

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Leila Kozlov

Kordus postdramaatilises teatris Mart Kangro lavastuse „Pantheon“ näitel

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu 2026

Sisukord

Sissejuhatus.....	4
1. Uurimismaterjal	7
1.1. Mart Kangro.....	7
1.2. „Pantheon”	8
1.3. Lavastuse kriitiline retseptsioon	10
1.4. Aby Warburg ja <i>Mnemosyne Atlas</i>	12
2. Teoreetilised lähtekohad	15
2.1. Teatrimärgisüsteemide tüpoloogia	15
2.1.1. Kordus teatris	18
2.2. Postdramaatiline teater.....	20
2.2.1 Kordus postdramaatilises teatris	22
2.3. Kordus kultuuris: teoreetilisi lähtekohti.....	23
3. Kordused „Pantheonis“: lavastuse analüüs.....	27
3.1. Raam	29
3.2. Kordused teatri märgisüsteemides	30
3.2.1. Lavakontseptsioon	31
3.2.2. Lingivistilised märgid	33
3.2.3. Muusika.....	36
3.3. Tulemused.....	39
Kokkuvõte.....	42
Kasutatud kirjandus	43
Audiovisuaalsed materjalid.....	46
Summary	47

Annotatsioon

Bakalaureusetöö uurib korduste ilmnemist Mart Kangro lavastuses „Pantheon“ (Von Krahli Teater 2025). Teoreetilise raamistiku moodustavad Erika Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide tüpoloogia ja Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri käsitus, mida täiendavad Juri Lotmani, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze'i ja Walter Benjamini filosoofilised ning kultuuriteoreetilised lähenemised. Töös uuritakse, kuidas kordus avaldub lavakontseptsioonis, lingvistilistes märkides ja muusikas. Lavastuses eristuvad kaks korduse tüüpi: vormiline kordamine kui postdramaatiline dramaturgiline võte ning sisuline kordus kui kultuurimälu toimimise mehhanism.

Märksõnad: kordus, postdramaatiline teater, teatrisemiootika, semiootika.

Sissejuhatus

„Kultuuri ja plahvatuse” sissejuhatuses sõnastab Juri Lotman semiootiliste süsteemide, sh kultuuri peamise probleemi: „Kuidas saab süsteem areneda, säilitades samas oma identiteedi?” (Lotman 2001: 9). See küsimus on käesoleva töö lähtepunktiks.

„Pantheon” on 2025. aastal Von Krahli Teatris esietendunud Mart Kangro lavastus, mille lähtetekstiks on kunstiajaloolase Aby Warburgi lõpetamata teos *Mnemosyne Atlas* (1927–1929). Atlases püüdis Warburg kaardistada inimkonna visuaalse mälu süsteemi, paigutades 63-le¹ musta kangaga kaetud paneelile kujutisi antiikajast läbi renessansi kuni oma kaasajani. Kujutiste kõrvutamine illustreeris, kuidas kindlad vormid – žestid, poosid, tekstid – kerkivad kultuurimälus uuesti esile erinevatel ajastutel ja kontekstides. Kooseksisteerivad pildid loovad montaaži, mis tekitab omakorda uusi tähendusi. „Pantheonis” on kasutatud sarnaseid printsiipe: korduseid, katkestusi, läbivalt käsitletakse ka originaali ja koopia küsimusi.

„Pantheon” kuulub postdramaatilise teatri traditsiooni, mida iseloomustab loobumine lineaarsest narratiivist ja dramaatilisest tegevusest. Hans-Thies Lehmann märgib, et vaevalt leidub postdramaatilisele teatrile omasemat võtet kui kordus (Lehmann 2006: 276). Kordus ei ole selles traditsioonis pelgalt stiililine element, vaid struktuurne omadus, mida kasutatakse erinevates teatri märgisüsteemides. „Pantheon” tematiseerib kordamise problemaatikat, olles samal ajal selle probleemiga lahutamatu seotud: teater kui hetkeline kunstivorm kordab end iga õhtu uuesti, olles iga kord erinev. Sama identsuse ja erinevuse vaheline pinge, millest Lotman räägib, on teema, mis puudutab laiemalt nii teatri kui ka kultuuri toimimist.

Juri Lotman ja Boriss Uspenski peavad artiklis „Kultuuri semiootilisest mehhanismist” kultuuri „kollektiivi mittepärilikuks mäluks” (Lotman ja Uspenski 2022: 41). Tekstis toovad autorid välja, kuidas kultuurimällu talletamise tüüpe on kolm: „(1) teadmiste mahu kvantitatiivne suurenemine; (2) allüksuste struktuuri ümberkujunemine, mille tulemusel muutub mõiste

¹ Eri allikates kohtab erinevat numbrit, paneelide arv jääb 61.-63. vahele.

„mäletamisele kuuluv fakt” ja mällu salvestatud hierahiline hinnang; ning (3) kolmandaks, unustamine” (samas). Teisalt on Lotman öelnud, et kultuuri semiootilised aspektid, nagu kunstiajalugu, „[ei] kao olematusse, vaid allutudes valikule ja ümberkodeeritusele – talletub, et siis teatud tingimuste tekkides jälle esile kerkida.” (Lotman 2013: 1737). Von Krahli kodulehel seisab „Pantheoni” kirjelduses:

Warburg noppis välja tuhatkond pilti, kus on näha, kuidas teatud märgid ajaloo jooksul ilmuvad, kaovad ning siis taasilmuvad. Mida need märgid ütlevad inimeseks olemise kohta? Miks kohtame taas ja taas inimesi, kes lebavad murul ja peavad piknikku? Miks kujutatakse ikka ja jälle päid ning miks Prometheusel nokkis kotkas just maksa? Mis juhtus Keskea rõõmude võtetel, milline kunstnik suri heinakuhjas ning miks aitavad migrandid meid uutele radadele?²

Need küsimused kajastavad lavastuse lähtepunkti.

Käesoleva töö uurimisküsimusteks on seega, kuidas kasutatakse teatri märgisüsteemi kordamiseks ja kuidas need suhestuvad kordumisega kui kultuurimälu toimimise ühe mehhanismiga.

Kuigi lavastus on pärvinud teatrikritikute tähelepanu Eesti meedias, on see seni veel põhjalikumalt uurimata ja analüüsimata. Senised käsitlused piirduvad kritikute arvustustega, mis küll märgivad lavastuse kontseptuaalset keerukust ja visuaalset võimsust, kuid ei paku põhjalikumalt analüüsi. Üllataval kombel on ka *Mnemosyne Atlas* Eesti teaduskirjanduses vähe käsitletud, vähemalt pole seda mainitud Tallinna ja Tartu Ülikooli digiarhiivides kättesaadavates uurimistöodes. Küll aga kohtab Warburgi ideesid ja nende käsitlusi rahvusvahelistes visuaalkultuuri uuringutes, kuid mulle teadaolevalt mitte seoses teatriga. Postdramaatilises teatrist on tehtud mitmeid semiootilisi uurimusi, näiteks Saara-Liis Jõeranna bakalaureusetöö loomuliku keele funktsioonidest postdramaatilises teatris (Jõerand 2021), kuid kordamine Eesti postdramaatilises teatris on seni uurimata. Seega puudub „Pantheoni” süstemaatiline semiootiline analüüs korduse ja kultuurimälu perspektiivist.

Uurimistöö esmärgiks on analüüsida kordust postdramaatilises teatris, kaardistada ja tõlgendada selle ilmnemist „Pantheonis”. Töö teoreetilisteks lähtekohtadeks on nii Friedrich Nietzsche igavese taastuleku, Gilles Deleuze’i korduse ja erinevuse teooria, Walter Benjamini kunsti originaali suhete kui ka tsüklilise ajakäsitluse käsitlused. Lavastuse analüüsimisel kasutan Erika Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide käsitlust, et näha, millistes märgisüsteemides kordused „Pantheonis” ilmnevad ja kuidas need suhestuvad erinevate kultuuriteoreetiliste lähenemistega.

² Von Krahli teatri koduleht, lavastuse „Pantheoni” tutvustus. Kättesaadav: <https://vonkrahli.ee/lavastused/pantheon>.

Kuna lavastus lähtub Warburgi *Mnemosyne Atlase*st, tutvustan Warburgi mõtlemist ja tema peamisi kontseptsioone uurimismaterjali peatükis. Need ei moodusta töö teoreetilist raamistikku, vaid annavad kontekstuaalse aluse lavastuse mõistmiseks.

Töö koosneb kolmest peatükist. Esimeses peatükis tutvustan uurimismaterjali ehk annan ülevaate Mart Kangrost kui lavastajast, „Panthioni“ lavastusest ja selle kriitilisest retseptsioonist ning lisaks Aby Warburgist, tema pildiatlasest ja sellest tulenevatest terminitest. Teises peatükis esitan teoreetilised lähtekohad, milleks on Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide tüpoloogia ja Lehmanni postdramaatilise teatri käsitlused ning korduse ja kultuurimälu teoreetilised alused Deleuze'i, Nietzsche, Benjamini järgi. Kolmandas peatükis vaatlen korduse ilminguid eri märgisüsteemides ja esitan nende omapoolsed tõlgendused.

Lavastuse lähemaks vaatluseks kasutan nii isiklikku vaatamiskogemust kui ka videosalvestist.

1. Uurimismaterjal

Selles peatükis tutvustan töö empiirilist uurimismaterjali ehk lavastust ja selle lähtematerjali. Alustan lühiülevaatega Mart Kangro loomingust ja stiilist. Seejärel kirjeldan „Panthioni” lähtudes Riina Oruaasi etendusanalüüsi küsimustest³ ning annan ülevaate lavastuse kriitilisest retseptsioonist Eesti meedias. Peatüki lõpus tutvustan Aby Warburgi *Mnemosyne Atlas* ja sellest tulenevaid mõisteid, mis on „Panthioni” lähtekohaks.

1.1. Mart Kangro

Mart Kangro on lavastaja, koreograaf ja tantsija. Lõpetades 1996. aastal Tallinna Pedagoogikaülikooli koreograafia eriala, töötas Kangro Rahvusooperis Estonia balletiartistina. 2001. aastast on ta tegutsenud vabakutselisena. Tema töid on esitatud üle Euroopa suurtel festivalidel. Kangro on pälvinud Eesti Teatriliidu tantsualavastuse aastaauhinna (2004, 2010, 2020), etenduskunsti aastaauhinna (2019, 2025), kui ka Eesti Kultuurikapitali näitekunsti aastapreemia (2016) ning Valgetähe V klassi teenemärgi.⁴ Viimased seitse aastat on Kangro teinud tihedat koostööd Eero Epneriga ja Juhan Ulfsakiga.⁵

Kangro kohta on välja toodud, et ta „keskendub oma töödes inimkeha ja liigutuste tähenduslikkusele teatris kui semiootilises aegruumis.”⁶ Tema lavastusi on peetud „erudeerituteks ja viideteküllaseks.” (Oidsalu 2025). Eero Epner (2013) on kirjutanud, et

³ Oruaas, Riina 2022a. Küsimusi etendusanalüüsiks. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. – Saro, Anneli (peatoim.) Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/kusimusi-etendusanaluusiks/>. (26.04.2026)

⁴ Vikipeedia. Mart Kangro, ligipääsetav veebis: https://et.wikipedia.org/wiki/Mart_Kangro

⁵ Lavastuse "Workshop" kirjeldus, ligipääsetav veebis: <https://saal.ee/performance/workshop-108/>.

⁶ Lavastuse "Workshop" kirjeldus, ligipääsetav veebis: <https://saal.ee/performance/workshop-108/>.

alatasa on Kangro „lavastuste teemaks või literaalseks sisuks aeg,” ja esitab sellele kolm tõlgendust. Nendeks on:

- (1) poliitiline tõlgendus: lavastaja jätab vaatajale aega oma mõteteks, oma interpretatsiooniks – „temas äratatakse võimalus olla poliitiline subjekt.” (Epner 2013). Selle saavutamiseks kasutatakse pause, kordusi, kestvusi. Selle väljendumisest „Pantheonis” kirjutab Madis Kolk *Sirbis*, öeldes, et antud lavastuses püüab lavastaja veel „rohkem, kui kunagi varem jätta publikule tajuruumi.” (Kolk 2025).
- (2) metafüüsiline tõlgendus, kus lastakse publikul kogeda konkreetset ajahetke tolles momendis, mitte lavalist tegevust tolles momendis (Epner 2013).
- (3) Kolmadaks leiab autor, et tõlgendusvõimalust pakub ka tänapäeva inimese ajapuudus ja Kangro lavastuste formaat. Epner kirjutab, et argiaeg asetub väikestes ühikutesse, „millesse mahub küll ülesande lahendamine, kuid mitte enam rõõm lahenduse pärast” (samal). Kangro lavastused liiguvad aga hoopis oma meetrumi järgi.

