Sven Karja keskendub just lavastustele, pole tal põhjust taolist monodraama definitsiooni ka kahtluse alla seada, küll aga märkame, et keskendudes tekstidele, mis kätkevad endas erinevaid, sealhulgas veel ilmavalgust nägemata tõlgendusvõimalusi, ei saa seda definitsiooni enam järgida.

Nõnda võime täheldada, et Koltési *Öö...* puhul on lavastajad senini ainsat rääkivat tegelast kujutanud üheainsa rääkiva näitleja läbi, kuid pole võimalik välistada olukorda, kus sama teksti esitaksid mitu näitlejat. Katkendit Novarina *Eelviimasest inimesest (L'Avant-dernier des hommes)*, mida on samuti tavapäraselt esitatud ühe näitleja poolt, etendati 2005. aasta Draamafestivalil

Tartus Claude Buchvaldi eksperimendis kahe näitleja kehastuses – Tambet Tuisk mängis eesti keeles ning Claude Merlin prantsuse keeles. Mõlemad näitlejad viibisid korraga laval, esitasid teksti vaheldumisi ning muutsid sellega monoloogilise näidendi dialoogiliseks, kus interaktsioon tegelaste vahel polnud mitte temaatiline, vaid tulenes erinevatest keeltest ja mängukoodidest. Püüdes täht-tähelt näitlejakeskset definitsiooni järgida, tuleks siinkohal nentida, et üks ja sama tekst võib olla kord monodraama, kord mitte – taoline eristamine aga ei tundu olevat eriti viljakas.

Monodraama sobivama definitsiooni leiame väljaandest *Modernse ja tänapäevase draama sõnaraamat (Lexique du drame moderne et contemporain, 2005)*, milles ei pöörata tähelepanu mitte näitlejate arvule, vaid keskendutakse tegelase mõistele. Monodraama alguseks peetakse seal 19. sajandi üheksakümnendatel aastatel Saint-Pol Roux sulest ilmunud näidendeid (ilmunud koos pealkirja all *Monodrames*), millele on iseloomulik polüfoonilisus – ühe tegelase sisemaailma esitamine mitme erineva tegelase abil. Saint-Pol Roux enda sõnutsi toimuvat ühe tema näidendi tegevus «ühe inimese ilmatu suures ajus, mitte lossitornis, nagu võiks lavakujunduse põhjal arvata». (*Lexique...* 2005:123) Näeme, et jõuame siit hoopis vastupidise määratluseni: monodraama on seega siin ja edaspidi *ühe tegelase draama* – kas seda esitavad üks või kümme näitlejat, kas tal on toetavaid-abistavaid tegelasi või mitte, ei oma esmast tähtsust.

Taolisel definitsioonil on samuti oma puudused: see toob kaasa formaalsete piiride kadumise. Asjaolu, et näidendil on üks keskne tegelane ja ülejäänud tegelased on tema sisemaailma ilmestajad, võib olla autori poolt selgelt välja toodud, kuid see võib tuleneda ka lavastaja tõlgendusest – erinevatel aegadel on ju loodud tekste, milles võib märgata üht domineerivat tegelast. Seetõttu ei pääse me endiselt mööda lavastajast: kui lavastus asetab tegelastevahelise välise konflikti asemel rõhu ühe tegelase sisemisele konfliktile, siis võib see tuleneda teksti varjatud iseloomust, aga üldisemalt lavastuskontseptsioonist. Kas *Hamlet* on monodraama? Vastus võib olla nii eitav kui ka jaatav. Brechti järgi, kes nägi selles ideoloogiate konflikti, kahtlemata eitav, ent kui 1912. aastal Stanislavski koos Craigiga Moskvast *Hamletit* lavastas, nimetas Craig ühes arutluses seda näidendit just monodraamaks. Stanislavski vastas talle: «Ma mõistan, mida te mõtlete monodraama all. Püüdke kõikvõimalike vahenditega publikule mõista anda, et ta näeb näidendit Hamleti silmade läbi: et kuningas, kuninganna ja õukond, ei ole laval mitte sellistena nagu nad tegelikkuses on, vaid sellistena, nagu nad Hamletile tunduvad.» Seepeale tegi Craig ettepaneku teha nii, et Hamleti tegelaskuju oleks kogu aeg laval. (Bablet 1962:175)

Ka monodraama üks esimesi teoreetikud, Nikolai Jevreinov, nägi monodraamat pigem tegelase valguses. Lühidalt kokku võttes iseloomustab Jevreinovi teooriat kaks tegevust: ühelt poolt monodraama viimine lavalis-realistlikust ruumist ühe tegelaskuju psüühilisse ruumi, teisalt selle ruumi avamine publikule. Nõnda märgib ka Sven Karja, et «Jevreinov asetas niisiis esimesele kohale tegelaskuju sisetevõime koondamise, «mulle võõra inimese draama» muutmise «minu draamaks», seega vaataja enda draamaks, kes on saanud kaas-

aelajaks näidendi kesksele «tegutsevale» tegelasele.» (Karja 2005:16) Erinevalt Karjast, kes kinnitab, et Jevreinovi ideed ei jõudnud teatris täieliku realiseerimiseni, näeb Joseph Danan 1913. aastal Peterburis etendunud näitemängus *Hingekulissides* (*В кулуцах дыууу*) «tema teooria puhast illustratsiooni». (Danan 1995:115) Nagu ütleb pealkiri, leiab näidendi tegevus aset peategelase hinges: me ei näe laval mitte välise reaalse maailma peegeldust, vaid peategelase sisemaailmas valitsevaid kujutluspilte. Vaataja võimalik identifitseerimine tege- lasega ei toimu mitte kodanlikule teatrile iseloomulikul viisil, kus tegelane kehastaks vaataja ideaal-mina, vaid tegelase vaatepunkti ühitamise läbi vaataja vaatepunktiga. Sealjuures on eriti oluline see, et need kujutluspildid on muut- likud ja erinevaid kujutluspilte kehastavad erinevad näitlejad. Jevreinov püüab sellega lõhkuda teatris traditsiooniliselt kehtivat printsiipi, mille järgi sama tegelast kehastab alati sama näitleja. Peategelase vaatepunkti abil saab ta näi- data üht ja sama tegelast ääretult erinevana. Näiteks eelpool nimetatud näiden- dis peategelase abikaasa tegelaskuju kord meheliku jõujuurika, kord õrna madonna näol. Veelgi enam: tegelasel pole mitte ainult erinevad kujutlused teis- test, vaid ka iseendast. Nii ongi laval peategelase kolm erinevat vormi – tema ratsionaalne, emotsionaalne ja alateadlik ‘mina’. Selgituseks märgib Jevreinov intervjuus väljaandele Paris-Midi: «Mida muud on inimese mina, kui rida erinevaid maske? Kui need maha kiskuda, siis isiksus pudeneb koost ja kaob. Isiksus on teatraalset sorti.» (*Lexique...* 2005:124) Taoline käsitus on kahtle- mata Freudi tugevate mõjutustega: pilk tegelase sisemusse, mille monodraama keskendumine ühele subjektile endaga loomulikult kaasa toob, viib paratamatult subjekti lõhenemiseni, ja sealt edasi subjekti paljususeni. Postfreudilik mono- draama – isegi kui tegu on ühe näitlejaga ja/või ühe tegelasega – on seetõttu alati polüfooniline. Niipea kui me tungime tegelase sisemusse – ja pole ilm- tingimata vaja seda, et teatrilava kujutaks tegelase «aju» või «hinge», piisab sellest, kui tekib kontakt tegelase psüühikaga, tema mõtetegevusega või siis eneseprojektsiooniga, – pole enam tegu ühe ja tervikliku subjektiga, vaid meie ees on rida erinevaid ja sageli vastandlikke instantse.

Subjekti lagunemine avaldub monodraama puhul ka lingvistiliselt. Kui me käsitame iga kõneakti adresseerituna, siis järeldub sellest, et ka monoloogiline vorm on oma olemuselt dialoogiline. Nõnda defineeribki Benveniste monoloogi kui interioriseeritud dialoogi, mida iseloomustab «rääkiva mina ja kuulava mina interaktsioon». (Benveniste 1974:85) Benveniste’ist lähtuvalt peab Jean-Dider Urbain oluliseks vahet teha monoloogil ja *soliloque’il* – dialoogilise vormi eri variantidel – defineerides *soliloque’i* kui refleksiivset lausumist (iseendaga rääkimist või teise ignoreerimist) ja monoloogi kui mitterefleksiivset lausumist, mille eripäraks on kuulaja puudumine või tema suutmatuse vastata. (Urbain 1991:48)

Antud semiootiline määratlus tundub meile edaspidi kõige sobilikum. Eriti kui võrrelda kõigi nende arvukate definitsioonidega, mida monoloogi ja *soliloque’i* puhul on võimalik leida ja millest ammendava ülevaate andmine nende vastuolulisuse tõttu pole siinkohal otstarbekas. Nimetagem ilmestava näitena, et

Manfred Pfister, kes pöörab monoloogi puhul tähelepanu mahu-, tähenduse- ja situatsioonikriteeriumidele, näeb *soliloque*'is ühe tegelase sisekõnet, monoloogis aga adressaatide ignoreerimist (Pfister 1977:180), Anne Ubersfeld aga *soliloque*'is partnerita kõnet, asetades seega *soliloque*'i võimalikkuse teatris üleüldse kahtluse alla. (Ubersfeld 1996:82)

Et Urbain ei laienda oma analüüsi teatrikontekstile, siis vaatame, kuidas tema definitsioon draamatekstide valguses paistab. Avastame, et klassikalises teatris on seega sage just tegelaste monoloogiline pöördumine mingi eluta või abstraktse objekti poole: kutsudes tunnistajaks oma mõõka, kätt, südant (julgust) või jumalat. Ühtlasi võime märgata, et klassikalised autorid ei kasuta monoloogi mitte alati käepärase abivahendina suutmatusest tegelase mõtteid muul viisil kuuldavale tuua, vaid pöördelistel momentidel, mil tegelane vajab tuge väljastpoolt. Monoloog näitab tegelase ummikseisu, mis ühtib ka Urbaini järeldustega monoloogilise kõne sagedastest takerdumisest.

Olukord on vastupidine *soliloque*'i korral, mida leiame samuti klassikalisest teatris, näiteks stseenides, kus tegelane pöördub usaldusisikust toaneitsi või teenri poole. Teatud stseenides (nagu Racine'i *Berenike* I, 5) võib pidada noid tegelasi subjekti toetavateks figuurideks, võiks ütelda lausa subjektifiguurideks – nende funktsioon pole mitte olla dialoogiline partner ega tuua vestlusesse uut informatsiooni, vaid oma kohaloluga süvendada tegelase enesekesksust ja ülevoolavust, võimetust maailma objektiivse pilguga hinnata.

Selles tähenduses (hoolimata *soliloque*'i mõiste erinevast definitsioonist) mõistame ka paremini, miks Ubersfeld nimetab Koltèsi *Ööd...* just kvaasimonoloogiks. Esmapilgul oleks otsekui tegemist *soliloque*'iga: fiktsionaalne ruum loob meie ette pildi inimesest, kes tänavanurgal teist sõnavooluga üle valab (nagu märkisime, on vestluspartner üsna täpselt personifitseeritud), lähim analüüs aga näitas, et kõneleja probleem pole mitte niivõrd verbaalne aktiivsus, kuivõrd kommunikatsiooni võimatus, rääkija kuulumine kuulajast kardinaalselt erinevasse maailma, mis andis meile võimaluse hüpoteesiks, nagu kehastaks kujuteldav vestluspartner publikut. Siit mõistame, miks monoloog on ühelt poolt ääretult teatraalne vorm ja samas paigutub mõneti teatrimaastiku ääremaille: pöördudes otse publiku poole, andes läbi oma diskursiivse tegevuse märku sellest, et ta pöördub ühtlasi millegi või kellegi poole, kes talle vastata ei saa, rõhutab tegelane sellega paratamatult publiku olemasolu – ja mida selgemini publik oma olemasolu tajub, seda enam tunnetab ta end teatris asuvat ning seda suurem on ka oht teatraalse illusiooni kadumiseks. Koltèsi meisterlikkus *Öö...* puhul avaldubki selles, et tema tegelane on teatraalse illusiooni lõhkumise (oma eesmärgi saavutamise) piirimail, kuid samas on selge tema kuulumine teise, publikust absoluutselt eraldatud maailma.

Soliloque'i puhul võib järelikult eristada kaht erinevat varianti. Esimesel juhul on tegemist otseselt kõneleja iseenda personifikatsiooniga – mõttetegevus on suunatud iseendale kui kujuteldavale partnerile. Teisel juhul võib olla tegelase kõne suunatud pealtnäha kellelegi teisele, kuid selle refleksiivse iseloomu tõttu muutub partneri olemasolu ülearuseks või ebaoluliseks. Mõlemad *soliloque*'i

loque’i vormid võivad esineda loomulikult nii dialoogiliste vormide kõrval (nt Tšehhovi näidendites) kui ka iseseisvalt, olles monodraama lahutamatuks osaks. Täpsemini – just *soliloque* selles tähenduses nagu me seda Urbaini järgi äsja defineerisime, saab olla monodraama kandvaks ja tootvaks diskursiivseks elemendiks. Interioriseeritud diskursuse korral saavad tegelase vestluspartnerid, olgu need siis lavaliselt malnitsevad või mitte, sekkuda toimuvasse aktiivselt (jäädes samas kujutluslikeks figuurideks). Monoloogilise vormi korral, kui kõneleja kujuteldav partner ei vasta ega saagi vastata, saab kõne paratamatult ainult hääbuda. Viimane vorm oli just seetõttu meelepärane Beckettile, samas kui Ionesco loomingust, kellele oli oluline mitte kõne toimimatus, vaid kommunikatsiooni toimimatus, leiame hulgaliselt *soliloque*’ilisi momente. Sellest tulenevalt pole üllatav, et autorid, juhul kui nad ei taha kasutada traditsioonilisi dramaatilisi dialoogilisi vorme, ent ei sea endale ülesandeks ka mitte keelekasutust negativiseerida: kuulutada kõne ja kommunikatsiooni võimatust, juhul kui nad otsivad oma teed, kuidas näidend võiks toimida produktiivselt, pöörduvad üsna hõlpsasti *soliloque*’i poole.

Jean-Luc Lagarce’i ja Olivier Py loomingu põhjal võime ütelda, et just polüfooniline monodraama on neile lahenduseks, kuidas tuua lavale efemeerset ise-subjekti. See subjekt avaldub kandva tegelase näol, kelle vaatepunkt annab tähenduse teistele tegelastele. Võib lausa ütelda, et Lagarce’i looming on monodramaatiline täies ulatuses, isegi mitte ühe konkreetse näidendi lõikes, vaid tervikuna, sest autor loob fiktsionaalse figuuri, mis esineb ühtse subjektina enamikes tekstides ja moodustab sel kombel intertekstuaalseid suhteid erinevate ‘minadega’. Nagu nägime, pole selleks sugugi vajalik formaalsete eralduspiiride ja -tasandite tekitamine tegelaste vahel: autori efemeerne ise-subjekt ei pea sugugi olema narratiivse instantsi staatuses, eralduma sündmustikust eemalseisva või kõikenägeva jutustaja kombel, vaid võib delegeerida selle ülesande koguni mõnele teisele tegelasele. Piisab sellest, kui publik mõistab, et tegevus toimub ühe tegelase maailmas (olgu see siis tema mõtete, kujutluste, mineviku vm maailm). See mõistmine saavutatakse juba ainuüksi sel kombel, et me ei saa mitte kõige vähematki teada teiste tegelaste välisest maailmast: iga väiksegi lause omandab tähenduse vaid kandva tegelase jaoks ja tema läbi. Kõige ilmekamalt avaldub see näidendis *Ma olin kodus...*, kus peategelane ei ütle ainsatki sõna, teda ei figureeri isegi tegelaste nimekirjas (ja järelikult pole ka näitlejat), tal pole isegi mitte nime, kuid piisab vaid lakkamatult esiletükkivast sõnast ‘tema’ ja me mõistaksime, et kõigi ülejäänud tegelaste eksistents omab tähendust vaid läbi peategelase figuuri. See üks peategelase figuur, mis luuakse – ja mis samas ongi subjekt – on ühtlasi autorifiguur. Mitte ainult läbi võimalike seoste kirjaniku enese eluga, vaid eelkõige läbi selle subjekti võime ennast luua läbi loomingulise tegevuse. Sellest tulenevalt pole see figuur ka staatiline, vaid end pidevalt otsiv ning efemeerne, sest ta peab alati etenduse lõppedes lahkuma ega suuda endast midagi alles jätta. Lagarce’i loomingu omapäraks ongi see, et autor ei anna sellele subjektile võimet maailmas midagi tegelikult korda saata.

Olivier Py loomingus võime näha sama printsiipi: tegemist on ühe kandva tegelasega, kes annab tähenduse kõigele muule. Kuid erinevalt Lagarce'ist ei vastanda see subjekt mitte fiktsionaalset maailma reaalsele, vaid üht osa reaalsest maailmast teisele – konventsionaalset keelepruuki kunstilisele tsere-mooniale. Ise-subjekti efemeersus suudab seetõttu luua midagi, mida see Lagarce'i teatris ei suuda, puudutada publikut, tabada selle alateadlikke või metafüüsilisi elemente ning ühes sellega anda tähendus ka iseendale. Poleks õige näha Lagarce'i teatris pelgalt autori nartsissistlikku avaldusvormi ning publiku loova jõu ignoreerimist, kuid nagu me nägime läbi Py loomingut, annab viimane publikule võimaluse autori sisemaailma tungida ja seal toimuvaid protsesse näha ja mõjutada. Kumbki teater, hoolimata ise-subjekti efemeersusest, ei muuda midagi kehtivas maailmakorras. Edaspidi vaatame, kas teatril on võimalik seda teha siis, kui ei looda üht terviklikku äratuntavat tegelassubjekti, mis ümbritseva maailma endale allutaks.

2.3. Autorifiguur efemeerse autorisubjektina

2.3.1. Autor kui tunnistaja: Didier-Georges Gabily

2.3.1.1. Lavastaja häääl

Didier-Georges Gabily (1955–1996) oli autor, lavastaja ja teatripedagoog, kes vaatamata sellele, et tema elutee varakult katkes, jõudis ometi olulisel määral mõjutada tänapäevast prantsuse teatrimaastikku. Alustades 1979. aastast Le Mansis näitlejakoolitusega, kujundas ta välja isikliku meetodi, milles ühendas oma pedagoogi, lavastaja ja näitekirjaniku võimed. Oluliseks tähiseks oli 1989. aasta, mil ta pärast kümme aastat tehtud töid ja otsinguid andis oma rühmitusele nimetuse *Le Groupe T'chan'G*. Selle nimetuse all tehtud esimeseks avalikuks ülesastumiseks oli 1991. aastal etendunud näidend pealkirjaga *Vägivallad (Violences)*, mida on *Libérationi* ajakirjanik Jean-Pierre Thibaudat nimetanud manifest-etenduseks. Nimetatud etendus (kestusega seitse tundi) ei põhinenud mitte ainult kaks aastat kestnud ettevalmistusperioodil, mil rühmitus konkreetse materjaliga tegeles, vaid tegemist oli Gabily kogu seniste tööde ja otsingute vahekokkuvõttega: ühelt poolt moodustasid näitlejate tuumiku need, kes olid juba kümme aastat tema käel all õppinud ja töötanud, teiselt poolt kirjutas Gabily näidendi teksti just nendele näitlejatele. Veelgi kaugemale läks Gabily triloogiaga *Ajasaagid (Gibiers du temps)*, mis esietendus tervikuna 1995. aastal. Ka see lavastus põhines kümnekond aastat varem alustatud töödel ja Gabily'le läbi ja lõhki tuttavate näitlejatega, kuid konkreetse teksti prooviperioode ise-loomustas eriline asjaolu, et näidendi tekst sündis lavastusega samal ajal: näitlejad ei saanud kohe alguses kätte näidendi tervikteksti, vaid Gabily töötas osade kaupa, muutes ja kirjutades näidendit ümber vastavalt lavastuse arengule, sageli alles ööl vastu algavat proovi. Gabily kolmas suurem ettevõtmine, mis

seisneb kahe teksti samaaegses lavastuses – Molière'i *Don Juan* ja Gabily enda *Kimäär ja teised loomad* (*Chimère et autres bestioles*) – jäi lõpetamata. Pärast autori surma otsustasid näitlejad lavastuse siiski lõpule viia ja 1996. aasta oktoobris toimunud etendused jäidki rühmituse viimaseks etteasteks. Alles seitse aastat hiljem, 2003. aastal tulid Gabily endised õpilased taas kokku, et Gabily tähtsamad näidendid Avignoni festivalil publiku ette tuua.

Rääkides Gabilyst kui näitekirjanikust, ei saa seega mööda minna tema kui lavastaja ning pedagoogi tegevusest. Iseenesest pole Gabily tegevuses midagi üllatavat: autor, kes osaleb aktiivselt lavastuse sünnis, on teatriajaloos sage nähtus – teame näiteks ju, et enamik Molière'i näidendeist said oma tegelikud mõõtmed alles proovide käigus, kui näitlejad õppisid selgeks oma osa, omamata näidendist tervikpilti. Ka Molière kirjutas konkreetsetele näitlejatele, võttis arvesse näitlejaspetsiifikat, improviseeris ise ja lasi näitlejatel improviseerida ning kirjutas õnnestunud palad oma näidenditesse sisse. Ent tähtis on mõista, et Gabily puhul pole taoline kirjutusviis mitte lavastaja tehniline abivahend, mis on lõpptulemuse teenistuses, vaid tema kui näitekirjaniku töö peamine alus. Vaatame, milles selle olemus seisneb: «Proovi alguses kirjutasin ma dialoogi kahele või kolmele tegelasele, A, B, C, see oli nagu improvisatsioon, aga kirjaniku oma näitlejate silme all. Seejärel panin nimed kübarasse, et ei peaks osasid jagama ning lasin otsustada juhusel. Ma ütlesin näitlejatele: «Teil on pool tundi, et dialoogi harjutada, ja teil on niipalju aega kui vaja, et seda esitada.» Nõnda ma teen improvisatsioone: ma püüan võtta sama riski, mille võtavad näitlejad, kes peavad selle materjaliga hiljem tööd tegema. Kui nad pakkusid välja midagi head, siis kehasustin ma taas lavastajaks ja juhendasin neid, liitsin improvisatsioone kokku. [...] *Ajaloomade* lavastamise jooksul nägin ma kuidas [näitlejatest] moodustusid erinevad grupid, isegi alamgrupid, nii nagu ma neid varem märganud polnud. Kuid samal ajal rääkisid kõik grupid ühist lugu, üks grupp sünnitas teise. Ja sellistel puhkudel on sellised improvisatsioonid, mida ma pidevalt tegin, määrava tähtsusega. Nad lasevad tekkida kõhklustel. Kuna ma valdin näitlejatele osade jagamist, siis ei saa keegi klammerduda mingi kivistunud idee külge. Kui see, mida näitlejad välja pakuvad, on hea, siis on tekst hea, näitlejad leiavad oma koha ja kõik on rahul. Ja kui see ei õnnestu, siis ei õnnestu midagi. Selliste harjutustega ma õpetasin, kuidas üleliigsetest kihtidest jagu saada. Kui näitlejad töötavad Garnier', Claudeli, Racine'i tekstidega, siis on neil tekstidel nii tugev kultuurikiht, et selle maha küürimiseks läheb palju aega vaja. See ongi nende improvisatsioonide ülesandeks, ma osalen sama palju kirjanikuna kui nemad näitlejatena.» (Gabily 2003:121–122)

Nagu näeme, on rõhk mitte näitleja improvisatsioonil tekstiga – ei tule kõne allagi, et näitleja muudaks silpigi talle etteantud tekstis – vaid ühelt poolt kirjaniku improvisatsioonil ja teisalt näitleja proovilepanekul. Selle peamiseks eesmärgiks on näitleja «kultuurikihist» vabanemine. Näitleja, kes saab oma käsutusse teksti, mille kohta ta teab, et see on sündinud just tema silme all, ei saa esitada küsimusi teksti tausta ja konteksti kohta. Tekst saab nii vabaneda tähendusest, mis on kuskil mujal, ning tähendus avaldub eelkõige tekstis eneses.

Näitleja võib loomulikult ka taolisel puhul lähenda materjalile intellektuaalselt, analüüsida tegelase psühholoogiat, küsida «miks» üks või teine lause tekstis on või mida autor mõne väljendiga ütelda on tahtnud, kuid ta ei omista autori sõnadele autoriteetset, igavikulist kaalu: tekst ei ole püha, vaid toimib lähtematerjalina, ühe osana improvisatsioonist. Ebaõnnestunud tekstikatke võib lennata ajaloo prügikasti samuti kui proovis sündinud ja mittetoimiv žest.

Erinevalt kollektiivloomingust, kus kogu grupp on korraga autor, lavastaja ning näitleja, piiritleb Gabily osad väga täpselt. Näitleja jääb alati näitlejaks, autor autoriks. Ning lavastaja sekkub protsessi alles siis, kui autor ja näitleja on juba oma töö teinud. Improvisatsiooni eel ja improvisatsiooni ajal pole näitleja ees kõiketeadvat lavastajat, kelle mõtet ja kontseptsiooni peab ära mõistatama, vaid on näitlejaga võrdne partner. Gabily muutub lavastajaks alles pärast seda, kui midagi on toimunud, kui sõnadest on koorunud tähendus, kui näitleja on selle avastanud. Alles siis hakkab ta mõtlema ja otsima koos näitlejaga, teda juhatama, teda suunama. Näitleja füüsis paneb teksti elama, kuid samas toimub see keele kindlaksmääratud piirides. Näitleja kõhklused, tema ebakindlus teksti suhtes ei ole sel puhul mitte takistavaks nähtuseks, vaid need rakendatakse loomingu teenistusse.

Taolised improvisatsioonid on üks näide Gabily töömeetodist lavastaja ning pedagoogina, mis kirjeldab seda, mida ta ootab näitlejatelt. Gabily näitlejad, kes töötasid ka teiste lavastajate juures, pöördusid aeg-ajalt Gabily juurde tagasi, kirjeldades seda väljendiga «duši all käima». Näitleja, kes on harjunud taoliste ülesannetega – ühelt poolt respektseerima teksti sõna-sõnalt ning teisalt keskendama oma tähelepanu etteantud materjalile ning otsima tähendust tekstist enesest, suhtub teisiti kõigisse, sealhulgas ka klassikalistesse tekstidesse.

See, et *Ajasaakide* loomeprotsess põhines just nimetatud näitlejakoolituse meetodil, tulenes juhusest – ajapuudusest – ega oleks võimalik olnud, kui Gabily käsutuses poleks olnud homogeenet ja sobivat truppi ning ääretult usalduslikku vahekorda, mida selline meetod nõuab. Seda, et selline meetod alati laitmatult ei toimi, tunnistas Gabily ise, üteldes, et lavastajana ta eksis mitmes olulises punktis triloogia esimese osa juures ning oli sunnitud töö ümber tegema, kui lõplik pilt oli juba koos. (Tackels 2003:96–97) Samas on see kõik olulise tähendusega teksti mõistmisel, sest kahtlemata on oluline vahe, kas teksti proovis luuakse või kohendatakse. Gabily, kirjutades öötundidel tekste järgmise proovi tarbeks, ei lähtunud mitte ainult sellest, mida ta oli varem kirjutanud ning mida ta kavatses kirjutada – nii nagu seda teeb autor nn tavasituatsioonis – vaid ka sellest, mida näitlejad ning tema ise lavastajana, olid eelmistes proovides tekstist leidnud ning tekstiga teinud. Hoolimata sellest, et näitlejatel polnud õigust teksti muuta, said näitlejad kaudselt initsiaatoriteks: grupitöö tulemusel sündis autori rangelt individuaalne looming.

Viis, kuidas Gabily ühendab endas autori ja lavastaja, pole seega traditsiooniline situatsioon, kus lavastaja satub olukorda, milles ta asub enese teksti tõlgendama. Loomulikult ei ole selline asi välistatud: me teame, et iga kirjutaja osutub automaatselt ka lugejaks, iseenese teksti tõlgendajaks ning see on üks

kirjutamisprotsessi fundamentaalseid jooni. Gabily tegevuses näeme seda, kuidas lavastajafunktsiooni oluliselt vähendatakse ning taandatakse tema produktiivne tegevus autori teenistusse. Lavastaja ei paku siin mitte isiklikku kontseptsiooni ega nägemust autorist, sh endast kui autorist, millele ta allutab kogu lavastuse, sealhulgas ka näitlejad, vaid tema tegevus toimub samasuunaliselt. Võib seega ütelda, et Gabily tegevus on suunatud lavastajasubjekti kõike-teadvuse nõrgendamisele, mis on kehtiv ka siis kui ta lavastab teiste autorite tekste.

Siit selgubki Gabily kui näitekirjaniku omapära: kui romaani kirjutamist tunnetab ta üksildase ja isoleeritud tegevusena, siis näidendi kirjutamine on tema jaoks lahutamatu seotud lavalise reaalsusega ning lausa kindlate füüsiliste kehadega – kindlate näitlejatega. *Ajasaakide* loomisprotsess on võrreldav ka traditsioonilisema kirjutusviisiga, mida Gabily rakendas mujal, nt *Vägi-valdade* puhul. Bruno Tackels meenutab, et Gabily riputas tuppa joonistused oma näitlejatest, et olla nendest pidevalt ümbritsetud. (Tackels 2003:20) Kuigi *Vägivaldades* on konkreetsete osad kirjutatud konkreetsetele näitlejatele, siis näeme kohe, et Gabily lähenemine oli ka sel puhul ebatraditsiooniline.

Kui Molière *Ebahaiges* (*Malade imaginaire*) kasutas piinavat kõha, et anda Argani tegelaskujule juurde iseloomulik detail, siis tuleb selles näha geniaalse näitekirjaniku ja osava lavastaja (see sõna pole siin sugugi anakronism) iroonilist leidu. Tegelasele omistatavad näitleja füüsilised omadused muudavad tegelaskuju terviklikumaks, psühholoogiliselt veenvamaks. Gabily puhul on aga tegemist teadlikult vastupidise protsessiga. Nii näiteks nõudis ta näitlejatelt, et repliigid poleks saadetud mitte žestidest, mis selle mõtet kinnitavad, vaid pigem žestidest, mis oleks vastuolus tekstiga või isegi täiesti suvalised. Selle tehnilise võttega võis ta vähendada mistahes teksti referentsiaalsust – nihe sõnumi ja žesti vahel keskendab vaataja tähelepanu laval toimuvale ning suurendab inferentsiaalsust. Heaks näiteks võib siinkohal tuua 2003. aastal lavale toodud *Vägivaldad* (*rekonstitutsioon*), milles tema õpilased, eesotsas Yann-Joël Colliniga püüdsid taastada 1991. aasta lavastust (mitte detail-detaililt, vaid Gabily nõuannete vaimus).³⁷ Antud lavastuse juures võis näha, kuidas Kuninganna-Ema korpulentset rolli kandis väga hapra kehaehitusega näitlejanna, kelle kogukus saavutati vaataja silme all talle järjepanu riideesemeid selga pannes. Tegelase kohmakus, peaaegu füüsiline halvatus ei viidanud etenduses mitte lavavälisele reaalsusele, vaid tuli otseselt lavalisest tegevusest. Laiemalt kannavad taolised võtted sama, mida Gabily taotles oma improvisatsioonideski: luua vastuolu teksti tähenduse, seda saatva sotsiaal-kultuurilise referendi ja keele enese vahele selleks, et tekstist võiks esile kerkida see, mida referentsiaalsus võib muidu endasse matta. Kirjutamine kindlatele näitlejatele ei tähendanud Gabily jaoks sagedasti levinud võimalust luua tegelaskuju, mida näitleja võiks

³⁷ Théâtre National de Strasbourg ja Théâtre de Gennevilliers, november 2003. Lavastaja Jean-Joël Collin.

kõige mugavamini, ilmekamalt, sobivamalt kehastada, vaid hoopis järjekordne viis näitlejale ebamugavust tekitada, sundida teda lahendama keerulist olukorda.

Samas loogikas on ka näitleja alastuse ning tühja lava kasutamine: Gabily võtab teinekord ära mitte ainult rekvisiidid, millele näitleja võiks toetuda, vaid lausa tema riided, et näitlejal kaoks ära see, mis tema 'mina' võiks väliselt kujundada. Nii näemegi, et pedagoogi ning lavastajana püüab Gabily näitlejast teha võimalikult efemeerset instantsi. Ühelt poolt kõikvõimalike vahenditega kustutada näitleja mälu: tema mälestust varasematest rollidest, tema teadmist sellest, mida üks või teine lause võiks kultuuriliselt tähendada, ja teisalt kavatsust, projekti, eesmärki, mis võiks tuleneda teksti välisest kontseptsioonist, millele näitleja (või lavastaja) allutab materjali. Gabily näitlejaid on seetõttu võrreldud marionettidega, kuid erinevalt Craigi marionettidest, ei ole nad mitte lavastajapoolse diktaadi all, vaid just nemad peavad tõeliselt looma tähenduse.

Nõnda jõuame esmapilgul paradoksaalsele järeldusele. See, kes on eelkõige lavastaja ning pedagoog, kelle jaoks kirjutamine ei ole mitte apriorselt iseenese lavale seadmine, iseenesest rääkimine, vaid abivahend, paratamatu tegevus, muudab just iseenese kirjutuse kõige olulisemaks ja tähtsamaks elemendiks. Sõna on see, mis paneb käima lavastuse, mis annab näitlejale vajaliku materjali, annab näitlejale kõik, mida too vajab, et etendus õnnestuks. Ent paradoksaalsus hajub, kui me mõistame, et Gabily kirjutus püüab vältida representatiivsust. Sõna pole tema jaoks vahend, mis peegeldab maailma, vaid sõna loob maailma. Kirjutamise akt pole seetõttu tema jaoks viis rääkida iseendast ega maailmast, vaid lasta rääkida maailmal. Nii ütleb Gabily teatri kohta Daniel Lemahieu: «Ilma süžee ja sõnumita kirjutada, tähendab edasi anda sisemust jäädes ise väljapoole, täielikult väljapoole. Olla iseendast väljas, oma hääle läbi, välja kõhmise läbi, ja kirjutada seda, mida tunneb inimene kui ta liigub, tahtmata midagi kirjeldada, vaid lihtsalt välja ütelda seda, mis temas on lahendamatu.» (Lemahieu 1977:22)

Näitleja allutamine iseenese sõnale pole Gabily jaoks egotsentriline tegevus, kus ta suruks näitlejale peale iseenese kui kirjaniku subjekti, muutes näitlejat või püüdes muuta näitlejat, nii nagu see juhtub representatiivse teatri korral, iseenese hääletoruks. Gabily paigutab ennast positsioonile, kus ta mitte ei valda maailma sõna, vaid toimib näitlejast küll erineva, ent samas võrreldava instantsina. Hääle, mis räägib kirjanikus ja hääle, mis räägib näitlejas, ei ole kummalgi juhul nende eneste hääle, sest kirjutuse esitamine iseenese tahte aktina oleks selle taandamine representatiivsesse skeemi. Nii nagu näitleja peab vabanema iseenese sotsiaalpsühholoogilisest identiteedist, nii peab ka autor sellest vabanema. See vabanemine ei saa toimuda lihtsalt representatiivse skeemi lahtilammutamisega. Gabily võtab näitleja küll alasti, ent ta ei võta ära näitleja keha, ka tema enese hääle, mis ei vaja autoportreeterimist, mis ei vaja sotsiaalpsühholoogilist aktualiseerimist, ei tardu vaikusesse, vaid saab hoopis sisse aina tugevama hoo. Põhjus on selles, et hääle allikas on kuskil mujal: see ei peitu mitte representatiivses figuuris (nt tegelases), mis ei saa teha muud, kui reprodutseerida üht sama maailma diskursust, ja mille lagunemise korral on tulemuseks kõne hääbu-

mine. Lahenduseks pole ka see, kui autor iseennast representatiivseks figuuriks teeb, muutes end sisuliselt tegelaseks, mis viib meid täpselt samasse punkti. Lahenduseks on see, kui otseselt ei räägi ükski nendest instantsidest, kes on malnitsevad: näitleja, lavastaja, tegelane, autor. Nii saab rääkida vaid see, kes pole kohal.

2.3.1.2. Tunnistaja hääl

Et täpsemalt mõista, milline on autori subjekt Gabily teatris, tuleb vaadata lähemalt tema näidendite temaatikat. Nagu eespool nägime, on Gabily kirjaviis lähedalt seotud tema lavastusliku tegevusega. Seetõttu peab eelnevalt heitma pilgu nendele tekstidele, mida Gabily ise kirjutanud ei ole, kuid mis tema kui näitekirjaniku käitumist selgitavad. Eelkõige on autorifunktsiooni kohalt huvitav 1992. aastal lavavalgust näinud *Tinakirstud (Les Cercueils de zinc)*, mille lähtematerjaliks on Svetlana Aleksejevitši kogutud Afganistanis käinud nõukogude sõdurite ja nende lähedaste tunnistused. Lavastuse temaatikat kommenteerib Gabily ise järgmiste sõnadega:

Keegi *ei ole* Afganistanis, et seal sõdida. Keegi pole lahutatud oma lähedastest *seetõttu*, et ta oleks Afganistanis sõdimas. Sõda (vähemalt pea kuue aastata jooksul) ei ole sõnades olemas. Ja lahusolek kestab ka surmas, sest ükski leskedest³⁸ ei tohi näha oma poja surnukeha. Kirst on kinni pandud, kinni tinutatud. Maha maetakse kadunu, kes on nähtamatu, maha maetakse puudumine, milles on süü. Ainsatki kohta surnuaedades pole jäetud neile, kes langesid «seal». Hajutamine on täielik. Mälukaotus on reegel. Tavapärane heroiline partituur (iga keha/poiss aitab sotsialismi «üles ehitada») lahustub riikliku diskursuse kujundina selles surnud, hävitatud kehade kadumises – sõna otseses tähenduses – (mis muidu näitaks otsesõnu sotsialismi «lammutamist»). *Ülearune*. Nii nagu juba pikka aega Afganistanis keegi ei sure: inimene läheb õnnetuse tõttu kaduma. Sõda ju ei ole, ja esimene põhjendab teist. Kehad lagunevad ajaga, tõde kuulutada on järjest raskem.

Ja kõigele vaatamata ei anta kunagi näha *tõe keha/nägu*.

Ülearune.

Ainukest keha/nägu, mis peegeldab ja küsitleb kõiki teisi vigastatud, kadunud, maha maetuid.

Ülearune. (Gabily 2003:61–62)

Selle materjali puhul tuleb selguse mõttes rõhutada kahte asjaolu. Esiteks seda, et lavastus valmistati ette ja nägi ilmavalgust pärast Nõukogude Liidu lagunemist Pariisis. Poliitiline kaal oleks olnud määratult teine, kui see oleks toimunud brežnevlikule Kremlile ajaliselt ja ruumiliselt lähemal. Seega tuleks lisaks poliitilisele aktile, mida iseenesest ei ole mõtet välistada, näha selles Gabily

³⁸ Gabily kasutab siin sõna *veuve* (e. k *lesk*) ebaharilikus tähenduses. Ka prantsuse keeles, nii nagu eesti keeleski, ei ole olemas sõna, millega tähistada vanemat, kes on kaotanud oma lapse.

vastandumist mitte ainult nõukogude ideoloogiale, vaid näha nõukogude ideoloogias üht repressiivse ideoloogia vormi ja näidet. Teiseks tuleb juhtida tähelepanu sellele, et hoolimata sellest, et etenduses on tähtis koht nende inimeste isiklikul kurbusel, kelle sõnu vahendatakse: sõjast naasnud sõdurid, nende omaksed, langenud sõjameeste emad ja naised, ei personifitseeri etendus nende isikudraamasid, see ei räägi lugusid langenud sõjameeste leskedest, vaid asetab tähelepanu keskmesse need, kes on surnud.

See, millele Gabily lavastus valgust heidab, ei ole seega mitte ainult ajaloolis-poliitiline küsimus, vaid ta näitab meile (Nõukogude või mistahes muu) totalitaarse režiimi võimu rakendumise mehhanisme. Asi pole ju ainult selles, et leskedel keelatakse tunnistusi anda – lavastus ei tegele sõnavabaduse küsimusega – vaid selles, et ideoloogiline diskursus on elimineerinud tunnistuste subjekti. Väites, et sõda ei ole, muudab repressiivne diskursus olematuks individualiseerimise: pole sõda, pole sõdureid, pole hukkunud ega ellujäänud sõdureid, pole hukkunud sõdurite omakseid. Ja kinnitunud kirst, mida omaksed avada ei saa ega tohi – selle sulgemise põhjuseid oli kuuldavasti mitmeid, üks õudustäratavam kui teine – kannab peale pragmaatiliste tähenduste ka vaieldamatult märgilist tähendust, st pole surnut, keda leinata. Lesed ei saa rääkida, mitte seetõttu, et nad ei tohi rääkida, vaid nad ei saa rääkida seepärast, et nad ei tohi olla lesed.

Andes tagasi hääle leskedele, ellujäänutele, sõjas käinutele, peab lavastus seega minema kaugemale arhiveerivast ja dokumenteerivast funktsioonist. Üteldes, et see, kes räägib, on sõjas hukkunud sõduri lesk, ütleb lavastus, et on olemas sõda ja hukkunud sõdur. See, mida Gabily otsib, pole häääl väljastpoolt, mis oleks kommenteerija, ajaloolase või poliitiku häääl, see on surnute, hukkunute, tapetute enese häääl, mis peab kostma läbi tunnistajate sõnade. Teatri vahendid, mis võimaldavad rääkida näitlejal ilma, et ta räägiks otseselt iseenda nimel ja ilma et ta ka otseselt kujutaks (mängiks, representeeriks) kedagi teist, annavad võimaluse kõlada sellel häälel, mida Gabily nimetab tõe hääleks.

Sarnaselt nõukogude diskursuse totaalselt eitavale iseloomule võib märgata taolise ideoloogilise mehhanismi rakendamist ka Natsi-Saksamaa ametlikus diskursuses. Nii toob Giorgio Agamben oma raamatus *Mis on jäänud Auschwitzist* (*Quel che resta di Auschwitz*) välja ühe lihtsa põhjuse, miks surmalaagrid sellistena toimisid: laagrisse toimetatud inimene muutus vähehaaval, sageli (küll mitte alati) *mitteinimeseks*. Vaimse ja füüsilise surve tulemusel hävitati täielikult tema inimlikkus, kuni lõpuks mitte keegi, isegi tema ise, kaaslastest ja valvuritest rääkimata, teda enam inimesena ei tunnistanud. Totaalne eitamine, antud juhul mitte ainult teatud sotsiaalse statuudi eitamine teatud diskursuse poolt, vaid kõige inimliku eitamine kõigi võimalike diskursuste poolt, viis niikaugemale, kus hävitamine oli vaba sotsiaalsetest tähendustest ega tekitanud surmajas, ja mis veelgi traagilisem, ka tapetu kaaslastes mingeid piinu. Pealt-nägijad, võimalikud tunnistajad, ei omanud mingisugust tähendust, kuna inimese tunnistus mitteinimese tapmise kohta ei tundunud tõsiseltvõetav, mitteinimese enese tunnistus aga oli välistatud. (Agamben 2003)

Surmalaagri situatsioon on *Tinakirstude* problemaatikaga võrreldav. Mõlemal juhul eitatakse subjekti rääkiva instantsina. Kuid kas subjekti eitamine toob automaatselt kaasa selle kadumise? Agamben on teistsugusel arvamisel:

«Kui üteldu ja ütlemissituatsiooni vahekorras võib lausungisubjekti panna sulgudesse, sest et ta on juba ammu sõna võtnud, nõuab keele ja tema eksistentsi, keele ja arhiivi vahekord subjektiivsust, mis ainsana võiks kuulutada, ja on võimeline seda ütleva, et rääkida ei ole võimalik. Ja seetõttu võib subjektiivsus, mis esitleb end tunnistajana, rääkida nende nimel, kes ise ei saa rääkida. Tunnistamine on võime, millel tekib kontakt reaalsusega läbi ütlemise võimatuse, ja ütlemise võimatus saavutab kontakti eksistentsiga läbi võime rääkida. Mõlemad vormid ei saa kokku sulada ühte subjekti ega ühte teadvusesse ega eralduda kaheks eraldi suhtluseta substantsiks. Selleks lahutamatuks sisemiseks seoseks on tunnistus.» (Agamben 2003:159)

Nagu töö esimeses osas mainisime, sai just sellest Agambeni raamatust inspiratsiooni Jean-Pierre Sarrazac, kui ta võrdles oma parabolisti tunnistajaga ning võttis kasutusele mõiste mittetegelane. Tunnistaja fenomen seisnebki võimes ühendada ühe figuuri alla nii rääkimine iseenda nimel kui ka rääkimine selle nimel, kes rääkida ei saa, selle tunnistamine, et on olemas instants, mis iseseisvalt ei kõnele, mis on võimetu iseseisvalt kõnelema. Tuginedes Benveniste'ile, näitab Agamben, et diskursus ei koosne mitte ainult sõnadest, mis on välja üteldud, vaid ka sellest, mis on ütlemata jäetud, mis on peidus sõnadega taga, kuid mis kõigele vaatamata siiski väljenduse leiab. Sõnas tunnistaja (*testimone*) ühinevad Agambeni järgi sõna kaks etimoloogilist poolust *testis* (kes on väljaspool sündmusi) ja *superstes* (kes on sündmusi läbi elanud või üle elanud). Surmalaagrist pääsenu vaikimine näiteks seetõttu, et ta tunneb end süüdlasena, sest erinevalt teistest õnnestus tal ellu jääda, või surnu vaikimine, kes ei suuda füüsiliselt sõna võtta, ei märgi seega mitteeksisteerimist, vaid mitteütlemist, mis toimib samuti lausumisena, diskursiivse aktina.

Siit mõistame, miks *Tinakirstude* etendus ei ole pelgalt sotsiaal-poliitiline dokument, vaid protest laiemas tähenduses igasuguse ideoloogilise süsteemi repressiivsuse vastu. Küsimus ei ole selles, et nüüd, kus Nõukogude ajaga on (loodetavasti) lõpp, võiksime kergendatult ohata ja nostalgiliselt vanu halbu aegu meenutada, vaid selles, et igasugune ideoloogiline diskursus tendeerib sellele, et anda representatiivne kaal teatud instantsidele ning suruda samas vaikima muud.

Teater on Gabily jaoks koht, kus on võimalik vabaneda ühiskondliku diskursuse kammitsaist. Kuid ainult sel juhul, kui ta ei too endaga kaasa ühiskondlik-poliitiliste suhete peegeldust. Teater kehtestab uued reeglid, omad reeglid, kuid ta saab seda teha vaid siis, kui ta ei kehtesta neid samu võimusuhteid, mis juba ühiskonnas nii või teisti eksisteerivad. Seetõttu ongi mõistetav Gabily eriline tähelepanu kultuurikihist vabanemisele, seda nii näitleja osas kui ka nõuetes, mida ta esitab enesele kui lavastajale ja autorile. Seetõttu peab näitleja vabanema niipalju kui võimalik isiklikust identiteedist ja rolli referentsiaalsest kujutamisest. Kuid teisalt ei tähenda see seda, et teater suudaks

toimida ühiskonnast lahus. Pigem vastupidi: need hääled, mis ühiskonnas on hävitatud – tapetud, surnud või muidu sunnitud vaikimisse, olgu siis kate-
goorilise eitamise tõttu totalitaarsete režiimide poolt või lihtsalt tuima ignoreeri-
mise poolt neist tolerantsemate režiimide puhul, saavad teatris end väljendada.
Seetõttu räägivadki Gabily näidendites surnud nõnda sageli. Aga veelgi enam
kuuleme me rõhutute ja vaikijate häält siis, kui räägivad elavad.

Agambeni analüüs ja Gabily teatrilased otsingud lähevad seega sama rada.
Kummagi jaoks pole tunnistaja-figuur individualiseeritud psühholoogiline
üksus, vaid võib toimida kui liides, instants, mis toimib väljaspool represen-
tatiivsust. Rousseau dilemma leiab siin lahenduse. Tunnistaja on figuur, kes
võib rääkida iseenese nimel ja samas edasi anda kellegi teise häält, ilma et ta
peaks selleks võtma tolle teise maski, ilma et ta peaks mängima mingit rolli.
Veelgi enam, sellest hetkest peale, kui ta astub liidese staatusesse, ei omanda
tema enese isik ja individuaalsus enam suuremat tähelepanu. Ja just seetõttu
loeb enam tema füüsis, tema keha, mille läbi vormuvad sõnad, mis muidu oleks
vaikusele määratud.

Tinakirstude lavastuse puhul seab Gabily endale eesmärgiks tuua välja just
nimelt see hääl, mida on võimalik tabada tunnistajate häälte taga. See aga on
võimalik ainult selles olukorras, kus näitleja oma individuaalsuse ja psühho-
loogiaga ei hakkaks enese alla matma seda häält, mida lavastaja publikule
kuulata tahab anda. Mida usutavamalt *mängib* üks näitleja üht konkreetset
tunnistajat, seda enam võtaks materjal representatiivse iseloomu ja muutuks,
autentsusele vaatamata, fiktsionaalseks. Lahenduseks on see, et näitlejad mitte
ei mängi tunnistajaid, ei kehasta neid, vaid muutuvad ise tunnistajateks
Agambeni tähenduses, st sellisteks instantsideks, kellel on võime edasi anda
seda häält, mis ise end kuuldavale tuua ei saa.³⁹

Siin tulevad appi harjumuspärased võõristusvõtted, millega Gabily oma näit-
lejaid on koolitanud. Üks ilmekamaid nendest on koor, mis antiiktragöödias
väljendas kindlat ja ühtset vaatepunkti. Tema ülesandeks oli vastanduda kange-
lasele, selle käitumist kommenteerida ja kõrvalt jälgida. Gabily kasutab koori
hoopis teistel eesmärkidel. *Tinakirstudes* puudub formaalne vaatepunktide
vastandamine. Koor ei ole seal täiendavaks abivahendiks, vaid ainsaks instant-
siks, sest kogu tekst esitatakse läbi kahekümne kaheksa näitleja suu. Sellega
saavutab Gabily korraga kaks eesmärki. Ühelt poolt väldib ta tegelaskujude
psühholoogilist väljajoonistumist: erinevate subjektide diskursus esitatakse läbi
ühtse ja sama kollektiivi. Ühe kindla tunnistaja, näiteks poja kaotanud ema
diskursus jõuab vaatajani kollektiivse häälena, mida kannavad erinevas vanuses
ja erinevate häältega mehed ja naised. Seetõttu võibki väita, et vaataja kuuleb
eksplitsiitse diskursuse varjus ka teist diskursust, kuuleb ka selle häält, kes on

³⁹ Kahtlemata võib sarnaselt tunnistaja häält kuulda ka Merle Karusoo lavastustes nt
Küüdipoisid (Eesti Draamateater, 1999) ja muidugi sarnase Afganistani-temaatikaga
Misjonärid (Rakvere teater, 2005), kuid Karusoo asetab rõhu enam saatuselugudele ja
isikutele ning sellega joonistuvad välja tegelaskujud, mida Gabily püüab vältida.

langenud, kes muidu rääkida ei saa. Ja just nimelt seetõttu, et hääli on mitu, et nad on erinevad ning väljendavad korraga mitut erinevat diskursust, ei muutu koor kunagi sümboolselt ühe ideoloogia kandjaks. Erinevate vaatepunktide vastandamise puudumine, võimaldab Gabilyl muuta näidendi tekst polüfooniliseks.

Siin tuleb naasta skriptori funktsiooni juurde. Meenutagem, et Anne Ubersfeld iseloomustab teatriteksti kui topeltlausumist, kus tegelase diskursus on saadetud skriptori diskursusest, mis on «end eitava subjekti diskursus». Skriptor ei võta küll endale vastustust, kuid tema ülesandeks on «korraldada kõne avaldumist.» (vt ülalpool). Ütlesime ka seda, et skriptori kaheks vastandlikuks avaldumisviisiks on ühelt poolt dramaatiline mudel, kus skriptor peidab end konventsioonide ja reeglite varju, teiselt poolt eepiline mudel, kus ta saab võtta endale narratiivse instantsi kuju. On mõistetav, et Gabilyle pole kumbki viis sobilik – ükskõik kui aktiivselt või passiivselt skriptor tegutseks, representatiivses süsteemis vastanduks tema diskursus tegelase diskursusele. Veelgi hullem – hääli, mida vaataja tegelaste diskursuse varjust kuuleks, poleks see surnute, rõhutute, vaikima sunnitute hääli, mida Gabily kuulda tahab, vaid hoopiski skriptori hääli. Skriptorist saaks vaikijate suuhooder ning sellises olukorras võiksime teha koguni järelduse, et me ei kuule rääkimas mitte langenud sõdureid, nagu Gabily meile lubab, vaid Gabilyd ennast. See aga pole sugugi üks ja see sama.

Skriptoriga tuleb järelikult midagi ette võtta. Üks võimalus oleks püüda temast lahti saada, ent nagu allpool näeme, võib skriptori tegevus avalduda juba ainuüksi selles, kuidas materjal on kokku pandud, millises järgnevuses teksti erinevaid osi esitatakse. Sellest hetkest, kui meil on laval näitleja, kes esitab teksti – ükskõik millise teatrivormiga ja ükskõik kui autentse materjaliga tegemist poleks – on kohal ka skriptor. Vabaneda teatritekstile iseloomulikust topeltlausumisest pole võimalik ega vajalik. Küll aga ei paigutu skriptor esitatava teksti suhtes alati sarnasele positsioonile. Seda, milline on skriptori funktsioon ja millised probleemid Gabily ees seisavad, näeme lähemalt, kui vaatleme kolme näidet skriptori erinevatest avaldusviisidest.

Võtame esmalt jälle juba tuttava dramaatilise mudeli, Molière'i *Misanthroobi*. Molière vastandab selles näidendis kahte erinevat ideoloogiat: Henri IV ja Louis XIV-aegset maailmapilti. Nagu dramaatilise mudeli puhul arvata, korraldab skriptor siin tegelaste kõne avaldumist, jäädes ise tahaplaanile. Võime põhjalikuma analüüsita väita, et skriptor ise ei esinda otseselt kumbagi maailmapilti ega ideoloogiat. Vaadeldes samas lähemalt Alceste'i, märkame, et juba esimese vaatuse esimeses stseenis väljendab ta seisukohta, mis üldjoontes iseloomustab tema käitumist kogu näidendi vältel. Ta hüüatab: «Ma tahan raevuda ja kuulata ei taha!» Ühelt poolt keeldub tegelane kommunikatsioonist (ei taha kuulata, mistõttu avaldabki ta korduvalt soovi ühiskond sinnapaika jätta ning kõrbesse minna), teisalt tahab oma seisukohti kõigile kuulutada (tahab raevuda – mistõttu võime oletada, et ta kõrbesse siiski minna ei taha, ja igal juhul ta seda ei tee). Tegu on siin paradoksaalse diskursusega, kus kommunikatsioonist keeldumine

väljendub läbi kommunikatiivse akti. See paradoksaalsus ei tulene mitte tegelase psühholoogilisest iseärasusest – oluline on näha seda, et Alceste ei kõigu kahe erineva vastandliku tunde käes – vaid selles tuleb näha skriptori tegevuse tulemust. Alceste on taolises olukorras, sest skriptor on ta taolisesse olukorda pannud. Sundides kommunikatsioonist keelduva instantsi kommunikeeruma saavutab skriptor olukorra, kus ta ei väljenda otseselt oma ideoloogiat, kuid on sellest hoolimata malnitsev. Skriptori sellisest käitumisest tuleneb näidendi koomiline efekt.

See, kui skriptor väldib oma vaatepunkti avaldumist mingi konkreetse ideoloogia näol, ei ole järelikult piisav, et me võiksime järeldada nagu oleks skriptor ühtlasi lõplikult peidus ja tegelaste varjus. Skriptori korralduslik-tehniline tegevus võib olla juba piisav selleks, et tekiks konflikt skriptori tegevuse ja tegelase diskursuse vahel. *Tinakirstude* puhul peab Gabily lavastajana järelikult vältima olukorda, kus skriptori vägivaldse tegevuse tulemusel satuks lavale subjekt, mis ise rääkida ei saa või ei taha, sest vastasel juhul langeks lavastus koomikasse.

Teise näite toome Bertolt Brechti näidendist *Arturo Ui pidev tõusutee* (*Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*). Arturo puhul on tegemist subjektiga, kes ei suuda ennast väljendada ja kellel peaaegu polegi midagi väljendada. Teda iseloomustavad vaevu pulseeriv artikuleerimata kõne ning ebainimlik/ebardlik liikumisviis.⁴⁰ (Beckett'i terminoloogiat kasutades on tegemist kügelejaga.) Sarnaselt Molière'ile paneb Brecht oma tegelase sunnitud kõnesituatsiooni. Selle tulemuseks pole pelgalt koomiline efekt, vaid ka didaktiline sõnum, sest erinevalt Alceste'ist Arturo kohaneb. Sattudes uude situatsiooni, jääb ta ebardlikuks subjektiks, ent omandab vähehaaval konventsionaalse keelekasutuse ja hakkab tegema peaaegu inimlikke žeste. Mida «inimlikumaks» Arturo muutub, seda koletislikumaks muutuvad tema ihad ja seda suuremaks muutub tema võim. Seetõttu mõistab vaataja, et tegemist pole tegelaskuju arenguga, vaid illusiooniga. Arturo vääramatu tõus seisneb selles, et ühiskond (kapitalistlik kord) annab ebardlikule subjektile võimaluse peituda konventsionaalse eneseväljenduse taha ning selle abil võimu haarata.

Kogu näidend on nõnda skriptori valvsa kontrolli all. Brecht ei saa lubada seda, et Arturo haaraks võimu ka publiku üle. Seetõttu väljendab skriptor selget ideoloogilist positsiooni, tema ülesandeks on tegelaskuju demüstitiseerida (täpsemini, näidata müstifikatsiooni tekkimise mehhanisme). Arturo tegelaskuju väljumine skriptori kontrolli alt, selle vähimgi psühholoogiline interpretatsioon, mis annaks võimaluse oletada, et Arturos on midagi inimlikku või et tema algne ebardlikkus vähehaaval taandub, võiks tuua automaatselt kaasa publikupoolse kaastunde ja sümpaatiat, mis asetaks kahtluse alla kogu näidendi toimimismehhanismi.⁴¹ Nii nagu *Misanthroobi* puhul, on järelikult ka siin vajalik, et skriptori diskursus liiguks tegelase diskursusest sõltumatult ega muutuks

⁴⁰ See avaldus eriti ilmekalt Heiner Mülleri lavastuses (Berliner Ensemble, 1995).

⁴¹ Etteheide, mida on tehtud 2005. aastal Vanemuises lavastunud Pip Uttoni *Adolfi* (1997), vt nt Andres Keili artiklit *Postimehes* (Keil 2005).

tegelase sisekonflikti üheks osaks. Brecht ei rakenda selle näidendi puhul skriptori diskursust selgelt määratletava eepilise instantsi teenistusse, kuid hoiab didaktilisel eesmärgil selle ometi selgelt malnitsevana. Gabily eesmärk *Tinakirstude* puhul ei ole anda edasi didaktilist sõnumit. Seetõttu ei saa tema skriptor võtta endale ideoloogilist positsiooni. Samas tekib küsimus skriptori võimaliku taandumise kohta, sest vastasel korral tekiks paratamatult erinevate subjektide iseseisvumine ning psühholoogiseerumine.

Kolmanda näitega astume Gabily temaatikale oluliselt lähemale. 1999. aastal toob Olivier Py lavale näidendi pealkirjaga *Reekviem Srebrenicale (Requiem pour Srebrenica)*.⁴² Tegemist on autori sõnade järgi dokumentaalnäidendiga (*documentaire théâtral*). Välja arvatud Abdulah Sidrani luuletus epiloogis moodustab kogu näidendi teksti dokumentaalne materjal: alates teleuudistest ja ajakirjanduses ilmunud artiklitest ning lõpetades poliitiliste avalduste ja populaarteaduslike uurimustega, mis puudutavad kolme-aastast perioodi, alates Srebrenica enklaavi langemisest serblaste kätte 1995. aasta juulis ning ÜRO rahuvalve missiooni tegevusest (pro tegevusetusest) sel ajal. Selle montaaž-näidendi omapära seisneb juba avaldatud tekstide reprodutseerimises, teisisõnu: tsiteerimises. Kavalehelt leiame täpsed allikad, ka näidendi tekstis toimib korrektne viitesüsteem. Tekst ammutab materjali konkreetsest ühiskondlik-poliitilisest sõnaruumist, kontsentreerides lavastuse pooleteist-tunnisesse ajavahemikku üht kaasaegset tragöödiat kirjeldavad ja selgitavad materjalid. Autor eeldab, et vaatajad on toimunud sündmustega üldjoontes kursis, kuid näidendi võti peitub just nimelt mineviku aktualiseerimises ja kontsentreerimises – kui meedia esitab sündmusi pikemate või lühemate kommetaaridena, kuid alati üksteisest eraldatult ja segi muude uudiste ning sõnumitega, siis lavastus koondab endasse ühe konkreetse teemavaldkonna. Sündmused, millele vaataja on omistanud tähelepanu hajutatult ja mis nii on mattunud üleüldise infomüra sisse, on autori poolt korraga vaataja silme ette tõstetud.

Py skriptori ja Gabily skriptori tegevused on sarnased. Mõlema lavastuse puhul on tegemist autentsete tekstidega, kus skriptor ei ole otseselt autoriks (loojaks), vaid tema diskursuse võimalikku avaldumist tuleb analüüsida läbi korralduslik-tehnilise tegevuse: materjali valiku, süstematiseerimise ning esitamisviiside loomisega. Nagu eespool nägime, ei pea skriptor sugugi mitte lavaliselt malnitsedes esile tükki, vaid tema kõne avaldumiseks piisab sellest, kui ta asetab teatud subjektid teatud kõnesüsteemi. Kui Molière'il ja Brechtil oli tegu invaliidsete subjektidega (üht iseloomustas tahtmatus rääkida, teist suutmatus), siis Py näidendis on lood vastupidised – skriptor annab siin sõna just neile subjektidele, kes kogu aeg räägivad – ajakirjanikele, poliitikutele, end õigustavatele kurjategijatele. Ka selle materjali puhul on olulisel kohal tegelaskujude psühholoogiseerimise vältimine – seetõttu ongi lavastaja valinud kolm naisnäitlejat, kes annavad edasi peamiselt meeste sõnu ja kehastavad

⁴² Centre National Dramatique Orléans'is 1999. Kontseptsioon ja lavastus Olivier Py, koostöös Philippe Gilbert'iga.

lisaks üht kollektiivset «tegelast» Rahvusvaheline üldsus. Näitlejate esitusviis on lakooniline, kiretu, peaaegu emotsioonideta, nad sarnanevad pigem uudiseid lugevatele telediktoritele kui osa täitvatele näitlejatele. Ka lavakujundus on napp, laval seisavad metallkarkassid, keskseks toonivaks elemendiks on vaid punane neonkiri «Puhas olevik» (*Pur présent*).

Py lahendus on osaliselt brechtlik. Montaažist tulenevalt demüstifitseeritakse esitatud materjali kahel tasandil. Ühelt poolt omandavad selge tähenduse Serbia riigijuhtide ksenofoobsed mõtteavaldused: Slobodan Milosevici sõnad väljenda mitte abstraktseid seisukohti, vaid on saadetud konkreetsetest faktidest hukkamiste ja piinamiste kohta. Py skriptor ei võta vähemalgi määral endale ajaloolase teoreetilis-analüütilist rolli, küsides toimunu põhjuste või tagamaade järele. Läbivaks küsimuseks pole mitte «miks see juhtus?», vaid «miks sellele lasti juhtuda?» Ja sellest vaatepunktist omandab hoopis uue tähenduse Lääne poliitikute diskursus. Nende kõlavad humanistlikud lubadused vastanduvad konkreetsetele faktidele isegi ilmekamalt kui Serbia juhtfiguuride õudustäratavad, ent samas üllatuselementideta kommentaarid. Oluline on ka see, et väiksed ja esmapilgul süütud detailid saavutavad uue kõlapinna – nii näiteks võpatab vaataja, kui talle meenutatakse, et Srebrenica langemise päeval pühendas riiklik telekanal France 2 oma uudistesaaate põhiosa küsimusele, kui suure osa jalgrattasportlaste toidust moodustavad makaronid, või et Hollandi rahuvalvajakad varustasid kütusega busse, millega inimesi hukkamisele viidi.