Eelmainitud tõlgendamisvõimalused on esindatud ka „Pantheonis”. Lavastuse märksõnadeks on aeg, mäletamine, kordused – teemad, millega koreograaf on varemgi oma töödes tegelenud (nt „FANTASTIKA”, 2015 ja „Enneminevik”, 2019⁷). Valle-Sten Maiste on Mart Kangro biograafias kirjutanud, kuidas lavastaja „harrastab sümplimist” ja kuidas „üksikute vormielementide hõivamise kõrval torkab silma aja- ja kultuuriloo märgiliste stseenide kaaperdamine.” (Maiste 2024: 25). 2026. aasta teatriauhindadel oli „Pantheon” nomineeritud aasta etenduskunsti kategoorias.

1.2. „Pantheon”

Mart Kangro lavastus „Pantheon” valmis Von Krahli teatri ja Kanuti Gildi SAALI koostöös. Dramaturgiks on Eero Epner, kunstnik on Kristel Zimmer, videokunstnik Emer Värk ja valgus-

⁷ Kai Valtma kirjutab oma magistritöös, kuidas „Enneminevikus” esitletakse kordamist kui „mälu protseduuri” ning kuidas kordamine on seal nii dramaturgia kui ka koreograafia peaprintsiip (Valtma 2024: 42).

ning helikunstnik Kalle Tikas. Laval astuvad üles Juhan Ulfsak, Kaie Mihkelson, Kristina Preimann, Teele Pärn ja Kangro ise.⁸

Nagu mainitud sissejuhatuses on „Pantheoni” lähtetekstiks Aby Warburgi *Mnemosyne Atlas*, kuid mitte niivõrd sisulises mõttes, lavastuses ei dramatiseerita atlase sisu. Selle asemel elustatakse atlase peamist printsiipi ehk kõrvutusi, katkestusi, hüppeid ja korduseid. Liigutakse erinevatest kultuurikontekstidest pärit motiivide vahel ning luuakse seoseid vana ja uuega. Kuigi *Mnemosyne Atlas* ei ole laialtlevinud tekst, sisaldab see palju kultuuriliselt tuntud elemente, osa viidetest selgitatakse ka lavastuse jooksul lahti. Viideteküllasus on Kangro ja Epneri koostöös tavapärane, mistõttu üldkultuurilised teadmised aitavad lavastust mitmeplaanilisemalt vastu võtta.

Lavastus koondab endasse mitmeid kaasaegse teatri vorme. Ennekõike domineerib „Pantheonis” tekst ning etendajate roll on olla jutustajad ja filosoofiliste mõttekäikude avajad. Tekstivool on tihe ja vahetu: tihti ei jõuta üks mõte lõpetada, enne kui teine etendaja juba järgmise teemaga sekkub. Lugusid jutustatakse reeglina paralleelselt. Näiteks räägib Kristina Preimann oma kogemusest Kangro lavastuses osalemisega, mis lõppes käte ja hammaste purunemisega. Teda katkestab Kaie Mihkelson, kes alustab rääkimist maailma vanimast leitud silmast Maardu lähisel lubjakivi seest. Preimann katkestab ning jätkab oma looga rääkides, et haiglas paigaldati hambad samale kohale tagasi. Ühtlasi mainib ta, arst olevat rääkinud, kuidas hambakaardi järgi saab identifitseerida ka laipu. Mihkelson katkestab teda ning ütleb: „Fossiile mina mänginud ei ole”, kuid kõneleb korrast, kui ta pidi viimase Kamassi naise üles kirjutatud juttu esitama. Taoline katkestamine ja jätkamine kestab stseeni lõpuni välja. Kuigi mõlemad etendajad räägivad justkui oma lugu, jooksevad kaks narratiivi kokku, mõlemad tekstid on seotud mäletamise ja säilimisega. Esitatud tekste on võimalik analüüsida iseseisvate üksustena, kuid oluliseks muutub nende koostöövõimelisus ehk teineteise täiendamine.

Samas saab lavastust defineerida ka füüsilise ja visuaalse teatri aspektidest. Kuigi koreograafia kui selline puudub, võtavad etendajad tähenduslikke žeste ja poose, viidates tagasi Warburgi atlases kaardistatud kehalistele kujunditele. Intermeediaalsust lisavad ekraanid ja projektorid, millele kuvatakse erinevaid illustratiivseid materjale, olgu selleks nii kunstiteosed, arhiivimaterjalid kui ka kunstioksjonite ülesvõtted. Kõik eelmainitud elemendid – fragmentaarne loo jutustamine, kehaline väljendus ja intermeedialisus – muudavad lavastuse Kangro autoriteatrile omaseks.

⁸ „Pantheoni” tutvustus Von Krahli koduleheküljel. Kättesaadav: <https://vonkrahli.ee/lavastused/pantheon>.

Etendajad ei kehaista selgepiirilisi fiktsionaalseid tegelasi, nad esinevad iseendana või enda mingi versioonina. Teksti on kirjutatud mitmeid etendajate isiklikke lugusid, mistõttu on põhjust eeldada, et dramaturgia kujunes välja prooviprotsessi jooksul. Paaril korral kehaistavad etendajad mõnda konkreetset isikut, kuid ka see toimub topeltkodeeritusena. Näiteks kehaistab Juhan Ulfsak ühes stseenis modell Kiki de Montparnasse'i, rääkides taustalugu Man Ray ikoonilisest 1924. aasta fotost „Le Violon d'Ingres“, olles samas selgelt tollel hetkel Juhan Ulfsak.

Lavastust mängitakse Von Krahli Teatri suures saalis. Tribüünid on saali äärde kokku lükatud ja publiku toolidega on moodustatud kaherealine ovaal. Ruumi pikematel seintel asetsevad televiisori-mõõtu ekraanid. Trupp kasutab julgelt terve ruumi võimalusi: liigutakse tooliridade ees, taga ja vahel, st nii vaatajate ees, vahel kui ka nende seljataga. Lisaks kasutatakse multifunktsionaalseid ratastel raame, mille peale on kleebitud illustratsioone; mida keerutatakse, kasutatakse käru ja lauana. Etenduse lõpuks laiendatakse kogu teatriruumi, kui trupp liigub vaatajatest eemale saali tühja osa poole ja tegevus jätkub kaugemal kui enne. Projitseeritud kujutised ekraanidel, seintel ja laes lisavad etendusele täiendava dimensiooni.

Kõik see illustreerib, et „Pantheon“ ei järgi klassikalise dramaatilise teatri konventsioone. Lavastus ei esita ühtset narratiivi ega selgepiirilisi tegelasi, vaid tähendust luuakse elementide kõrvutamise, kordamise ja katkestuste kaudu. Selliseid lavastuslikke valikuid saab mõtestada postdramaatilise teatri raamistikus, mida käsitlen peatükis 2.2.

1.3. Lavastuse kriitiline retseptsioon

Lavastust on seni ajakirjanduses käsitlenud mitmed tuntud teatrikriitikud: Meelis Oidsalu *Eesti Ekspressis*, Valle-Sten Maiste *Sirbis*⁹, Jan Kaus *ERRi kultuuriportaal*is, Janar Ala *Postimehes* ja Madis Kolk *Edasis*. Lisaks kajastatakse mõtteid lavastusest „Teatrivahi“ taskuhäälingu saates. Arvustustest jääb kõlama eelkõige positiivne meelestatus teatrikriitilisest aspektist. Ühiselt tuuakse välja viideteküllust ja etendajate meisterlikkust. Analüüsimisel leitakse seoseid Warburgi kui ka Nietzsche, Barthes'i ning Foucault' ideedega. Tuleb täheldada, et selline (pigem suurem) vastukaja on põhjendatud, sest lavastus on nomineeritud 2025. aasta teatriauhindadel etenduskunsti kategoorias.

⁹ 2025. aasta Reet Neimari nimelise kriitikaauhinna nominent.

Meelis Oidsalu kirjutab oma arvustuses *Eesti Ekspressis*, et võrreldes eelmiste Kangro lavastustega mõjus „Pantheon” tema jaoks liiga lõpetatuna, „liiga timmitud tervikuna” (Oidsalu 2025). Kriitik kirjutab, et Kangro lavastustele omaselt oli selle näol tegu viideteküllase teosega, kus kasutati mitmeid Warburgile omaseid elemente, näiteks loovad liikuvatel ekraanidel kuvatavad eri žanritest materjalid silla *Mnemosyne Atlasega* (samas). Samast printsiibist kirjutab Valle-Sten Maiste *Sirbis*: „„Pantheoniski” on kõrvu maal ja *readymade*, sakraalsed kujundid ja pastišimaigulised õhumüügilipakad.” (Maiste 2025).

Vormiliselt katab Kangro pea kõik *Mnemosyne Atlases* nähtavad kategooriad: kunst, astronoomia, geomeetria, anatoomia, kehalised žestid (Maiste 2025). Rootsi kunstikriitik Daniel Birnbaum on kirjutanud, kuidas oma atlases loob Warburg seoseid astroloogiliste kaartide ning babüloonia ja etruskite esemete ning lambamaksa vahel, millest viimase järgi sai „lugeda varjatud sõnumeid tuleviku kohta.” (Birnbaum 2011). Kuigi toores ja värske lambamaks on toodud ka „Pantheoni” lavale, siis sisulises plaanis näeb Maiste lavastuses teisi dominante, kui atlases. Kriitik suhtub kahtlevalt Warburgi universaalide ideedesse: „[t]uleb pihtida, et sageli tekitavad pilditeaduse spekulatsioonid kummastust, näivad kistud ja kistut ületähtsustavad.” (Maiste 2025). Ühtlasi toob Maiste välja Warburgi ja Barthes’i ideede suguluse ning nendib, et Kangro suhtub atlase ideoloogiasse pigem „madiskõivulikult”: „Katkestused tekitavad temas ennemini vajaduse kõivulikult pärida, kuidas siis jälle nii läks, kes ma olen, kuidas ma siia sain ja kuidas edasi?” (samas).

Maiste kirjutab oma arvustuses Kangro ja Nietzsche vahelistest seostest, tuues välja, et nii Warburg kui Kangro on tema meelest „nietzscheaanid.” Ent kui Nietzsche ja Warburgi käsitlustes jääb kõlama kirk destruktiivsusele ja seiklusjanu, siis Kangro tegeleb tõetsingutega pehmemal, vähem radikaalsemal ja sõbralikumal viisil (samas). Madis Kolk vaidleb Maiste väitele vastu öeldes, et „nietzschelikkus” väljendub lavastuses vähem tõetsingutes, vaid pigem „dionysosliku ja apolloniliku alge vastasmõju[s].” (Kolk 2025).

Kuigi „Pantheoni” kulminatsioonis võime tajuda ekstaasi, „nagu oleks Maaja loor maha rebitud” ning „inimene pole enam lihtsalt kunstnik, ta on saanud kunstiteoseks” (Friedrich Nietzsche „Tragöödia sünd”, Tänapäev 2009, lk 28), on selle eelduseks tunnetada sügavuti läbi ka *principium individuationis*’e näivus (samas, lk 26). Vähe sellest, isegi Nietzschele vastik sokraatiline dialoog, nimetagem seda siinkohal targutamiseks, pole Kangrole võõras (Kolk 2025).

Sarnaselt Epneri välja toodud Kangro lavastuste poliitilisele tõlgendusviisile, peab ka Kolk „Kangro varasemate lavastuse taustal ja tänases ärevas õhustikus” poliitiliseks, viidates sellega

Winston Churchilli kuulsale küsimusele „mille nimel me üldse sõdime, kui pole kultuuri?“ (samas).

Jan Kaus kirjutab, et „Pantheonis“ kujutavad otsingud võivad vaatajale jätta „kakofoonilise mulje“, sest publik „rakendab intuiitiivselt töösse vajaduse näha laval toimuvat sidusana“ (Kaus 2025). Ent autor arvab, et sidusus iseenesest pole aga lavastuse eesmärk. Kaus näeb etendust pigem pingeväljana kui kunstiteosena ning nendib, et sellest arusaamiseks peaks vaataja ennast asetama sellesse pingevälja:

Et seda pingeväljajuttu pisut avada, võiks öelda umbes nii: me elame ideaalide ja reaalsuse vahelises lahendamatus pinges. Kunst (või vähemalt vajadus kunsti järele) sünnibki ideaalide ja reaalsuse hõõrdumises: ideaale või reaalsuse alternatiive tekitav kujutlusvõime ei tohiks katta vaadet reaalsusele, ent reaalsustaju ei tohiks ka lämmatada kujutluste jõudu. Kuna teater – ja teatrietendus – saab luua visuaalseid kujutlusi (ja „Pantheon“ teeb seda eriti rõhutatult), võiks nimetada lahendamatu pinget vaatevälja probleemiks (Kaus 2025).