Ka selle näite juures on skriptori tegevus ideoloogiliselt positsioneeritud ning aktiivne, hoolimata sellest, et erinevalt eelmistest näidetest pole skriptor siin teksti autoriks. Ent lisaks demüstifitseerimisele – sealhulgas eelkõige Lääne poliitilise diskursuse (silma kirjalikkuse) efektsel lahti muukimisele, toob Py lavastus välja veel ühe olulise joone: see ei ole mitte ainult dekonstrueeriv, vaid ka konstrueeriv. Lavastus oleks kahtlemata saavutanud oma mõju ainuüksi läbi erinevate ideoloogiliste diskursuste lammutamise, kuid selle üldisemaks eesmärgiks – ja siin ühtib Py soov Gabily sooviga – on sõna andmine ka neile, kelle hääl on mattunud meedia sõnamürasse. Ühelt poolt kuuleb vaataja taas neid ajakirjanikke, kes kuulutasid võimalikku katastroofi juba kaua aega ette, kuid teisalt – ja see on veelgi olulisem – mõistab (ja kuuleb) vaataja hukkunute ja piinatute kannatusi oluliselt selgemini, kui seda suudab teha mistahes artikkel või reportaaz.

Hoolimata sellest – või õigemini just nimelt seetõttu – et Py kasutab ajakirjanduses avaldatud materjale, toimib lavastus meediakriitilisena ning huvitav on täheldada seda, et isegi need tekstid, mis väljendavad iseenesest skriptori ideoloogilist positsiooni ja mille esitamine ei kujuta nende lahti lammutamist, satuvad lavastuse loodud kriitilisele sõelale. Mineviku, juba paratamatult toimunu ja seega parandamatu mineviku taaselusamine teatris, kus vaatajate ette tõstetakse tragöödia, mis toimub *siin ja praegu*, annab räägitavale selle mõõtme, kus vaataja projitseeritakse tagasi traagilisse aega ühtlasi tekitades temas tunne toimuva vääramatusest. Nähtamatu joon lava ja saali vahel loob ühtlasi nähtamatu, kuid tunnetatava joone vaataja enese mineviku ja oleviku

vahele, millest tekkivat abitustunnet Py oskuslikult ideoloogilise sõnumi edastamisel ära kasutab.

Kolme toodud näite ühiseks iseloomulikuks jooneks on seega asjaolu, et skriptor asetab oma diskursuse mitte otseselt kujutatavasse, representatiivsesse aeg-ruumi, vaid sellest väljapoole. Etendus on see, mis sunnib Alceste'i lavale jääma, mis näitab meile Arturos pesitsevat võikust ja toob vaatajale lähedale Srebrenica traagilised sündmused. Lisaks sellele, et skriptor võib lasta oma diskursusel avalduda representatiivses süsteemis dramatiseerijana või jutustajana või ideoloogilise tegelast kontrolliva või talle vastanduva vaatepunktina, võib skriptor ka luua tingimused teatrile omase *siin ja praegu* efekti tekkeks. Erinevalt Pyst, kelle lavastus on üldtonaalsuselt irooniline ja demüstifitseeriv, annab Gabily *Tinakirstudes* sõna neile, kelle diskursust pole vaja kahtluse alla seada. Ent lavastuse keskmesse ei satu skriptori tegevuse tulemusel mitte rääkivad instantsid: hukkunute emad ja lesed ning sõjas käinud mehed, vaid need hääled, mida me ei kuule. Kui skriptor aktualiseerib Py lavastuses muuhulgas need hääled, mida me oleme kuulud, kuid pole tähele pannud, siis Gabily skriptor võtab enda kanda ühe hääle, kuid paradoksaalselt kõige tugevama ja emotsionaalsema – vaikuse hääle.

Nii ei väljendu *Tinakirstudes* skriptori tegevus mitte ainult korralduslikus-tehnilises tegevuses, mille tulemusel antakse sõna neile, kes räägivad, vaid ka selles, mida ta jätab tegemata, mida ta jätab ütlemata, mille tulemusel vaataja mõistab, et on instants, millele skriptor sõna ei anna ega saa anda. Hukkunud sõduri vaikimine, tema puudumine, ei väljendu seetõttu mitte ainult otsese diskursuse tasandil (ema kinnitab, et tema poeg on surnud), see ei väljendu mitte ainult läbi tunnistuse (me kuuleme ema hääles ka poja häält), vaid see puudumine ise muutub lavaliselt reaalseks, sest pole ühtegi instantsi, mis võtaks hukkunud sõduri diskursuse otseselt enese kanda. Skriptor ühitab vaikimist vaikimisega ja puudumist tegevusetusega, väljendades enese diskursuse hukkunud sõdurite diskursusega. Ka *Tinakirstude* etendus pole vaba skriptori ideoloogilisest diskursusest ja kontrollist, ent üks vaikimise diskursus ei hakka segama, kommenteerima ega korrigeerima teist vaikimise diskursust. Vaikused ei tekita polüfooniat. Vaikiv skriptor, nagu nägime, ei ole puuduv skriptor. Kuid vaikimist väljendav skriptor ei pea end varjama ega vastutusest kõrvale hiilima. Just seetõttu ei peagi Gabily kartma, et etenduse sõnum mattuks tema isikliku eneseväljenduse alla. Väljendades lavastuse keskse instantsi – vaikimise – häält omandavadki tähenduse muud instantsid, mille varjust me kuuleme ka nende häält, kes avalikult vaikivad.

2.3.1.3. Autori häääl

Koos *Tinakirstudega* kaheosalise lavastusega toob Gabily lavale 1991. aastal kirjutatud lühinäidendi *Vajumised (Enfonçures)*. Algselt kahele näitlejale ja kahele lauljale kirjutatud tekst jõudis 1993. aastal lavale *Tinakirstudele* sarnases koorilahenduses (kolmekümne näitlejaga). *Vajumised* on inspireeritud ühelt

poolt autorit vallanud masendusest (esimese) Lahesõja väljakuulutamise tõttu ning teisalt Friedrich Hölderlini reisist Prantsusmaale ning sellega seotud ligi pooleaastasest vaikimisest. Mis Hölderliniga sel ajal juhtus, mida ta nägi ja miks ta vaikus, on kirjandusloolasi alati intrigeerinud. (Masson 2004) Seda enam, et loomingulises plaanis võib märgata olulisi muutusi sellele vaikuseperioodile järgnenud ajal. Ühe hüpoteesina, mida ka Gabily paistab järgivat, on välja pakutud šokk, mille põhjustas kirjaniku reaalne kokkupuude revolutsioonijärgse ja kodusõdades laastatud Prantsusmaaga, mida Hölderlin oli varem romantiliselt idealiseerinud.

Näidendi keskmes on seega Hölderlin, kuid valdavalt puuduv Hölderlin. Tegelasest, niipalju, kui neist saab rääkida, on tähtsaim Hölderlini armsam Lotte, kes korjab lilli ning hoolitseb kirjaniku tühja tooli eest; sõna saavad ka Paksu Kõhuga Mees, Puusepp ja lisaks veel terve rida identifitseerimata tegelasi nagu Esimene, Teine, Keegi ja Keegi Teine. Ka Hölderlin ise saab tegelasena korraks sõna, kuid seda pigem selleks, et väljendada oma tühimust sõnadest, mis on vaid «kimäärilised suuliigutused ja kõik». Suur osa tekstist on tegelastega otseselt seostamata. Selles võib näha kas autoripoolseid selgitavaid kommentaare või siis otsesemalt mingi narratiivse instantsi diskursust. Sellega põimuvad ka värsivormis luule- ja laulukatked.

Vajumiste olulisim erinevus *Tinakirstudest* on ilmne: see on tekst, mis ei pretendeeri autentsusele, mis on kirjaniku kujutlusvõime vili. Ent Gabily loominguks iseloomulikult omandavad teatud geneetilised iseärasused tavalisest suurema tähenduse. Esmalt asjaolu, et tekst on inspireeritud Lahesõja algamisest. Meenutagem kohe, et esimese Lahesõja puhkemine ei tekitanud Prantsusmaal nii suurt protesti nagu seda tekitas teine, kuid sellest tulenev heitumus oli suurem – kui varem olid inimesed aastakümnete jooksul harjunud sellega, et kuskil viidi läbi «poliitilisi ja sõjalisi operatsioone» või räägiti «relvastatud kokkupõrkest», siis nüüd anti ilma mingisuguste eufemismideta teada, et on alanud sõda. Näidendi idee sündi kirjeldab Gabily eessõnas järgmiselt: «Kohviku perenaine astub meie juurde. Ta ütleb: «Hakkas peale, raadios üteldi.» Vaat nii. Joome. Oleme heitunud maailma asjade pärast ja ei suuda enam rääkida teatrist. Ja siis me ei suuda enam rääkida muust kui vaid teatrist. Ja Hölderlini vaikimisest.» (Gabily 1993:3)

Lahesõja temaatika seostub näidendiga vaid paratekstuaalselt. Näidend ise räägib vaikimisest. Ja erinevalt *Tinakirstudest*, kus vaikimise hääl on selgelt tajutav, peab siin autor appi võtma eessõna ning lavastaja kontekstualiseerimise – seetõttu pole sugugi kõrvalise tähtsusega see, et *Vajumisi* esitati koos *Tinakirstudega* ja samade näitlejatega. Nii eessõna kui ka *Tinakirstud* on selleks võtmeks, millega vaataja/lugeja peab mõistma ka *Vajumisi*.

Võib loomulikult küsida, kuidas antud tekst võiks toimida iseseisvalt, väljaspool eessõna toetavat tuge ja ilma paariliseta *Tinakirstude* näol. Samas on kindel, et Gabily vajab toetuspunkti, et näidendile tähendus anda. Seetõttu omandavad *Vajumiste* saatetekstid oluliselt suurema tähenduse, kui seda tavaliselt kompositsioonilistele ja paratekstuaalsetele elementidele omistatakse.

Näidendi keskseks teemaks on jällegi representatsiooni küsimus. Kuidas rääkida sõjast, kuidas rääkida teatrist, kui nii sõjast kui teatrist on tehtud meelelahutus? Kuidas rääkida sõjast, kui see pole enam mingi kauge ja minevikuline nähtus, vaid ümbritsev ja ähvardav reaalsus? Ja veelgi enam: kas teater saab rääkida sõjast? Ja siit mõistame, miks Gabily räägib Hölderlinist. Kas kirjanik, luuletaja saab rääkida, kui räägivad kahurid? Mida on tal sellisel ajal ütelda? Mida tähendab see, kui ta vaikib?

Nagu näeme, ei vali Gabily ise vaikimist. Ent ta valib vaikusest rääkimise. See on põhjus, miks näidend ei räägi ega saagi rääkida otseselt sellest, mis on kirjaniku südamel: tema enese tunnetest, tema meeleolust, tema valust, sõjast – sest sel juhul saaks sellest, millest kirjanik räägib, miski muu. Rääkida iseendast pole sama, mis rääkida sõjast. Ja rääkida sõjast sõja ajal annaks sõjale vale tähenduse. Muudaks selle heroiliseks, poetiliseks ja meelelahutuslikuks või igapäevaseks, tavaliseks, tühiseks...

Kirjaniku kõne pole seega Gabily jaoks maailmast sõltumatu vaba akt, vaid maailmast otseselt sõltuv, sellele alluv tegu. Hölderlini vaikimine pole Gabily järgi kapriis, see pole pettumine maailmas või maailmaga tülitsemine – see on paratamatus. Hölderlin vaikib, sest maailm ei lase tal rääkida. Me näeme, et nii nagu *Tinakirstudes*, on ka siin tegemist subjektiga, mis on vaikusesse surutud. Ja nii nagu *Tinakirstudes*, on ka siin võimalik teatri abiga sel vaikival häälel kõlada lasta.

Näidendi skriptor on siin samasuguses olukorras nagu *Tinakirstudes* – tal ei ole täielikku võimu teha seda, mida ta tahab. Kui *Tinakirstudes* ei saa skriptor kõlada lasta surnute häälel, sest maailm (sõda) on need hääled kõrvaldanud, siis siin on samasugune olukord: maailm on võtnud Hölderlinilt kõnevõime. Ent Hölderlin pole mitte ainult üks (vaikiv) subjekt, vaid tema vaikimisel on sümbolne tähendus. See võimaldab Gabilyl väljendada Hölderlini kaudu ka ise- enese vaikimist.

Skriptor on seega ilma jäetud otsese kõne võimalikkusest, kuid tal on endiselt alles võimalus lasta kõlada teistel häältel. Kui *Tinakirstudes* on teisteks häältteks reaalselt eksisteerinud tunnistajad, siis *Vajumistes* on olukord komplitseeritum – skriptori enese häälel on ühekorraga nii vaikimise hääle kui ka rääkijate hääle, ta korraldab teiste hääle avaldumist olles samas nende hääle tekitajaks. Lugeja, kes näidendi teksti kätte võtab, märkab kohe näidendi eripära. Tekst on küll liigendatud viieks põhiosaks, mis omakorda sisaldavad alajaotusi, kuid ei koosne traditsioonilisel kujul avalduvast dialoogist ja remarktekstist. Esimese näidenditele iseloomuliku tegelasrepliigi leiame alles teise osa keskpäigast:

HÖLDERLIN: See ei ole loomulik, ilmselt.

Sellele järgneb kaldkirjas tekst, mida võiks pidada remarktekstiks:

Kuid kas me kuuleme teda? Mis hääle tuleb sellest suust, mis läbi ragina ja pomina toob kuuldavale teisi, kuuldamatuid asju? Kus on see keha, mida ma ei kuule? (Gabily 2003:10)

Nõnda kohtab lugeja aeg-ajalt veel teisigi tegelasi ja remarke, kuid talle on ilmselge, et tema käsutuses pole traditsioonilist dialoogi. Enamik tekstist jõuab lugejani vahetult skriptori kaudu, kes avaldub pigem lüürilise 'mina' või narratiivse jutustaja kui autori kujul, kes annaks teatritekstile tüüpilisi juhtnööre. Et tegu on siiski pigem skriptori hääle avaldamisega kui selgelt väljajoonistuva narratiivse või lüürilise figuuriga, tuleneb teksti äärmisest heterogeensusest – tekst jaguneb osadeks, mis on sageli liigendatud värssideks, jutumärkides, kaldkirjas, eristatud tärnide ja kaldkriipsudega. Tekst on ka deiktiliselt segi pööratud: mina-vormi sagedasele esinemisele vaatamata ei mõista me, kes on parasjagu see, kes ütleb 'mina'. Märkame ka ülaltoodud näite juures, et Hölderlini esimene nõ selge, teatrile omane repliik on saadetud remargist, mis annuleerib sõnumi, asetades rõhu hoopis sellele, mida ei ole kuulda.

Siinkohal pole üleliigne meenutada, et ka selles lavastuses kõlab tekst koori esituses. Ka siin ühinevad erinevate näitlejate/tegelaste hääled selleks, et märkida nende hääle polüfooniat. Me ei saagi aru, ja sel pole ka tähtsust, kas rääkijaks on konkreetset Lotte või Lotte isa, tisler Zimmer või linnapea või lihtsalt Keegi. Need on kõik hääled, mis rääkida saavad – need, kes on tunnistajad. Gabily ei identifitseeri ennast Hölderliniga, ta ainult võrdleb ennast. Autor ei tee siin mitte nägu, et ta ei saa rääkida, püüdes varjuda tegelaste taha, vaid vastupidi, autor – skriptor, ei varja oma sõnu. Ent neid sõnu ei ütle ta ise enese nimel, neid ütleb ta koos teistega. Gabily ei anna sellega tunnistust mitte ainult iseene vaikimisest, vaid tunnistab sarnaselt Lottega ühtlasi ka Hölderlini vaikimist. Seetõttu polegi Hölderlini vaikimine pelgalt ettekäändeks või kujundlikuks võrdluseks, vaid see on üks teema (üks vähestest), kus autor saab olla ühekorraga subjektiks ja selle subjekti vaikimise tunnistajaks.

Autor pole siin seega välja mõtleja, kunstnik, kes lisab midagi omalt poolt, kes väänab ja kujundab materjali, et sellest sünniks midagi uut. Autor on – nii nagu osutab Benveniste uurides sõna *auctor* etümoloogiat – see, kes loob endast väljaspool. (Benveniste 1969:148–151) Kui see roll kuulus traditsiooniliselt jumalatele, siis nüüd – nagu ütleb Gabily – «vaatab Jumal CNN-i».

Tänu *Vajumistele* näeme, et peamine küsimus Gabily jaoks ei seisne mitte materjali autentsuses või fiktiivsuses – mitte selles, kas autor on teksti «välja mõelnud» või kasutab kellegi teise sõnu, vaid selles, milline on tema kui rääkiva subjekti positsioon maailma suhtes. Subjekti lõhenemine toimub eelkõige representatiivse ise-subjekti hülgamisel, selle avaldumise võimatuse kuulutamisel. Autor saab sõna võtta vaid siis, kui ta kas loob tingimused kellegi teise kõne avaldumiseks (skriptorina) või positsioneerib ennast tunnistajana selleks, et tema läbi saaksid sõna need, kes muidu rääkida ei suuda.

Seetõttu võibki Gabily nihutada seda piiri, mida tavaliselt tõmmatakse abstraktse ja figuratiivse diskursuse vahele. Samal 1991. aastal kirjutas Gabily ka kaheosalise näidendi *Vägivallad*. Ka selle näidendi sünniloost leiame vihjeid tegelikkusele. Näidend saab inspiratsiooni Bretagne'is toimunud kuritööst, mida ajakirjandus üsna põhjalikult käsitles: kellegi võõra saabumine väikesesse külla,

tema jäljetu kadumine ning eraldatud paigas olevast majast leitud tapetud perekond.

Selle näidendi seos reaalselt aset leidnud sündmustega on silmanähtavalt nõrgem kui *Tinakirstude* ja *Vajumiste* puhul. Gabily suhe sündmusega on pealtnäha traditsioonilisem, võime ütelda, et autor laseb end toimunust inspireerida. Musta kroonika kasutamine näidendi lähtematerjalina pole haruldane, kuid ka siin – nagu me eespool nägime ilmekalt just Py *Reekviemi* juures, kuid see on üldisemalt omane ka Gabily loomingule – loob teater võimaluse väljuda sündmuste minevikulisusest. Nende lavale toomisega, aktualiseerimisega, ei anna me neile mitte ainult võimalust uuesti aset leida, vaid toome nad välja ka tava-pärasest võimusuhtest. Sündmused, mille paratamatusega me oleme juba leppinud väljaspool teatrisaali, asetatakse laval veelkord kahtluse alla ning kõik see, mis meile on tundunud varem loomulik ja isegi iseenesest mõistetav – näiteks see, et kurjategijat pole võimalik tabada – muutub teisejärguliseks.

Selles tähenduses ei ole *Vägivallad*, mis räägib ühest Bretagne'is sooritatud kuriteost, mitte selle sündmuse representatsioon, vaid selle uurimise rekonstitutsioon. Sõna, mida Gabily kasutab eessõnas. Uurimine, mis juriidilises plaanis ebaõnnestus, viiakse seekord läbi teatri vahenditega. Põhjus, miks poliitiline võim (*polis – police*) ei suutnud anda ammendavaid vastuseid, tuleb loomulikult võimust enesest: kui ideoloogia seisneb selles, et anda sõna teatud häälele ning maha suruda teisi, siis ei saagi loota, et me kuuleksime nende häält, kes rääkida ei saa. Autori ülesandeks siin on luua just nimelt tingimused nende häälte kuulmiseks, mida ühiskond maha surub.

See, mida Gabily teeb *Tinakirstudes* ja *Vajumistes*, on selgelt nähtav ka *Vägivaldades*, ent autori sekkumine on suurem. Põhjus on selles, et erinevalt eelmistest, ei astu Gabily opositsiooni maailmaga, vaid paigutab end selle maailma sisse. Kui surnud sõdurite hääl ja Hölderlini hääl ei ole Gabily enese hääl, siis selle näidendi eesmärgiks pole kuuldavale tuua või nähtavale panna mitte konkreetset vaikima surutud instants, vaid see vaikiv instants, mis on autoris eneses. Näidendi teema – Bretagne'i kuritööd – ei ole mitte teemaks, vaid ettekäändeks. Erinevalt *Tinakirstudest* on siin näidendi autoriks varjamatult Gabily. Kuid mitte Gabily, kes püüaks kehastada või kujutada üht osalistest, vaid Gabily, kes on antud draamas osaline.

Sõda – Afaganistani sõda, Lahesõda, revolutsiooniaegne kodusõda – on autorist väljaspool. Nendele saab vastu seada vaid nende hääled, kes on selle sõja tunnistajaks, või siis, olles ise sõja tunnistajaks, iseenese vaikimise hääle. Sõjale saame vastu hakata kasvõi näiteks sellest keeldumise läbi. Sõda on konkreetne, aktiivne ja suunatud tegevus. Ent vägivald on midagi üldisemat. Vägivald on see, mis on iga päev meie ümber ja milles me oleme osalised. Vägivallale ei saa vastandada vaikust, sest ka vaikus võib olla vägivaldne. Ja vägivalda ei saa pagendada teatrist, sest ka teater võib olla vägivaldne. Gabilyl on seega õigus rääkida iseenese nimel, sest ta ei räägi meile mitte ühest konkreetsest kuritööst, vaid sellest, mille tunnistajateks me iga päev oleme. Tal on õigus rääkida, sest ka tema on tunnistaja.

Etenduse alguses oleme niisiis olukorras, kus sündmus on juba toimunud, kuriteod on sooritatud, pidevalt malnitsev vägivald on juba oma töö teinud ja ametlik uurimine lõpetatud. Lavale astub tegelane, kelle nimeks on Äraviidu. Autor ütleb eessõnas järgmist:

Siis, kui näidend hakkas ise end kirjutama, võttis sõna tegelane, kes oleks pidanud olema tumm, ta rääkis nõudlikult ja kaua. Ta rääkis kaotatud lapsepõlvest, kaotatud puhtusest, rääkis kõntsast, mis temaga kaasas on. [...] Ta tuli iseenesest. Teda võib – vähemalt diptühhoni esimese osa puhul, milleks on *Keha ja kiusatused*, nimetada kontrasubjektiks. «Äraviidu» on kontrasubjekti hüüdnimi. (Gably 1991:13)

Erinevalt *Tinakirstudele* on siin olukord vastupidine. Autor annab otsekohe sõna sellele, kes muidu rääkida ei saa, kes ei ole selleks võimelinegi. Pole üllatav, et 2003. aasta Yann-Joël Collini lavastuses esitas Äraviidu monoloogi koor, mis koosnes kõigist lavastuses osalenud näitlejatest, kes osaliselt koos, osaliselt teksti üksteisele edasi kandes, kord ilmusid vaataja silme ette, kord kadusid pimedusse. Kui Äraviidu monoloog on lõppenud, loeme näidendi remargis järgmist:

Äraviidu on püsti tõusnud. See, kust ta tõuseb, on veel udune. Teda ei ole sugugi võimalik eristada väljaspool seda sisemist udu, mis on nagu valge lubi (või nagu joobeseisund, kui...). Ja võibolla on ta liiga palju rääkinud ja liiga palju vaikust on olnud selle varjus, mida ta on rääkinud selles alustamise mitte-kohas. Selliseks rääkimiseks polegi tõenäoliselt kohta. Ta on niisiis püsti tõusnud, selles peaaegu eimiskis, selles reegliteta paigas.

[...]

Ja ometi selles mitte-koha valges oli ta püsti tõusnud, ja siis oli ta lõpetanud selle, mida ta oli rääkinud jumalast.

Ta oli tundnud, et ta peab püsti tõusma, et neid asju ütelda.

Ta seisab oma juuste (pehmes) lopsakuses, oma suu (liigses) värvipunas ja oma (ülearuse) keha üllatavas reaalsuses, mida võib valges hajumises vaevu aimata.

[...]

Siis ta oli vaikinud ja siis osutanud ilmetu, kõigest tühjenenud žestiga Kondikubule.

Kondikubu võime nüüd näha, teda, kes on sündinud sellest liigutusest, sündinud sellest, mis on tema kohta üteldud, teda, kes on vait, kes vaatab ihaleva pilguga, loomaliku pilguga, kes naeratab, ilma, et ta ise sellest päriselt aru saaks, lebades õndsalt tütarlapse jalge ees, temast veel päris eemal. (Gably 1991:22)

Nagu näeme, delegeerib autor Äraviidule skriptori ülesanded: tegelane – kontrasubjekt – on näidendit asutav ja korraldav jõud. Just tema on see, kes loob lavalise reaalsuse, tema tühjaks muutunud žestist, siis kui tal ei ole enam midagi ütelda, sünnib uus tegelane. Ja ehkki see tegelane enam midagi oluliselt ei ütle,

mõistab vaataja, et temani jõuab just nimelt Äraviidu vaikimisest sündiv lugu. Me ei näe mitte toimunud sündmusi, vaid tunnistust, mitte kuritegude imitatsiooni ja nende tekkepõhjuste demonstratsiooni, vaid selle tunnistust, kes on nendes sündmustes osaline, kes ei räägi uurijatele ega ajakirjanikele, kuid kelle häält teater suudab läbi autori vaatajateni tuua.

Siit näeme, kuidas Gabilyl õnnestub järjekordselt kaotada piir reaalsuse ja fiktsiooni vahel. Esitades näidendit kui peaaegu tumma, afaatilise instantsi loomingut, kuuleb vaataja ühelt poolt seda, mida ta ei saakski kuulda ametlike tunnistajate käest. Äraviidu saab rääkida ainult teatris, väljaspool ühiskondlikke võimusuhteid. Teiselt poolt aga omandavad ajaloolised faktid kõrvalise tähenduse – õigemini me ei kuulegi neid, sest väljaspool tavapäraseid võimusuhteid võtab tunnistus ise uue väljundi ning toimib erinevalt koherentsest keelekasutusest. Tunnistuse rõhk ei ole ega saagi olla sellel, mis huvitaks uurijaid ja ajakirjanikke: kes, miks, millal ja kuidas. Seetõttu näemegi laval toimuvat vaid faktilises plaanis ja kuuleme Äraviidu suust seda, mida me üldjoontes – loomulikult mitte täieliku kattuvusega – niisamagi teame (kui me oleme informeeritud vaatajad) või seda, mida autorgi teab ja ütleb: kuskil kaugel eraldatud Bretagne'i külas elab perekond – ema, kaks venda ja kolm õde. Õed langevad võõramaise meelitaja kütkeisse, vallatustest sünnib laps. Kellel just, me ei tea. Et kõik tüdrukud on nangunii süüdlased, aetakse nad perekonna juurest minema. Meelitaja leitakse surnult, hiljem tema laip kaob, siis leitakse surnult mõlemad vennad, pereema, ja laps.

Ka Äraviidu enese positsioon toimivas on ebamäärane: tal on lähedased suhted mõlema vennaga, tema on see, kes äiutab last (kelle kohta ta ütleb, et see *arvatavasti* pole tema oma), tema on näinud pealt kolme õe armuvahekordi, võib oletada, et ta on osaline vähemalt ühes mõrvas. Ta pole seega väline figuur, vaid ilmselgelt osaline toimunus, tema on see, kes teab tõde. Kuid tõde, tegelikkus ei väljendu tema sõnades. Tema positsioon pole kõikiteadva jutustaja oma, kes viiks vaataja toimuvaga kurssi. Ta on selleks olnud liiga lähedalt seotud traagikaga, et suuta rääkida, ta vaikib, on kõnevõime kaotanud, ent samas siiski räägib.

Äraviidu monoloog on niisiis vaikimise monoloog – mida rohkem Äraviidu räägib, seda selgemini avaldub tema vaikimine. See ei saagi seetõttu sisaldada mingit sellist informatsiooni, mis aitaks toimunu põhjust ja süüdlasi välja selgitada. Gabily eesmärgiks pole loomulikult lahendada krimimõistatus ja leida süüdlased, vaid avaldada seda, mida tema isegi teab. Ja tema teadmised pole suuremad vaataja omadest. Seetõttu ei saagi vaataja pärast etendust teada süüdlase nime ega kuritööde põhjuseid.

Autor ei paiguta ei ennast ega oma tegelast kõikiteadvasse positsiooni. Andes Äraviidul võimaluse rääkida, annab autor iseendale võimaluse rääkida ning kui eesmärgiks on tunnistus, pole enese paigutamine jumalikku positsiooni loomulikult võimalik. Seetõttu võime märgata, et Äraviidu pole Väljavalitu, tema suhe jumalaga on võrdlemisi pealispindne:

Ainult ühel korral ma nägin jumalat pilve peal. See oli ammu. Jumalal oli peas väike müts ja ta osutas milledegi allpool, mis võisin olla mina. Jumal näitas seal midagi... ja siis lõi käega... ja siis jumal lagunes; jumal pudenes laiali nagu pudenevad lumehelbed; polnud enam kätt, polnud tirooli mütsikest... Jumal *ära*.

Kuid ma jõudsin näha.

Ma ei karda enam kunagi.

Peaaegu mitte midagi. (Gabily 1991:22)

Jumal on küll olemas, Äraviidu on teda näinud, ja jumal on ehk tedagi märganud, kuid jumal on ühtlasi ära läinud, kadunud, pihustunud ning tema sõnu ei ole Äraviidu kuulnud ega oskaks neid edasi anda. Äraviidu on seega küll erilises staatuses, ent ta ei ole prohvet, ta ei ole Väljavalitu. Veelgi enam – Äraviidu pole mitte ainult jumalast ilma jäänud, vaid kaotanud süütuse, ta annab tunnistust mitte ainult kolme õe patust, vaid ka iseenda omast, ta ei anna tunnistust mitte ainult teiste sooritatud mõrvadest, vaid ka sellest, et ta ise on tapnud. Tapnud halastusest, headusest, vastutulelikkusest, ükskõik miks, ei ole siin oluline. Tähtis on see, et ta ei ole kõrvaltvaataja, pealtnägija, vaid viimase ellujäänuna ehk kõige suurem süüdlane – süüdi ka selles, et ta elab.

Siit näeme, milline on pilk, millega Gabily tänapäevast maailmal vaatab – vägivallast, kurjusest, õudusest ei saa olla väljaspool. Seda ei saa uurida eemalt, analüüsida kõrvalt, mõista kaugustest. Tõe hää, maailmakorralduse hää, võimu hää ei tule enam jumalast, kes nüüd istub vaid pilveveerel, kannab peas kaabulotti ja vehib ebamääraselt käega. Vägivald ei saa enam põhjendada jumalate kapriisidega, sellele ei saagi vastust ega seletust tulla jumalate käitumisest ja soovidest. Vägivald tuleb inimestest, nendest, kes on meie ümber, meist enestest ja ka vastust sellele peame otsima iseendist.

Seetõttu ei saagi näidendis edukalt toimida need kaks tegelaskuju, kes väljendavad ametlikku häält. Esimene neist on Jutustaja (detektiiv), kes vastandub olemuslikult Äraviidule. Erinevalt sellest, mida tähistab tema nimi, ei jutusta Jutustaja suurt midagi. Juba tema esimene monoloog märgib ebaõnnestumist – võib aimata, et olles tulutult püüdnud külastada kuriteopaika, on ta teel kukkunud, end ära määrinud ning maja suletuna leidnud. Nii keskendubki ta valdavalt teda tabanud äpardusele ning arutleb peamiselt selle üle, kui palju riiete puhastamine pesumajas maksma läheb. Jutustaja teine etteaste ebaõnnestub täielikult: teda tabab kõhahoog. Ta «muutub näost punaseks, lillaks, siis tulipunaseks (sel määral, kui näitlejal on võimalik muutuda näost punaseks-lillaks-tulipunaseks),» (Gabily 1991:29) – ütleb autor remargis – siis kaotab Jutustaja tasakaalu ja kukub. Tema järgnevad etteasted keerlevad ülekuulamiseks vajaliku atribuutika (laud, tool, lamp ja sigarid) ümber. Lõpuks, diptühhoni esimese osa lõpul, ja selle üle ei tule vist üllatuda, jalutab ta ringi juba kõiketeadval näol.

Kui esimese osa lõpus võiks kogu tegelaskuju iroonilisest esitamisest hoolimata mõtelda, et tõde – see, mida rääkis ja näitas meile, publikule, Äraviidu – on ka Jutustajani jõudnud, siis diptühhoni teine osa *Hinged ja kodud* (*Âmes et*

demeures) juhatab lisaks Jutustajale sisse uue tegelaskuju, kes Jutustaja rolli üle võtab. Ka tema pole edukam. Iroonilise nimega Rahuvalvaja («ma olen seesamunegi, nagu öeldakse, nõndanimetatud Valvaja, kes valvab nõndanimetatud Rahu») (Gabily 1991:77) näitab meile seda, miks välised instantsid ebaõnnestuvad ja täpsemini seda, mis nendega juhtub:

Aga nii see on –
ma ei ole volitatud rääkima, uurima, tegutsema
sellise loo suhtes.
Mis ma siin siis teen, küsite teie?

Jah,
see oleks kuidagi vääritud teid seda uskuma panna: et ma oleksin kuidagi
kasulik, millegi suhtes, selle loo suhtes, lahenduse suhtes.

Ma pean tunnistama, et ei ole ja ei tule, ma aiman seda, mingit lahendust.

Aga ühe teise, tõelise tõe igatsus on mind haaranud, vabandage mind, nagu
see haaras seda, kes oli enne mind.

ÜKS ÕNNETUS ÕNNETUSE OTSA: seda pean ma tunnistama, et seda ma tean.
Iseenesest, jah. Ja selle vastu ma ei saa midagi. Mitte midagi, nagu see teine
enne mind ei saanud [...] see eelmine, kes küsitles ja mõtles, enne – ja nüüd
pole ta enam suurt midagi, peab ütlema, see mees seal...

Ma nägin, kuidas tema keha, mis oli endas kindel, ja tema suu, mis oli endas
kindel, lagunesid selles mõttetulvas, kui ta kõndis minu kannul – sest ta
kõndis minu kannul, ja ta teadis väga hästi, et ma tean, et ta kõnnib minu
kannul.

Ma nägin, kuidas tema õlad längu vajusid
ja kuidas teda iga päeva ja ööga teda määris ja muserdas linnumust, ja siis
kõndimine, ja kukkumine
linnas, ja kuidas see kõik endasse haaras,
tema keha, mis oli endas kindel,
tema suu, mis oli endas kindel,
ja kuidas see kõik tema desintegreeris.

(Jah, see on õige sõna. Kas te mõistate?) (Gabily 1991:91)

Nagu Rahuvalvaja meile seletab, ei lõppenud Jutustaja tegevus mitte ainult läbikukkumisega (sh korduvate kukkumistega), vaid üldise lagunemisega. Jutustaja enesekindlus on lahtunud, see lugu, mida ta kuulas – ja võib arvata, et ta vähemalt *kuulas* Äraviidut sama tähelepanelikult, kui seda tegi publik – haaras ta endasse ja desintegreeris. Rahuvalvaja, kes on pisut jutukam ja taiplikum, aimab ette ka järgmist:

Ma ei tea, kuidas teile selgitada, kuidas teile ütelda: lugu sellest lapsest,
jumal teab miks, on ka mind endasse haaranud,
samuti,
nagu see teda endasse haaras – või oli see keegi muu, kes ta endasse haaras,

MINGI TÜDRUK, kelle keha ta kannab nagu surnukeha, nagu mingit muud nahka oma enda surnukeha ümber, aga ma tean, et ka tema jääb, et ta jääb, ja võibolla just selle

armastuse pärast selle tüdruku vastu, jääb mõistatama, mis lapsega juhtus.

[...]

Kui ta tuleb teie juurde, võtke ta vastu nagu vanadel aegadel, kui tehti ruumi palujale, pimedale, kerjusele, vigasele, ükskõik, mis seisus tema keha ka poleks olnud.

[...](Gably 1991:93)

Kujundlikus plaanis on need muutused väga olulised. Võimupositsioonil asunud Jutustaja-detektiiv, kellel kunagi mingit võimu pole olnudki, desintegreeritakse. Kuid ta ei kao täielikult. Tema asemel on edaspidi surnukeha. Jutustaja desintegreerimine seisneb tema inkorporeerimises Äraviidu poolt. Veelgi enam, üks surnukeha (Äraviidu oma) paigutub ümber teise surnukehasse. Tulemuseks on võimupositsioonil asunud instantsi asendumine uue instantsiga. See uus instants ei kannu endas enam kehalist terviklikkust: seetõttu võrdlebki Rahuvalvaja teda pimedada, vigase ja kerjusega.

Detektiivi-jutustaja muutumine kerjuseks, mis selgub tekstiliselt Rahuvalvaja monoloogis (kuid on vaatajale selgesti nähtav juhul, kui lavastaja võtab arvesse asjaolu, et detektiiv on ennast vägagi ära määrinud), on totaalne muutus. Kerjus ei produtseeri midagi, tal ei ole positsiooni, millelt rääkida. Kõik, mis tal on, on saadud (laenatud, lunitud) teistelt, ka tema sõnad on teistelt saadud. Jutustaja muutumine kerjuseks ei ole seetõttu ühe ideoloogilise plaani asendumine teisega: nt kapitalistliku diskursuse asendumine marksistlikuga. Gably ei anna kerjusele suuremat võimu, vaid selle, mida ta läbivalt oma loomingus püüab anda tõrjututele, kõrvale heidetutele – võimaluse rääkida. Seetõttu pole üllatav, et just Äraviidu, kes toimib loova instantsina, integreerib enesesse Jutustajast saanud kerjuse. Äraviidul, tunnistajal, on võim rääkida, Äraviidu saab rääkida, mida kerjus ise kunagi ei saa. Bruno Tackels on võrrelnud Äraviidut Gablyle teise olulise figuuriga: püütiaga: «Püütia esitab seda, mis tuleb ja mis on juba tulnud. Aega asutava vormina esitab ta kokku tulnud inimestele seda, mida ta *näeb*: tulevat aega ja alguste aega. Tema sõna on kahekordne laul, ühel ajal nii oraakel kui ka kosmogoonia – laul, mis avab maailma ja paneb alguse selle ajaloole. Isegi kui tema nimi muutub näidendist näidendisse, jääb püütia selleks hääleks, kes ütleb sõnu, mis läbivad (ületavad) inimsuu, sõnu, mis tulevad kaugelt (nüüdseks laibastunud jumalast) ja mis tõstavad ta (ja tõusevad) veelgi kõrgemale meie vaesest arust. Püütia ütleb sõnu, mis haaravad ta täienisti iseendasse.» (Tackels 2003:62)

Delfi oraakli preestritar püütia sai teatavasti oma sõnad Apollonilt. Delfi oraakel, mis asus kreeklaste järgi maailma keskpunktis, oli sellisena kogu maailmakorralduse aluseks. Ent jumalad – nagu ütleb ka Tackels – on nüüdseks laibastunud. Ülalpool nägime, et Äraviidu suhe jumalaga oli väga napp. Tänapäevane püütia ei saa rääkida jumalate nimel, ent ta saab rääkida surnute nimel, sealhulgas ka Jutustaja nimel kui Jutustajast on saanud kerjus, pime, paluja.

See, milline on püütia ja jumalate vahetõde selgub Gabily triloogias *Aja-saagid*, kust me leiamegi tegelase nimega Püütia. Triloogia *Theseus (Thésée)*, *Hääled (Voix)* ja *Phaidra – fragmendid agooniast (Phèdre, fragments d'agonie)* aluseks on, nagu Gabily puhul tavaline, aastate jooksul tehtud töö erineva materjaliga. Rühmituse *Le Groupe T'chan'G* esimeseks suuremaks ettevõtmiseks oli Aischylose *Oresteia* (Paul Claudeli tõlkes), millele järgnes töö Phaidra ja Hyppolitose müütide kallal läbi Euripidese, Seneca, Garnier, Racine'i ja Ritsose teoste.

Sarnaselt *Vägivaldadele* on ka siin teemaks juba toimunud vägivald. Ent tegu pole mitte konkreetse ja hiljutise sündmusega, vaid aastatuhandete taha jääva vägivalduse põhjuste otsimisega. Gabily järelduseks on, et vanad müüdid ja vanad jumalad pole oma mõju tänapäevaks kaotanud. Selleks näiteks on Phaidra, kes Gabily järgi pole sugugi surnud, vaid elab endiselt ja nõuab kord aastas, Hyppolitose surmapäeval, endale tarvitamiseks uue mehe. Triloogia saab alguse Theseuse tagasipöördumisega tänapäevasesse maailma, kus Phaidra oma kuritegusid toime paneb. Kolme näidendi jooksul näeb vaataja Theseuse teekonda Phaidra juurde, kus teda ootab ühtlasi koju jõudmine ning samas surm: Theseus langeb Phaidra järjekordseks ohvriks, kuid see ohver teeb viimaks lõpu vägivaldsuse ringlusele.

Koos Theseusega saabub ka Püütia. Erinevalt Äraviidust, kes figuurina eraldub näidendi algusest peale selgelt ülejäänud tegelaskonnast, jääb Püütia terviklikumaks ja traditsioonilisemaks tegelaskujuks – autor asetab Püütia kontakti tänapäevase maailmaga. Triloogia esimeses osas on Püütia kõneaktid valdavalt nurjatud teiste tegelaste poolt: esmalt keeldub Theseus teda kuulda võtmast, seejärel kõik tänapäeva inimesed, kes peavad teda hullumeelseks.

Teine osa algab järgmistest sõnadega:

Sest see ei ole remark. Ei. See on kõige ehtsamalt sinu enese hääl, mis kostub. See on just alguse saanud, võib ütelda nii: Et see on just enam-vähem alguse saanud ja et. Sina alustad. Mu armsam. (Gabily 1995:67)

See on ilmekas näide topeltlausumise kohta. Võime kahtlemata ütelda, et ühelt poolt, üldisemalt, pöördub autor otseselt publiku poole – lause «sest see ei ole remark» tähendab, et tegemist on dialoogivormiga, kus sõna ei anta «autorile», kelle normaalseks eneseväljenduskohaks oleks remarktekst, kuid samas ei anna autor sõna ka otseselt ühelegi tegelasele. Võime oletada, et Gabily võtab siin sõna otseselt iseenda nimel, end samas autorifunktsiooni paratekstuaalsusesse taandamata. Teiselt poolt, kasutades konkreetsemalt ja korduvalt sõna «armsam» naissoovormis,⁴³ pöördub autor Püütia poole. Püütia on see, kes alustab tegelikult ning kellele kuuluvad üteldud ja «päris» etendusele alguse panevad sõnad. Seetõttu polegi üllatav, et monoloog jätkub sujuvalt nii:

⁴³ *Mon aimée*. Tuleb täpsustada, et vahe meessoos ja naissoovormis ilmneb kirjalikult ja mitte häälduses.

Ma olen
Püütia, kes teab algusi ja järke ja lõppe/ Ma
olen
Püütia, kes ütleb veel: LAVA KUJUTAB HIRMSUURT LINNA – [...] (Gabily
1995:69)

Ja hetk hiljem leiame autori juba tema traditsioonilisest rollist, remarkteksti väljalt, kui ta märgib sulgudes ja kaldkirjas:

[...] (miski haarab ta endasse, raputab, ja teda tabab halamine, see traagilise haiguse järelnäht) [...] (Gabily 1995:69)

Kõneaktina leiab aset keerukas protsess, kus autor annab sõna iseendale kui Püütiale, taandades end lõpuks taas traditsioonilisse vormi. Oluline on ka kõneakti teema – ühelt poolt alguspunkti määratlemine, alguse rajamine hetkel, mil algus on juba läbi (lisaks meenutagem, et tegemist on triloogia teise osaga) ning teisalt rõhutamine, et tegevus toimub teatrilaval. Sarnaselt Äraviidule saab ka siin Püütia instants, mille kaudu näidend saab aset leida. Autor delegeerib talle ühe osa oma võimust, kuid teisalt kinnitab, et tema võim ei olegi nii suur kui see võiks tunduda. Edaspidi lavalt kostuvad sõnad, mida me võiksime pidada autori loominguks, jõuavad meieni kuskilt kaugemalt.

Paralleel Püütia ja autori vahel pole seega juhuslik ega kirjanduslik võte. Püütia figuur iseloomustab autorifunktsiooni, autor ei loo püütia figuuri mitte enesega kujundlikuks võrdlemiseks, vaid saab ennast väljendada vaid samal kombel kui püütia. Tuletagem siinkohal meelde, et püütial oli Vanas-Kreekas üsna sarnane funktsioon aoidiga, luuletajaga. Püütia, inspireerituna jumalatest, avaldas tõde ning aoid, inspireerituna muusadest, avaldas luulet. Ent mõlemad pidid toimima vaid vahendajatena, filtritena, kelle isiklik looming, sekkumine, haridus või siis «kultuurikiht» sai olla sõnumi edasiandmisel vaid takistuseks. Delfi oraakli preestritariks ei sobinud haritud naine, sest haridus ja teadmised moonutasid jumalate sõnu, muutsid need liialt metafooriliseks. Aoid, kelle 'ise' domineerima hakkas, oli mannetu, tema looming tühi ja kõlatu, sest ta oli oma kõrvad muusade häälele kinni toppinud.

Ent tänapäeval vaikivad nii muusad kui ka jumalad. Gabily järgi ei aita müüdid, või õigemini see, mis on nendest järele jäänud, meil enam elada nii nagu nad aitasid inimestel elada varasematel aegadel. Meie müüdid on vigased, ebardlikud – nii on ka Phaidra noorus ja meeletus muutunud tänapäeval hävitavaks ning mõistetamatuks suguihaks. *Ajasaakide* esimene osa näitab meile ilmekalt, kuidas Püütial pole võimalik jumalate sõnumit kuuldavale tuua, sest keegi ei kuula teda, sest keegi ei mõista teda. Kerjuse häält, püütia häält, suudab seega väljendada instants, mis asub ideoloogilisest süsteemist väljaspool, või mis vähemalt ideaalis on selleks võimeline. Ainus tribüün, kus võib rääkida see kõrvale heidetud, tunnustamata hää, see, millel puuduks igasugune representatiivne taak, on teatrilava.

Teatrilava on seega koht, kus Gabily näeb võimalust, et saaksid rääkida need hääled, mis on varjatud või vaikimisse surutud. Näitleja, olles vabastatud oma

kultuurilisest pagasist, esitades teksti, mis ei ole tema oma, kuid suutes selle kuuldavaks tuua ja nähtavaks teha ning ühes sellega kuuldavaks tuua ka selle, mis on teksti varjus, suudab toimida sellise filtrina, mis laseb rääkida tõe häälel. Tõde ei ole siin mitte ülima teadmise tähenduses ja tõe rääkimine pole metafüüsiliselt pretensioonikas tegu, vaid pigem vastupidi: taandades näitleja, tegelaskuju ja ka iseenda (autori ja lavastaja) tagasihoidlikumasse positsiooni, loodab Gabily, et tänu sellele taandamisele on võimalik kuulda seda, mida representatiivne maailm paratamatult hävitab ja summutab.

2.3.2. Autor kui liides: Valère Novarina

2.3.2.1. Keele sahin

Artiklis pealkirjaga «Keele sahin» (*Le bruissement dans la langue*, 1975), mis on avaldatud kaks aastat pärast «Teksti mõnu», jätkab Roland Barthes sama mõtet, mis pani teda eristama teksti mõnu teksti naudingust. Selleks vastandab ta kaht helide maailma kuulvat nähtust, millest esimest võiks eesti keelde tõlkida sõnaga *puterdamine* (*bredouillement*), kuid teist (*bruissement*) tuleks täpsuse huvides edasi anda terve hulga onomatopoeetiliste sõnadega nagu *sahisemine*, *kahisemine*, *virisemine*, *surisemine*, *põrisemine* jm. Nagu näeme, kuulub esimene keelelise väljenduse juurde, teine aga pigem looduslike ja tehniliste helide maailma, kus avaldub voolavus, rütm, pidevus. Barthes võrdleb neid nähtusi mootori töörežiimiga: esimesel juhul oleks otsekui tegemist halvasti töötava, õnnetu masinavärgiga, teisel juhul aga rõõmsalt töötava aparaadiga. (Barthes 2002:800)

Barthes'i järgi on puterdamisel keeles üsna selge põhjus: see tuleb sõnumi edasiandmisel subjekti ebakindlusest. Rääkija soovib täpsustada oma mõtet, panna oma sõnad täpsemasse süsteemi, kuid ei suuda seda. Veelgi hullem, ta tahab ühtlasi teha midagi, milleks tal tegelikult võimalust ei ole – kustutada järgneva sõnaga eelmine, mille ta just välja oli ütelnud. Seetõttu ongi puterdaja nagu masin, mis kipub kohe seisma jääma. Nagu pealkirja järgi võib aimata, tahabki Barthes oma artiklis teada, kas sahisemine võiks ka keeles esineda, kas keele pruukimine võiks toimida hästi töötava masinana? Seda võimalust peab autor siiski utoopiliseks: «[keelepruugis] on liialt palju mõtet, et keel võiks elustada tema enese materiasist tuleneva naudingut.» (Barthes 2002:802) Keeles väljendamine on puterdajate pärusmaa, sest keele rütmiline toimimine tuuakse ohvriks tähendusele ja mõttele.

Me tunneme siin ära tuttava skeemi, mille esitas keelepruugi funktsioneerimise kohta Jacques Fontanille. Keele sahisemine oleks eelkõige võimalik siis, kui kõneleja loobuks konventsionaalsetest vormidest ('isest') ning annaks vabama voli oma mina pulseerimisele. Tänu Fontanille'le näeme, et puterdaja probleemiks pole niivõrd klammerdumine edastatava mõtte külge, kuivõrd

klammerdumine keele repetitiivsete struktuuride vormide (ise-idem) külge. Barthes on tegelikult sellega nõus, kui ta täpsustab, et sahisemise juures ei ole tegemist mõtte kõrvaleheitmisega, vaid teksti «jagunematu, läbitungimatu mõte oleks siiski asetatud kuhugi kaugusesse otsekui miraaž.» (Barthes 2002:802)

Võib seega ütelda, et puterdaja on see, kes tähtsustab üle edastatava vormi (näiteks keelelist korrektsust) ning selle arvelt pidevalt korrigeerib oma sõnumit. Ta peab vajalikuks ennast täpsustada mitte sellepärast, et ta mõte oleks oma olemuselt heitlik, vaid tema mõtte heitlikkus tuleb sellest, et see on sobimatu keele toimimise reeglistikuga. Nagu ma eespool vihjasin, on Lucky monoloog Beckett'i *Oodates Godot's* ilmekaks näiteks puterdaja kõnele – kordused ei avaldu mitte ainult leksikaal-semantilisel tasandil (klišeed), vaid koguni foneemilisel tasandil («akakakadeemia»), mis on sedavõrd malnitsevad, et ähvardavad tema keelemasina iga hetk seisatada. Võime panna tähele seda, et Lucky ei kasuta mitte ühtegi ebakorrektsust ega väljendit, tema traagika seisneb selles, et tal pole eksisteerivatesse vormidesse midagi sisse panna. Lucky puterdamine tuleb nõnda hoopis sellest, et tema jutul pole mõtet.

Barthes'i jaoks utoopiline keelesahin saaks teostuda järelikult siis, kui kaoks ära puterdajat hirmutav keele sisu ja vormi vastandus, kui mõte saaks vormida end täpselt sellesse ainesse, mis talle sobib. Just seda võime märgata Valère Novarina loomingul puhul.⁴⁴

2.3.2.2. Subjekti tühejenemine

Toome esmalt näite näidendist pealkirjaga *Raevukas ruum (L'Espace furieux)*. Tegelane, kelle nimeks on Vaene Figuur, ütleb järgmist:

VAENE FIGUUR: Siin puhub tuul valesti; siin sajab vihma niisama. Isegi päike särab meile silmadesse siis, kui ta tahab. Ma tahan nüüd oma surma läbi elada ja elusana tundmatusse maailma astuda. Ma kohtasin kedagi tundmatu Jumala isikus, seda, kes kirjutas «Ma olen», siia. Kohta, kus see kustus. Mis sul on? Ei midagi. Kus sa lähed siis? ja mis sa tahad? Ma ei tea midagi, mis ma tahan!

Ja jätkame selguse mõttes prantsuse keeles, tundes juba ette kaasa näidendi tõlkijale:

J'ai rien voulu, j'ai rien vu, j'ai rien pu, j'ai rien fu, j'ai rien étu. (Novarina 2005:35)

Kogu näite puhul võib märgata kõnekeelset vabadust (nt eituse esimese osa ära jätmise *j'ai rien pro je n'ai rien*), mis on teatritekstide juures levinud, kuid viimase lause juures märkab lugeja oma üllatuseks lisaks kaht agrammatilist vormi, mis ei viita ei lohakale hääldusele ega tegelase ignorantsusele. Kui lause esimene osa on grammatiliselt korrektne («ma ei ole tahtnud midagi, ma ei ole

⁴⁴ Barthes toob siiski paar näidet ka selle kohta, kuidas keelesahina utoopia võiks avalduda. Üheks näiteks on Philippe Sollersi looming. Novarinad on omakorda Sollersiga võrreldud.

näinud midagi, ma ei ole võinud midagi»), siis kaks viimast mineviku kesksõna («fu» ja «étu») prantsuse keele grammatikas puuduvad (lugeja võib arvata, et nende asemel peaks lugema «fait» ja «été»: «teinud» ja «olnud»).

Tegemist pole ilmselgelt puterdajaga. Näeme, et tegelane satub hoogu ning oma kõneakti käigus mitte ei korrigeeri end, vaid jätkab probleemideta aegamisi välja joonistuvast mustri. Üleminek on muuhulgas sujuv, sest «j'ai rien fu» sarnaneb kõlalt poolest pisut paralleelsele lihtmineviku vormile «je ne fus rien» («ma ei olnud midagi»). Samas, hoolimata mitteeksisteerivatest grammatikavormidest, ei jää lugejale põrmugi selgusetuks see, mida tegelane ütelda tahab. Näeme, et tegelane eelistab grammatilisele korrektsusele hoopiski häälikut [y] (mida prantsuse keeles tähistab täht u ja eesti keeles ü), mis on muide üks Novrina tegelaste lemmikhäälikutest.⁴⁵

Kui lihtsa üldlevinud arusaama järgi, mis eraldab teineteisest sisu ja vormi, tuleks autoril üht või teist eelistada, siis tähendaks sisu edasiandmine järeleandmist vormi ees, mille tulemusena kasutaks tegelane kombekalt kesksõnu (*fait* ja *été*), ja vormi (rütmi, riimi, korduste) edasiandmine – luuletaja kombel, kes otsib sobivat riimi – mõne teise sõna kasutamist (nt *j'ai rien foutu*). Novarina tegelane jõuab grammatilise ebakorrektsuseni just seetõttu, et tema sooviks on edasi anda korruga nii sisu kui ka vormi, tegemata järeleandmisi ei ühele ega teisele. See, mida ta ilmtingimata vajab, on verbid *faire* ja *être* (*tegema* ja *olema*) ja häälik [y]. Nende kombineerimisel ei ole just palju võimalusi. Sõnade *fu* ja *étu* kasutamine ei tulene seega tegelase ekslikkusest, puterdamisest või mingist psühholoogilisest iseärasusest, vaid on paratamatu.

See lihtne näide iseloomustab Novarina loomingut tervikuna. Tegu pole autoriga, kes püüaks esmajärjekorras keelt lammutada või sellega mängida, nagu sageli kiputakse arvama, vaid vastupidi – autoriga, kes kasutab keelt kui materiat, materjali. Tema tegevus pole seega suunatud mitte keele kui sellise vastu, vaid teatud keelekasutuse vastu, milleks on nõ korrektne keelepruuk, mis ei anna võimalust mõttel areneda, vaid surub selle juba ette määratud vormi. Just konventsionaalse keelepruugi lammutamine ning sellest tulenev juubeldustunne, mis tabab ühtviisi nii näitlejaid kui ka publikut teatrisaalis, tekitab mulje teatavast mängulisusest, mis loomulikult pole Novarinale ka võõras, kuid ei kujuta endast peamist eesmärki.

Ahistavatest keelereeglitest pääsemise nauding on alati saadetud teatavast traagikast. Märkame seda juba ülaltoodud näite juures. Vaene Figuur, nagu tema nimigi vihjab, tunnistab oma nulliteeti. Ta ei ole midagi olnud, ta pole midagi teinud, ta vajab uuestisündi. Jumalaga pole tal õnnestunud ühendust

⁴⁵ Teatavasti on ka Jüri Talvet (Talvet 2005) avaldanud oma kiindumust samasse tähe- märki (mitte häälikusse). Võib siiski arvata, et Novarinad huvitab see häälik palju proosalisematel põhjustel: talle meeldib ühelt poolt selle erilisus, mis tuleb harvaesinevusest indo-euroopa keeltes, ja teiselt poolt, nagu oletas eravestluses lavastaja Claude Buchvald, kes Novarina loominguga on põhjalikult tutvunud, et tegu on prantsuse keeles «lihtsalt naljaka häälikuga».

saada ja üleüldse paistab ta olevat kohas, kus asjad on valesti. Teisisõnu pole midagi, mis suudaks talle tähenduse anda: tal pole ei minevikku, ei tulevikku, ei arusaamist olevikust, ei Jumalat. Ainus, mis tal on, on mingi 'siin'. See 'siin', mis teda pisut kurjaks teeb, on võlts ja tähenduseta, kus miski ei püsi, ja loomulikult on tal sõnad, mida kuuldavale tuua.

Nagu me nägime eespool Koltèsi, Py või Gabily loomingus, on need tegelased mõneti võrreldavas olukorras. Koltèsi tegelasi kimbutab teatrilava oma reeglitega, kuid nad on siiski lihast ja verest; Py Orpheusel pole minevikku, ent tal on simulaakrum ja ühes sellega võibolla ka jumal; Gabily tegelastel pole jumalat, ent võimalus kuuldavale tuua häali, mis on varjatud. Novarina tegelane on ilma jäetud kõigest ja talle pole jäetud midagi, millele toetuda. Ei midagi peale tema enese keelepruugi.

Ent jätkame näitega:

VAENE FIGUUR: Sisse tuleb Mittemiski Jaan ja ütleb, et terve maailm on ainus, mida pole sisse lülitatud. Ma olin maa peal ainus takistus iseenda ja jumala vahel.

Miks vaikus on nii pikk? Kas see on tõend sellest, et ainult minu pea kõneleb? Siin mustas öös pole näha muud peale valguse tõelise alastuse; valguse jõud on hävitav: see ripub juba pikemat aega siin meie kohal. Nüüd jälle vihmab. Ja ta lubas mulle ikkagi, ja kinnitas, et mu elu on täiesti surnud. Mu keha oli minust väljas; ma elasin ainult sellepärast edasi, et oma eksistentssi eest kätte maksta. (Novarina 2005:35–36)

Tegelane pole ilma jäetud refleksiivsest kõnest. Ta ei ole lahustunud oma sõnadesse sel määral, et tal oleks kadunud arusaamine iseendast ega ole pelgalt pulseeriv subjekt, vaid kogu tema sõnavõtt on olemuselt kommentaar tema olemisele ruumis. See on suunatud kahtlemata publikule, võib-olla ka jumalale, ent suuremalt jaolt iseendale. Selle kõne eripära tuleneb sellest, et meil ei ole võimalust selgepiiriliselst välja joonistada lausingi subjekte ja objekte. Kas Mittemiski Jaan on keegi teine või on kõneleja ise? Kas 'tema', kelle poole tegelane viimases lõigus pöördub, on jumal või Jaan? Taoline subjektide ja adressaatide segamine takistab lugejal tegelaskuju personifitseerida, anda talle mingisuguseid isikupäraseid psühholoogilisi jooni. Tekst muutub sellega *soliloque* 'iks, kus nii rääkiv kui ka kuulav subjekt on pidevas muutuvuses, haarates enda alla ka kõik muud võimalikud subjektid. Tegemist on mitmehäälsusega, kus subjekt on paljunenud, ent paljunenud sel määral, et muutunud sellega ühtseks.

Sama võib näha mitte ainult ühe tegelase kõnes, vaid Novarina näidendites tervikuna. Kõige iseloomulik on kahtlemata *Elu draama (Le Drame de la vie)*, milles on 2587 tegelast. Ehkki teos võtab enda alla umbkaudu nelisada lehekülge, võib mõista, et enamikul neist pole järelikult aega rohkemaks kui üheks repliigiks. See muudab olulisel määral tegelaskuju funktsiooni tekstis. Vähe sellest, et nii ei saa lugejal tekkida psühholoogilist illusiooni tegelase terviklikkusest, muudab see paratamatult ka tegelaskujud üksteisele sarna-

semaks – tekstis ei ole enam mingisuguste rohkem või vähem selgesti määratletavate aktantide pörkumist, kus konflikt moodustuks näiteks tegelaste vaheliste ihade sobimatuses või siis ühe tegelase erinevate ihade vahel (sisekonflikt), vaid ühtne voogamine, kus vaatepunkti fikseerimatuse tõttu erinevad ja sageli vastuolulised seisukohad mitte ei kinnistu üldisema taustaideoloogia külge, vaid jäävad pinnapealsete hüüatuste tasandile.

Et *Elu draama* repliigid on üldjuhul paarilauseelised, siis toome siinkohal võrreldava näite *Kujuteldavast operetist (L'Opérette imaginaire)*, mis annab kontsentreeritumas vormis paremini edasi efekti, mis iseloomustab *Elu draamat* tervikuna. Tegu on ühe tegelase repliigiga, kus Piiramata Romaanikirjanik loeb kuulajatele ette oma romaani:

PIIRAMATA ROMAANIKIRJANIK: «Ennäe,» ütles Johannes; «Olge ettevaatlikud!» lisas Jaan; «Kas ta peatub?» küsis Peeter; «Jah,» vastas Maarja; «Kas me peatume?» kordas Josette; «Kindlasti mitte,» sõnas Anne; «Läheme edasi,» jätkas Jean-Louis; «Veel,» täiendas Mattias; «Ei iial,» salvas Veroonika; «Elagu terviklikkus,» algatas Andre, «Pole eriti keskel,» õgendas Claire; «Pole midagi parata,» ohkas Oskar; «Ja ikkagi,» protesteeris Sonja; «Olge vait,» katkestas Lucienne; «Ma lähen,» lihtsustas Clovis; «On hilja,» taipas Jeremia; «Mu jalg valutab,» tunnistas Amanda; «Ma armastan teid,» kuulutas Gabriel; «Ma ei oska midagi kosta,» mõtles Albertine; «Tulge ruttu,» käskis Maksim; «Mitte nii kiiresti,» kaebles Sebastian; «Me saime esimese korraga,» kiitles Modeste; «Ongi nii,» kinnitas Bouldardieu; «Ma ei julge,» värises Gertruude; «Need on liiga küpsed,» teatas Siimon; «Eest ära,» möirgas Alexis; «Olge nii kena,» anus Laura; «Peaaegu sama,» täpsustas Yves; «Vähimagi pingutusega,» rõkkas Honoré; «Ta on nii armas,» heldis Hortentsia; «Väljaarvatud käsivars,» õiendas Marius; «Õudne,» sinetas Rosina; «Vinge,» õitses Elodie; «Põhjani,» kaebas Viviane; «Kudi veel kaddab» pudistas Benoît. [...] (Novarina 1999:147–148)

Tuleb märkida, et lugeja, pärast hoolikat uurimist ja mõtlemist, suudab siin soovi korral konstrueerida intriigi või lausa põnevusloo, kuid ilmne on ka see, et vaataja – ja eriti olukorras, kus näitleja esitab antud teksti äärmise kiirusega nagu seda tegi Daniel Znyk Claude Buchvaldi lavastuses⁴⁶ – mattub nii tegelaste kui tegevuste tulva alla, millest tulenevalt jääb domineerima teksti rütm ning selle deklaratiivne iseloom. Suur hulk tegelasi, kes kõik ütlevad Novarina näidendites 'mina', keda kõiki iseloomustab sarnane keelekasutus, viivad olukorran, kus me loeme ja kuuleme tekstis üht subjekti, mille hääli võtab erinevaid vorme.