Näib, et lavastuse juhtiv kujund Kausi jaoks on korduste-katkevuste motiiv: „Pole raske märgata, et „Pantheonis“ käsitletakse eriti tugevalt ajaloolise kestvuse küsimust, ennekõike just ajalugu kui ühtaegu korduvate ja mitmekesisistavate motiivide ahelat.“ (samas). Ta märgib, et nende tuvastamiseks on vaja „laiendada enda vaatepunkti“, kuid ajaline mõõde jääb seda alati piirama: „[m]eil pole võimalik näha üheaegselt ühegi füüsilise entiteedi tervikut, vaid alati ainult osa sellest, oma konkreetsest vaatepunktist“ (samas).

Niisiis on lavastuse vastuvõtt kultuurikriitikas olnud valdavalt positiivne, kuid mitte ilmtingimata üksmeelne. Ühiselt tuuakse välja lavastuse intertekstuaalset tihedust, Warburgi atlasega haakuvat struktuuri ja trupi sooritust. Arutelukohtadena tuuakse välja küsimused Warburgi (*Mnemosyne Atlase*) ideoloogia ning kultuurimälu korduvuste-katkestuste kohta. Neile pidekohtadele keskendun järgmisena.

1.4. Aby Warburg ja *Mnemosyne Atlas*

Tutvustan Warburgi kui lavastuse inspiratsiooniallikat, et uurida, millised tema ideed lavastust mõjutasid. Saksa kunstiajaloolase ja kultuuriteoreetiku Aby Warburgi (1866-1929) mõtlemist kujundasid 19. sajandi lõpus laialdaselt levinud darvinistlik evolutsiooniteooria ja psühholoogia, aga ka Johann Winckelmanni antiigikäsitus ja Jacob Burckhardti renessansiuurimused (Saar 2024: 58). Juba oma 1893. aasta doktoriväitekirjas Sandro Botticelli tööde kohta leidis Warburg, et „vormikeele variatsioonidega käib alati kaasas ka tähenduse komplitseerumine.“ (samas). Seda ideed hakkas ta süstemaatiliselt uurima oma atlase kaudu.

Warburg alustas massiivse *Mnemosyne Atlase* projektiga 1924. aastal. Kunstiteadlane sobitas 63-le musta kangaga kaetud paneelile must-valgeid pilte alustades klassikaliste kunstiteoste reproduktsioonidest ning lõpetades reklaamidega toonastest ajakirjadest (Becker 2013: 5). Tahvritel olevad kombinatsioonid pildistati üles ja vajadusel organiseeriti ümber. Lisaks grupeeris Warburg omakorda ka paneele, et määratleda suuremaid ning läbivaid teemasid (Johnson 2013: 9). Ta jõudis enne oma surma teha kolm pilditahvli versiooni, kasutades kokku umbes 2000 visuaali, säilinud versioonis näeme ainult 971 pildiga paneele (sammas, 10). Kuigi tegu on lõpetamata ja vastuolulise uurimisobjektiga, on Prantsuse filosoof, kunstiajaloolane ja Warburgi uurija Georges Didi-Huberman öelnud, et oma töö kaudu mõistis Warburg, et tähendus ei ole seotud vormiga kui sellisega, vaid vormi transformatsiooniga (Didi-Huberman 2018: 12).

„Mnemosyne Atlas” omistab montaažile võime toota piltide kohtumiste kaudu dialektilist teadmist lääne kultuurist: seda pidevalt uuenevat tragöödiat – uuenevat ja seetõttu ilma sünteesita – mõistuse ja mõistusetuse vahel või nagu ütles Warburg, selle vahel, mis tõstab meie meele taeva poole (astra), ja selle vahel, mis tõukab meid taas keha sügavikku (monstra) (sammas, 13).¹⁰

Warburgi soovis projekti kaudu sõnastada tähenduste pidevat liikumist ja muutumist. Atlasega üritas ta luua „mälu ümberkujundamise maatriksi”, mis ei muudaks inimkonna mälestusi sisuliselt, vaid annaks neile täiendava tähendusvälja (Didi-Huberman 2018: 12). Selle ambitsioon oli tabada antiikkultuuri järelelu (Nachleben der Antike) motiive. Kujutiste „mälu” jälgimine läbi aegade on põhjus, miks Warburgi tööd on kasutatud interdistsiplinaarsetes valdkondades, näiteks on ajaloolased, antropoloogid, sotsioloogid ja filosoofid tema ideesid seostanud kultuurilise ja kollektiivse mälu uurimustega (Becker 2013: 5). Samuti on *Mnemosyne Atlasel* olnud suur mõju ka kunstnike seas, selle kaudu on ümber mõtestatud viise, kuidas kaasaegset kunsti luuakse ja esitakse. Kogumikku, montaaži või mingi objekti lammutamist ja „uuesti kokku panemist” võib pidada Warburgi atlase üheks pärandiks (Didi-Huberman 2018: 8) Didi-Huberman toob välja Karl Blossfeldti, Marcel Duchamp’i, Gerhard Richteri, Sol LeWitti, Hannah Höch’i ja teiste kunstnike töid, kus on kasutatud eelmainitud võtteid.

¹⁰ Neither an absolutely mad disorder nor a very wise layout, the *Mnemosyne atlas* assigns to montage the capacity to produce, through the meetings of images, a dialectical knowledge of Western culture, that constantly renewed tragedy—renewed and therefore without synthesis—between reason and unreason, or, as Warburg said, between what lifts us toward the sky of the mind (astra) and what precipitates us again into the abyss of the body (monstra). (Didi-Huberman 2018:12-13).

Atlase kesksed terminid on *Pathosformel* ja *Nachleben*. *Pathosformel* on Warburgi väljapakutud kunstiajalooline uurimisühik, mis Johannes Saare tõlkes tähendab „emotsionaalselt laetud visuaalset kujundit” (Saar 2024: 59). Nimelt arvas Warburg, et terve Euroopa visuaalne kultuur on defineeritav kindlate „arhetüüpsete vormielementide” kaudu (samas, 10). *Mnemosyne Atlas* on Didi-Hubermani järgi algusest peale mõeldud just selliste fundamentaalsete žestide atlasena. Žestide, mis on antiigist meieni „edasi kantud ja transformeeritud: armastuse, lahingu, triumfi ja alistumise, tõusmise ja kukkumise, hüsteeria ja melanhoolia, graatsia ja inetuse, liikumises oleva iha ja tardunud terrori žestid.” (Didi-Huberman 2018: 13).¹¹ *Pathosformeli* mõiste ilmub esmakordselt Warburgi 1905. aasta essee Düreri joonistuse „Orpheuse surm” kohta. Täpsemalt jälgis Warburg Orpheuse surma kujutamise edasikandumist. Surma tähistavad žestid liikusid antiikvaasidelt gravüüride kaudu Ovidiuse *Metamorfooside* illustratsioonidesse ja sealtläbi Düreri joonistustesse (Depsoix 2015: 131). Niisiis väljendub *Pathosformel* ka meediumiüleses transformatsioonis.

Nachleben der Antike kirjeldab nende vormide katkendlikku edasikandumist ajaloos. Näiteks leinava ema žest muutub *Pathosformeliks* siis, kui see kordub eri aegadel ja kontekstides antiiksel urnil, renessanssmaalil, ajalehefotol. Motiiv ei kanna individuaalse isiku valu, vaid pigem üldistatud emotsionaalset laengut (Johnson 2012: 14). *Pathosformel*’id ei kandu lineraarselt, vaid kaovad, varjuvad ja kerkivad siis esile uuesti ootamatult muundunud kujul. *Mnemosyne Altase* ülesanne on seda protsessi näitlikustada.

Ka Ernst Cassirer on oma essee *Kultuuri tragöödia* sarnaselt mõtestatud kultuuris ilmnevaid vorme. Tema järgi on ajaloo tõeliste renessansside taga alati „spontaansus”, mitte pelk „vastuvõtlikkus” (Cassirer 1961: 194). „Mineviku kultuuriepohhid ei ole liikumatud ehituskivid, vaid potentsiaalsete energiatega kogunemine, mis ootavad hetke, mil nad uuesti esile kerkivad.” (samas, 196). Ta toob näiteks Petrarca, kes jõudis ’uue’ ja originaalse stiili juurde süvenedes minevikku ehk antiikkultuuri (samas, 195). Oma ja võõra kooseksisteerimine on järelikult uuenduste allikas, kus eelnenud vorm ei kandu edasi muutumatuna, vaid muundub vastavalt selle vastuvõtjast.

¹¹ *Dances, human gestures in general, make up the essential, the center of Warburg’s collection conceived from the beginning as an atlas of the “formulae of pathos (Pathosformeln),” those fundamental gestures transmitted — and transformed — to us from antiquity: gestures of love, gestures of combat, gestures of triumph and of subservience, of elevation or of falling, of hysteria and of melancholy, of grace and of ugliness, of desire in movement and of petrified terror.* (Didi-Huberman 2018: 13).

2. Teoreetilised lähtekohad

Käesolev peatükk tutvustab töö teoreetilisi lähtekohti. Esmalt tutvustan teatrisemiootiku Erika Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide tüpoloogiat ning teatruruurija Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri käsitlemist, millele tuginen „Pantheoni“ mõtestamisel. Seejärel kirjeldan korduse problemaatikat nii dramaatilises kui ka postdramaatilises teatris ning viimaks toon välja lavastuse kesksete teemadega haakuvaid kultuuriteoreetilisi arusaamasid. Rakendan eelmainitud hilisemas analüüsis.

2.1. Teatrimärgisüsteemide tüpoloogia

Teatrietendus erineb teistest kunstitüüpidest oma ainukordsuse poolest. Anneli Saro toob välja, kuidas etendus tähendab „lavastuse kui teatrikunsti teose üht esituskorda.“ (Saro 2022). Saksa teatriuruurija- ja semiootik Erika Fischer-Lichte määratleb etendust „sündmusena, millele on iseloomulik iga kord eripärane konstellatsioon“ ning kuna kaasatud on ka publik, ei ole ükski etendus identsena korratav (Fischer-Lichte 2011: 71). See singulaarsus ei tulene üksnes esitusest, vaid ka vaataja kogemusest: „[s]ee, mis ärgitab vaatajat etenduse käigus talle ainuomasele, subjektiivsele tähendusloomele, on etendust moodustavate performatiivsete protsesside eripära.“ (samas). Siinkohal oluline on mainida Fischer-Lichte arusaama teatri minimaalset tingimusest, mille järgi üks inimene (A) kujutab kedagi (X-i) ning keegi teine (S) vaatab pealt (Fischer-Lichte 1992: 7). Etendus ei ole seega lõpetatud teos, mida vaataja passiivselt tarbib, vaid protsess, milles tähendus sünnib igal vaatamisel uuesti (samas). Ka Mart

Kangro on kirjutanud oma loomingu käsitles, kuidas „[e]tendus on lavastuse kordus ja iga kord teisiti. Lavastust on võimalik korrata, etendust mitte.“ (Kangro 2024: 119).

Tähenduse tekkimist teatris selgitab Fischer-Lichte Charles Morris'e märgielementide (märgikandja, objekt, tõlgendaja) kolmedimensioonilise semioosi mudeliga ehk süntaktika, semantika, pragmaatika näol. Fischer-Lichte kirjutab *The Semiotics of Theater* raamatus, kuidas märgi tähendus muutub siis, kui muutub üks eelmainitud kolmest dimensioonist (Fischer-Lichte 1992: 2). Teatrimärkide analüüsimiseks pakub Fischer-Lichte välja „neli semantilise koherentsuse tasandit, mille alusel etendust üksikult üldisele liikudes analüüsis osadeks jaotada.“ (Väli 2018: 339). Pille Jänes võtab need tabavalt kokku oma magistritöös, tutvustades Fischer-Lichte lähenemist:

(1) Etenduse algelemendid, s.o väikseimad märgid eri märgisüsteemidest. Neid enamasti etendust analüüsid eraldi ei interpreteerita, kuivõrd nad sulanduvad suurematesse kooslustesse. (2) Märgikooslused ehk liitmärgid, konfiguratsioonid ja märgijad – oluline on nende puhul see, et tähendus tekib nende jadade liikmesmärkide omavahelistest suhetest. (3) Etenduse alatekstid ehk allstruktuurid – nagu seda on näitleja rollilahendus, etenduse kujundus koos kõigi visuaalsete märkide ja märgikooslustega, helirežii jne. (4) Etendus tervikuna. (Jänes 2007: 9).

Kuna märk ei saa eksisteerida teatris üksinda, siis minu analüüs keskendub ennekõike etenduse allstruktuuride lahti kirjutamisele, lähtun selleks Fischer-Lichte teatrimärkide süstematiseerimisest. Nimelt arendas Fischer-Lichte edasi Tadeusz Kowzani 1968. aasta teatri märgisüsteemide tüpoloogiat, lisades juurde ruumikontseptsiooni, „rõhutades ruumiliste ja kujunduslike elementide osatähtsust lavastusterviku sünnis.“ (Väli 2018: 340) (Vt joonis 1).