Selles tegelases, kes ilmub, sõna võtab ja seejärel lahkub, võib näha Philippe Sollersi eeskujul inimest. *Elu draama* eessõnas iseloomustab ta selle arhitegelase saatust järgmiste sõnadega: «Tema, see inimene, tahaks *välja minna*, ta ei ole kindel, et ta on tõepoolest sündinud, ta sureb igal hetkel, ta kogeleb, otsib oma auku, ei tea mitte midagi oma elementaarsest anatoomiast, on unustanud oma pika varasema eksirännaku. Ta on oma õigustest ilma jäänud, ta kerkib

⁴⁶ Esietendus 21. septembril 1998, Théâtre du Quartz, Brestis.

esile selleks, et üllatuda, kiirelt identiteeti vahetada, oma naaber tappa, kehas välja karata, luugist alla hüpata ja kirjutada end mälestustetahvlile, mis konkureerib elulooandmetega.» (Sollers 2003:10)

2.3.2.3. *Subjekti täitumine*

Novarina teatris ei joonistu välja vahe reaalse elu ja teatri vahel. Esmalt muidugi seetõttu, et tegelane ei saa oma üürikese malniduse läbi midagi kujutada ega kehastada, kuid veelgi enam seetõttu, et tema saabumine lavale pole mitte saabumine «tõelisest» aegruumist teistsugusesse (teistsuguse päikese kätte, vale tuule kätte), kus kehtiksid teistsugused reeglid, mille abil oleks võimalik reaalselt maailmakorda muuta või vähemalt selle eest üürikeseks paku minna. Lavaväline maailm on üks – eimiski. Sealt tegelane tuleb ja sinna ta ka üsna ruttu läheb ja seal ongi tema «tõeline» koht. Seetõttu satuvadki kõik Novarina tegelased lavale eksituse läbi, avastavad, et asjad on valesti ning lahkuvad siis. Lava saab kohaks, kus oma surm läbi elada, sest see elu just nimelt ongi – etendus suremisest.

Tundub, et Novarina järgi, nii nagu inimene elus, nii on ka tegelane laval peataolekus ning ilma jumalata, tõeta või muu õigustuseta. Teater ei ole selles tähenduses alternatiiv igapäevaelule, pigem selle demonstratsioon. Ent muidugi mitte imitatsioon või representatsioon. Novarina ise on selles suhtes üsna selgesõnaline: «Kujutamine on keelatud. Kõike, mis laval on, seda esitatakse, pakutakse, kuid midagi ei kujutata. Keel tegutseb teie silme all.» (Novarina 2006:30) Ja veel: «Siin kohal on ehk midagi, mis *keelab kujutamise*. Inimene peaks vältima inimese kujutamist, ta pole selleks loodud. *Inimene* on tänapäeval mehhaaniline ja tühi sõna, iidol, vaimus surnud konnakarp. Kõikjal valitseb antropolaatria – kõikjal kummardatakse *inimest, kes on inimese käe läbi loodud*. Me tahame leida identset inimest mudelile, mille me oma kätega oleme teinud. Samal ajal, kui *inimene* on ainus loomadest, kes on suutnud end luua läbi tuhande figuuri, ainus, kes lakkamatult näitab uut nägu. Üle terve maa otsime murelikult oma teisikut, paarilist, sarnast, homonüümi. Teeme seda *armastuse*ta, sest armastus on paaritu. Ometi kui me peaksime heitma pilgu inimesele väljastpoolt inimest: looma poolt, Jumala poolt, kivi poolt, hüpiknuku poolt» (Novarina 2006:49)

Representatiivsuse kriitika käib nii ühiskonna kui ka teatri kohta. See, mida Novarina oma lugejalt ja vaatajalt ootab, on võrdne suhtumine nii ühiskonda kui ka teatrisse – oskust vaadata toimuvat kõrvalt ning ühes sellega vaadata kõrvalt iseennast. Ent erinevalt levinud klišeest pole teater mitte peegelpilt, mis saadab inimesele tagasi kujutise temast endast, vaid võimaldab (peab võimaldama) publikul ennast paigutada hoopis teisele positsioonile, elust väljapoole.

Tegelaste deklaratiivne käitumine saab seega selgituse: ühelt poolt nad näitavad oma laval viibimisega seda, mida nad on. Täpsemini küll seda, et nad midagi ei ole. Teisalt aga pöörduvad vaataja poole, et talle seda ütelda. Seda mitmehälset subjekti, kes Novarina tekstide läbi publikuga räägib, võibki

seetõttu näha pidevalt publikusse pöördumas, see on seda enam silmatorkav, et erinevalt traditsioonilisest draamast, kus kõrvalerääkimine kujutab endast vaid harvaesinevat ja seega erilist kontakti tegelase ja publiku vahel, on Novarina näidendid sel määral publikusse suunatud, et publik seda isegi sellisena ei taju. Nagu me eespool nägime, on adressaadid sageli kattuvad, selgelt määratlemata ning tegelastevahelise dialoogi sage puudlikkus suurendab seda efekti veelgi. Mulje, mis tekib Novarina tegelaste kõne refleksiivsusest, avaldubki sellel paradoksaalsel põhjusel, et tegelased mitte ei «ela» meie silme all oma elu – sel juhul võiks piirduda etendus ju vaid paari sekundiga – vaid neil on pidev vajadus meiega suhelda, oma türikest olemasolu kirjeldada, ennast näidata. See ei pruugi alati piirduda lühikese ajaga – Näitleja-kes-põgeneb-Teise-eest kõne *Eelviimases inimeses* haarab enda alla terve etenduse ning lõpeb alles siis, kui Siseneja-Mees sellele lõpu teeb, üteldes:

SISENEJA-MEES: Inimene tuleb vaatama vaatavat inimest. Kuid inimene poleks pidanud tulema vaatama vaatama tulnud inimest. (Novarina 1997:85)

Nagu rõhutab Pierre Jourde, ei ole Novarina näidendite puhul tegemist absurdidiskursusega: «Me võime luua tähenduse, üteldes – sel pole tähendust. Selle tulemusel nad [asjad] kaovad, nad viiakse abstraktsiooni tasandile, kus me neid absurdseteks pidades sellegi poolest valitseme. Absurdidiskursus usub, et suudab nõnda päästa iseend, ja diskursuse looja ühes sellega, luues semantilist väärtust. Samas *mitte olles* ise see asi, mille tähendus on kaotatud. Apokalyptiline pantalonaad käitub vastupidiselt: selle asemel, et asju enda kanda võtta nende absurdseks kuulutamise läbi, jätab ta need isepäi. Ja siis pole enam midagi ütelda. Selle asemel, et oma veidrust tähistada, nad on veidrad. Sõnast saab tegu.» (Jourde 2002:24)

Pantalonaad näitabki Jourde'i järgi inimest, kes on kaotanud igasuguse sisu. Temast on järele on jäänud vaid kest, mille järgi teda veel formaalselt ära tuntakse – püksid. («Mu keha oli minust väljas,» ütles eespool toodud näites Vaene Figuur.) Tegu pole sünekdohhiga, stiilifiguuriga, mis kujutaks endast tähenduse ülekannet, vaid vastupidi – tähistaja ning tähistatava vahelise seose eemaldamisega. «Ma olen püksid» või «ma olen püksis» – laused, mida Novarina tegelased järjepanu kuuldavale toovad – on Novarina teatris sama tautoloogilised nagu seda on lause «ma olen»: keegi, kes ütleb 'mina' märgib juba sellega niisamagi iseenese olemist; keegi, kes ütleb 'mina' ütlebki sellega, et ta on püksid või et tema mina on püksis, sest tema 'mina' ei väljendugi mingil muul viisil.

See on esimene etapp, millega Novarina liigub üldiselt konkreetse suunas: abstraktsest määratlemata väärtusest «inimene» tehakse konkreetselt nähtav ja kombatav asi. Teine etapp seisneb konkreetsete esemete ja nende nimede lahutamises. Nõnda loeme *Eelviimasesest inimesest*:

Ta võtab kõik maailma asjad ükshaaval ja lööb neid võltsilt nimetavate nimedega.

Vaasikillud. Karbikaaned, karbipõhi. Liitrine purk. Konkreetne kaanetükk. Papiriba. Miski puust asi. Ma-ei-tea-mis-tükk. Minu ühe sandaali mälestus. Räbalad ja ribalad pikkadest lahtisõlmitud kingapaeltest. Piinatud asjad, inimeseta jäänud riistad, välja heidetud ja maha jäänud asjad, teie ise ei suuda öelda oma nimesid – teie ise ei suuda öelda oma nimesid... Nimeta rohule andke nüüd oma vaikuse nimed, ja võtke siit neile sõnad asemele: noorhein, siia, vahekakk, siia, tühikpuu, siia, piimalill, siia, karuputk, siia, vereurmarohi, siia, ohakas, siia, nooruspõhk, soolikarohi, siia, piimalill, siia-siia penikeel. (Novarina 1997:80–81)

Nii nagu Roquentinile Sartre'i *Ivelduses*, nii tekitavad ka selle näidendi tegelasele probleemi seosed, mis eksisteerivad asjade ja nimede vahel: «Kastanipuu juur tungis maasse otse mu pingi kõrval. Ma ei mäletanud enam, et see oli puujuur. Sõnad olid haihtunud ning koos nendega asjade tähendus, nende kasutusõpetus, need ähmased abijooned, mida inimesed on asjade pinnale kraapinud. Ma istusin veidi kummargil, pea longus, ihuüksi selle musta ja pahkliku massi vastas, mis oli üleni toores ja hirmutas mind.» (Sartre 2002:162) Asjadel on nimed, mis on neile põhjendamatult pandud inimeste poolt. Veelgi hullem: need nimetused on vaid üldnimetajad – igale puujuurele pole nime pandud. Novarina tegelane annab asjadele uued nimed erinevalt Roquentinist, kes pärast seda, kui ta mõistis, et keel tema kasutuses ei väljenda seda maailma, millega ta kokku puutub, mõistis maailma absurdi. Seejuures on tähendusrikas, et just inimeste loodud asjad saavad looduse nimed (seejuures osa selliseid, mida «päriselt» ei eksisteeri nagu näiteks vahekakk ja nooruspõhk) – asjade nimetamine ei ole looduse probleem, vaid inimeste oma, looduses on asjad omal kohal. Nagu näeme, peab saama nime iga üksik ese: ei piisa määratlusest «mingi puust asi» või «liitrine purk», sest iga asi ja purk vajab oma nime.

Protsess on võrreldav sellega, mida nägime eespool grammatilises plaanis, kuid on siin leksikaalne. Nii nagu mineviku kesksõnad ei saa olla kellegi poolt eeldefineeritud, vaid peavad saama oma kuju kindla lausumisakti käigus, nii pole abi üldistest tähistajatest nagu «inimene», «purk» või «tükk». Ja seetõttu leiamegi Novarina loomingus hulganisti pikki nimekirju, olgu tegu asjade, paikade, loomade (nt sada kaheksa uut loomanime näidendi *Ajaloom* lõpus) või inimestega, keda võib esineda lausa tuhandeid.

Lisaks grammatilisele ja leksikaalsele väljale näeme sama toimuvat lausungi tasandil tervikuna: suur osa tegelaskõnast võib seetõttu avalduda selgelt paroodilisena nagu näidendis *Lavasöömaaeg* (*La Scène*):

Aaaah! Üheteist miljardi ühe tuhande ühesaja üheteistkümmne miljoni ühe tuhande seitsmekümmne ühe ja ühe inimese suuruse sihtgrupi otsesel küsitlusele varajastel hommikutundidel, aaah! selgus, et 71% oleks eelistanud sellest küsitlusest pääseda, ülejäänutest ainult 16,78% nautis seda rõõmuga; neist esimeste hulgast 3% ei evinud vähematki arvamust ka pärast kolmeteistkümnendat küsitluskatset, nendest 27% tõdesid ometi, et neil on midagi ütelda, ent ei osanud seda formuleerida. Üks protsent neljandikust osast viimaste hulgast, see tähendab mina ise, tunnistas, et on äärmisel juhul

võimeline ühinema üldise tendentsiga, see tähendab, tunnistama, et «Pole kõrgemat võimu opiniokraatiast!», kinnitavad meile üksmeelselt 53,1416% küsitletud arvamusuuringute keskustest, keda konsulteerisid uurijad ühendusest «Rahvatemperatuur Demomeetria» (Novarina 2003:10)

Või siis kujutada endast keerukamat segu näiteks tegelikele valimisreklaamidele ja -lubadustele pea äravahetamisi sarnanevate loosungite näol: «Hääletage Marcel Billandeau poolt. Tulevik on tema päralt!»; «Vabad, puhtad ja julged!»; «Teadlik Prantsusmaa, ühinenud Prantsusmaa: Ülem-Savoia eest edasi!; «Hääletage oma ideede eest ja andke meile hääletamiseks oma ideid. Toetage Indre'it ja selle tulevikku!» (Novarina 1997: 121–127).

Paroodilisusest hoolimata ei muutu taolised stseenid isoleeritud poliitilisteks sketšideks, vaid ühtivad konventsionaalse keelepruugi kriitikaga. Viimaste näidete puhul on tegemist samasuguse survega subjektile nagu seda avaldab keeles grammatika, kuid keelepruugi tugevam seos sotsiaal-poliitilise diskursusega muudab selle surve nähtavamaks. Võib ütelda, et grammatiliselt korrektne lause on Novarina jaoks sama, mis poliitiliselt korrektne loosung.

Mõistame, miks Novarina on ise alati ägedalt tõrjunud mõtet, et ta kirjutab mingis uues novarina keeles, väites vastu, et ta kirjutab alati prantsuse keeles. Ta ei püüa luua alternatiivset keelesüsteemi uute sõnade ja uue grammatikaga, vaid keelt süsteemi haardest vabastada. Selle süsteemi aluseks, nagu me ka eespool nägime, on inimestele omane võime asju kategoriseerida (grammatika on selle ilmseks näiteks), ja sellega neid liigitada teatud ühiste tunnuste alusel üldnimetajate alla. Lagundades selle kategoriseerimissüsteemi, eraldades asjad nende liigitunnustest, võtab Novarina sellega ära subjekti sisu (subjekt muutub tühjaks ja isoleerituks), kuid ka vaataja ning lugejapoolse võime teha nähtava põhjal oletusi, mis leiaksid vastuse tema enda sotsiaal-psühholoogilisest ruumist. Fiktsiooni tekkemehhanismid, nagu me eespool nägime, tulenevadki sellest, et lugeja suudab esitada täiendavaid küsimusi ning mõista referendiga külgnevaid elemente. Olukorras, kus vaataja ees pole enam (inim-)meest, vaid on pelgalt püksid, ei ole enam võimalik küsida, kas see mees on abielus või kas tal lapsi on. Iga uus element saabub seega esmakordselt, omandab väärtuse iseendana, ega luba vaatajal moodustada koherentset pilti eksisteerivatest ajalis-ruumilis-tegevuslikest suhetest.

Fiktsionaalse plaani puudumisel on muide ka kaudsed tagajärjed: ühelt poolt võimaldab see autoril lugejani pidevalt tuua uusi tekste, mis võivad sisaldada täpselt samu elemente, motiive ja lahendusi (suur osa autori viimase aja loominguks ongi lavale seadmiseks kirjutatud lühemad tekstid, mis otsesel või kaudsemal moel pärinevad mahukamast ja terviklikumast teosest *Ma olen (Je suis)*, mis on suunatud pigem lugejale), teisalt aga võib viia suletud ringi, kus ühe ja sama pideva ja ainulaadse kordumise läbi on küll tegu õnnelikult ja sujuvalt töötava masinavärgiga (erinevalt Beckett'i teatrist, mis jõudiski lõpuks vaikusesse), ent mille puhul lugeja, kes selle masinavärgiga on juba tuttav, võib hakata tajuma ka teatavat väsimustunnet.

2.3.2.4. Liides

Näeme, et Novarina tekstide puhul nihkub esiplaanile autor. Igal aastal mitme uue teosega publiku poole pöördumise taga ei ole tõenäoliselt kommerts-eesmärke nagu võib oletada mitme teise viljaka kirjaniku loomingu osas, sest tegu on ühelt poolt aina suureneva nõudlusega näitlejate ja lavastajate hulgas – iga uus tekst nõuab teatripraktikutelt järjekordset eneseületamist – teisalt aga võib näha selgelt ka autori enese naudingut kirjutamisest.

Viimasele aspektile on pööranud tähelepanu Jacqueline Schwarz-Guyader, rõhutades Novarina teatri seoseid psühhoanalüüsiga. Patsient, kes pöördub analüütiku poole, nõustub sellega, et viimane heidab pilgu tema alateadvusesse ning näeb tema keelekasutuses mitte ainult refleksiivse teadvuse poolt korrigeeritud sõnumit, vaid ka kõike muud, mis kuulub eneseväljenduse «juhtumiste» juurde: lapsused, kõrvalekalded, sundmõtted jm. «Dramaturg,» ütleb Schwarz-Guyader, «usaldab oma kimbatuses kirjutuse näitlejate tõlgenduse kätte (üleminek suulisusele) ja oma teose, sellisena nagu ta õnnestus, publikule tunnustamiseks või tunnustamata jätmiseks. [...] Tõe, kui keelelise vastureaktsiooni avaldamiseks äärmiselt vajaliku teisesuse tähtsust psühhoanalüütilises protsessis, rõhutab Freud oma töödes naljast (*Witz*) – kui uni, lapsus, lausa sümptom ise võivad takerduda või olla prügina eemale heidetud neid ignoreeriva teadvuse poolt, siis vaimukusel on mõte vaid siis, kui seda keegi teine tähele paneb.» (Schwarz-Guyader 2002:61) Täenduslikkuse piire ületades avab vaimukus, erinevalt sellisest koomikast, millega kellegi kolmanda üle nalja heidetakse, korraga ukse nii esitaja kui ka kuulaja keelelisse maailma.

Ehkki Novarina loomingut ei saa taandada pelgalt vaimukusele (erinevaid kihistusi on tekstis selleks liialt palju, sh traagilisi momente), on võimalik vaimukuse mõiste abil Novarina tekstide toimemehhanisme tõepoolest seletada. Nagu rõhutas Barthes ka keelesahina puhul ja nagu me nägime erinevate näidete abil, ei evakueeri Novarina oma tekstidest mõtet. Kuid see mõte ei ole antud koherentsete ja otseselt mõistetavate lausungite abil. Sellest tulenevalt võibki märgata publikus kahetist reaktsiooni: ühelt poolt ilmset segadust arusaamatu keelepruugi suhtes, ent teisalt tunnet, et kõik on täiesti mõistetav. Paljud vaatajad on kirjeldanud, kuidas esialgne intellektuaalne pingutus teksti ideed tabada taandub etenduse jooksul aegamisi ja täidab vastuvõtja naudingutunde ning jõudeoleva rahuloluga. See ei tule ainult etenduse rütmist, autorisubjekti alateadlikust pulseerimisest, mis vaatajani jõuab, vaid on ühtlasi ratsionaalne protsess. See pole mõistatuse lahendamine või rõõm saladuse avastamisest, tekstitaguse (nt psühholoogilise) mõõtme tabamisest, vaid tunne, mis on kõrvutatav just nimelt vaimuka intellektuaalsuse salongivestlusega, kus rõhk pole sõnumil, aga vastuvõtjat ei jäeta ka üksi pilti kokku panema.

Autorisubjekt Novarina näidendites ei väljendu läbi isesubjekti konstrueerimise autorist erinevale väljale. Teater pole siin autori jaoks koht, kus püüda tabada mõnd teist poolsust (olgu tegu jumala, isikliku või ühiskondliku mineviku, alateadvuse, või kirjandusliku maailmaga), vaid kus rõhk on publiku-

poolsel äratundmisel. Novarina näitleja ideaalfiguuriks on Louis de Funès.⁴⁷ Näitleja, kes on puhas energia, hingus, rütm, lavaliselt ääretult tugevalt malnitsev, ja eelkõige näitleja, kes ei mõtle psühholoogilistes kategooriates. Claude Buchvald, kelle lavastuses sai *Kujuteldavast operetist* Novarina teatri tõeline läbimurdetükk ja kes on täna kõige kogenum Novarina tekstide lavastaja, ütleb intervjuus *Teater. Muusika. Kinole* järgmist: «Peab vaatama, kuidas tekst suhtub rütmi ja ruumi, peab vaatama näidendi keelt otsekui mateeriat. Nii nagu skulptor töötleb marmorit, nii tuleb töötada keelega. Mind huvitab see, kuidas toimub teksti hingamine. Ja see ei tähenda, et ei ole tähendust, vastupidi, tähendus sünnibki sellest. Mõte on otsekui suits, mis korraga tõuseb. Mõte tuleb sellest jõust, millega mateeriat töödeldakse: skulptor uuristab marmorit ja sellest ilmub aegamisi nähtavale kuju. See kõik on mõistuspärane, sest kõik, mida me mõtleme, on mõistuspärane. Aga see ei käi nii, et me anname millelegi esmalt tähenduse ja kleebime silte millelegi, millest me aru ei saa ja mis meile otsekohe ei allu. Novarina ütleks selle peale, et esmalt tuleb laskuda keele sisse, selle hingamisse.» (Lepsoo 2005:52) Seda sama, mida autor ootab näitlejalt, ootab ta ka publikult. Tegemist on autori füüsilise kontaktiga publikuga, mis toimib läbi keele materiaalsuse. Näitleja on autori ise-subjekti avaldusvorm, on autorisubjekti liides.

2.3.3. Vahekokkuvõte: keha asendumine ihuga

Edmund Husserl, märkides ühtlasi nii keha ja ihu seotust kui ka erisust, ütleb järgmist: «Keha ja ihu on puhtal pertseptsiooni tasandil teineteisest eristatavad; ihu on siin tunnetatav kui ainus mõeldav ihu, minu ihu (mein *Leib*).» (Husserl 1976:122) Just see on aluseks Maurice Merlau-Pontyle, kui ta näeb ihus midagi, mis korraga kuulub nii subjektile kui ka objektile: «Kui subjekti ja objekti vahe minu keha juures hägustub, siis on see ühtlasi hägustunud asjas, mis on minu kehaoperatsioonide sihtmärk, see lõpp-punkt, millega avastusretk piirdub, ja seega haaratud samasse intentsionaalsesse kangasse, mis see asi ise on. Kui me ütleme, et me tabame mõnd asja «tema isikus» või «tema ihus» (leibhaft), siis tuleb sellest sõna-sõnalt aru saada: tunnetatava ihu, see kokkupressitud iva, mis avastamise peatab, see optimum, mis avastamise lõpetab, peegeldavad minu enese kehastamist ja on selle tagatiseks.» (Merlau-Ponty 2001:272)

Kui teatris on tegemist eelöeldud tähenduses kehaga, näiteks näitleja kehaga, siis ilmub see meie silme ette, ilma et meil tekiks tunnet, et meil võiks sellega midagi ühist olla. See on kahtlemata vajalik kodanlikule teatrile iseloomuliku illusiooni tekkeks, taolise identifikatsiooni tekkeks, mida Freud nimetab nartsissistlikuks. Selle toimemehhanismi aluseks on pilt, ja mis veelgi olulisem, eeldefineeritud pilt, ideaalkujutis. Ent Freud räägib veel teisest identifikatsiooni

⁴⁷ Üks põhjalikumaid teatriteoreetilisi käsitlusi autori sulest kannab pealkirja *Louis de Funèsi kaitseks* (*Pour Louis de Funès*, 1986). (Novarina 1986)

võimalusest, milleks on hüsteeriline identifitseerimine. Tuues näiteks kollektiivse hüsteeriahoos pansionaadis, kus üks tütarlastest on saanud teate oma kallimast, kes ta maha jättis, märgib Freud, et hüsteeriahoog, mis tekib tema kaaslastel, ei tulene mitte eeldefineeritud ideaalkujutisest, vaid «mehhanism, mida me siin näeme on identifitseerimise mehhanism, mis tuleneb võimest paigutada ennast teatud situatsiooni, või soovist end sina paigutada.» (Freud 2001:190) Selle mehhanismi, mida Freud nimetab «psüühiliseks nakkuseks», käivitab metonüümiline identifitseerimine, mille aluseks pole mitte terviklik kujutis, vaid üks kindel tunnusjoon, mis avaldub läbi füüsilise tegevuse.

Võime seega ütelda, et kui vaataja teatrisaalis suudab näha sügavamale näitleja kehast ning tunnetab, et tegemist on ihuga, siis järgneb sellele tema *kehastumine* (identifitseerimine), mille aluseks pole ideaalkujutus, vaid mis tuleneb subjekti ja objekti vahe häälestamisest läbi füüsilise mõju. Näitleja ihust saaks sel kombel ka vaataja ihu. Pole üllatav, et Merlau-Ponty kasutab sõnu nagu «kokkupressitud iva» või (pisut eemal) «kogemuse tekstuur» ja «inauguraalne sündmus». Ihu on see, mille ümber keha paigutub, kuid mis pole veel saanud vajalikku vormi, omandanud tähendust.

Just tähenduse saanud keha on see, mille vastu võitleb Roland Barthes oma ettekandes «Teksti väljapääsud»: «Kuidas lasta rääkida kehal? Teksti võib panna teadmiste koodid (teadmises, millel on kehaga ühised jooned); võib samuti edasi anda *doxat*, inimeste arvamust kehast (seda, mida nad ütlevad). Aga on ka kolmas viis, mida Bataille pidevalt kasutab [...] ja mis seisneb selles, et keha ei artikuleerita mitte diskursuse põhjal (teiste diskursuse, teadmiste diskursuse või päris iseenese diskursuse põhjal), vaid *keele* põhjal : lasta tulla idiomatismidel, neid uurida, lahti väänata, kujutada neid tähtedena (see tähendab näidata nende tähendustavust) [...]» (Barthes 2002:371) Teisisõnu – keel, selle läbi, kuidas ta laseb nähtavale tulla «idiomatismidel», annab võimaluse tungida otse ihusse, ilma et see oleks kaetud tähenduse lakikihiga, sellega, millega teda rüütavad *doxa* või teadus.

Pole seega sugugi võimatu, et vaataja, kes on küll tänapäeval tavaks saanud reegli kohaselt surutud seisundisse, kus tema enese keha on etendusest ja näitlejast niivõrd eraldatud kui võimalik (pimeduses, liikumatuses), suudab sellegipoolest tajuda näitlejat läbi keele pulseerimise, tabada kõrvadega («Ka kõrv näeb», ütles Victor Hugo) ja silmadega seda, mis veel ei ole kehaks saanud ja tähendust omandanud.

Nii Didier-Georges Gabily kui Valère Novarina loomingu nägime, kuidas mõlemad autorid seavad endale eesmärgiks näitleja representatiivse keha lammutamise. Gabily püüab esmalt lavastajana näitlejat «puhtaks küürida», eemaldada tema kultuurikiht, et näitleja võiks olla enam avatud sõnale, seejärel tuua koori kaudu kuuldavale sõna tugevus, mis ei väljendaks kindlaid subjekte, vaid polüfoonilisena asetaks subjekti kuhugi eemale – varjatud, vaikima sunnitud või surnud hääle keskele. Paljud tegelased, kes tema tekstides sõna saavad, on afaatilised või siis lihtsalt kerjused ja vaesed, sest oma tähistavast kehast vabastatud näitleja võib nende sõnad enda kanda võtta. Need sõnad saavad

teoks laval, kui vaatajani jõuab hää, millele ta siis ise võib keha ümber ehitada. Loomulikult ei lähe sellega kaduma näitleja füüsiline olemus, kuid tekkiv keha ei kuulu enam temale ja võivad koguni kaduma minna selle inimlikud jooned. Nii Rousseaul kui ka Sarrazacil on täiesti õigus, kui nad räägivad näitlejast kui kimäärilisest olendist. Gabily tekstid muutuvad säärases kontekstis teravalt ideoloogilisteks, kuid nende ideoloogilisus ei seisne mitte ühele ideoloogiale teise vastandamises (üht keha teisele vastandades), vaid *doxa* lammutamises.

Sama teed läheb ka Novarina, ent veelgi radikaalsemalt. Kui Gabily puhul on rõhk näitlejal ja tema tehnilistel oskustel (nägime, et autor vajab kindlat truppi ning kirjutusest lahutamatu meetodit), siis Novarina puhul tõmbab kirjutus näitleja endaga paratamatult kaasa.⁴⁸ Põhjus on selles, et Novarina teater teeb veelgi enam avalikuks need keele idiomatismid, millest räägib Barthes, kaotades niipalju kui võimalik ära tegelaskuju tähenduslikkuse, kuid mis veelgi olulisem, ka tegelaskuju kehalise eksistentsi. Üks Novarina mahukamaid teoseid, mille alusel ta on kirjutanud teatrile viis erinevat versiooni, kannab pealkirja *Inimese ihu (La Chair de l'homme)* – tema tegelased ongi need keelelihas kehastatud olendid, kellele näitleja peab iseene keha juurde andma. Novarina teksti kehastamine pole seega mitte ainult teksti esitamine, mille abil näitleja annab hääle näitekirjaniku sõnadele (nagu seda tavaliselt kehastamise all silmas peetakse), vaid keele iva avalikuks tegemine, mis samaaegselt vaataja enese füüsisel paikneb. Etenduse jooksul tekkiv kontakt näitleja ja vaataja vahel pole seega vähemat kui kontakt vaataja ning keele enese vahel.

Nagu nägime mõlema kirjaniku juures, antakse autorifiguurile siin hoopis teistsugune roll. Autoril pole vaja teksti varju pageda, et anda teed tegelaste fiktsionaalsele maailmale, tal pole vaja ka kujutada üht tegelast monodraama võtmes, et oma häält kuuldavale tuua. Mõlemal juhul – nii Gabily kui ka Novarina teatri juures – paigutab autor end palju vabamale positsioonile, sest tal pole tarvis enam oma sõnade päritolu varjata. Autor on vabam, sest ta paigutab end sinna, kust saab alguse keel. Selleks tuleb tal jälgida, et keel, mida ta räägib, ei moodustaks keha enne, ei tarduks enne, kui jõuab näitlejani. Ning selleks peab ta vabastama keele esmalt iseene keha. Kui see on tehtud, ei hakka keel enam vastu tegelase kehale, näitleja kehale, ning suudab haarata endasse terve etenduse ja publiku.

⁴⁸ Nagu näitab Christophe Feutrier, pole Novarina loomng sugugi sobimatu Stanislavski meetodiga, vaid tõrked, mida tema looming võib mõnes näitlejas tekitada, on pigem individuaal-psühholoogilist laadi. (Feutrier 2004:127–135)

KOKKUVÕTE

On üllatav, kui võrd sageli kaasneb rõhuasetuste liikumisega vähemuuritud valdkondadele varasemate teadmiste ja oskuste märkimisväärne ignoreerimine. Ilmekalt avaldub see näiteks kirjandusteoorias, kus pärast avastust, et lugejakesksete retseptioonimehhanismide uurimisel on võimalik tekstide tähendusi ja olemust varasemast erinevalt mõista, muutus autorist rääkimine kui mitte tabuteemaks, siis vähemalt vägagi kahtlusitekitavaks. Seda nii ruttu ja sellisel määral, et autori surma veendunud kuulutajad (näiteks nii Roland Barthes kui ka Michel Foucault) pidid ise autori kui figuuri või funktsiooni kaitseks välja astuma. Seejuures ei maksa unustada, et realselt eksisteerivad autorid – kirjanikud – ei jäänud uues teoreetilisest situatsioonis muidugi harjumuspärase tehnika juurde, vaid mõjutasid oma tegevusega teoreetikuid ja olid ka ise teoreetikute mõjutatud. Seetõttu tuli üsna peatselt tõdeda, et ilma loomeprotsessi analüüsita võivad uurijad sama suures kimbatuses olla, kui nad olid siis, kui nad ainult sellega tegelesid.

Võib ütelda, et sama toimus veelgi teravamalt teatrivaldkonnas. Kui 1970. aastatel pöörati lavastustes suurt tähelepanu sellele, kuidas teatrit veidi väsitavast kirjanduslikkusest vabastada, siis ei loobunud autorid teatrile kirjutamast, vaid hoopis vastupidi, nad nägid teatris võimalusi, mida nad varem kas ei osanud või ei saanud ära kasutada. Olukorras, kus varasemast rohkem haarasid sule praktikud – näitlejad ja lavastajad – et rääkida neile olulises keeles, ei saa enam näitekirjanikke pidada üksildasteks vaimuinimesteks, kes kirjutavad teatrile samal kombel nagu nad kirjutaksid romaane või luuletusi. Need kirjanikud (nt Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Valère Novarina aga ka paljud teised) löid ja avaldasid tekste, mis pretendeerivad terviklikkusele ja lõpetatusele ning on ühes sellega mõeldud ka lugemiseks. Seejuures on märkimisväärne, et suurem osa tänapäevastest teatritekstidest sisaldab järjest vähem remarkteksti, osal puudub see täiesti. Selles tähenduses on teatritekst endiselt sama, mida ta kogu aeg on olnud: *ühel ja samal ajal* nii terviklik ja lõpetatud, kui ka materjal, mis alles ootab aktualiiseerimist. Erinevus seisneb aga selles, et kui varem kujutati ette, et autori, lavastaja ning näitleja rollid ja keelepruuk on kardinaalselt erinevad, siis tänu muutustele teatrimaastikul said nii autorid, lavastajad kui ka näitlejad hakata rääkima samas keeles.

Esiplaanile tõuseb sellega ühelt poolt teatritekstide varjamatu kirjanduslikkus, ent enam mitte autori kui komponeerija või ettekujutaja väljendus, kelle vaimusilmas etenduv näitemäng jõuab sõnade abil (jaotatud repliikideks ja remarkideks) paberile, kust siis lavastaja ammutab omakorda ainet, et luua oma kujuteldav maailm, vaid autori mõtetegevuse väljendus. Ja seejuures mõtetegevuse, mis on tähelepanuväärselt keeleline. Erinevalt nendest autoritest, kes näevad keeles mehhanismi, mille abil on võimalik informatsiooni, teadmist, emotsiooni, mälestusi jm vahendada, näevad paljud – ja just lähedalt teatriga

seotud autorid – keeles nähtust, mis võimaldab luua. Ja muidugi mitte ainult tekste, vaid ka iseennast, ja sel samal lugemise või loomise hetkel. Et samal arvamusel on olnud ka läbi aegade suurimad kirjanikud, nimetagem näiteks (kui piirduda vaid prantsuse kirjandusega) Rousseau'd, Hugod või Prousti, siis ei tule näha tänapäeva prantsuse näitekirjanduse võimalikus kirjanduslikkuses mitte ajaliselt ja ruumiliselt isoleeritud nähtust, vaid teataval määral tagasi-pöördumist kirjanduse enese olemuse poole. See, et kirjanduskogemuse (nii kirjutamise kui ka lugemise) efemeersus – tema üürrike olek, tema *siin ja praegu* – on teatripraktikutele hästi tajutav, ei muuda neid antiliteratuurseteks, vaid vastupidi, paneb paremini mõistma kirjandust ennast.

Ent teiselt poolt, ühes sellega, omandab teatritekst ka need omadused, mida sellele tavaliselt omistatud pole. Kirjutamine, mis on enamjaolt individuaalne tegevus – jätame siinkohal kõrvale kõikvõimalikud, sealhulgas väga õnnestunud eksperimendid – toob enam, kui traditsioonilise näidendi korral, tähelepanu keskmesse näitekirjaniku isiku. Pole üllatav, et ka ülalnimetatud kolme suurkuju puhul on nende tähelepanu keskmes nende eneste 'mina'. Kõigil erinevates žanrides: Rousseau'l autobiograafilises vormis, Hugol luules, Proustil romaanis. Ent žanrile vaatamata on need autorid enesestmõistetavalt sidunud, igäüks omal viisil, enesest rääkimise ja kirjutuse enese uuesti loomise aktiga. Miks see, mis on võimalik olnud mujal, ei saaks toimuda näitekirjanduses? Miks arvatakse, et näidendi autor on peidus oma teksti ja tegelaste taga?

Põhjusi tuleb otsida sealt, kust tänapäeva Lääne-Euroopa teater pärineb, Aristoteelse draamakontseptsioonist, mille kaks alustala – lugu ja selle kujutamine – ei lase autoril ilmsiks tulla, vaid ta peab peituma ühelt poolt loo terviklikkuse ja teisalt seda kandvate tegelaskujude varju. Kui esimene neist – see, mida me nimetasime dramaatiliseks mudeliks – satub pinge alla kohe, kui see enam ei viita mingile maailmakorralduslikule müüdile, vaid hakkab rääkima tegelastest ning aina enam tegelaste sisemisest maailmast, siis teine – representatiivne mudel – saab aina hoogu juurde. Näitemäng, nagu seda ütleb eestikeelne sõna, näitab, osutab, juhendab, õpetab. Teatrietendus on selles tähenduses küll sündmus, ent see sündmus peegeldab midagi, mis on temast väljaspool, ja see, mis on väljaspool, ei sünni vaataja silme all. Veelgi enam: teater peab ka lõbustama (esialgu ikka selleks, et ta saaks paremini õpetada) ning nii saabki aina olulisemaks, et näitemäng oleks ühtlasi vaatemäng. Prantsuskeelne sõna *spectacle*, mis tuleb ladinakeelsest sõnast *spectaculum*, osundab samale, mis eestikeelnegi *vaatemäng* – see, mis on vaatamiseks pandud. Sellisel puhul on lõhe lava ja saali vahel, tootja ja tarbija vahel ületamatu ega saa juttugi olla autori mõttemaailma või sisemaailma avaldumisest muul viisil, kui selle etendamise, mitte aga publikuga jagamise läbi. Pole üllatav, et romaan, mis kaua aega põlatud ja kahtlase žanrina varjus püsis, suutis just autori ja lugeja intiimse vahekorra tõttu saavutada seda, mida näitekirjanikud kaua ei suutnud.

Nagu ütleb Guy Debord, oleme me tänapäeval «vaatemängu ühiskonnas»: «Kõik, mis varem elati otseselt läbi, on nüüdseks kaugenenud kujutamisse.»

(Debord 1992:15) Ent see ühiskond sai alguse päris ammu, kui teater oma avalikkuse ja kollektiivsusega teenis ära ühelt poolt laiade rahvahulkade rõõmhõisked ja teisalt ka moralistide pahameele, kes nägid selles vahendit, millega inimesi hullutatakse. Hoolimata võidukäigust 17. sajandil ja tõusmisest kirjan-duse lipulaevaks, oli teatril, seda eriti Louis XIV valitsemisajal, mis minu meelest oma vaatamängulisusega käesoleva sajandi kaugele maha jätab, kanda peamine meelelahutuslik roll, mis suutis toota neid kujutluspilte, mida vaatajad vajasid ja ihkasid. Kui 18. sajandil kodanlus võimu haaras, muutus ka teater kodanlikuks, ent tema meelelahutuslik külg ei kadunud kuhugi, vaid suurenes õpetlikkuse hariva loomu arvelt, mida nüüd hakkas enam asendama kommerts-tegevus. Teatrietendusest sai kaup ja meelelahutusest äri. Ja see on ühtlasi ühiskond, milles me mõneti elame praegu.

Denis Guénoun kinnitab oma raamatus *Kas teater on paratamatu? (Le théâtre est-il nécessaire ?)* vägagi veenvalt, et kino tekkimine omas teatriajaloo jaoks määravat tähendust. Näidates, et kinopilt suudab tänu montaažile imiteerida inimese ajutegevust paremini kui mistahes teatri poolt tekitatav kujutluspilt ja sellega võimaldada vaataja oluliselt tugevamat nartsissistlikku identifikatsiooni, jõuab Guénoun järeldusele, et teater peab loobuma oma kujutavast loomusest, sest kinoga ta puhttehniliselt konkureerida ei suuda. (Guénoun 1997:116) Lisagem siia omalt poolt, et vaatamängulisusega on teatrile samasugust mõju avaldanud ka televisioon ja muu meedia (muidugi ka kino), mis on võtnud üle kõik need funktsioonid, mis teatril olid veel 20. sajandi algusaastatel, sealhulgas ka poliitilise maastiku kujundamisel. Tänapäeva staarid ja poliitilised avaldused ei sünni enam ammu teatrilaval, vaid televisiooni ja ajakirjanduse vahendusel. Nõnda ei suuda teater pakkuda vaatajale piisavalt piiluvat rõõmu kuulsuste hingellu tungimisest ega vastupidiselt näidata väikest inimest tähtsate asjade keskel (viimast suudavad suurepäraselt iga-sugu *reality* saated), mis võimaldaks vaatajal oma kujutluspilti lavale projitseerida.

Just teatri representatiivne – imiteeriv ja vaatmänguline – funktsioon on ühelt poolt kõige kauem ajahambale vastupanu osutanud, kuid samas just viimasel ajal kõige suurema surve alla sattunud. Televisioonis ei tohiks seega näha mitte kurja juurt, vaid vastupidi – ajalugu näitab, et inimesed on vaatamängulisust, sealhulgas ühiskondlik-poliitilist sõud kogu aeg vajanud, küll aga võimaldab televisioon teatri vabastada nendest elementidest, mis tal on takistanud tagasi pöörduda oma ürgsemate allikate suunas. Seda, mida ei suutnud teha Artaud 20. sajandi algupoolel, tollal utoopilisteks jäänud avaldustega, suudab võibolla läbi viia see sama representatiivne ühiskond, mida ta vihkas.

On tõsi, et me oleme tänapäeval kõikjal ümbritsetud piltidest. Alates reklaamplakatitest ja lõpetades fotodega, mida digitaalajastul on kõigil võimalus määratus hulgas teha ja koguda. Ent just seetõttu saab teater, selle asemel, et üritada piltidega konkureerida või siis veelgi hullem, üritada neid omakorda imiteerida, pöörata tähelepanu sellele, mis meis endis on loomupärast ja võõrandamatut. Selleks on keel. Esmalt ainuüksi seetõttu, et inimesel on võime

ka keele abil pilte luua, see on ühtlasi põhjus, miks kino tulekuga romaan oma mõjujõust midagi ei kaotanud, pigem vastupidi, raamatulettidele on jõudnud ka romaanid, mis on tehtud filmide põhjal. Teisalt aga seetõttu, et keel, erinevalt pildist, on üks osa inimese füüsilisest eksistentsist.

See erinevus ei avaldu kuigi selgelt, kui me peame keelekasutust inimese mõttetegevusest eristatavaks. Sellisel juhul oleks nii pilt kui ka kirjutus meie sisemiste sõnade ja piltide reproduktsioonid ning autor, kes tahab luua nii sõnu kui ka pilte, peaks paratamatult taanduma lavastaja ees, sest ainult väga geniaalne autor suudaks ette kujutada lavaruumi paremini kui see, kelle käsutuses on võimalus reaalselt pilte luua. Ent kui me näeme keeles enam kui mõttetegevuse edasi andmise vahendit, kui me märkame, et läbi keelekasutuse avaldub inimese keha, avalduvad need märgid, mille aeg on jätnud ja need ihad, mis alateadvuses peituvad, siis me peame tõdema, et pilt võib neid väljendada hoopis teisel viisil.

Küsimus pole siin selles, mil määral üks pilt suudab inimese alateadlikke pilte edasi anda – võimalik, et sageli tõhusamalt kui sõnad – ent verbaalsest keelekasutusest eristab teda oluliselt see, et (liikumatu) pilt on alati kujutav. Just oma representatiivse loomu tõttu saab pilt vastata reeglitele, koodidele ja ideaalile. Ent keelekasutus seda kunagi ei suuda.

Seda, et just visuaalsus väljendab teose kunstilisust, näitab oma terviklik-ülevaatlikus uurimuses *Klassitsism: inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites* ka Linnar Priimägi, rõhutades sealjuures klassitsistliku kaanoni olulisust ka teiste kujutavkunsti valdkondade juures. (Priimägi 2005) Klassitsistlik kaanon, mis pretendeerib täiuslikkusele ja ajatusele, on loomulikult selges vastanduses keelekasutuse ajalisuse ja äpardlikkusega.

Mõistame, et mida enam soovib autor edasi anda kunstilist maailma, seda enam peaks ta liikuma visuaalsete piltide poole ja vabastama oma keelepruugi võimalikest õnnetustest ja juhtumistest. Sellega seoses tuleks tal aga vabaneda ka iseenese keha avaldamisest kõne kaudu. Ent kui ta, vastupidiselt, soovib osaleda kirjutuses füüsiliselt, teha kirjutusest loomuliku eneseväljenduse akti, soodustada iseenese mina avaldumist, ei jää tal üle muud, kui avaldada pinget keelekasutuse reeglite vastu, seda esmapilgul märkamatul viisil, nagu teeb Pierre Corneille, neid reegleid silmanähtavalt lammutades nagu Samuel Beckett või lihtsalt ignoreerides nagu Valère Novarina. Kirjutamisest saab sel juhul samasugune füüsiline tegevus nagu on kõndimine ja hingamine.

Näeme, et teatri ees on kaks põhimõtetlist valikut. Rõhutades etenduse visuaalsust võib ta liikuda, nii nagu see avaldub näiteks Robert Wilsoni lavastustes, teatava kammerlikkuse suunas, kus autor eraldab end sotsiaal-poliitilisest aegruumist, sealjuures iseenese kehast (ja ka mälust), muutes etenduse mentaal-seks väljaks, mille läbi õnnestub tal saavutada kontakt publikuga. Kuid autor peab siinkohal olema ise lavastaja. Teine võimalus aga seisneb naasmises kirjutuse suunas, millel pole mingit erilist mõtet pretendeerida kunstilise pildi loomisele, küll aga peab arvestama kirjutaja enese mina esiletükkimisega. Autorifiguuri avaldumine on siin paratamatu.

Selleks on mitmeid erinevaid võimalusi. Esimene neist on viis, mida kirjeldab Aare Pilv oma artiklis «Autorikujundi poetikast». Ta vaatleb autorite refleksiivset ja suurelt jaolt sihiteadlikku tegevust autorisubjekti loomisel, mis avaldub läbi autori positsiooni kirjanduslikkuse ja subjektsuse suhtes. (Pilv 2001) Ent teatri puhul, nagu Pilv möödaminnes märgib, on taoline refleksiivne käitumine keerukam. Esmalt juba seetõttu, et laval on näitleja (üldjuhul keegi teine), kes võtab teksti enese kanda. Seetõttu tuleb vaadata autorifiguuri loomise protsessi pisut laiemalt, pöörates tähelepanu ka nendele võimalustele, mida pakub teatri spetsiifika.

Kõige selgemalt avaldub autori refleksiivne tegevus Jean-Luc Lagarce'i ja Olivier Py loomingus, kus luuakse autorit figureeriv ühtne tegelassubjekt, kelle monodraamana etendus lavale jõuab. Ent mõlemal juhul on ühtlasi tegu selle subjekti eristatusega autori reaalsest maailmast. Põhjuseks on etenduse efemeersus, mis teeb teatrilavast alternatiivi igapäevaelule. Esimesel juhul on loodav uus subjekt (*efemeerne isesubjekt*) alternatiiviks autori minale – tema ülesandeks on korraldada ümber autori minevik – ent just oma efemeersuse tõttu, olles autorist eraldatud, ei suuda ta sellega hakkama saada. Teater muutub nii paradoksaalseks paigaks, mis võlub ühelt poolt oma teisesusega, kuid samas, sellest teisesusest tulenevalt, ei suuda täita neid ootusi, mis temale pannakse.

Olivier Py loomingus on tegemist vastupidise protsessiga: subjekt on suunatud tulevikku ning etendus selle subjekti tekkimise kohaks. See esmalt tühi subjekt täitub vähehaaval ning võtab lõpuks mõõtmed, mis võimaldavad selle subjekti ühitamise autori alateadvusega. Tänu etenduse loodavale simulaakrumile, mis võimaldab ühitada nii tähistaja kui ka tähistatava, võimaldab see subjekt, seekord edukalt, autori minal avalduda. Et aga tegu on samuti efemeerse subjektiga, siis ei oma ka seekord etendus mõju reaalsele maailmale. Teater on iseene demaskeerimise kohaks, kuid see saab toimuda vaid läbi ühisuse publikuga, kes on kutsutud selle tseremoonia osaliseks ja tunnistajaks.

Autorite refleksiivset tegevust võib näha Didier-Georges Gabily ja Valère Novarina loomingus. Gabily juures näeme keeldumist autorisubjekti produktiivsest tegevusest ning autorisubjekti paigutamist vahendaja, edastaja ning tunnistaja rolli. Teater on taaskord igapäevasele maailmale alternatiivne paik, kuid seekord ei ole see alternatiiv mitte kunstiline, vaid poliitiline. Teatril on võime teha seda, mida ideoloogiline surve väljaspool teatrit ei võimalda. Teater võib kuuldavale tuua surnute, vaikivate ja rõhutute hääled, mida igapäevases elus kuulda pole, ning sellega avaldada mõju ka reaalsele maailmale.

Novarina loomingus võib autori refleksiivset tegevust näha mitte ainult autorisubjekti produktiivsusest keeldumises, vaid subjekti täielikus tühjendamises. Tegelased, kes tema näidendites sõna saavad, ei oma identiteeti ei lavavälises ruumis ega isegi mitte laval. Ja seetõttu pole seekord teater alternatiiv elule, vaid elu ise. Tegelaste tühi-olek ei vii neid aga mitte kustumiseni, vaid paljunemiseni, mille tulemusel võib näha ühe polüfoonilise subjekti teket, mis ei väljenda mitte autori häält, vaid keele algset olemust, mis avaldub pärast

seada, kui autor on selle vabastanud kõigest, mis on fikseeriv, normatiivne, preskriptiivne. Autori tegevust võib siin näha subjekti tühjendaja ning puhastajana.

Éric-Emmanuel Schmitti ja Bernard-Marie Koltèsi loomingus märkame võibolla kõige selgemalt piire, mis eristavad autometatekstuaalset autorikujundit, mida Aare Pilv kirjeldab ülalviidatud artiklis proosa puhul, sellest autorifiguurist, mille avaldumist võib täheldada teatritekstide puhul. Ühelt poolt on tegemist traditsioonilisemat laadi näidenditega, kus autori tegevus iseenese võimaliku kujutamise läbi avaldub väga vähesel määral, samas aga avastame, et autori loodud tegelaste füüsiline suhe ruumiga on eripärane. Schmitti puhul toob see kaasa tegelaste keha kujutamisel konflikti fiktsionaalse ruumiga, millele võib järgneda keha annulleerimine, Koltèsil samuti, kuid tegelaste poolt ihaldatav neutraalsus või läbipaistvus on seal positiivne ja produktiivne, samas kui Schmittil jääb tekkinud vastuolu lahendamata ning saab füüsilisele saatuslikuks.

Võime seega järeldada, et isegi pealtnäha traditsioonilise teatriteksti juures avaldub vastuolu loomuliku keelekasutuse ja sellesse kirjutatud füüsilise malnitude ning kunstilise eesmärgi vahel. Isegi representatiivsele mudelile alluvad või selle piirimail toimivad tekstid toovad esiplaanile autori suhte kehaga, mis võib transponeeruda tegelase suhteks oma kehaga ning olla sõltuvuses aktualiiseerimist ootava etenduse reaalsest aegruumist. Üldisemalt võib siin ühineda sellega, mida üldjoontes kinnitab Anneli Saro oma teatritretseptiooni käsitlevas doktoriväitekirja kokkuvõttes: selleks, et publik võiks etendusesse sisse elada, pole mitte alati vajalik kindlate koodidega idealiseeritud kujutluspildi loomine, vaid etenduse emotsionaalne mõju võib teinekord tuleneda mittefiktsionaalsetest vastuvõtustrateegiatest (Saro 2004:244). Nägime, et teatud mittefiktsionaalsus, mis avaldub näiteks keha ja loomuliku kõnepruugi avaldumise läbi, on peidus isegi nendes tekstides, mis võivad pealtnäha seista kaugel eemal sellest, et kujutada teatrietendust reaalse aktina. Võime siinkohal väita, et postdramaatiline teater ei pruugi sugugi tõugata teksti sekundaarsesse positsiooni, vaid vastupidi, avaldada oma mõju koguni sellisele kirjutusele, mis pole postdramaatilisele teatrile omane, rääkimata siis nendest, mis on selle teatriga väga lähedases seoses. Tuntav on ka see, et mida enam püüab autor liikuda etenduse kunstilisuse suunas, seda märgatavam on keha (autori enda füüsilise või kujutlusliku või siis tegelaste või koguni näitleja füüsilise spetsiifilisuse) pagendamispüüd, kuid ka sellest püüdest tekkivad pinged.

Sellega leiab kinnitust ka teatritekstide juures see, mida Jacques Fontanille täheldab keelekasutuse juures üldisemalt: mida enam pürib kõneleja idiosünkraasia suunas, keskendudes normatiivsele ja eesmärgistatud väljendusele, seda enam tuleb tal ohvriks tuua iseenese 'mina' ning selle pulseerimisest tekkivad häired. Teatriteksti raames võivad keele füüsilisusele osundada nii autori kehast kui ka tegelase kehast tulenevad keelelised häired, samuti näitleja viibimine laval. Sellest tulenevalt ei olegi võimalik keha teatrist täilikult evakueerida, vaid tuleb selle evakueerimist tematiseerida. Vastupidiselt nendele

autoritele, kes asuvad keha materiaalsusega võitlusesse, võime näha teisi, kes püüavad seda paratamatult esiletükkivat subjekti ära kasutada. Nii delegerib Jean-Luc Lagarce näitleja kehale need füüsilised omadused, mis on tema enese kehal (haigus, lähenev surm), Olivier Py teeb näitleja kehast samuti autori keha, mis võimaldaks kontakti publikuga, Didier-Georges Gabily võtab näitlejalt tema loomuliku füüsilise oleku, et võimaldada sellel toimida maailmas kõnelevate teiste häälte kandjana ning Valère Novarina teeb näitlejast keha, mis võimaldab keelel avalduda, näitleja muutub nõnda hinguseks, hääleks (häälikuks), mis keelt edasi annab, kuid ise midagi ei väljenda.

Võime seega täheldada, et nelja viimatinimetatud autori juures avaldub soov keha mitte vigastada või neutraliseerida, vaid sellele arenguruumi ja võimu juurde anda. Ent see ei toimu mitte 'mina' pulseerimise läbi, mis vastanduks idiosünkraasiale, vaid uue, normatiivsest ja ideoloogilisest vaba ise-subjekti loomise läbi. Mina pulseerimine ei toimi seal enam keelekasutust halvava nähtusena, vaid annab sellele hoogu juurde. Just selle uue efemeerse ise-subjekti loomise võimalus muutis 1980. aastatel kardinaalselt näitekirjanduse maastikku võrreldes sajandi keskpaigaga. Kui näiteks Beckett ja Ionsecu puhul näidatakse meile keelekasutuse halba ja vigadega toimimist, mis tegelasi ka füüsiliselt muserdab, siis tänapäeval võime märgata aina enam tegelasi, kes ei kannata ei füüsiliste vaevuste ega ka puuduliku kõne käes, vaid kes võivad lõputult ja rahulolevalt aina kõneleda ja kõneleda (iseasi muidugi, kui palju me nende jutust «aru saame»).

Autori enese minevik ja füüsilised kogemused ei tõlgita meile lavakeelde mitte nende kujutamise läbi, vaid need avalduvad kõneaktis eneses. Autor ei lähe seega efemeerse isesubjekti avaldumisel kuidagi kaotsi, vaid saab end palju enam väljendada, sest laval pole mitte tema väljendumise kujutamine, mis peaks alluma tõlgendamisele, vaid see väljendumine ise. Seetõttu võibki üldistavalt täheldada, et efemeerne isesubjekt ei pea kujutama endast mitte kardinaalset tõukumist representatiivsest mudelist, vaid võib toimida selle mudeliga tugevamas või nõrgemas seoses. Teater võib seega vastanduda selgelt dramaatilisele mudelile, kuid ei pruugi endaga tuua kaasa teatrietenduse kui representatsiooni täielikku eitamist. Erinevalt Hans-Thies Lehmannist, kes soovib tõmmata selget piiri dramaatilise ja post-dramaatilise teatri vahele, nähes post-dramaatilises teatris ühtlasi representatsioonist keeldumist, tuleks seega pigem nõustuda Jean-Pierre Sarrazaciga, kes paigutab oma parabolisti just representatiivse ja mitte-representatiivse mudeli ühisjoonele. Võime seega märgata, kuidas parabolist, kes räägib meile oma kujundlikku (mitte allegoorilist) lugu, tehes laval kujutatavast «sammu kõrvale», kaotab oma tähenduse sel määral, mida enam teater muutub dramaatiliseks ja representatiivseks, kuid samuti ka siis, kui teater kaotab igasuguse dramaatilisuse ja representatiivsuse. Parabolist ilmestabki sellist ise-subjekti, mis paigutub representatiivse ja efemeerse isesubjekti vahele, kuid nagu nägime, võib ka efemeerne ise-subjekt toimida produktiivselt, ilma et autorifiguur sellega kustuks või kaduma läheks.

Loomulikult ei anna käesolev töö, mis ilmestab vaid üht osa tänapäevasesest näitekirjandusest, võimalust mõista postdramaatilise teatri toimimist tervikuna. Teater oma loomupärase interdistsiplinaarsusega puudutab sügavamalt esteetiliselt probleeme, kui seda teatritekstide analüüs võimaldab, luues võimalusi lähenemiseks nii kunstilisest aga ka ühiskondlik-poliitilisest vaatenurgast. Samas pole põhjust arvata, et muutused teatrimaastikul jääksid avaldumata kirjutuses. Just sellele eripärale antud töö keskendus. Ühtlasi võisime märgata, et kui muutuvad kirjutamise viisid, tuleb muuta ka analüüsivõtteid ning tavapäraseid meetodeid hülgamata tegeleda sobivamate otsimisega.

RÉSUMÉ. LA FIGURE DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN FRANÇAIS : DU SOI REPRÉSENTATIF AU SOI ÉPHÉMÈRE

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, les regards des théoriciens de la littérature se sont tournés vers le lecteur. Nous disposons aujourd'hui de tout un métalangage pour réfléchir au processus de la lecture, et plus largement à celui de la réception et de l'interprétation. Pour autant, les anciennes méthodes d'analyse du texte et de l'auteur ne sont pas devenues inutiles, mais elles sont restées en quelque sorte au second plan, apportant leur contribution à titre complémentaire. On peut remarquer comment le même phénomène a eu lieu également dans le domaine du théâtre. D'abord au niveau pratique : ce qu'on appelait le théâtre du texte a été devancé par le théâtre du spectacle où ont commencé à dominer la lumière, le son et le geste. Comme dans la littérature du lecteur, on a attendu du spectateur de théâtre qu'il participe activement, qu'il fasse l'usage de ses capacités d'interprétation et d'imagination au lieu d'être un récepteur passif. Au niveau théorique, encore plus, l'intérêt qu'on portait déjà à la mise en scène aux dépens du texte, a été suivi de l'attention portée à l'analyse du spectacle. Mais où nous en sommes aujourd'hui ?

D'une part il faut reconnaître avec Hans-Thies Lehmann, l'inventeur de la notion de *théâtre post-dramatique*, qu'il faudrait réfléchir beaucoup plus sur les méthodes d'analyse du spectacle comme événement au lieu de l'aborder avec les méthodes d'analyse du texte. (Lehmann 2002:16) D'autre part, comme le note Patrice Pavis, il y a eu un changement très important dans les années soixante-dix et quatre-vingts non seulement dans la mise en scène, mais aussi dans l'écriture même. Ces changements nous demandent de nouveaux outils d'analyse, dont nous ne disposons pas actuellement. (Pavis 2002:1-2)

Voilà qu'une question essentielle se pose : le théâtre a-t-il relégué le texte au même rang que le visuel, le gestuel et le musical, comme l'affirme par ailleurs Lehmann – et dans ce cas l'analyse du texte ne pourrait pas se faire séparément de l'analyse des spectacles précis, dans lequel le texte a sa place parmi d'autres éléments également importants –, ou peut-on considérer le texte non pas comme un matériau qui demande à être actualisé et réalisé sur la scène, mais comme une écriture spécifique qui contient déjà en elle-même une pensée théâtrale, qui tient compte des formes qui sont propres au théâtre, non plus concentrée sur l'intrigue ou le conflit, mais se postulant comme événement particulier ayant lieu dans l'imagination du spectateur ?

Deux moments particuliers semblent au premier abord confirmer la deuxième hypothèse. Premièrement, on peut voir comment à côté des auteurs qui sont en rapport passif avec le théâtre, qui écrivent pour le théâtre du point de vue du spectateur, surgissent de plus en plus d'auteurs qui sont ou ont été en même temps comédiens et metteurs en scène. Ces praticiens du théâtre, qui sont dans le cœur même de l'acte théâtral, ne dédaignent aucunement l'activité de

l'écriture. Deuxièmement, ces auteurs non seulement n'écrivent pas mais aussi publient leurs textes, ce qui confirme que d'une part ils ne préparent pas des scénarios pour leur propre usage ou pour les milieux professionnels, mais cherchent bien à toucher directement le lecteur, et d'autre part inventent avec cela une forme nouvelle qui dépasse la dichotomie traditionnelle entre le théâtre et la littérature par laquelle la littéralité du texte l'éloignerait irrémédiablement de sa théâtralité. On peut voir cela, déjà, dans l'approche nouvelle aux didascalies, qui ne sont plus tellement des indications scéniques mais utilisent le même registre d'expression que le texte du dialogue.

Dans le cadre de ce travail, nous avons estimé judicieux de partir de ce principe qu'une nouvelle écriture dramatique, étant à la fois une expression personnelle (solitaire) et non seulement permettant, mais invoquant une expression collective de cette même voix dans le cadre d'un spectacle, est repérable dans le paysage théâtral. Il est remarquable que le nombre de ces auteurs et la variété des écritures soient tels qu'un classement même provisoire ne soit pas possible. C'est pourquoi, comme la caractéristique commune de ces auteurs est justement de chercher à faire entendre leur voix personnelles, nous avons décidé de relever les particularités de cette démarche. De cette façon, les auteurs qui font partie de notre corpus ne sont pas étudiés exhaustivement, mais à titre d'exemples, chacun illustrant une approche particulière. Il n'est pas étonnant que des ces six auteurs cinq (Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Valère Novarina) aient été plus ou moins directement liés à la naissance de leurs spectacles ; en ce qui concerne d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui nous sert plutôt de contre-exemple, il a ouvertement tracé la ligne entre son écriture et la réalisation scénique.

Le choix précis des auteurs du corpus a été fait principalement du point de vue pratique. Comme ce travail est écrit en estonien, nous avons pensé non seulement à nos éventuels lecteurs du milieu universitaire, mais aussi à des metteurs en scène, comédiens, traducteurs et autres, à qui ce travail permettrait de faire amplement connaissance avec le théâtre contemporain français. C'est pourquoi nous avons d'abord inclus dans le corpus les auteurs qui sont déjà quelque peu connus en Estonie, et d'autre part ceux qui pourraient susciter une certaine curiosité. Il faudrait dans ce contexte préciser que le corpus de base de ce travail se composait d'une trentaine d'auteurs et le choix de ces six auteurs n'a été aucunement arbitraire, mais fait d'une part à partir des raisons que nous venons de mentionner et d'autre part par ce que nous avons cru comme meilleurs exemples pour illustrer nos propos. Il nous semble également que vu l'objectif de ce travail, à savoir mener une approche théorique sur l'écriture dramatique sur une problématique précise, les conclusions que ce travail apporte ne seraient guère différentes dans les grandes lignes, bien que variables dans les détails, s'il s'agissait d'autres auteurs et d'autres exemples.

À partir du moment où l'objectif en soi est quelque peu paradoxal : essayer de suivre la démarche personnelle des auteurs, une seule caractéristique commune qui pourrait aider à délimiter ce vaste champ d'analyse nous semble

possible : c'est la figure de l'auteur. Nous n'entendons pas ici ce terme dans le sens commun du terme qui renvoie à une représentation distincte de l'auteur (par exemple au personnage nommé Auteur), mais dans le sens qu'a donné à ce terme Roland Barthes dans « Le plaisir du texte » en décrivant la figure de l'auteur comme désir du lecteur dirigé vers le scripteur qui est mis en parallèle avec le désir du scripteur dirigé vers le lecteur. (Barthes 2002:234–235) La figure de l'auteur est ainsi entendue comme un sujet qui se trouve dans un champ commun entre le scripteur et le lecteur.