Siinkohal peab mainima, et Fischer-Lichte kui ka üleüldist (teatri)semiootilist meetodit on mitmest aspektist kritiseeritud: „[a]rvustatakse semiootikute liigset innustumist etendusteksti uurimisest üksikmärkide ning märgijadade ja -koosluste kaupa, ilma, et küllaldaselt tegeldaks tervikuga.“ (Epner 2006: 63-64). Oliver Issak toob välja oma bakalaureusetöös (Issak 2021: 23), kuidas Inglise kirjandusteadlane ja teatrisemiootik Keir Elam, kes on küll kasutanud Fischer-Lichte lähenemist oma teatrisemiootilistes käsitlustes, väljendab oma kahtlust Fischer-Lichte lähenemises, tuues välja, et tegu on „Praha koolkonna strukturalistlikus traditsioonis“ liiga formalistliku ja staatilise analüüsimudeliga (Elam 2003: 204). Samas tunnistab Elam, et mudeli eeliseks on selle metodoloogiline lihtsus teatrimärkidega opereerimisel (samamoodi, 205). Sellest on ka tingitud käesoleva töö analüüsimudeli valik.

1. Helid	Akustilised	Põgusad	Ruumiga seotud
2. Muusika			Näitlejaga seotud
3. Lingvistilised märgid			
4. Paralingvistilised märgid			
5. Miimika	Visuaalsed	Püsivad	Näitlejaga seotud
6. Žestid			
7. Prokseemika			
8. Mask, grimm			
9. Juuksed			Ruumiga seotud
10. Kostüüm			
11. Lavakontseptsioon			
12. Lavakujundus			
13. Esemed			
14. Valguskujundus			

Joonis 1. Erika Fischer-Lichte märgisüsteemide klassifikatsioon (Jänes 2007: 8).

Nagu näha jooniselt koosneb teatri märgisüsteemide tüpoloogia 14. märgisüsteemist, mis on omakorda rühmitatud kolme suurema kategooria alla: ajaliselt piiritletud, tajumispõhised ning ruumi- või näitlejakesksed märgid. Ruumiga seotud märkide hulka kuuluvad lavakontseptsioon, lavakujundus, esemed, valgus ning helid ja muusika. Lavakontseptsioon käsitleb teatriruumi füüsilist keskkonda, selle kujundust ning publiku ja näitlejate ruumilist paigutust (Fischer-Lichte 1992: 97–100). Lavakujundus puudutab lavaruumi visuaalset ülesehitust (samas, 102), esemed laval olevate objektide tähendust (samas, 107-108), valguskujundus aga valguse rolli ja kasutusvõtteid laval (samas, 110-112). Kõik need on seotud X-i lavalise keskkonna kujutamisega (samas, 115).

Kui ruumiga seotud märke on enamjaolt mugav kirjeldada, siis näitleja kui „lavategevuse subjekti“ märgisüsteeme on juba keerulisem (Epner 2022). Nimelt on enamik Fischer-Lichte märgisüsteemidest koondunud näitleja ümber, kelle loodud märgid on aga ebapüsivad ja etendusesti varieeruvad. Lisaks kanduvad lavale näitleja tunnusjooned, mis pole tihti analüüsis tähendust määravad, kuid saavad „tegelase terviktähenduse taandamatuks koostisosaks.“ (samas). Näitleja on märgisüsteemide mudelis küll kesksel kohal, kuid tema kohalolu jääb tihti X-i märkidest eraldamatuks.

Näitlejaga seotud märgisüsteemid on seega lingvistilised ja paralingvistilised märgid, miimika, žestid, prokseemika, mask/grimm, juuksed ning kostüüm. Kui lingvistilised märgid on seotud X-i sõnade väljendamisega ning teatriteksti kui sellisega (Fischer-Lichte 1992: 19-20), siis paralingvistilised märgid kaasnevad lingvistiliste märkide väljendamisega. Nende alla kuuluvad hääled ja hääletsused, aga ka intonatsiooni, tempo, rütmi, rõhu, artikulatsiooni, 'ilmekuse' jne küsimused (sammas, 22-30). Miimika funktsioon on sellega sarnane – uuritakse näoilmeid ja analüüsitakse nende tähendusi (sammas, 30-31). Žestid keskenduvad näitlejate füüsilisele kohalolekule ja selle liikumisele (sammas, 39-41), prokseemika ruumi ja näitleja(te) asetusega laval seotud küsimustega (sammas, 58-61). Eelmainitud märgisüsteemid on seotud A lavalise tegevusega ehk sellega, kuidas näitleja X-i kehastab. Mask, grimm, juuksed ja kostüüm käsitlevad aga A välimuse kohandamist X-i realiseerimiseks (sammas, 115). Erijuhiks on helid ja muusika, mis võivad olla näitlejaga seotud märgisüsteemid, kui näitleja laulab või häälitseb, aga on reeglina siiski ruumiga seotud (sammas, 18). Helid keskenduvad akustilistele nähtustele nagu vihmabasin või koputamine, muusika rohkem meloodilistele teostele (sammas, 117-128).

2.1.1. Kordus teatris

Kui Fischer-Lichte rõhutab teatrietenduse sündmuslikkust ja singulaarsust, siis on see kordumatus võimalik üksnes pideva kordamise kaudu. Saro toob välja, et „klišee või stamp on teatrile kui kunstiigile fenomenoloogiliselt omane, sest teatriprotsess ise põhineb kordamisel (proovid, etendused)“ (Saro 2015). See korduvus on ühtlasi problemaatiline. Teatripedagoog ja üks meetodnäitlemise alusepanijatest Lee Strasberg on sõnastanud selle näitleja vaatenurgast: „Näitleja tegelik probleem on see, kuidas luua igas etenduses samad usutavad kogemused ja sama käitumine, kaasates samal ajal selle, mida Stanislavski nimetas „esimese korra illusiooniks.““¹² (Zamir 2009: 365). Nõnda seisab näitleja silmitsi paradoksaalse ülesandega korrata iga õhtu varem harjutatud tegevusi nii, et need tunduks esmakordsed. Ühtlasi on ta neid tegevusi korranud kuude kaupa prooviprotsessi jooksul. Paratamatult muutub selline kordamine kehamäluliseks harjumuseks, mis on samaaegselt vastuolus etenduse esmakordsuse printsiibiga. Ent teatrifilosoof Tzachi Zamir toob välja, et isegi näiliselt identses

¹² *The real problem for the actor is how to create in each performance the same believable experiences and behavior, and yet include what Stanislavsky called "the illusion of the first time.* (Strasberg, viidatud Zamir 2009: 365 kaudu).

hetkel on näitlejal võimalik avada uusi tähenduskihte ja muuta selle kaudu etendus unikaalseks (samas, 368-369).

Kordamise paradoks ei piirdu ainult näitleja kogemusega. Ameerika teatriuurija Marvin Carlson tõstatab oma raamatus *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* kordamise probleemi üldisemalt. Tema peamine idee seisneb „kummitamises“ ehk varasema identse objekti ilmunises uues kontekstis. See korduvus toimub neljal tasandil: ruumilisel, dramaturgilisel, kehalisel ja lavastuslikul. Carlson peab teatri kogemist puhta lehena raskendatuks, sest vaataja individuaalsed või kollektiivsed mälestused objektidesse (näidend, näitlejad, lavastaja, lava jne) muutuvad määravaks teatri kogemisel (Carlson 2001: 165). Teater toimib seega tema määratluse järgi mälumasinana, kus iga kordus aktiveerib varasemaid tähenduskihte erinevates märgisüsteemides.

Üheks neist on tekstuaalne tasand. Draamatekst on oma olemuselt korratav: sama teksti lavastatakse eri aegadel uuesti, iga lavastus loob sellest uue tõlgenduse ning iga etendus avab selle tõlgenduse uues kontekstis. Autoriteatri kontekstis saame rääkida ka kindlate lavastusvõtete, žanrite ja isegi trupi korduvusest lavastusest lavastusse. Järelikult on kordus teatrile struktuurselt omane. Samas ei tähenda see, et etendus oleks suletud artefakt, vastupidi, etendus on sündmus, „mis tekib vaatajate ja etendajate vahelises koosmängus“ (Oruaas 2022c). Fischer-Lichte arendab seda mõtet edasi: kuna etendus eksisteerib ainult oma toimumisprotsessis, on selle säilitamine põhimõtteliselt võimatu. Videosalvestis sellest on vaid konstrueeritud jälg, mis ei asenda etendust ennast (Fischer-Lichte 1992: 172). Seetõttu ongi teatritekstide kordamine paratamatu, sama materjal saab püsida vaid pideva taasesitamise kaudu. Lavastuse ja etenduse suhe niisiis olemuslikult kordamise suhe.

Kordamine muutub tähenduslikuks ka siis, kui see esineb draamateksti struktuuris. Juri Lotman kirjutab oma *Kunstilise teksti struktuuris*, kuidas kõiki korduste liike kunstilises tekstis saab määratleda „korrastatud ekvivalentsuse järgi“ (Lotman 2006: 183). Kui tekst on kunstiline, siis kehtib eeldus, et „kõik temas esinevad kordused on mõtestatud“ ning ükski kordus ei esine seega juhuslikuna. Sama põhimõtet laiendab ta *Filmisemiootikas* filmiteksti uurimisele, kirjutades, kuidas „kui eseme loomulikul vormil on suunitlus või on see märgistatud tunnuste „suletus/avatus“ või „valgus/pimedus“ alusel, siis korduvus summutab esemelisi ja rõhutab abstraktseid – loogilisi või assotsiatiivseid tähendusi.“ (Lotman 2004: 74). Korduste määratlemine on sellest tulenevalt üks teksti struktuuri kirjeldamise võimalusi (Lotman 2006: 185-186).

Ent et kordamissuhted oleksid tähenduslikud, ei pea kordus kui selline esinema kunstilises tekstis lineaarselt, korduste hulka saab liigitada „[s]uhte[i]d ühesuguste elementide vahel väljaspool suhet teksti süntagmaatikaga.“ (samas, 183). Lotman toob välja, kuidas (filmi)elementide kõrvutamiseid võib olla kahte tüüpi: (1) ühe ja sama objekti kõrvutamine erinevates moodustes, (2) erinevatel moodidel sama objekti kujutamine (samas, 93). Seda illustreerib ta skeemi abil, kus suured tähed tähistavad märgi suhet objekti ja väiksed tähed märgi suhet teiste märkidega (Lotman 2004: 93):

A a	A b
A b	B a
A c	C a

Teatriteksti kontekstis tähendab see, et korduvus ei eelda tingimata ajalist järjestust. Tekstiliste elementide kordamine mitte-lineaarselt annab võimaluse uute tähenduskihtide tekkeks. Ka Kangro on liigutusi kirjeldades märkinud, et kordamisel ununeb selle „sotsiaalne tähendus ja selle asemel hakatakse nägema [koreograafilist] abstraktsiooni.“ (Kangro 2024: 117).

Korduvus ilmneb seega pea igas teatri märgisüsteemis ja on oma olemuselt vältimatu. Kui dramaatilises teatris on kordamise puhul tegu justkui kunstivormi paratamatusega, siis postdramaatilises teatris muutub see teadlikuks dramaturgiliseks ja lavastuslikuks võtteks.

2.2. Postdramaatiline teater

Kuna „Pantheon“ kuulub postdramaatilise teatri esteetikasse, annan ülevaate selle termini kujunemisest, tähendusest ja väljendusest. ‘Postdraamatilise teatri’ mõiste tõi käibele saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmann oma 1999. aastal ilmunud teoses *Postdramatisches Theater*. Mõiste on alternatiiviks postmodernismile, mis mõjub teatri kirjeldamisel liiga ebamäärasena ja üldistavana, „pretendeerib kogu ajastu defineerimisele“ (Lehmann 2024: 41-43). *Post-*eesliide tähistab siinkohal järgnevust, mitte vastandust. Postdramaatiline teater ei vastanda ennast dramaatilisele teatritele, kus „lavastus lähtub kirjanduslikust tekstist“ ning kus jälgitakse „aristotelesliku“ draama žanrimudeleid (Epner, Pesti 2024: 12). Nendeks peab Lehmann lavastusi, mille struktuuri loovad dialoog, lugu, tegelased ja tegevus (Epner 2006b: 40). Postdramaatilises teatris taanduvad need elemendid dominantselt positsioonilt. See ei tähenda aga täielikku katkestust, Lehmann täpsustab *post-*liite sõnavalikut:

Ka eesliide „post” postmodernses mõistes on midagi enam kui üksnes märk, viidates sellele, et üks kultuur või kultuuripraktika astus eemale eelnevalt enesestmõistetavana kehtinud modernismi horisondist, aga seisab sellega veel mingisuguses suhtes, seda eitades, sellele sõda kuulutades, sellest vabanedes, aga võibolla ka vaid kõrvale põigates, et mänguliselt järele uurida, millised võimalused peituvad teispool horisonti. (Lehmann 2024: 45).