À partir de cette définition, nous voyons que la figure de l'auteur est d'une manière très forte ressentie par le lecteur chez les auteurs comme Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo ou Marcel Proust (pour donner juste quelques exemples parmi les plus éloquents) qui ne cherchent pas forcément à se décrire – aucun d'eux, même pas Rousseau, n'écrit de textes autobiographiques dans le sens traditionnel – mais à s'inscrire dans le texte poétiquement, à faire de l'écriture un geste personnelle. L'écriture devient ainsi un acte de partage avec le lecteur et en même temps une construction de soi-même. Il reste à demander pourquoi ce qui est remarqué et maintes fois analysé dans une écriture confessionnelle, lyrique et romanesque, ne pourrait-t-il pas être attesté dans l'écriture dramatique ?

La réponse, il faudra la chercher déjà dans le concept dramatique d'Aristote. Comme le note Michel Corvin, la pensée du théâtre comme acte mystique a été étrangère à l'esprit laïc d'Aristote. (Corvin 1986:141–151) Aristote met ainsi l'accent sur l'unité dramatique comme imitation (*mimésis*) de cet acte théâtral qui originellement a été tout naturellement hors du temps quotidien du public. Nous voilà dans l'ordre de deux modèles qui sont réunis pour donner au spectacle la force nécessaire (*catharsis*) : d'une part le modèle dramatique et d'autre part le modèle représentatif.

Le premier modèle, dramatique, comme le montre Mikhaïl Bakhtine, a persisté puisque le drame représente toujours le temps objectif des héros et des dieux, différemment du roman qui a mis l'accent sur le personnage et par conséquent sur le temps subjectif. (Bahtin 1979:19) Cette tension entre le subjectif et l'objectif devient remarquable dans le théâtre classique français, où l'interprétation d'Aristote donne le feu vert non pas aux fameuses trois unités (même si on en parle beaucoup), mais à la nécessité et à la vraisemblance. Encore une fois, c'est le modèle représentatif qui sauve le modèle dramatique, puisque l'acte théâtral devient une instruction du public par le plaisir, comme le souligne bien l'abbé d'Aubignac (Aubignac 1927:314) Même si Rousseau proteste haut et fort contre toute représentation, c'est le concept dramatique de Diderot qui l'emporte au XVIII^e siècle, puisqu'il donne au théâtre une force représentative encore plus performante qu'il ne l'avait avant. Si à la cour de Louis XIV le théâtre représentait l'ordre moral qui provenait du roi et par conséquent de Dieu, et si le spectateur s'identifiait non pas au personnage mais à la situation dramatique (c'est de cette façon seulement qu'il pouvait être instruit), Diderot a mis l'accent sur la proximité du spectateur avec ce qu'on lui

montre, en dirigeant l'attention sur le personnage. Le spectateur bourgeois, qui avait besoin d'une nouvelle forme artistique afin se faire une place parmi les grands, s'est enthousiasmé de voir sur scène non pas ce qu'il *était* lui-même, mais, comme l'analyse bien Jean-Paul Sartre, ce qu'il *voulait être*. (Sartre 1992:130–131) Ainsi le modèle dramatique commençait à vaciller puisque l'action et l'histoire n'étaient plus nécessaires pour procurer le plaisir d'indentification au spectateur, mais que les situations suffisaient. En revanche, le modèle représentatif se solidifiait encore d'avantage.

Comme le montre toujours Sartre, le théâtre brechtien, qui était dirigé contre le modèle dramatique d'Aristote et surtout contre l'illusion dramatique bourgeoise, n'est pas sorti du modèle représentatif. (Sartre 1992:162) En transmettant une idée idéologique, le théâtre devenait non plus la représentation d'une fausse image agréable au spectateur, mais la représentation d'une vision que l'auteur croyait être celle du monde.

C'est ici où l'on voit à quel point s'est trompé Peter Szondi quand il a été à la quête de la résolution de la crise du théâtre qu'il attestait. Sa réponse consiste à chercher la solution d'une alternative au modèle dramatique, et il propose comme réponse la présence d'une voix épique. (Szondi 1983) Certes, la présence d'une voix narrative ou épique, sous forme d'un narrateur par exemple, permet de montrer non seulement l'état des choses, mais aussi de faire passer le temps subjectif. Autrement dit, ce que souhaite Szondi, c'est de donner au théâtre les mêmes moyens d'expression qu'a le roman, mais cela ne résout pas le problème de la représentation. Mais – et c'est justement cela que nous dit Jean-Pierre Sarrazac, à la différence de Hans-Thies Lehmann – l'alternative au modèle dramatique n'est pas forcément le modèle non-dramatique – mais on peut trouver des formes réussies au théâtre si elles dépassent les cadres de la représentation.

Sarrazac ne construit pas un modèle post-représentationnel (plus précisément il ne pense pas dans ces termes là), mais il construit un modèle liminaire qui serait à la fois commun aux théâtres dramatique et non-dramatique, qui serait à la fois commun au scripteur et au spectateur, qui se trouverait à la fois sur la scène et dans la salle et qui apparaîtrait à la fois dans le texte et dans le spectacle. Cette chimère, comme il l'appelle parfois, il lui donne plusieurs noms à partir de l'auteur-rhapsode, en passant par le paraboliste et en finissant par l'impersonnage. (Sarrazac 1999 ; 2002 ; 2004) Cette figure ressemble fort à la définition que nous avons donnée de la figure de l'auteur, comme étant une sorte de démarche personnelle qui s'adresse au public. Notre analyse des textes contemporains est d'une certaine manière la recherche de cette créature, mais comme notre objectif ne consiste pas à prouver qu'un tel être pourrait exister – Sarrazac l'avait lui-même déjà fait – nous avons décidé en étudier les nuances.

Comme nous l'avons remarqué, la particularité de cette instance particulière de Sarrazac propre à l'auteur et au spectateur a été située aussi entre les modèles dramatique et non dramatique. Le paraboliste nous raconte une histoire, mais c'est une autre histoire qui est racontée sur la scène. Il n'est pas caché derrière

les personnages comme dans le drame bourgeois, ce n'est pas non plus la vision idéologique de l'auteur comme dans le théâtre brechtien. La parabole, c'est le spectateur qui la construit et l'interprète, tout en étant guidé par l'auteur. Ce qui nous rend un peu perplexe dans le cadre de ce travail, c'est que de cette façon on pourrait la retrouver pratiquement dans tous les textes qui ont une grande portée artistique. Ce que fait Sarrazac en effet, c'est de construire un modèle d'une valeur esthétique, et il lui est plus facile de dire où son paraboliste ne se trouve pas que de dire précisément où il se trouve. Afin d'étudier les textes pour savoir s'ils présentent des particularités propres au théâtre, ce modèle ne nous aide pas beaucoup, puisque d'une manière générale on peut le retrouver non seulement chez les auteurs dramatiques, mais aussi dans l'art figuratif ou dans le roman ou la poésie.

Il nous faut donc étudier plus en détail les textes de théâtre pour savoir non pas dans quelle mesure un pièce est dramatique ou pas, mais dans quel mesure le spectacle fonctionne comme une représentation de la pensée de l'auteur et dans quelle mesure cette pensée permet de sortir de la représentation et d'impliquer les éléments qui sont propres au spectacle comme événement.

Comme point de départ, nous pouvons nous servir de la distinction que fait Joseph Danan entre le spectacle qui se manifeste comme personnification de la pensée (il donne comme exemple les pièces de August Strindberg) et le spectacle qui montre la pensée en train de naître (comme chez Robert Wilson). (Danan 1995:337) Pour décrire le dernier modèle il a recours au terme de *l'interface* qui se crée entre l'auteur et le spectateur. Ce terme d'interface, nous le retrouvons également chez les psychanalystes, notamment chez Didier Anzieu qui décrit ainsi le monde psychique qui entoure l'homme. (Anzieu 1994:23) La peau, et plus largement ce qu'Anzieu appelle *l'enveloppe psychique*, permet au sujet de se défendre du monde extérieur, mais aussi de désirer, et finalement de comprendre et d'interpréter ce qui l'entoure. À la suite des travaux d'Anzieu, Jacques Fontanille montre comment les traces du monde que l'on enregistre peuvent avoir leur influence sur le langage, tout comme nos désirs et nos projets d'avenir s'y manifestent. Cela le mène à distinguer à la manière de Paul Ricœur le *moi* et le *soi*, et celui-ci fonctionne comme l'enveloppe psychique comportant aussi bien les procédés de reconnaissance du soi-même – par exemple les souvenirs (le *soi-idem*) – que les procédés de s'attribuer les projets et les désirs (*soi-ipse*). Le moi, par contre, est une instance pulsionnelle qui, étant opposée à soi, peut provoquer des accidents de langage ou de comportement. (Fontanille 2004:39) Ce qui nous intéresse particulièrement dans les travaux de Fontanille, c'est le fait que le soi peut contenir également les façons dont l'homme conçoit la norme du langage. D'autant plus le moi de l'énonciateur se manifeste, d'autant plus nous attestons les problèmes dans son énonciation.

Dans le domaine du théâtre cela est particulièrement visible chez les personnages de Samuel Beckett qui finissent par s'effacer aussi physiquement que langagièrement, étant victimes de leur soi et faute de pouvoir donner libre

cours à leur moi pulsionnel. En revanche, dans l'œuvre d'Antonin Artaud, on peut remarquer comment l'auteur qui cherche à tout prix à sortir de la forme représentative abandonne littéralement son soi, et donne dans ses écrits libre cours à son moi pulsionnel.

On peut également voir comment pour Artaud le théâtre acquiert le même caractère que l'écriture. Il entend le plateau du théâtre comme lieu éphémère où son moi puisse s'exprimer librement, sans être gêné par le soi représentatif. La question qui mérite d'être posée maintenant est la suivante : est-il possible de concevoir le plateau du théâtre comme l'interface entre l'auteur et le public qui fonctionnerait comme le *soi éphémère* de l'auteur ? Qui, du fait d'être libérée des conventions formelles et extérieures, laisse s'installer de nouvelles règles qui cette fois ne seraient pas en contradiction avec le moi pulsionnel, mais au contraire lui permettraient de prendre la parole non plus pour représenter une idée ou une pensée mais, grâce à l'assistance du public, pour se créer au cours du spectacle.

Pour répondre à cette question, il nous faudra voir de plus près ce qu'est la fiction. Nous nous appuyons ici sur la différence que fait Thomas Pavel entre les propriétés *référentielles* et *inférentielles* du texte. (Pavel 2003) Dans le premier cas, il s'agit d'un phénomène bien connu et étudié où un élément dans le texte renvoie à un élément hors texte. Dans le deuxième cas, il s'agit de la capacité du lecteur de poser des questions supplémentaires sur le référent et de faire les suppositions et les déductions logiques qui trouveront leur explication dans le texte même. Grâce à la propriété inférentielle du texte nous pouvons comprendre une histoire sans forcément être au courant de la réalité matérielle qu'il décrit. Un texte est par conséquent d'autant plus fictif qu'il est plus inférentiel, sans être nécessairement moins référentiel.

Regardant de plus près les textes de théâtre, nous pouvons remarquer que la propriété inférentielle du texte peut être en partie prise en charge par l'espace scénique et par le corps du comédien. Certains éléments du texte nous sont inexplicables parce qu'il renvoient à des référents d'une manière incohérente, mais deviennent tout à fait compréhensibles, si nous remarquons qu'en même temps ils renvoient précisément à une cohérence établie par la réalité scénique. Ainsi nous avons du mal à comprendre le *désir du neutre* des personnages de Bernard-Marie Koltès dont on parle beaucoup – par exemple Christophe Triau (Triau 1993) – car la volonté d'évasion du monde réel ne peut être que suicidaire ou imaginaire comme dans le romantisme, pourtant les personnages de Koltès n'ont rien de romantique. Tout s'éclaircit à partir du moment où nous nous apercevons que ces personnages cherchent à sortir avant tout du monde non pas référentiel mais inférentiel qu'est la scène. À ce titre le désir du neutre peut être expliqué non pas comme transgression des lois de la société, mais des lois de la physique, ce qui donne souvent aux pièces un caractère humoristique qu'on a souvent tendance à négliger. Les personnages de Koltès tentent de devenir légers et transparents, car pour sortir de la scène où l'auteur les a mis, il n'y a pas d'autre possibilité. L'objectif du personnage est de sortir de son corps

scénique que le comédien rapporte. De cette manière la mort d'un personnage n'est ni catastrophe ni apothéose, mais plus simplement le désir réalisé et de cette façon la fin du spectacle.

Il en va de même dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, où les lois physiques du corps sont également pressantes. Pourtant on peut voir comment l'auteur, par son souci de construire une pièce qui soit la plus référentielle possible et de cette manière assurer une identification intellectuelle de son public, est obligé de couper court à toute manifestation du corps du personnage. Ainsi le corps ne peut pas seulement devenir l'obstacle pour le personnage comme dans *Le libertin*, mais il peut aussi détruire toute possibilité à l'amour ou à l'imagination dès qu'il se manifeste : le vrai amour dans l'œuvre de Schmitt c'est toujours l'amour intellectuel entre deux hommes dont toute corporéité masculine est cachée ou ignorée. Le cas le plus flagrant de ce bannissement du corps est sans doute dans *l'Hôtel de deux mondes*, où l'auteur a tout le pouvoir sur les personnages puisque ceux-ci sont dans le coma et ce qu'on voit sur la scène ce sont leurs âmes dans cet espace intermédiaire entre la vie et la mort.

Nous pouvons donc voir que même s'il s'agit des pièces qui sont manifestement soumises à des règles fictionnelles et fonctionnent au premier regard comme représentations du monde extérieur, les lois physiques et scéniques et la corporéité apportée par les comédiens font de sorte que l'auteur est obligé de s'y soumettre. L'auteur, dans les deux cas, ne peut pas donner libre cours à son imagination, mais doit tenir compte de la réalité corporelle des comédiens qui sont présents lors du spectacle. Son activité ici n'est pas de traduire sa pensée dans un langage particulier qui est celui du théâtre, mais sa pensée est conditionnée par le spectacle à venir. La recherche de la solution aboutit à la thématization de cette confrontation entre son mode d'expression et les conventions propres au théâtre.

Dans un deuxième temps, nous pouvons voir une forme particulière qui naît au moment où l'auteur n'est pas seulement soumis à des lois scéniques, mais peut en profiter d'avantage. Il s'agit du monodrame polyphonique tel qu'il est défini par *Le lexique du drame moderne et contemporain*. (Lexique... 2005:123–125) Il s'agit d'une manifestation scénique du moi intérieur d'un seul personnage par la présence d'autres personnages qui font partie d'un univers imaginaire ou psychique du personnage principal. Dans l'exemple des pièces de Jean-Luc Lagarce et d'Olivier Py, nous pouvons attester que le personnage principal est le moi intérieur de l'auteur sans toutefois être sa personnification ou représentation. En effet, comme le théâtre proprement autobiographique, ancré exclusivement dans le passé de l'auteur, entraînerait la mise en échec des lois propres de la scène (ici et maintenant), y compris la capacité inférentielle du spectacle, les deux auteurs conçoivent le théâtre comme un événement artistique qui fonctionne comme alternative à la réalité.

Pour Lagarce le théâtre devient un lieu utopique où l'auteur cherche à résoudre les problèmes qu'il n'a pas pu résoudre dans sa vie. Le personnage principal, qui au premier coup d'œil peut n'être que métatextuellement lié à la

personnalité de l'auteur, et cela uniquement pour le spectateur averti qui sait reconnaître les éléments biographiques de l'auteur chez le personnage, devient une figure de l'auteur à partir du moment où nous voyons à travers lui une instance qui cherche à prendre en charge l'écriture. L'échec que subit cette instance n'est pas l'échec de l'auteur empirique, mais l'échec du théâtre même qui ne peut pas donner des solutions pour le monde réel. Le théâtre pour Lagarce est avant tout un lieu éphémère qui installe ses propres lois, mais ne laisse pas de traces par rapport au passé ni pour l'avenir.

La démarche d'Olivier Py est à ce propos tout à fait contraire, puisqu'il met en scène une instance comparable à celle de Lagarce, qui non seulement n'a pas pour objectif de refaire le passé, mais qui est coupée de toute son existence préalable. À la différence du personnage de Lagarce, ce personnage naît sur la scène, il ne renvoie à aucun référent matériel hors scénique, sinon à l'inconscient de l'auteur lui-même. La raison pour laquelle cette instance peut naître vient de deux phénomènes : premièrement, différemment de chez Lagarce, la naissance de cette instance est mise en rapport direct avec la présence du public dans la salle de théâtre, qui permet présenter la pièce comme un regard dans l'inconscient de l'auteur, et deuxièmement, toujours en rapport avec le public, le spectacle fonctionne pour Py comme simulacre qui permet de faire de l'acte artistique aussi un acte réel.

Dans les deux cas la figure de l'auteur est présente comme différente de la personnalité de l'auteur, mais elle revêt en même temps le caractère auctorial, étant comme une force créative. Plus pessimiste chez Lagarce, moins chez Py puisqu'elle permet le contact avec l'inconscient de l'auteur, cette instance est absolument conditionnée par la présence scénique des comédiens. Dans le cadre romanesque, l'expression des personnages de Lagarce qui cherchent un mot juste, aurait un caractère d'établissement de la vérité, en même temps que toute écriture tend vers l'éphémère et provisoire. Chez Py le corps du personnage est construit devant les yeux du spectateur et dans ce cas là le geste devient non pas illustratif, mais fondateur de la poésie.

Dans un troisième temps on peut attester l'émergence de la figure de l'auteur hors forme monodramatique et de cette façon par la dissolution du personnage. Ainsi on peut voir chez Didier-Georges Gabily comment l'auteur refuse le pouvoir créatif de son activité, mais il la voit plutôt comme une instance qui fait passer les voix du monde. De manière semblable le théâtre est ici un lieu alternatif au monde quotidien, mais avant tout aux lois idéologiques qui règnent dans la société. En présentant l'auteur comme témoin qui est chargé du pouvoir de faire entendre les voix qui sont soumises par la pression qu'exerce la société, Gabily voit dans le théâtre un moyen par lequel on peut changer le monde qui l'entoure. C'est surtout l'activité du comédien qui devient importante, puisqu'en se libérant des conventions culturelles et représentatives, la voix du comédien peut prendre en charge non seulement la parole de l'auteur, mais aussi les voix qui sont éteintes ou supprimées. La voix des morts ou des mendiants qui se font entendre dans le théâtre de Gabily sont à ce titre non pas représentées ou

imaginées, mais entendues à travers les voix des vivants. De cette manière le théâtre peut d'une part faire entendre aussi les voix qui viennent de très loin, par exemple des vieux mythes, et d'autre part en les laissant se prononcer le théâtre arrive à les calmer et à les satisfaire. Différemment du théâtre de Lagarce, le théâtre de Gabily peut avoir son impact aussi par rapport au passé.

En ce qui concerne l'œuvre de Valère Novarina, nous voyons ici un autre procédé de dissolution du personnage qui se manifeste dans la multiplication. En mettant en scène des milliers de personnages, Novarina détruit totalement la capacité référentielle du texte, car le spectateur est submergé par la parole et ne peut pas s'appuyer sur son savoir extratextuel. Mais avec ceci c'est aussi la fiction qui est mise en échec puisque les personnages novarininiens n'ont pas d'autre existence que l'existence scénique. On voit ici comment c'est le corps du comédien qui rentre au premier plan, parce que c'est le seul appui pour le public mais aussi pour le texte. Différemment des personnages de Koltès qui cherchent à s'enfuir de la scène, les personnages novarininiens cherchent à être comblés par le comédien, mais aussi par le spectateur. Plus précisément ce n'est plus le corps du comédien qu'ils veulent trouver, puisque eux-mêmes ne sont que corps, mais la chair avec laquelle se remplir. Autrement dit, les personnages sont la langue même qui n'a pas d'existence propre, mais peut se manifester seulement quand elle devient parole, c'est-à-dire dans l'acte de la communication. C'est aussi pourquoi le discours des personnages novarininiens est une sorte d'appel continu adressé au public qu'on invite à participer à cette cérémonie d'accomplissement. La figure de l'auteur chez Novarina se place donc ouvertement sur la scène, mais ce n'est pas pour se représenter, elle peut plutôt être comparée à une machine à paroles qui effectue le transfert de la langue vers la parole.

Nous pouvons donc conclure que dans tous les cas de figures que nous avons étudiés, que ce soit dans le cadre d'un drame représentatif comme chez Schmitt ou tentant de sortir de la représentation comme chez Koltès, que ce soit sous forme monodramatique éphémère concentrée très explicitement sur la figure de l'auteur ou au contraire présentant les caractéristiques d'une figure de l'auteur au service de la parole du monde, les textes de théâtre n'ignorent aucunement leur devenir scénique. Dans tous les cas c'est la scène qui conditionne l'expression de l'auteur et de cette manière lui permet de s'exprimer. La normativité, que ce soit dans l'ordre des conventions théâtrales ou des conventions langagières, ne fonctionne plus comme un obstacle à la parole, en provoquant des erreurs dans l'expression comme chez Ionesco ou Beckett, mais elle est tout simplement abolie et ignorée. Les personnages dans le théâtre contemporain se mettent de moins en moins en bras de fer avec la langue, mais au contraire donnent à voir une excessivité de la parole. Cette parole est excessive parce qu'elle n'est pas communicative ou représentative, mais fonctionne comme geste qui est en train de naître. Son rôle n'est pas de nous décrire un monde qui est ailleurs, mais d'en construire un autre (ou le même)

devant nos yeux. De cette manière on peut dire que la parole n'est pas seulement pour écouter mais aussi à voir.

Faire la différence entre l'ouïe et la vue dans le domaine artistique, après Hugo et Baudelaire, nous semble manifestement risqué. C'est pourquoi il serait inefficace d'opposer le théâtre de texte au théâtre visuel. Il est évident, certes, que le théâtre qui aujourd'hui s'est émancipé du drame au le sens aristotelicien et touche les autres arts figuratifs ou plastiques, peut de temps à autre se passer complètement du texte. En revanche, d'une part, si nous admettons que la langue est en lien direct avec la pensée, nous ne pourrions pas ignorer l'importance du texte dans le théâtre (si bien sûr nous ne voulons pas imaginer le théâtre sans la pensée ce qui peut-être serait possible), et d'autre part, comme le théâtre tend constamment vers une manifestation réelle – comme on l'a vu le rôle du corps et sa présence sur scène sont fondamentalement inscrits dans les textes – cela amène aussi à un usage du langage naturel. L'image immobile peut tendre vers l'idéal, devenir une copie parfaite de l'idéal, mais le langage ne peut jamais fonctionner sans fautes ni accidents, ce qui par conséquent emmène une inscription corporelle de l'auteur dans le texte.

KASUTATUD KIRJANDUS

A. Märkus

Käesolev töö põhineb valdavalt võõrkeelsel materjalil. Kui töös tsiteeritud tekstid on varem eesti keelde tõlgitud, kajastub üldjuhul töös valmistõlge, kui mitte, siis pärineb tõlge minult, on tehtud käesoleva töö tarbeks ega pretendeeri lõplikkusele. Esimesel juhul leidub viide tõlkijale kirjanduse loetelus, teisel juhul viide tõlkijale puudub. Eranditena tuleb märkida kaht tõlget, mis on küll lugejale kättesaadavad Eesti Näitemänguagentuuris, ent mis pole ei avaldatud ega lavastatud: Éric-Emmanuel Schmitti näidend *Külaline*, mille on eesti keelde tõlkinud Margus Alver ning Inge Elleri eestindatud Bernard-Marie Koltèsi *Puuvillaväljade üksinduses*, mis ei kujuta endast lõplikku versiooni. Näited mõlemast teosest on käesolevas töös tõlgitud minu poolt. Ühtlasi võib lisada täpsustavalt, et Roland Barthes'i «Teksti mõnu» puhul on tegemist sisuliselt valmistõlkega, mis on hetkel Varraku kirjastuses toimetamisel.

Et ma ei orienteeru paraku piisavalt saksa keele nüanssides, siis on mõned siin töös viidatud saksakeelsed allikad leidnud vahendamist läbi prantsuse keele. Ühelt poolt on see kahtlemata taunitav, ent teisalt positiivne, sest see on aidanud mõista nimetatud autoreid läbi prantsuskeelse mõisteparatuuri, mis üldjuhul on selle töö aluseks. Nõnda näiteks võib osundada, et Peter Szondi *Modernse draama kriisi* on tõlkinud Patrice Pavis, kellele ma toetun mujal mitmes olulises punktis.

Kasutatud kirjanduse loetelu jaguneb kaheks osaks. Esimeses on ära toodud põhiautorite teosed, sh nende teoreetilist laadi kirjutised, millele on töös viidatud. Teises osas on parema leidmise hõlbustamiseks toodud kõik ülejäänud allikad alfabeetilises järjekorras.

B. Põhiautorite viidatud teosed

- Gabily, Didier-Georges. 1991. *Violences*. Arles: Actes Sud.
- Gabily, Didier-Georges. 1995. *Gibiers du temps*. Arles: Actes Sud.
- Gabily, Didier-Georges. 2003. *Enfonçures*. Arles: Actes Sud.
- Gabily, Didier-Georges. 2003. *Notes de travail, 1986–1996*. Arles: Actes sud.
- Koltès, Bernard-Marie. 1988. *La Nuit juste avant les forêts*. Paris: Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie. 1990a. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie. 1990b. «Un hangar à l'ouest» in *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie. 1999. *Une part de ma vie. Entretiens (1983–1989)* Paris: Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie. 2006. *Läänekallas*. Roberto Zucco. Tartu: Prantsuse Teaduslik Instituut, Suflöör. Prantsuse keelest Tanel Lepsoo.
- Lagarce, Jean-Luc. 1999. *Juste la fin du monde* in *Théâtre complet III*. Besançon: Solitaires Intempestifs.

- Lagarce, Jean-Luc. 2002a. *L'Histoire d'amour (derniers chapitres)* in *Théâtre complet IV*. Besançon: Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc. 2002b. *Le Pays lointain* in *Théâtre complet IV*. Besançon: Solitaires Intempestifs.
- Novarina, Valère. 1986. *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*. Arles: Actes Sud.
- Novarina, Valère. 1997. *L'Avant-dernier des hommes*. Paris: POL.
- Novarina, Valère. 1999. *L'Opérette imaginaire*. Paris: POL.
- Novarina, Valère. 2003. *La Scène*. Paris: POL.
- Novarina, Valère. 2005. *L'Espace furieux*. Nouvelle édition. Paris: POL.
- Novarina, Valère. 2006. *Lumières du corps*. Paris: POL.
- Py, Olivier. 1997. *Le Visage d'Orphée*. Paris: Actes Sud.
- Py, Olivier. 1998. *Théâtres*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Py, Olivier. 2003. *L'Inachevé. Conversation avec Geneviève Welcomme*, Paris: Bayard.
- Schmitt, Eric-Emmanuel. 1994. *Le Visiteur*. Arles: Actes Sud.

C. Muud viidatud teosed

- Abirached, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- Adamson, Jaanus. 2004. *Paranoia kuubis. Jüri Ehlvesti novelli «Päkapikk kirjutab» psühhoanalüüs*. Tartu Ülikool. Juhendaja Arne Merilai.
- Agamben, Giorgio. 2003. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris: Payot & Rivages. Itaalia keelest Pierre Alferi.
- Anzieu, Didier. 1977. «Pour une psycholinguistique psychanalytique» in Anzieu, Didier jt, *Psychanalyse et langage. Duc corps à la parole*. Dunod.
- Anzieu, Didier. 1987. *Les enveloppes psychiques*. Paris: Dunod.
- Anzieu, Didier. 1994. *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris: Dunod.
- Aristoteles. 2003. *Luulekunstist*. Tallinn: Keel ja Kirjandus. Vanakreeka keelest Jaan Unt.
- Artaud, Antonin. 1948. «L'erreur...» in *Revue 84. Antonin Artaud. Numéro spécial*, nr 1–7.
- Artaud, Antonin. 1975. *Teater ja katk*. Tallinn: Loomingu Raamatukogu, 12/13. Tõlkinud Ott Ojamaa.
- Artaud, Antonin. 1982a. *Œuvres complètes*, T. XVIII. Paris: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1982b. *Œuvres complètes*, T. XIX. Paris: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 2004. *Œuvres*. Paris: Quatro Gallimard.
- Aubignac, François Hédelin d'. 1927. *La pratique du théâtre : œuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques...* Alger: J. Carbonel.
- Bablet, Denis. 1962. *Edward Gordon Craig*, Paris: L'Arche.
- Bahtin 1975 = Бахтин, Михаил Михайлович. 1975. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- Bahtin 1979 = Бахтин, Михаил Михайлович. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва : Советская Россия.
- Bahtin 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat. Tõlkinud M. Jõgi jt.

- Barthes, Roland. «Cours au Collège de France». 1er semestre 1978 in *La règle du jeu*, nr 3, august lk 36–60.
- Barthes, Roland. 2002 «Le bruissement de la langue» (*Vers une esthétique sans entraves*, Mélanges Mikel Dufrenne, UGE, 1975.) in *Œuvres complètes IV*, Paris: Seuil, lk.800–803.
- Barthes, Roland. 2002. «Les sorties du texte» in *Œuvres complètes IV*, Paris: Seuil, lk 366–376.
- Barthes, Roland. 2002. *Œuvres complètes. IV*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean 1999. Simulaakrumid ja simulatsioon. Kunst, Tallinn. Prantsuse keelest Leena Tomasberg.
- Benhamou, Anne-Françoise. 1991. «Neuf remarques à propos de Bernard-Marie Koltès» in *Le journal du théâtre national*, nr 5, Bruxelles.
- Benhamou, Anne-Françoise. 2001. «L'enfant phoenix» in *Magazine littéraire* nr 395, lk 44–47.
- Benjamin, Walter. 1969. *Essais sur Bertolt Brecht*. Petite collection Maspero
- Benveniste, Émile, 1969. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes 2*, Paris: Minuit.
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 1955. «Le Regard d'Orphée» in *Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Bonvoisin, Samra. 1996. «Au confins du monde» Entretien réalisé par Samra Bonvoisin. in *Théâtre aujourd'hui*, nr 5 lk 94–97.
- Borie, Monique. 1989. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris: Gallimard.
- Brandson, Robert. 1994. *Making It Explicit: Reasoning, Representing, & Discursive Commitment*, Harvard University Press.
- Brecht, Bertold. 1972. *Écrits sur le théâtre*, Paris: L'Arche
- Comment, Bernard. 1991. *Roland Barthes : vers le neutre*. Paris: Presses bretoniennes.
- Corneille, Pierre. 1987a. *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* in *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Corneille, Pierre. 1987b. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* in *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Corvin, Michel. «Écriture plurielle» in *Le Théâtre en France*. Sous la direction de Jacqueline Jomaron. Encyclopédies aujourd'hui. Paris: Armand Colin, lk. 914–960.
- Corvin, Michel. 1986. «Espace, temps, mise en abyme: le jeu du même et de l'autre» in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*. Librairie A.-G. Nizet, Paris, lk 141–151.
- Danan, Joseph. 1995. *Le théâtre de la pensée*. Rouen: Ed. Médiannes.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard.
- Diderot, Denis. 1995a. *Écrits sur le théâtre*. Tome 1. Le drame. Paris: Pocket, L'Acteur.
- Diderot, Denis. 1995b. *Écrits sur le théâtre*. Tome 2. L'acteur. Paris: Pocket, L'Acteur.
- Diderot, Denis. 1951. *La lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Paris: Gallimard.
- Doron, Jack. 1987. «Introduction» in Anzieu, Didier. *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod.
- Dort, Bernard. 1960. *Lecture de Brecht*, Paris: Seuil, Paris.
- Dye, Michel. 2006. «La représentation de l'amour à tendance homosexuelle dans le théâtre de Julien Green et d'Éric-Emmanuel Schmitt» in Julien Green, *Visages de l'altérité*. Paris: L'Harmattan.