Postdramaatiline teater ei tühistata dramaatilist teatrit, vaid astub sellest kõrvale, säilitades kriitilise suhte eelnenud traditsiooniga. Autori järgi algas selline paradigmuuendus 1970. aastatel, olles relevantne ka tänase teatripraktika mõtestamisel. Postdramaatilise teatri peamiseks ideeks on kirjaliku teksti kui domineeriva märgisüsteemi kahtluse alla seadmine ja teiste dramaatilises teatris marginaliseeritud märgisüsteemide esiplaanile tõstmine: „Intermedialisus, kujutiste kultuur, kahtlemine suurtes teooriates ja metanarratiivides lammutavad selle hierahria, mis enne oli taganud teatrivahendite allumise tekstile ja ühtlasi ka nende omavahelise kokkukuuluvuse.“ (Lehmann 2024: 97) Kuigi postdramaatiliste tunnuste avaldumist leidub ka klassikalises dramaatilises teatris, saab oluliseks nende „elementide konstellatsioon“, mis määrab kas tegu „postdramaatilise esteetikaga“ või mitte (samas, 40).

Mõiste defineerimise asemel konstrueerib autor postdramaatilise teatri kaanoni, *panoraami*, nagu Lehmann ise nimetab (Lehmann 2024: 38), kuhu on koondatud teatritegijaid, kes tema meelest viljelevad postdramaatilist teatrit. Eestikeelse tõlke eessõnas lisavad Luule Epner ja Madli Pesti sellesse nimistusse ka Peeter Jalaka, Marko Raadi, Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi, Mart Kolditsa, Lauri Lagle ning Mart Kangro. Kangrot mainitakse *performance*-teatrile omase esteetika kirjeldamisel, kus dialoogi rõhk on asendunud füüsilise tegevusega: „töötatakse nn abstraktsete kujunditega, mis ei väljenda (loetavaid) psühholoogilisi tähendusi.“ (Epner, Pesti 2024: 19). Kangrot tuuakse välja ka kaasaegse tantsu kontseptuaalse suuna esindajana, milles domineerivad mitmed postdramaatilise teatri omadused, nagu „fragmentaarsus, seisundlikkus, kehalisus, aja kiirendamine ja aeglustamine, erinevate tekstide ja esteetikate põimimine.“ (samas).

Eero Epner on kirjutanud, kuidas postdramaatilises teatris on fookus nihestunud eelkõige vaataja suunas. Kuna teatritegijad usuvad vaataja intelligentsi, siis proovitakse optimeerida tema tervet potentsiaali, mistõttu „jäetakse meeleldi ostad lahtiseks, ollakse ambivalentne, tsiteeritakse ja vihjatakse, pakutakse vastuolusid, põgenetakse hinnangute eest, esitatakse küsimusi ega vastata.“ (Epner 2016). Lisaks toob ta välja, et tihti on postdramaatiliste lavastuste loojad tantsu taustaga, sest see vorm nõuab dünaamilisust, keha ja sõna sümbioosi, mis pole seni klassikalises draamateatris domineerival positsioonil olnud (samas). Taaskord täidab Kangro mõlemat postdramaatilise teatri eeldust.

Näitleja positsioon muutub postdramaatilises teatris juba lingvistilisel tasandil, kui nimetus 'näitleja' asendub üldistava 'etendajaga' (Epner 2014: 56). Kui dramaatilises teatris on näitleja rolli esitaja, siis postdramaatilises teatris muutub ta „etendajaks, kes pakub kontemplatsiooniks oma kohalolu laval.“ (Lehmann 2024: 237). Seda seletab dramaatilise ja postdramaatilise märgikasutuse erinevus. Nimelt muudetakse võimalikult väikseks dramaatilises teatris „tähistaja produktiivne, konkreetne, ainulaadne, kontekstuaalne, reaalne, jõuline, materiaalne, sensuaalne“ mõõde, eelistades tähistatavat, samas kui postdramaatilises teatris rõhutab etendaja oma füüsilist kohalolu ning tähistaja astub esile tähistatava asemel (Berger 2014: 8). Riina Oruaas toob välja, et esiplaanile seatakse 'siin ja praegu' loodud suhted etendajate, ruumi ja publiku vahel (Oruaas 2022a). Kusjuures postdramaatilise teatri etendaja ei pruugi lavastuse vältel piirduda ühe rolliga. Levinud praktikaks on rollivahetused ja/või rollist välja astumised, etendaja kodanikunime ja „lavakuju nime kokkulangemine“ ning autentsuse taotlemine (samas). Neid tunnuseid arvesse võttes on postdramaatilise teatri raamistik käesoleva uurimisobjekti analüüsi jaoks keskse tähtsusega.

2.2.1 Kordus postdramaatilises teatris

Postdramaatilises teatris on kordamine ennekõike väljenduslik võte, mida kujundab omalaadne ajakäsitlus. Lehmann kirjutab, et kui dramaatilises teatris viiakse vaataja reaalsest „igapäeva-ajast eraldatud unenäoaega“, siis postdramaatilises teatris rõhutatakse aja jagatud kogemust etendajate ja publiku vahel, ajast saab „vahetu kogemuse objekt“ (Lehmann 2024: 275). Sellest johtuvalt on postdramaatilises teatris levinud erinevad „aja moonutamise“ tehnikad, millest ühe, kestuse teadvustamise, toob Lehmann esile eraldi (samas, 276). Selle kõige levinum väljendus on aja venitamine, kus aegluubis liikuva keha ja loomulikust rütmist loobunud lavapilt loovad mulje „omaenese ajast“, teater muutub „ajaskulptuuriks“ (samas).

Kestuseesthetika kõrval eristab Lehmann ka omaette esteetikaks kordamist, pidades seda postdramaatilise teatri üheks „tüüpilisemaks toimumisviisiks“ (samas). Sarnaselt kestusele toimub kordamisel aja kulgemise tihendamine ja eitamine. Kuigi kordamist on kasutatud igas esteetilises žanris, omandab see postdramaatilises teatris vastandliku funktsiooni: „Uues teatrikeeles omandab kordamine aga teise, lausa vastupidise tähenduse: kui varem seisis kordamine struktureerimise, vormi ülesehitamise teenistuses, siis uues teatrikeeles kasutatakse seda just nimelt loo, tähenduse ja tervikliku vormi *destruktureerimiseks* ja

dekonstrueerimiseks.“ (samas, 277, rõhutus originaalis). Lõhkumine avaldub vaataja tasandil, sest liigse kordamise tulemusel muutuvad protsessid publiku tajus tähtsusetuks ja lõputuks kulgemise jadaks (samas). Kuid Lehmann toob välja, et kordamisel võib olla ka produktiivne potentsiaal. Ta viitab Gilles Deleuze’ile, öeldes, et isegi teatris ei esine tõelist kordamist, kõiges korduvas on midagi teistsugust.¹³ Sellise kordamisega kaasneb vaatajas suurem tähelepanu ning märgatakse erinevusi:

Oluline pole korratava sündmuse tähendus, vaid korduva tajumise tähendus; mitte korratav, vaid kordamine ise. [...] Kordamise protsessi kaudu tuleb nähtavale vaatajate kannatamatus või üksluisus, nende tähelepanemine või tahtmatu aega süüvida, nende valmisolek või vastumeelsus sukelduda ennast võõrandavasse vaatamisakti, anda oma koht ja eluõigus ka kõige väiksemale erinevusele, ajale kui fenomenile (Lehmann 2024: 277-278).

Kordamine on postdramaatilises teatris seega ennekõike strateegiline ja dramaturgiline võte, mis ei pruugi iseeneses tähendust kanda, vaid pigem loob tingimused, milles tähendus võib tekkida, muutuda või kaduda.

Järgnevalt annan ülevaate kordamise kultuurilistest ja filosoofilistest käsitlustest, peatudes neil lähenemistel, mis tunduvad „Pantheoni“ analüüsi jaoks kõige relevantsemad.

2.3. Kordus kultuuris: teoreetilisi lähtekohti

Kordumine on kultuuris laialdaselt esinev nähtus, mis avaldub nii rituaalides, ajaloolistes muistrites kui ka filosoofilises mõtlemises. Käesoleva töö kontekstis on asjakohane Nietzsche igavese taastuleku idee, kuigi selle filosoofia põhjalik käsitlemine jääb töö raamidest välja. Tutvustan seda Hasso Krulli käsitluse kaudu, peatudes üksnes neil aspektidel, mis näivad olulised teoreetiliste lähtekohtade kui ka uurimismaterjali mõtestamisel. Samuti toon välja Deleuze’i korduse ja erinevuse, Benjamini reprodutseerimise ja Silver Rattassepa tsüklilise ajakäsitluse lähenemised. Ülevaate eesmärgiks on uurida, milliseid korduse mõtestamise viise on välja pakutud ning millist rolli sellele kultuuris omistatakse.

Krulli järgi ei ole igavene taastulek Nietzsche käsitluses seotud mäluaga. Kuigi selle katalüsaatoriks võib olla *déjà vu* tunne, ei sisalda see mälestuse komponenti (Krull 2025: 20). Nietzsche enda kogemus Silvaplana järve ääres 1881. aastal illustreerib seda hästi. Nähes ühel jalutuskäigul püramiidikujulist kaljurahnu, valdas teda ootamatu äratundmine, et seesama

¹³ Peaasjalikumalt tutvustan Deleuze’i lähtekohti kordamisest järgmises alapeatükis.

sündmus on juba lõputult kordunud täiesti identsena (samas: 8). Ta mõistis, et elus on kõik lõputult korduv, sh et ka mõistmine sellest on lõputult korduv. Lõputute kordumiste jada algas niisiis äratundmisega (samas).

Igavese taastuleku sõnum on Krulli käsitusel sisemiselt ambivalentne. Ühest küljest on tegemist saatuse jaatuse ja vabastusega. Kui kõik tuleb igavesti tagasi, tähendab see, et iga hetk on omaette täielik ja lõplik. Teisest küljest sisaldab see sama mõtte negatiivset teist külge: „Sest tagasi ei tule ainult see osa elust, mis on kaunis ja imetlusväärne – tagasi tuleb ka kõik mannetu, armetu ja vilets, mida sel juhul tuleb samuti *jaatada, jaatada* saatuseks.“ (samas, 16, algupärane kursiiv). Igavene taastulek on printsiip, mitte abstraksioon, sest tegu on sündmusega, mis on meile kõige omasem ja mille ulatus on lõpmatu (samas, 9-10).

Krull seob Nietzsche igavese taastuleku Deleuze'i korduse ja erinevuse teooriaga. Kui Nietzsche kordus on „galaktiline“ ehk kõikehõlmav (Krull 2025: 61), siis Deleuze'i kordust saab käsitleda ontoloogilisena (samas), kus see sünnitab pidevalt erinevusi: „[e]rinevus on kõige taga, aga erinevuse taga pole midagi.“ (Deleuze 2014: 110). Deleuze'i järgi ei ole igavene taastulek aga eraldiseisev sündmus pärast muutumist, vaid on muutumise enda struktuur, see on kohal igas erinevuses juba siis, kui see toimub. Ühtlasi nendib ta, et igavese taastulekuga kaasneb kaos, sest mõlemad eksisteerivad samas jaatuses (samas). Krull kirjutab, kuidas kaos ja kosmos muutuvad Deleuze'i käsitusel üheks „kaosmoseks“¹⁴ (Krull 2025: 63). Kaose negatiivne ja kosmose positiivne konnotatsioon kaotavad oma võime, sest „kaosmost“ ei saa defineerida kummagi mõiste kaudu eraldi (samas). Tegu pole vastandite, vaid ühe tähendusloome protsessi kahe küljega (samas).

Sama korrapära kehtib korduse kohta – kordus ei ole erinevusele vastanduv protsess, vaid erinevuse enda toimemehhanism. Deleuze illustreerib seda ujujaga. Nimelt kirjeldab ta, kuidas ujuja liikumine ega ujumisõpetaja liigutused kaldal ei sarnane reaalsuses laine liikumisega, kuid neid korrates omandame me ujumisoskuse:

Kui keha ühendab oma iseärased punktid laine omadega, siis ta moodustab korduseprintsibi, mis ei ole enam Sama kordus, vaid hõlmab Teist, hõlmab erinevust ühest lainest ja liigutusest teise ning kannab seda erinevust edasi niimoodi moodustunud korduseruumis. Õppimine tähendabki märkidega kohtumise ruumi moodustamist, kus iseärased punktid võetakse üles üksteise sees ning kus kordus moodustub samal ajal, kui ta varjub (Deleuze 2014: 54-55).

Deleuze defineerib korduse kui „mõisteta erinevuse“ (samas). Erinevus tekib kohtumisel uuega, võõraga. Et teist mõista on vaja jaatada nii ennast kui ka teise erinevust. Mõistmine

¹⁴ James Joyce'ilt laenatud mõiste (Krull 2025: 63).

mõiste kaudu pole piisav, sest mõiste otsib alati identsust ja eitab erinevust (Krull 2025: 62). Krull nendib tabavalt, et erinevust tuleks mõistmise asemel „mõistatada“ (samas).

Siinkohal oleks asjakohane eristada *kordamist* ja *kordumist*. *Kordamine* on tahtlik tegevus, „millegi tegemine uuesti, [...] korduvalt“ (Sõnaveeb 2026a)¹⁵, kus ajaline edasimineku puudub või on tagaplaanil. Selles tähenduses kasutab seda mõistet Lehmann postdramaatilise teatri kontekstis, kus *kordamine* on dramaturgiline võtte, mis dekonstrueerib loo ja tähenduste lineaarset kulgemist. *Kordumine* on seevastu millegi uuesti juhtumine, taasesinemine, kus on esil ajas edasi liikumine, kuid ka paratamatult tagasimineku. Sellest kirjutab Nietzsche: igavene taastulek ei ole tahtlik tegevus, vaid maailma struktuurne omadus, korduvuse loomulik väljendus. Deleuze'i käsitluses ei ole *kordumine* kunagi identne, läbi selle toodetakse erinevusi.

Kui miski kordub, eeldab see originaali olemasolu. Originaali ja koopia suhetega tegeleb Walter Benjamin oma essees „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul“. Originaal on „algupärane teos või esialgsel kujul dokument (vastandatult tõlkele, koopiale, reprodutsioonile)“ (Sõnaveeb 2026b)¹⁶. Kuigi tänapäeval on võimalik pea kõiki kunstiteoseid reprodutseerida, näeb Benjamin, et nendel „reprodel“ puuduvad *hic et nunc* ehk 'siin ja praegu' mõõde, mis annab originaalile tema „ehtsuse tõendi“ (Benjamin 2010: 115-116). Tehniline reprodutsioon pakub küll originaali kogemiseks rohkem võimalusi – näiteks paljastada detaile, mis esialgu inimsilmale kättsaadavad pole, või võimaluse viia koopia kohtadesse, kuhu originaali ei saaks paigutada. Ent just need aspektid võtavad kunstiteoselt tema *hic et nunc*-i ja „aura“, mida Benjamin defineerib kui „ainukordse[t] nähtus[t], mida pakub kaugus, nii lähedal kui see olla võibki.“ (samas, 119).

Ent kordumise väljendus ei piirdu vaid reprodutsiooniga. Kordus ise võib olla ühtlasi tsükliline liikumine, mis toob sisse lineaarse ja tsüklilise ajakäsitluse eristuse. Silver Rattasepp märgib, et tsükliline ajakogemus on korduse kogemine, kus saab oluliseks millegi tagasipöördumine. Lineaarne aeg seisneb aga aja kordumatuses, näiteks elusolendite eluringis: „elusolendid sünnivad, elavad ja surevad, ning see protsess on pöördumatu.“ (Rattasepp 2009: 80). Mõlemad käsitlused on seega seotud *kordamise* ja *kordumise* eristusega. Tsükliline aeg kirjeldab *kordumist* kui struktuurset omadust, *kordamine* on aga selle tsüklilisuse tahtlik intensiivistamine.

¹⁵ Kordamine. EKI ühendsõnastik 2026. Eesti Keele Instituut, Sõnaveeb 2026. Kättesaadav: <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/kordamine/1/est>.

¹⁶ Originaal. EKI ühendsõnastik 2026. Eesti Keele Instituut, Sõnaveeb 2026. Kättesaadav: <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/originaal/1/est>.

Samas ei saa neid kahte kogemise viisi täielikult eristada. Rattasepp väidab, et tsüklilise ja lineaarse aja puhul on tegemist hoopis omavahelise „kokkupuutepunkt[iga], kus kohtuvad kordumatu ja pöördumatu reaalaeg, nagu seda esindab teadvus ja mälu, ning mõne temast väljapoole jääva mehaanilise süsteemi regulaarselt korduv, aina oma alguspunkti tagasi pöörduv aeg.“ (samas, 81). Nimelt ei suuda korduv süsteem kunagi tunnetada iseenda kordumist. Teadvus, mille kestvus on pidev ja kordumatu, ei saa end kunagi täpselt korrata, sest iga kogemus lisandub eelmisele, kujundades ümber seda, mis oli ehk „mineviku aktualiseerivat mälu“ (samas, 80).

See eristus resoneerub Deleuze'i korduse mõistega, kus edasimineku tunnetamine on seotud erinevusega, mis igas kordumises peitub. Ei kordu sama, vaid teistsugune. Herkleitose öeldu („Ühte ja samasse jõkke ei saa kaks korda astuda“) aktualiseerub rääkides tsüklilisest ajakäsitlusest: „[m]õne mehhaanilise, välise süsteemi tekitatud metronoomilised intervallid surutakse peale elu ja teadvuse pidevale liikumisele ja muutumisele.“ (samas, 81). Sotsiaalanthropoloogi Tim Ingoldi sõnastuses tähendab selle ajalikkuse teadvustamine „korduva, kultuuriliselt kodeeritud šablooni asetamises indiviidide sotsiaalse elu lineaarsele pidevusele.“ (Ingold 1986: 166, viidatud Rattasepp 2009: 81 kaudu).

Eelnev ülevaade näitab, kuidas saab kordust mõtestada dramaatilises ja postdramaatilises teatris kui ka kultuuris laiemalt. Edasises keskendun „kummitamise“ ilmnemisele, kordusele kui postdramaatilise teatri võttele, Lotmani teksti kordumise käsitlusele, Nietzsche ja Deleuze'i lähenemistele kui ka *kordamise/kordumise* eristusele.

3. Kordused „Pantheonis“: lavastuse analüüs

Selles peatükis analüüsin „Pantheonis“ ilmnevaid korduse-motiive. „Pantheonis“ puhul on tegu semiootiliselt huvitava ja keerulise materjaliga. Nimelt opereerib lavastus pidevalt fiktsionaalse ja faktilise, keha ja sõna piiridel. Alatasa lõhutakse eelnevalt üles ehitatud maailmasid, korratakse, katkestatakse. Selline fragmentaarne struktuur ei allu kergesti terviklikule analüüsile, mistõttu on abi erinevate märgisüsteemide eraldi lahti harutamisest. Nende kaardistamiseks kasutan eelmainitud Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide tüpoloogiat, kuid ei pea vajalikuks käsitleda kõiki etteantud kategooriaid. Kirjutan neist, milles kordused lavastuses kõige selgemini avalduvad. Järgnev analüüs pakub ühe võimaliku tõlgenduse, mis ei püüa ammandada „Pantheonis“ tähendusvälja ja tõlgendamise võimalusi.

Et analüüsi oleks lihtsam teostada, olen jaotanud lavastuse 17. stseeniks (S). Neid on võimalik liigendada klassikalise kolmeosalise narratiivi struktuuri alusel: algus (S1-S5; 00:00 - 00:27), keskosa, mis tipneb kulminatsiooniga (S6-S14; 00:27 - 01:13) ja lõpp (S15-S17; 01:13 - 01:33). Järgnevalt kirjeldan iga stseeni lühidalt.

S1-S3 jooksul on laval kolm etendajat – Kaie Mihkelson, Juhan Ulfsak ja Kristina Preimann, kes liituvad üksteise järel. Mihkelsoni avamonoloog (S1-s) käsitleb elu kujunemislugu ainuraksetest tänapäeva inimeseni, temaga liitub Ulfsak. S2-s jutustatakse lugusid erinevatest algustest, alustades Berliini Volksbühne ehitamisest, jõudes mõttekäiguga Paabeli tornini ja paradiisiaiani. Selleks stseeniks on liitunud Preimann. S3-s kehtestatakse korduse temaatika: loetletakse olukordi, kus sama vorm kordub eri kontekstides, antud juhul istumisplaani näitel, mida võrreldakse erinevate olukordadega. S4-ks jõuab lavale terve trupp. Teele Pärn tirib Mart Kangro, kes on pea alaspidi ratastega raami peal, lavale, võetakse *Pathosformellike* poose, nimetatakse kehaosi ja nende vastavaid tundeid, vooruseid, objekte. S5-s tuuakse

esmakordselt lavale ratastel tühjad paneelid (*Mnemosyne Atlase* paneelide representatsioonid) ning tematiseeritakse katkestust kui tähendusloomelist sündmust.

Keskosas kasvatatakse pinget järk-järgult. S6-s jätkatakse originaalidee kui ka katkestuste teemaga. Nende kaudu kirjeldatakse erinevaid ajalooliseid sündmuseid. Sellele järgneb kakofoonia ja kaos, lärm, paanika, paugud. S7-s jõutakse selle kaosega indiviidi rahulolematuse ja viha kirjeldamiseni, taustal sõjakas boolerorütm. Etendajad ütlevad mitu korda „*Alea iacta est*“ – ‘liisk on langenud, tagasiteed ei ole’. S8-s toimub hetkeline rahunemine, lavale on jäänud vaid Ulfsak ja Preimann. Nende dialoog kirjeldab inimestevahelist möödarääkimist, enesekesksust ja üksteise mitte-mõistmist. S9-s kõlab Šostakovitši sümfoonia; etendajad liiguvad paneelide taga anonüümselt laval ringi. Inimesed on koos, ent samas eraldatud. S10-s tõstatub kunsti ja originaali küsimus. Illustreeritakse, kuidas kindlat poosi kohtab Man Ray, Ingrese, Michelangelo, Homerose töödes, S11 ajal räägitakse kujundlikult ühest kohast teise hüppamisest; sellest, kuidas inimene hüppab oma elu jookul erinevate paikade ja kontekstide vahel ringi. S12-s tematiseeritakse jalgpallurite antiiksed poosid ja peata ratsaniku motiiv. S13-s põimuvad katkendlikkus ning originaali küsimused, räägitakse katkendlikult nii Jeanne d’Arcist, Voldemar Kuslapi kombest haudadel kõndida ja giljotiinist, kõikidel etendajatel on oma mõttelõng. Kulminatsioonipunktiks on S14, kui lava laieneb mehaaniliselt, Ulfsak kannab tribüünidel ette Heli Alliku kõne, ekraanidele kuvatakse antiiskulptuure ning taustal mängib Led Zeppelin.

Pärast kulminatsiooni algab vaibumine. S15-s liigutakse pimeduses, kostab vaid liikumise hääli, etendajad otsivad üksteist. Ekraanile kuvatakse Farnese Atlas. S16-s tunnistatakse teist: küsitakse, miks me koos oleme, kas harjumusest või vajadusest, kuid vastuseid ei anta. S17-s valdab lava boolerorütm ja *ambient*-muusika. Etendajad keerutavad ekraane ja raame ligi 20 minutit, ekraanidel vahelduvad videod keerutavatest ja tantsivatest inimestest. Etendus lõppeb Rooma Pantheoni kupli kuvamisega lakke ja kõikidele ekraanidele ning liivanire voolamisega.

3.1. Raam

Enne kindlate märgisüsteemide juurde liikumist on oluline määratleda lavastuse raam. „Pantheonil“ on selgelt ringlev struktuur: etendus algab ja lõpeb identse kujundiga. Mõlemal korral valgustatakse lava ääres laest langevat liivanire. See kujund kehtestab lavastust läbiva printsiibi juba enne, kui ükski märgisüsteem on täielikult realiseerunud.

Etendus algab pimeduses. Valgusviht tabab liivanire ja samal hetkel kostab pimedusest etendajat tervitamas. Kaie Mihkelson astub valguse kätte ja tervitab publikut korduvalt, kuni vaatajad vastavad ja siis tervitab paar korda veel (S1). Seejärel alustab ta oma monoloogi lausega: „See, kuidas me siin koos oleme, see on juba varem olnud.“ Juba esimene lause viitab korduse-problemaatika käsitlemisele lavastuses. Järgneb mõttekäik võrgustikust ehk sellest, kuidas kõik omavahel seotud on. Mihkelson viitab oma käejoontele kui korduste, hüpote ja katkestuste sümbolile, katkestab seejärel mõttekäigu ise ja alustab lugu maailma tekkest. Ta räägib ainuraksetest kui esimestest elusolenditest, märkab maas liivatera ning tervitab seda kui ainurakset. Etendaja teadvustab, et tegelikult on see vaid liivatera – liivaterad sümboliseerivad ainurakseid, nende paljulisust ja kõiksust. Ta viskab liivateri laiali öeldes: „Ja [nad] lähevad kõik ruumi laiali: esimesse ritta ja teise ritta [...] ja õhku laiali, torni serva peale ja pilvepiiri peale, megasfäärist stratosfääri, atmosfääri, sest mitte miski ei hoia neid koos.“ Ekskurss lõppeb tagasi ainuraksete teemaga ja nentides, kuidas enne hapnikku ei hoidnud neid miski koos. Nad lihtsalt „elasid, pooldusid, surid“. Edasise teksti sisu on üldisele tuttav: hapniku levikuga hakkasid ainuraksed sulanduma, tekkisid käsnad, arengu järel kahepaiksed ja loomad. Avastseen toimib kahel tasandil. Sisuliselt esitatakse laval elu kujunemise lugu korduste ja katkestuste loona. Vormiliselt antakse edasi sama printsiipi, kui etendaja katkestab oma mõttekäigu, hüppab ühelt teemalt teisele ja jõuab läbi näilise kõrvalpõike samasse punkti tagasi.