- Eigenmann, Eric. 1998. «Spécularités d'une figure de construction chez Brenard-Marie Koltès: le chiasme», ettekanne konverentsil «Bernard-Marie Koltès: un théâtre littéraire (?)», Paris X-Nanterre, 13–14 november. Trükis avaldamata.
- Engelbach, Jean-Pierre. 2003. Une anthologie raisonnée *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950–2000*. Paris: Théâtrales, lk 13–16.
- Epner, Luule. 2001. «Postmodernistliku draama paradoks» in *Teater. Muusika. Kino*, 2, lk 27–31.
- Feutrier, Christophe. 2004. «L'écriture novarienne face à l'École de Constantin Stanislavski» in *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*. Textuelles, Publications de l'Université de Provence, lk 127–135.
- Fontanille, Jacques. 1999. *Sémiotique et la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Fontanille, Jacques. [2004] *Soma & séma, figures du corps*, Paris: Maisonneuve & Larose.
- Freud, Sigmund. 2001. *Essais de psychanalyse*. Paris: Éditions Payot. Saksa keelest André Bourguignon jt.
- Freud, Sigmund. 1971. *L'interprétation des rêves*. Paris: Presses Universitaires de France. Saksa keelest I. Meyerson.
- Freud, Sigmund. 1988. *Sur le rêve*, Paris: Gallimard. Saksa keelest Corélius Heim.
- Froment, Pascale. 1991. «Koltès et Succo» in *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, nr 35–36.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Livre.
- Grossman, Evelyne. 1996. *Artaud et Joyce – Frontières des mots et des corps*. Paris: Nathan.
- Guénoun, Denis. 1997. *Le Théâtre est-il nécessaire?* [Saulxures]: Circé
- Guibert, Hervé. 1983. «Comment porter sa condamnation» Entretien avec Hervé Guibert. *Le Monde* 17 veebruaril 1983 in Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983–1989)* Paris: Minuit.
- Guicharnaud, Jacques. 1963. *Molière. Une aventure théâtrale*. Paris: Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1997. *Esthétique II*. Paris: Librairie Générale Française. Saksa keelest Charles Bénard.
- Holtzer, Gisèle G. 1996. «Les règles de savoir-vivre de Jean-Luc Lagarce» in *Coulisses* nr 14, Université de Franche-Comté, mai 1996, lk 44–48.
- Husserl, Edmund. 1976. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Paris: Gallimard. Saksa keelest Gérard Granel.
- Jourde, Pierre, «La pantalonnade de Novarina» in *Europe* nr 880–881, august–september lk 15–25.
- Karja, Sven. 2005. *Monolavastused Eesti teatris 1973–2005*, Tartu Ülikool. Magistri-väitekiiri. Juhendaja Luule Epner.
- Kasterpalu, Margus. 2001. «Lausutud sõnadel on erinev kaal» in *Postimees* 16. jaanuar.
- Keil, Andres. 2005. «Adolfist meis enestes. Müncheni õllekarevolutsiooni kibe vili.» in *Postimees*, 13. september.
- Klausner, Emmanuelle; Salino, Brigitte. 1989. «Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino». *L'Evenement du Jeudi*, 12. jaanuaril 1989 in Koltès, Bernard-Marie. 1999. *Une part de ma vie. Entretiens (1983–1989)* Paris: Minuit.

- Kristeva, Julia. 1970. «Une poétique ruinée» in Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1978. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lamaison, Sophie. 2006. *Etude sur La Nuit de Valognes*. Paris: Ellipses, Résonances.
- Lanteri, Jean-Marc. 1991. «L'oiseau et le labyrinthe» in *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, nr 35–36, lk 42–46.
- Lanteri, Jean-Marc. 1994. *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance*. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. Doktoriväitekiri. Juhendaja Claude Debon.
- Lecarme, Jacques; Lecarme-Tabone, Éliane. 1999. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lemahieu, Daniel. 1977. *Registres*, nr 2, Rouen: Editions Médiannes.
- Lepsoo, Tanel. «Intellekti ülesanne pole keelt maha jahutada, vaid see üles soojendada». Intervjuu Claude Buchvaldiga, TMK 2005 nr 7, lk 48–57.
- Lévinas, Emmanuel. 1996. *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*. Paris: Librairie générale française.
- Lexique...* 2005 = «Monodrame (polyphonique)» in *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. [Saulxures] Circé/Poche, lk 123–125.
- Liéber, Jean-Claude; Liéber, Sophie-Justine. 1997. «L'art du mystère». Entretien avec Jean-Claude Liéber et Sophie-Justine Liéber. in *La Nouvelle Revue Française*, nr 534–535, juuli–august, lk 76–96.
- Maiste, Valle-Sten. 2002. «Mida on ütelda tõe lehel» in *Eesti Ekspress*, 28. august.
- Masson, Jean-Yves. 2004. *Hölderlin actuel / inactuel*, revue *Poésie 2004*, n° 100, mars 2004.
- Ménil, Alain. 1995 «Préface: le philosophe dans la ménagerie» in Diderot, Denis. *Écrits sur le théâtre. Paradoxe sur le comédien*, Tome 2. Paris: Pocket, L'Acteur.
- Merlau-Ponty, Maurice. 2001. *Signes*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1985. *Les états de la poétique*. Paris: PUF.
- Meschonnic, Henri. 1990. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Paris: Lagrasse, Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2001. *Pour la poétique. II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Molière. 1974. *Misanthroop*, I, 1 in *Näidendid*, Tallinn: Eesti Raamat, 1974. Prantsuse keelest August Sang [Misanthroop] jt.
- Pavel, Thomas. 1996. *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard.
- Pavel, Thomas. 2003. «Fiction et la perplexité morale», konverents «Marc Bloch», École des Hautes Études en Sciences Sociales, 10 juunil 2003. Avaldatud autori loal veebilehel www.fabula.org.
- Pavis, Patrice. 1997. «Le personnage romanesque, théâtral, filmique» in *Iris*, nr 24, lk 171–183.
- Pavis, Patrice. 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 3. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

- Pavis, Patrice. 2002. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan.
- Pfister, Manfred. 1977. *Das Drama. Theorie und Analysen*, München: W. Fink.
- Pilv, Aare. 2001. «Autorikujundi poetikast.» in *Keel ja Kirjandus*, nr 5, lk 297–311.
- Priimägi, Linnar. 2005. *Klassitsism: inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites*. I–III. Tallinn : [Tallinna Ülikooli Kirjastus], 2005; Põltsamaa: Vali Press.
- Põllu, Ivar. 2001. «Riikliku projektiteatri peaproov Viljandis» in *Postimees*, 18. oktoober.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- RKM = Eesti TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. (Riikliku) Kirjandusmuuseumi (nüüd Eesti Kirjandusmuuseumi) rahvaluule osakonna rahvaluulekogu II 63, 425/6 (4) < Rõuge khk., Tsooru k/n. ja as. – E. Veskisaar < Jaan Pormeister, 75 a. (1957).
- Rougemont, Martine de. 1986. «Notes sur le théâtre autobiographique» in *Dramaturgies – Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*. Saint Genouph: Nizet.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1963. *Confessions*, Paris: Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1972. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* in Rousseau, *Du contrat social*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1995. *Üksildase uitaja mõtisklused*. Tallinn: Perioodika. Prantsuse keelest Sirje Keevallik.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2003. *Lettre à D'Alembert*. Paris: Flammarion.
- Saro, Anneli. 2004. *Madis Kõivu näidendite teatrireseptsoon*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. Doktoriväitekirj. Juhendaja Luule Epner.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1992. «Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible.» in *Le Théâtre en France*. Sous la direction de Jacqueline Jomaron. Encyclopédies aujourd'hui. Paris: Armand Colin, lk 705–730.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1997. «Le pas...» in *Europe*, nr 823–824 november–detsember, lk 37–39.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1998. «Théâtre de l'Absurde» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Sous la direction de Michel Corvin, Paris: Larousse, lk 3–8.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'Avenir du drame*, Belfort: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La Parabole ou l'Enfance du Théâtre*, Belfort: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2004. *Jeux de rêve et autres détours*, Belval: Circé.
- Sartre, Jean-Paul. 1992. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 2002. *Iiveldus*, Varrak. Prantsuse keelest Tanel Lepsoo.
- Schwarz-Guyader, Jacqueline. 2002. «Novarina vers Freud», *Europe* nr 880–881, august–september, lk 59–68.
- Sollers, Philippe. 2003. «Drôle de drame» in Valère Novarina, *Drame de la vie*, Gallimard.
- Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983. Saksa keelest Patrice Pavis.
- Starobinski, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- Sugiera, Małgorzata. 2004. «Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre» in *Theatre Research International*. Vol. 29 no. 1, International Federation of Theatre Research, lk 16–28.
- Tackels, Bruno. 2003. *Avec Gabily, voyant de la langue*. Paris: Actes Sud.

- Talvet, Jüri. 2005. *Sümbiootiline kultuur: mõtisklus U-st*, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Tamartšenko, Natan. 2003. «Romaan» in *Vikerkaar*, 7–8, lk 99–103. Vene keelest Kajar Pruul.
- Torop, Peeter. 1987. «Bahtinoloogias» in Bahtin, Mihhail. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 285–287.
- Triau, Christophe. 1993. *Bernard-Marie Koltès, une dramaturgie du secret*. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. Magistriväitekiri. Juhendaja Anne-François Benamou.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre III. Le dialogue dans le théâtre*. Paris: Belin.
- Ubersfeld, Anne. 1999. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud.
- Urbain, Jean-Didier. 1991. *Idiologues et Polylogues : Pour une sémiotique de l'énonciation. Nouveaux actes sémiotiques nr 14*, PULIM, Université de Limoges.
- Vidieu-Larrère, Francine. 2001. *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La fabrique du corps-écriture*. Paris-Caen: Lettres modernes minard.

LISAD.

Põhikorpuse autorite biibliograafiline ülevaade

Lisa 1. Éric-Emmanuel Schmitt

Sündinud 1960. aastal, filosoofiadoktor, kuulus, tõlgitud ning hinnatud autor üle terve maailma (saanud nt Molière'i preemiaid ning Prantsuse Akadeemia auhindu). Elab praegu Brüsselis.

Tema esimene näidend *Don Juani öö* (*La Nuit des Valognes*) etendus 1991. aastal. Sellele järgnenud *Külaline* (*Le Visiteur*, 1993) tõi autorile juba tuntuse väljaspool Prantsusmaad. Pärast *Kuldset meest* (*Golden Joe*, 1995) ja *Enigma variatsioonid* (*Variations énigmatiques*, 1996) mängiti Schmitti näidendeid paljude suurlinnade esindusteatrites (Tokios, Londonis, Moskvas, Los Angeleses). *Vabamõtleja* (*Le Libertin*) ning *Milarepa* (*Milarepa*) 1997. aastal tähistasid juba kuulsusetee algust, viimane etendus samal aastal ka Avignoni teatrifestivalil. Lisaks tuleb nimetada näidendeid *Frédéric ehk Kuritöö bulvar* (*Frédéric ou le Boulevard du Crime*, 1998) ja *Kahe maailma hotell* (*Hôtel des deux mondes*, 1999).

Alates *Milarepast*, mis puudutas budismitemaatikat, on Schmitt pööranud erilisel tähelepanu religioonile. Seda ilmestavad *Härri Ibrahim ja Koraani õied* (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, 1999), *Oscar ja Roosamma* (*Oscar et la Dame Rose*, 2003). Viimase järgi on valminud ka film François Dupeyroni käe all. Samuti haakuvad eelmistega *Evangeelium Pilaatuse järgi* (*L'Évangile selon Pilate*, 2004) ning *Oliivipärgade öö* (*La Nuit des oliviers*, 2004). Schmitti seni viimane näidend *Tunnete tektoonika* (*La Tectonique des sentiments*) jõudis lavale 2005. aastal.

Schmitti näidendid on lähedas seoses tema romaanidega. Nõnda on osa tema lavale pandud teatritekstidest avaldatud ühtlasi jutustuse või romaanivormis (nt *Härri Ibrahim ja Koraani õied*, *Oscar ja Roosamma*, *Evangeelium Pilaatuse järgi*). Tema esimene romaan *Egoistide sekt* (*La Secte des égoïstes*, 1995) on saanud samuti kiitva kriitika osaliseks. Lisaks romaanidele on Schmitt avaldanud autofiktsioonilise teose *Minu elu Mozartiga* (*Ma vie avec Mozart*, 2005) ning pikema essee Diderot'st (oma doktoritöö jälgedes). Samuti on Schmitt lähedalt seotud muusikaga (adapteerinud prantsuse keelde teksti Mozarti *Don Giovanni* ning *Figaro pulma* tarbeks).

Eesti keeles on kättesaadav suur osa Schmitti loomingust. Tema teoseid on tõlkinud Inge Eller (*Kuldne mees*, *Don Juani öö*), Margus Alver (*Külaline*, *Enigma variatsioonid*, *Kahe maailma hotell*, *Vabamõtleja*) ja Indrek Koff (*Oscar ja Roosamma*, *Härri Ibrahim ja Koraani õied*, *Milarepa*). Viimased kolm teost on ilmunud ka trükis, Varraku kirjastuselt.

Eesti lavadel on mängitud näidendeid *Enigma variatsioonid* (2001, Ugalas), *Kahe maailma hotell* (2001, Rakvere teatris), *Kuldne mees* (2003, Rakvere teatris), *Don Juani öö* (2003, Ugalas), *Vabamõtleja* (2003, Vene teatris pealkirja all *Alasti tõde* ja Vanemuises *Vabamõtleja* 2006. aastal) ja *Oscar ja Roosamma* Rakvere teatris 2006. aastal.

Olulisemate uurimustena Schmitti kohta võib märkida kahte teost: Michel Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées* (Albin, Michel 2004) ja Sophie Lamaison, *Étude sur La Nuit de Valognes* (Ellipses, 2006).

Lisa 2. Bernard-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès (1948–1989) sündis Metzis, provintsilinnas, mis jättis oma surutuse ja väikekoodanlikkusega autorile märgi terveks eluks ning sundis otsima vabadust ning reisima võimalikult kaugele, nt Aafrikasse, New Yorki. Pärast mitmeid kirjanduslikke katsetusi, suhtub Koltès küll üsna kriitiliselt teatrisse, kuid 1970. aastal nähtud Maria Casarèsi osatäitmine *Medeias* tekitab vapustuse ning huvi näitekirjanduse vastu. Nii valmivadki tema sule all esimesed tekstid – *Kibedused (Les Amertumes)*, *Rännak (La Marche)*, *Pärandus (L'Héritage)* ja *Sallinger (Sallinger)*, mida ta ise avaldamiskõlblikuks ei pea, ja mis kujutavad endast omalaadseid adaptatsioone (nt Gorki ja Salingeri järgi).

1977. aastal lavastab ta ise Avignoni teatrifestivalil näidendi *Õõ kohe enne metsi (La Nuit juste avant les forêts)*. Sellele järgneb *Neegri ja koerte vaheline võitlus (Combat de nègre et de chiens)*, 1979), mille autor saadab Patrice Chéreaule lugemiseks, kes selle ka lavastab. Järgnevad kolme teksti lähevad otse Chéreaule kätte, kes kavatseb pärast esimest edu ka kõik ülejäänud näidendid lavale panna. Nõnda jõuavadki publikuni *Läänekallas (Quai ouest)*, 1983), *Puuvillaväljade üksinduses (Dans la solitude des champs de coton)*, 1985), *Tagasipöördumine kõrbesse (Retour au désert)*, 1988). Koltèsti viimane näidend *Roberto Zucco* saabub aga posti teel lavastaja Peter Steini kätte alles pärast autori surma, 1989. aastal ning see jõuabki esmakordselt lavale Steini lavastuses Berliinis, 1990. aastal

Lisaks näidenditele on Koltès kirjutanud kaks romaani *Joobnud protsess (Procès ivre)*, 1971) ja *Põgenemine hobusel linnast kaugele ära (La Fuite à cheval très loin dans la ville)*, 1985). Tema muud väiksemad kirjatükid on avaldatud raamatus *Proloog ja teised tekstid (Prologue et autres textes)*, 1986) ning kõik intervjuud kogumikus *Osa minu elust (Une part de ma vie)*, 1999). Koltèsilt on ilmunud ka Shakespeare'i *Talvemuinasjutu* tõlge.

Eesti keeles on ilmunud Koltèsi kaks näidendit *Läänekallas* ja *Roberto Zucco* tõlkesarjas «Suflöör» 2006. aastal, Tanel Lepsoo tõlkes. Koltèsi *Roberto Zucco* lavastati Vanemuises 2002. aastal.

Olulisemad uurimused Koltèsi kohta pärinevad Anne-Françoise Benhamoult, kes esimesena avaldas mitmeid alustpanevoid artikleid ja Jean-Marc Lanterilt, kes võttis olulisema kokku oma 1994. aasta doktoriväitekirjas (*L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance*): Samuti on avaldanud monograafiaid Bernard Desportes, François Bon ja Anne Ubersfeld. Koltèsi kohta avaldatud materjalide süstematiseerimisega tegeleb Patricia Duquenot-Krämer, kelle juhtimisel on avaldatud ka mitu artiklikogumikku.

Lisa 3. Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce (1957–1995) õppis filosoofiat Besançonis, kus ta ühtlasi läbis ka esimesed näitlejakoolituse kursused. Ta asutas sõpradega 1977. aastal amatöörteatri truppi, kaitses 1980. aastal oma diplomitöö teatri ja võimu suhetest ning samal aastal alustas oma trupiga professionaalset tegevust. Aasta varem oli ta kirjutanud näidendi *Kartaago jällegi* (*Carthage, encore*), mis etendatakse raadios ning 1982. aastal jõudis lavale tema esimene näidend *Proua Knipperi reis Ida-Preisimaale* (*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*) Petit-Odéoni teatris, mille etendusi korraldab Comédie-Française. Aastatel 1981–1995 kirjutas Lagarce kaksikümme neli näidendit ning tegi kaksikümme lavastust. Alates 1988. aastast sai ta teada, et on nakatunud aidi ning see mõjutas tähelepanuväärsel moel tema kirjaviisi.

Lagarce on hetkel kõige mängitum autor Prantsusmaal. Tema näidendeid, eelkõige *Ma olin kodus ja ootasin, et vihma hakkaks sadama* (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, 1994) ning *Moodsa ühiskonna käitumisreeglid* (*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 1994) on tõlgitud paljudesse keeltesse. Veel tuleb nimetada tuntumatest näidenditest *Kauge maa* (*Le Pays lointain*, 1995), *Meie, kangelased* (*Nous, les héros*, 1994), *Teekond Haagi* (*Le Voyage à la Haye*, 1994), *Lihtsalt maailmalõpp* (*Juste la fin du monde*, 1990)

Eesti keeles on 2007. aastal ilmumas tõlkesarjas «Sufilöö» autori kaks viimast teksti *Ma olin kodus ja ootasin, et vihma hakkaks sadama* ning *Kauge maa*; tõlkijaks on Anu Lamp.

Hoolimata sellest, et autori surmast on möödas juba rohkem kui kümme aastat, pole süsteemseid käsitlusi tema loomingu kohta veel ilmunud. Üldisemas plaanis on Lagarce'i teoseid käsitleanud Patrice Pavis ja Julie Sermon. Hoolimata suurest hulgast lavastustest ja teatrikriitikast on akadeemilised ringkonnad pöördunud tema poole alles nüüd, mil autori sünnist möödub peatselt viiskümme aastat. Aasta 2007 toobki uurijateni kolm esinduslikku rahvusvahelist konverentsi.

Lisa 4. Olivier Py

Sündinud 1965. aastal, alustas Olivier Py esmalt näitlejana, muuhulgas ka Jean-Luc Lagarce'i juhendamisel. 1988. aastal lõi ta oma teatritrupi, mille jaoks kirjutas esimesed näidendid *Paco Goliardi seiklused* (*Les Aventures de Paco Goliard*, 1992), *Valvaja* (*La Servante*, 1994–1996) ja *Orpheuse nägu* (*Le Visage d'Orphée*, 1997). Alates 1998. aastast juhatab Olivier Py Orléansi teatrit, kus ta on lavale toonud *Reekviemi Srebrenicale* (*Requiem pour Srebrenica*, 1999), *Röömsa apokalüpsi* (*L'Apocalypse joyeuse*, 2000) ja *Võitjad* (*Les Vainqueurs*, 2005). Tema näidend *Teatrid* (*Théâtres*, 1998) etendus Lyonis. Olivier Py on tegutsenud viljaka lavastajana (Claudel, Lagarce), seal juures ka ooperis (Wagner, Berlioz), mänginud filmides (Klapischi juhendamisel) ning avaldanud romaane ja poeetilisi mõtisklusi.

Olivier Py näidendid *Teatrid* ja *Orpheuse nägu* on tõlkesarja «Sufööor» programmis.

Olivier Py loomingut on väga põhjalikult käsitletud erinevates üliõpilasuuringutes, kuid suuremate monograafiateni seni jõutud ei ole.

Lisa 5. Didier-Georges Gabily

Didier-Georges Gabily (1955–1996) jättis 1971. aastal pooleli keskkooli ja asus üürikeseks perioodiks kloostri teoloogiat õppima. Pärast erinevate ametite pidamist huvitus ta näitlejaks saamisest ning kohtus André Cellier'ga, kellega ta oli koos algul Tours'is, siis Pariisis ning lõpuks Le Mansis. Seal asutas Gabily oma näitlejakoolituse töötoa, millest kasvas hiljem välja trupp nimetusega *Groupe T'Chan'G*. Pea kõik Gabily näidendid on kirjutatud selle trupi tarbeks, mis püsis võrdlemisi homogeenena koos kuni autori surmani. Nõnda jõudsid paralleelselt teiste lavastustega publikuni ka Gabily enese tekstid *Vägivallad* (*Violences*, 1991), *Vajumised* (*Enfonçures*, 1991), *Kimäär ja teised loomad* (*Chimère et d'autres bestioles*, 1992). Triloogia *Ajasaagid* (*Gibiers du temps*) valmis aastatel 1994–1996. Näidendi *Põlgusetheater 3* (*Théâtre du mépris 3*) kirjutamist alustas Gabily 1995. aastal, kuid see jäi lõpetamata.

Didier-Georges Gabily kaheosaline näidend *Vägivallad* on tõlkesarja «Sufilöör» programmis.

Gabily loomingut on põhjalikult uurinud Bruno Tackels, kelle teos *Avec Gabily, voyant de la langue* ilmus 2003. aastal. Samuti on Gabilyle pühendatud mitmeid ajakirjade eriväljaandeid.

Lisa 6. Valère Novarina

Valère Novarina on sündinud 1947. aastal, õppinud Sorbonne'is kirjandust ja filosoofiat ning kirjutanud oma ülikooli diplomitöö Antonin Artaud'st. Oma esimese näidendi *Lendav ateljee (L'Atelier volant)* kirjutas ta 1973. aastal, see jõudis lavale 1974. aastal Jean-Pierre Sarrazaci lavastuses. Paraku tuli oodata alles 1985. aastat, mil André Marcon etendas Avignonis *Adramelechi monoloogi (Monologue d'Adramélech)*, et publiku, lavastajate ja kirjastajate huvi Novarina loominguga vastu võiks tekkida. Seejärel, 1987. aastast tänaseni, on ilmunud autorilt ligi kolmkümmend teksti (nii teoreetilisemaid kui otsesemalt lavastamiseks mõeldud), mille hulgas näiteks *Kõne loomadele (Le Discours aux animaux, 1987)*, *Kiri näitlejatele (Lettre aux acteurs, 1989)*, *Louis de Funèsi kaitseks (Pour Louis de Funès, 1989)*, *Inimese ihu (La Chair de l'homme, 1995)*, *Raevukas ruum (L'Espace furieux, 1997 ning 2006)*, *Eelviimane inimene (L'Avant-dernier des hommes, 1997)*, *Kujuteldav operett (L'Opérette imaginaire, 1998)*, *Punane päritolu, (L'Origine rouge, 2000)*, *Lavasöömaaeg (La Scène, 2003)*, *Keha valgused (Lumières du corps, 2006)*.

Tõeliseks murdepunktiks oli 1998. aasta, mil Claude Buchvald tõi Avignonis lavale Novarina *Kujuteldava opereti*. Valère Novarina ise on lavastanud kaheksa oma näidendit, nendest viimase (*Raevukas ruum*) Comédie-Française'is 2005. aastal, mis on tõelise tunnustuse märgiks.

Eestis on etendunud 2005. aasta sügisel Draamafestivali raames eksperimendina katkend *Eelviimasesest inimesest* Claude Buchvaldi lavastuses, kus mängisid Claude Merlin ja Tambet Tuisk. Viimane eesti keeles ja Tanel Lepsoo tõlkes. Valère Novarina näidendid *Eelviimane inimene* ja *Raevukas ruum* on tõlkesarja «Sufilöö» programmis.

Valère Novarina loominguga vastu tuntakse viimasel ajal väga suurt huvi. Nii on ilmunud mitmeid põhjalikke käsitusi Pierre Jourde'i sulest, seal hulgas tema koostatud konverentsietekannete kogumik (*Voix de Valère Novarina, 2004*), samuti ülevaatlilik monograafia Olivier Dubouclez'lt (*Valère Novarina, la physique du drame, 2005*).

CURRICULUM VITAE

Üldandmed

Ees- ja perekonnanimi: Tanel Lepsoo

Sünniaeg ja koht: 06.06.1970, Tartu

Kodakondsus: Eesti

Aadress, telefon: Aiandi tee 1–55, 51013 Luunja vald, Tartumaa; 506 9641

Õpingud

- keskkharidus 1988, Tartu 15. Keskkool (Tartu Descartes'i Lütseum);
- bakalaureus (BA) 1993, Tartu Ülikool, prantsuse keel ja kirjandus;
- magistrikraad (MA) 1995, Pariisi III ülikool Sorbonne-Nouvelle, teater ja etenduskunstid (magistriväitekiri «Kujutluspilt teatris ja selle vormid B-M Koltèsi näidendis *Läänekallas*, lähtudes puhtuse ja ebapuhtuse teemast», juhendajad Michel Corvin ja Anne-Françoise Benhamou);
- doktoriõpe François Rabelais' Ülikoolis Tours'is 1998–1999, prantsuse kirjandus;
- Tartu Ülikooli doktorantuur 2000–2006.

Stipendiumid

- 1993/1994, Prantsuse Vabariigi stipendiaat Pariisi III ülikooli juures.
- 1998/1999, Prantsuse Vabariigi stipendiaat Tours'i François Rabelais ülikooli juures.
- 2003 oktoober–detsember, Prantsuse Vabariigi stipendiaat Pariisi XII ülikooli juures.
- 2004 november, Prantsuse Vabariigi stipendiaat Pariisi XII ülikooli juures.
- 2005 detsember, Prantsuse Vabariigi stipendiaat Pariisi XII ülikooli juures.

Olulisemad tõlked

- 1992, Bernard-Marie Koltèsi näidend *Roberto Zucco*, ENA.
- 1998, Milan Kundera romaan *Aeglus*, Monokkel.
- 2002, Jean-Paul Sartre'i romaan *Iveldus*, Varrak.
- 2004, Albert Camus lühiproosa (Truudusetu naine, Ususalgaja ehk sassis mõistus, Tummad, Kasvav kivi) in *Pagendus ja kuningriik*, Varrak.
- 2005, Albert Camus romaan *Õnnelik surm*, Varrak.
- 2006, Bernard-Marie Koltèsi näidendid *Läänekallas* ja *Roberto Zucco*, Prantsuse Teaduslik Instituut, «Sufloör».

Olulisemad publikatsioonid

- 2002. – «Les stéréotypes et leur interprétation. L'exemple de l'Estonie dans l'Europe d'aujourd'hui», *Les Séminaires de l'Ecole doctorale, Journées européennes 2001*, Université Val-de-Marne, Paris XII, 2002, lk 83–98;
- 2002. – «Ce bon vieux Molière, lu à la lumière des écritures contemporaines», *Interlitteraria*, nr 7 vol 1, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002, lk 219–232;
- 2003. – «Kui üksinduses peitub vägivald ja dialoogist tekib agressiivsus», Teater. Muusika. Kino, nr 2, 2003, lk 36–41. (TMK aastapremia)
- 2003. – «Jean-Paul Sartre» ja «Samuel Beckett» in *XX sajandi kirjanikke*, Avita, lk 134–142; 153–162.
- 2004. – «Intellektuaal muutub ajas. Sartre'i ja Semperi peale mõeldes», Õpetatud Eesti Seltsi aastaraamat 2002, Õpetatud Eesti Selts, lk 9–21.
- 2004. – «Selleks, et meeldida, peab oskama liita ja lahutada. Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia.», Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 40–46 ja nr 3. lk 41–46.
- 2004. – «Figures de l'auteur, figures du théâtre» in *L'image en questions. Procédures de mise en texte. Studia Romanica Tartuensia III*, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004, lk. 321–333.

CURRICULUM VITAE

Information générale

Prénom et nom : Tanel LEPSOO

Date et lieu de la naissance : le 06 juin 1970, Tartu

Nationalité : Estonien

Adresse, téléphone : Aiandi tee 1–55, 51013 Luunja vald, Tartumaa; 50 69 641

Études

- Bacaluréat en 1988, École XV de Tartu (Lycée Descartes de Tartu);
- Diplôme de la Maîtrise (BA) en 1993, Université de Tartu, langue et littérature françaises;
- Diplôme des Études Approfondies (MA) 1995, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, théâtre et arts du spectacle (intitulé du mémoire « L'Image théâtrale et ses formes, à partir du pur et de l'impur dans *Quai ouest* de B.-M. Koltès » dirigé par Michel Corvin et Anne-Françoise Benhamou) ;
- études doctorales à l'Université François Rabelais de Tours'is 1998–1999 en lettres;
- études doctorales à l'Université Tartu de 2000 à 2006.

Bourses

- 1993/1994, bourse du gouvernement français chez l'université Paris III ;
- 1998/1999, bourse du gouvernement français chez l'université de Tours Paris XII;
- 2003 oktoober–detsember, bourse du gouvernement français chez l'université ;
- 2004 november, bourse du gouvernement français chez l'université Paris XII ;
- 2005 detsember, bourse du gouvernement français chez l'université Paris XII ;

Traductions les plus importantes

- 1992, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, ENA ;
- 1998, *La Lenteur* de Milan Kundera, Monokkel ;
- 2002, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, Varrak ;
- 2004, nouvelles (« La pierre qui pousse », « La femme infidèle », « Les muets », « Le renégat ou l'esprit confus ») d'Albert Camus dans le recueil *L'exil et royaume*, Varrak ;
- 2005, *La Mort heureuse* d'Albert Camus, Varrak ;
- 2006, *Quai ouest* ; *Roberto Zucco*, Prantsuse Teaduslik Instituut, « Suf-löör ».

Publications les plus importantes

- 2002. – « Les stéréotypes et leur interprétation. L'exemple de l'Estonie dans l'Europe d'aujourd'hui », *Les Séminaires de l'École doctorale, Journées européennes 2001*, Université Val-de-Marne, Paris XII, 2002, pp. 83–98 ;
- 2002. – « Ce bon vieux Molière, lu à la lumière des écritures contemporaines », *Interlitteraria*, nr 7 vol 1, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002, pp. 219–232 ;
- 2003. – « Kui üksinduses peitub vägivald ja dialoogist tekib agressiivsus » (« Quand la solitude cache la violence et le dialogue produit l'agressivité »), *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, pp 36–41 (prix du meilleur article de l'année) ;
- 2004. – « Intellektuaal muutuv asjas. Sartre'i ja Semperi peale mõteldes » (« Le rôle de l'intellectuel dans le monde qui change. L'exemple de Sartre et Semper »), Õpetatud Eesti Seltsi aastaraamat 2002, Õpetatud Eesti Selts, pp. 9–21.
- 2004. – « Selleks, et meeldida, peab oskama liita ja lahutada. Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia. » (Pour plaire, il faut additionner et soustraire. Le théâtre de Éric-Emmanuel Schmitt), *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, pp. 40–46 ja nr 3. pp. 41–46.
- 2004. – « Figures de l'auteur, figures du théâtre » in *L'image en questions. Procédures de mise en texte*. *Studia Romanica Tartuensia III*, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004, pp. 321–333.