Etenduse lõpustseen ehk S17 möödub tiireldes. Boolerorütmi ja *ambient*-muusika saatel keerutatakse nii ekraane kui raame. Etendajad keerlevate raamide sees ja nende küljes, liigutakse tiireldes ruumis ringi. Tegu on pideva ja katkematu liikumisega, mis kestab ligi 20 minutit. Seejärel tuuakse lavale projektor, millega kuvatakse kõikidele seintele, ka lakke, Pantheoni lae aeglast ringlemist. Ühtlasi näitavad seda kõik saalis olevad ekraanid, muutes teatriruumi installatiivseks.

Booleromuusika hajumisega valgutatakse taas samas kohas langevat liivanire, mis jääb voolama lõpuni välja. Selle kaudu oleme me justkui alguses tagasi, see on kindel lõpp. Sellega markeeritakse, kuidas kõik on liikumises, kordumises. Ring ei lõppe, vaid algab uuesti. Jan Kaus leiab, et lõpus langev liiv võib siinkohal tähistada aja kulgemist, kirjeldades seda kui „diskreetsetest osistest koosnevat pidevust, üksteisest eraldunud, ent ühes suunas liikuvate elementide jada, millest moodustub liikumise tõttu midagi ühtsena tunduvat, püsimatuses püsiv skulpturaalne objekt, salapärase vertikaalne telg.“ (Kaus 2025). Mikroskoopilistest osakestest koosnev liiv loob pideva ja kindla liikumise. Ühtlasi seotakse selle lavastusliku võttega lõpp algusega ka lingvistilises plaanis ehk Mihkelsoni avamonoloogiga liivateraketest. Kui alguses on fookus liivatera ainulisusel, siis lõputu liivanire võiks tähistada kõiksust, „Näha maailma liivateras“¹⁷, nagu on kirjutanud William Blake.

Liiva pudenemine on lavastuse vormiline raam: sellega alustatakse ja lõpetatakse, tegevus toimub nende vahelises ajas. Sarnaselt teatrikardinatele markeerib võtte etenduse algust ja lõppu. Alguse kordamine lõpus muudab fragmentaarse materjali vastuvõtlikumaks tervikuks, raam kehtestab oma lõpetatuse just läbi kordamise. Puhtalt raami kaudu saab mõtestada lavastust Nietzsche igavese taastulekuga ehk lõputu kordamisega. Liivakella pööramisel hakkab liiv uuesti voolama. Nii ei ole ka ajalool algust ega lõppu, tegu on lõputu voolamisega, ringiga, mis hakkab iga päev uuesti, kuid mis on juba olnud. See tsirkulaarsus on asjakohane ka järgneva sisu mõtestamisel.

3.2. Kordused teatri märgisüsteemides

Kui raam kehtestab lavastuse ringleva ülesehituse tervikuna, siis korduse-motiiv avaldub ka üksikute teatrimärkide tasandil. Järgnevalt vaatlen, kuidas väljendub kordus lavakontseptsioonis, lingvistilistes märkides ja muusikas. Need on märgisüsteemid, milles kordused „Pantheonis“ selgelt avalduvad. Igas märgisüsteemis keskendun omakorda kõige domineerivama(te)le kordus(t)ele ja nende tõlgendamisele.

¹⁷ William Blake'i luuletus „Auguries of Innocence“: *To see a world in a grain of sand.*

3.2.1. Lavakontseptsioon

Erika Fischer-Lichte järgi saab teatri reaalset ruumi jagada kaheks: teatriruumiks ehk füüsiliseks keskkonnaks, mida teatri tegemiseks kasutatakse; ning lavaruumiks ehk näitlejate alaks etendust mängides (Fischer-Lichte 1992: 96-101). Kusjuures lavaruum ei pea olema piiritletud füüsilise lava või lavakujundusega, see võib asuda „publiku keskel, teatritreppidel, valgussillal, publiku pea kohal rippuval köiel jne.“¹⁸ (samas, 101). Teatriruumile on omane sotsiaalne funktsioon. Nimelt kirjeldab Fischer-Lichte, kuidas teatriruumi ainukeseks piiriks on teatritegevus, teatriruum kui selline võib asuda kirikus või laadaplatsil. Sotsiaalne dimensioon väljendub etendaja ja vaataja interaktsioonis. Seetõttu saab keskaegsetele teatriruumidele omistada suuremat sotsiaalset funktsiooni, sest kommunikatsioon A ja S-i vahel oli vahetum. 19. sajandil levima hakanud klassikalised portaallavad eraldasid kahte sfääri märkimisväärselt:

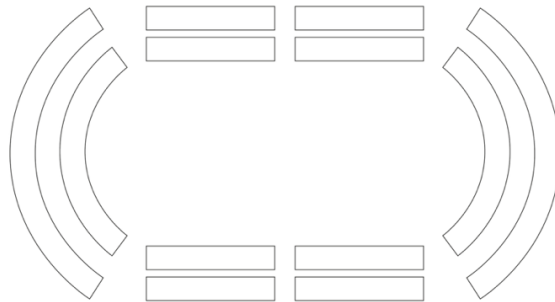
Lavaruum asub ühel pool, kuhu kogu valgus on suunatud, ning publikuruum teisel pool, mis on sukeldunud sügavasse pimedusse. Seetõttu ei näe üksik vaataja publikust teisi vaatajaid ega näe näitleja publikut. Loogilise tagajärjena mängib näitleja nii, nagu poleks publikut kohal, alandades seeläbi vaataja diskreetseks pealtvaatajaks, kes tungib näitleja sfääri enam-vähem ilma selleks õigusega. Selle tulemusena kaotab teater aga oma võime toimida ühiskonna eneseportree ja eneserefleksiooni vormina. (Fischer-Lichte 1992: 100).¹⁹

„Pantheoni“ puhul muutuvad teatri- ja lavaruumi piirid häguseks. Von Krahli Teater Telliskivis määratleb teatriruumi selgelt füüsilise ja institutsionaalse keskkonnana. Klassikalises dramaatilises teatris on teatri- ja lavaruum lisaks sellele ka funktsionaalselt piiritletud: vaataja siseneb teatriruumi ja istub oma kohale enne, kui lavaruum aktiveerub. „Pantheonis“ puudub see piir juba enne saali sisenemist, kui publikuteenindaja annab fuajees infot eesootava etenduse kohta, muutes ka fuajee lavastuse osaks. Toolid on paigutatud kaherealisesse ritta, milles on katkestused (vt joonis 2). Istekoha valimisest saab etenduse esimene interaktsioon. Lavatüübilt on niisiis tegu areenlavaga, kus lava-ja publikuruum ei ole rangelt eraldatud, kuid see selgub alles etenduse jooksul. Näitlejate liikumine ja visuaalid ületavad tavapärase lava

¹⁸ This can be in the midst of the audience, on the steps leading to the area where the audience is located, on the lightning bridge, on a rope dangling above the audience's heads, etc. (Fischer-Lichte 1992: 101).

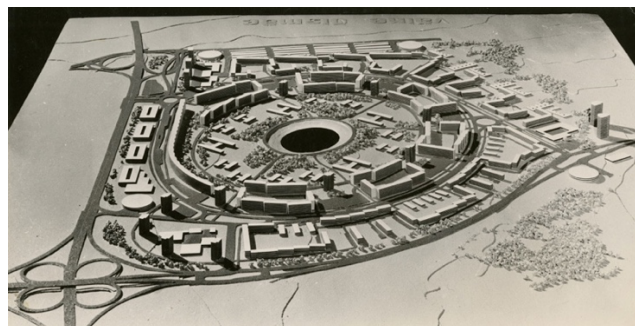
¹⁹ The stage space in on one side, where all of the light is directed, and the audience space is on the other, which is submerged in profound darkness. Consequently, the individual viewer in the audience cannot see any other viewers, nor can the actor see the audience. As a logical consequence, the actor performs as if no audience were present and thus degrades the viewer to an indiscreet observer who invades the actor's sphere more or less without having the right to do so. As a result, however, the theater loses its ability to function as a form of the self-portrayal and self-reflection of society. (Fischer-Lichte 1992: 100).

piiri, kui osa visuaalsest kujundusest on nähtavalt suunatud publiku taha, avades ruumi järkjärgult, kuni mängitakse ka seni 'suletud' alas ehk ruumi paremas ääres.



Joonis 2. „Pantheoni“ istumisplaan.

Etendajad mängivad enamjaolt kesklaval, liiguvad ka publiku taga ja kõrval. Näiteks roomab Teele Pärn üks hetk (S13) publiku istumiskohtade vahel. Istumisplaani tähendusest kõneleb Kangro mitmel korral etenduses. Ta toob välja, et selline istumine on sarnane tema „rääkimise ja mõtlemise struktuuriga“, kus on vaheldumisi mõtte ja katkestus ning mis jõuab viimaks tagasi esialgse mõtte juurde (S5). Lisaks võrdleb ta samas stseenis mõtte ja katkestuse ringi koomiksiga, nentides, et tähenduslikuks muutub see, mis asub vahekoahas, pausis. Niisiis saab neid tooliridade katkestusi seletada pausidega, mis loovad terviku. Teisel korral nendib Kangro, et valitud istumisplaan pole tema originaalidee, sest varasemalt on sama mudelit kasutatud Õismäe planeeringus (vt joonis 3.), mis põhines omakorda Lasnamäe planeeringul (S13). Istumisplaani mitmetähenduslikkust tematiseeritakse juba etenduse alguses (S3), kui võrreldakse areenlava peielaua, klassikokkutuleku, jalgpallistaadioni ja teiste olukordadega.



Joonis 3. Väike-Õismäe planeering.²⁰

²⁰ Väike-Õismäe planeering, maketifoto (EAM Fk 12408). Eesti Arhitektuurimuuseum SA.

Kui Õismäe planeering loobus toleaeagsest linnaehitusstandarditest ning vaatas hoopis „vanalinna traditsiooniliste kvartalite“ poole (Kivi 2009: 11), siis „Pantheon“ teeb seda sama, eirates traditsioonilist lava- ja publikuruumi suhet. Niimoodi pöördudakse tagasi Vana-Kreeka ja Rooma lavaruumi poole. Lavakontseptsiooniline valik pole seega üksnes praktiline otsus, vaid võte, mis kannab edasi *korduse* ideed – korratakse nii linnaplaneeringu vormi kui ka antiikset lavaruumi. Ühtlasi annab selline ruumikujundus suurema võimaluse sotsiaalseks interaktsiooniks, eriti lingvistilisel tasandil. Vaataja on asetatud etenduse sisse ning etendajad kasutavad tervet ruumi, muutes etenduse kogemuse immersiiivseks.

Immersiivsust lisab lavaruumi laienemine etenduse viimase kolmandiku jooksul. S14-s liiguvad tribüünid mehaaniliselt tahapoole, laiendades mänguala märkimisväärselt. See on ruumiline katkestus: seni kehtinud ruumiline lavakontseptsioon asendatakse uuega. Etendajad kasutavad tekkinud ruumi etenduse lõpuni. Järgnev toimub osaliselt publikust eemal, publik on jäetud justkui omaette ringi istuma. Niimoodi tutvustakse vaatajale uut, 'võõrast' keskkonda, mida jäänud etenduse jooksul omandatakse kuni see muutub tuttavaks, st korratavaks. Samaaegselt kuvatakse 'paljastatud' tribüüniline klassikaliseid kunsteid ning Ulfsak kannab selle peal ette katkeid Heli Alliku kõnest. Kuid just see katkestus loob tingimused edasi liikumiseks, isegi etenduse kulminatsioonipunkti jõudmiseks.

3.2.2. Lingvistilised märgid

Fischer-Lichte näeb, et enamikud mitte-lingvistilised teatrimärgid on asendatavad lingvistiliste teatrimärkidega (Fischer-Lichte 1992: 21). Sellest väitest johtuvalt saab keelele omistada kõige võimsamat kommunikatiivset rolli ka teatris ning seekaudu pidada etendaja selle juhiks. Kui klassikalises draamas tähistavad A sõnad X-i sõnu (samas, 20) ning rõhk on ennekõike tähistataval, siis postdramaatiline teater rõhutab seevastu tähistaja eksistentsi (Berger 2014: 8). Nagu mainitud, ei kehasta etendajad „Pantheonis“ selgepiirilisi fiktsionaalseid tegelasi. Dramaturgiasse on sisse kirjutatud isiklike lugusid ja autobiograafilisi seikasid, mistõttu räägivad etendajad reeglina iseenda nimel või enda mõne versioonina. See tähendab, et lingvistiline märk ei viita lavastuses esmajoones fiktsionaalsele maailmale, vaid etendaja enda kogemusele ja selle kaudu avanevale kultuurimälule.

Mihkelsoni avamonoloogi (S1) teise minutil on juba kõlanud sõnad „kordused“, „hüpped“, „katkestused“. Ühtlasi sõnastatakse selle kaudu lavastuse dramaturgiline printsiip.

Katkestused, kordused ja hüpped ei piirdu dramaturgiliste kirjeldustena „Pantheonis“, vaid nimetavad seda, mis hakkab peagi laval toimuma. Lingvistiliste märkide analüüsis eristada kahte tasandit: vormilist *kordamist* ja sisulist *kordust*. Vormilised *kordamised* on eelmainitud tervitamised, kõnetamised („Oi, sina ka siin!“), katkestamised („katkestus“), originaalidele viitamisid („originaalidee“) ja vabandamised, neid võib pidada samade sõnade ja väljendite mehhaaniliseks kordamiseks. Sisulised *kordused* on aga seotud kultuurimälu tekstide taasesitamisega. Üheks selle väljundiks on tsiteerimine, näiteks kõlavad alatasa ladinakeelsed väljendid: „*Alea iacta est*“ (S7), „*Ars longa, vita brevis est*“ (S10).

Teine viis sisuliseks *kordumiseks* väljendub temaatilises *kordumises*. Selle ilmekaim näide on Jeanne d’Arci tegelaskujule viitamine mitmel korral. Esimene kord toimub mainimine lavastuse alguses, esimese stseeni lõpus. Kristina Preimann jagab enda kogemust eelmises Kangro lavastuses kaasa tegemisel, mis lõppes hammaste traumaga (S2). Preimann lõpetab monoloogi enda põlvkonnast ja mäletamisest. Ta sõnab: „Ma ütlen siis juba kohe ära: aitäh, kallid publik. Aitäh nende aastate eest. Ma tänan, et hoidsite mind nõnda, mind – vana kivistist. Ainult laval olles tundsin end tõeliselt elusana. Kuid head aega. Jumalaga! Need olid ilusamad aastad mu elus. Mu hiilgerolliks jääb Jeanne d’Arc ja minu garderoobi ja parkimiskoha las võtab endale Kristina.“ Samaaegselt vaatab Mihkelson tegevust distantsilt pealt. Jääb segaseks, kas Preimann on kehastub selle tekstiga Mihkelsoniks või kellekski teiseks, eriti seetõttu, et ta räägib ’endast’ kolmandas isikus. Ümberkehastumine jääb seega esimesel korral kaudseks, Preimann vihjab Mihkelsonile, kuid ei astu täielikult tema rolli. Täielik üleminek toimub alles hilisemas stseenis.

Teisel korral toob Jeanne d’Arci teema Mihkelson ise sisse S13-s. Ta kõneleb, kuidas ta mängis pühakut Evald Hermaküla 1989. aasta filmis *Jeanne d’Arci protsess*. Sellele eelnes aga filmiroll Lembit Ulfsaki filmis *Keskea rõõmudes* 1986. aastal. Mihkelson kirjeldab, kuidas tema tegelane otsib *Keskea rõõmudes* paaniliselt vastuseid Jeanne d’Arciga seotud küsimustele. Filmi stsenaarist Valentin Kuik, kes oli algselt *Keskea rõõmude* režissöör, kuid haigestumise tõttu võttis selle rolli kanda Lembit Ulfsak, sai impulsi Mihkelsoni tegelaseks Jeanne d’Arci elulooraamatust. Mihkelson jagab võtete telgitaguseid ja oma kahtlusi seoses tegelaskujuga. Paralleelselt kehastub (?) Preimann Jeanne d’Arciks, vähemalt annavad tema repliigid põhjust seda arvata: „Jah, ma ilmusin välja. Keegi ei tea täpselt kust. Ma kartsin ja ei kartnud ka. [...] Sõda Prantsusmaa ja Inglismaa vahel kestab sada aastat. Kui ma vägede ette ilmusin, polnud mul ühtegi taktikat, ühtegi strateegiat” jne. Lingvistilist kordust võimendatakse visuaalselt, kui ekraanidele kuvatakse väljavõtteid nii *Jeanne d’Arci protsessist* kui *Keskea*

rõõmudest. Lisaks ei toeta visuaal siinkohal üksnes sõna, vaid toimib omaette multimeedialise kordusena. Kui vahepeal kuvatakse portreepilti Preimannist, siis konteksti taustal mõjub ta väga sarnasena Jeanne d’Arci kehastavale Mihkelsonile.

Jeanne d’Arci kujund „Pantheonis” näitab, kuidas sisuline *kordus* toimib kihiti. Esiteks viitab Preimann sellele esmalt kaudselt, hiljem toob Mihkelson sisse biograafilise konteksti, mille tulemusel Preimann kehastab Jeanne d’Arci ja läbi ekraani kinnistatakse materjal veel meediumiüleselt. Kui vormilisi *kordamisi* saab pigem määratleda postdramaatilise teatri võtetena, siis Jeanne d’Arci kui ka teiste läbivate teemade käsitlemine lavastuses toimib *kordusena*.

Režissööri vahetus haakub näitlejate vahetamise teemaga, millele viitas Preimann oma monoloogis („minu garderoobi ja parkimiskoha...“). Seda saab mõtestada Carlsoni „kummitamisega“ ehk sellega, kuidas näitlejad võtavad alatasa kellegi koha – nii tegelasena kui ka mängides tegelast, keda eelnevalt mängis keegi teine, ent alati jääb ’kummitama’ varasem slepp. Käsitus laieneb ka Jeanne d’Arci kujundile: Jeanne d’Arcil on originaal ja seejärel lõputu rida taasesitusi ehk korduseid nii elulooraamatutes, lavastustes, filmides, kunstis. Kord kujutatakse teda ’iseendana’, st keegi kehastub temaks, kord aga muundatakse ta uueks tegelaskujuks. Niimoodi talitletakse näiteks *Keskea rõõmudes*, kui Mihkelsoni tegelaskuju müüdistab Jeanne d’Arci. „Pantheonis“ toimuvad mõlemad: Preimann esineb Jeanne d’Arcina ning Mihkelson ning ekraanid kordavad Jeanne d’Arci kui kultuuriteksti.

Niisiis saab keelele omistada ennekoike kultuurimälulise kordamise funktsiooni. Lisaks räägitakse originaalidest, koopiatest, kordumistest, katkestustest ehk sellest, mis oleks traditsioonilisema üleschitusega tekstis Lotmani järgi abstraktsema tähenduse tasand, mida millegi kordamise teel edasi antakse. Lavastuses kasutatakse seda metakeelt kesksete teemade esiletoomiseks.

3.2.3. Muusika

Fischer-Lichte määratluse järgi on akustilised märgid (heli-ja muusikaline kujundus) põgusad ning tugevalt ruumiga seotud teatrimärgid. Kui helilist kujundust kuuleb „Pantheonis” pigem vähe, siis muusikalisel kujundusel on lavastuses märgiline roll, sest tegu on kõige enam korduva elemendiga. Fischer-Lichte jaotab muusika tähendused laval nelja rühma: (1) seoses ruumi ja liikumisega, (2) seoses objekti, tegevuse ja sündmusega, (3) seoses tegelase ja tema emotsiooniga, (4) seoses mingi idee väljendumisega (Fischer-Lichte 1992: 122-123). Muusikalisest kujunduses kõlavad lavastuses Led Zeppelini „Stairway to Heaven”, Šostakovitši 8. sümfoonia, Simon Casey kaver „You’ll Never Walk Alone”, Trafficu laul „Tulgu tuuled“, *ambient*- ja booleorütmiline muusika.

Kõige rohkem kordub „Stairway to Heaven“. Led Zeppelini 1971. aastal ilmunud plaadi *Led Zeppelin IV* hittlugu „Stairway to Heaven” kõlab „Pantheonis” lausa kümnel korral. Lavastuses kasutatakse reeglina loo alguse kitarrimotiivi, mis kordub paarikaupa: esimest korda ilma plokkflöödita, teist korda koos sellega. Kaks sellist paari moodustavad lavastuse jooksul korduva mustri, mida lõhutakse alates viiendast kordusest, kui kuuleb edaspidi vaid kitarrimotiivi.

Motiivi esmailumine toimub teise stseeni lõpus, mil etendajad lõpetavad mõttekäiku kivistitest ja säilimisest ning võtavad seejärel kolm poosi, *Pathosformel*’it, mis väljendavad siinkirjutaja hinnangul agooniat, au ja hirmu. Viimast poosi hoides kõlab kitarrimotiiv, mis mõjub mõttelise lõpetatusena eelmise ja uue stseeni vahel. Huvitaval kombel kõlab muusika pooside taustal baroksena. Teisel kordusel (S4-s) jätkatakse laulu katkestatud kohast ehk mängitakse kitarrimotiivi koos plokkflöödiga. Taustal kõlab varasemast booleorütm, mis kordub samuti mitmel korral lavastuse jooksu. Taaskord tähistab Led Zeppelini lugu eelmise stseeni lõppu ja uue algust. Motiivi saatel veeretatakse lavale ka Kangro, kes on asetsetud pea alaspidi raami peale. Kolmandal korral kuuleb muusikat sama stseeni lõpus, laulu mängitakse taas algusest.

Neljandal ja viiendal korral muutub laulu roll lavastuses. Kui seni on motiiv tähistanud stseenidevahelist piiri, siis nüüd hakkab muusika mõjuma pigem katkestuse kui lõpetatusena. Plokkflöödiga motiiv katkestab Kangro monoloogi, mis käsitleb katkestusi, nii istumisplaanis kui tema mõttemasinas (S5). Teksti sisu realiseeritakse muusikalise vahendiga samas hetkes. Pärast muusikat jätkab Mihkelson juttu katkestustest nagu poleks midagi juhtunud. Viiendal korral (S6) kõlab taas plokkflöödita versioon. Samaaegselt keerutab Pärn Kangrot kahe raami

vahel kesklaval ringi, peegeldades visuaalselt seda, mida muusika struktuuriliselt teeb ehk ringleb. Kuuendal, seitsmendal ja kaheksandal korral katkestatakse pala poole esituse pealt. Esimest korda kõlavad motiivid dialoogiga paralleelselt (S7). Muusika ei ole siinkohal lõpp-punkt ega katkestus, vaid sõnalise osa kõrval eksisteeriv märgisüsteem. Üheksandal korral lisab tähenduslikku kihilisust simultaanselt kostuv boolerorütm ning *ambient*-lugu, mis tekitavad lisapinget ja -müra. See *ambient*-pala domineerib lavastuse viimastes stseenides, selle varajane ilmumine toimib dramaturgilise ettevalmistusena.

Kümnes ja ühtlasi viimane kord murrab korduse mustri ning tähistab lavastuse mõttelist kulminatsiooni. Esimest ja ainsat korda liigutakse tuttavalt kitarrimotiivilt edasi, kui kõlab Jimmy Page'i ikooniline kitarrisoolo laulu lõpuosas. Selle taustal kannab Juhan Ulfsak ette Heli Alliku 2024. aasta Ants Orase nimelise kirjandusauhinna laureaadi kõne. Ta loeb sealt valitud katked:

„Olla, see tähendab, et halb on olla.“²¹ Ja mina kirjutan sellele alla. Igal, absoluutselt igal hommikul ärkan ma üles pilkaspimedas tühjuses ja mul on tunne, et kõik tuled on kustunud. Igal, absoluutselt igal hommikul pean ma niisiis jälle uuesti välja mõtlema, kus on teised inimesed, kuidas jalg jala ette tõsta ja kuidas on võimalik sõnad ja asjad jälle kohakuti seada. [...] [t]ekstil ja kontekstil pole tihti enam mingisugust seost – mulle näib, et kuigi nad igatsevad teineteise järele meeleheitlikult, on kirjandus ja seda ümbritsev reaalsus teineteisele järjest rohkem hermeetiliselt suletud. [...] [m]a pean liikuma lakkamatult uue hapniku poole, otsima aina uusi ja kangemaid drooge, ekslema asustamata radu pidi aina edasi, et tagasi algusse jõuda. Mul on tõepoolest tunne, et kooslemise kivististe vastu on meil vaja sama tugevate dooside kaupa kummastust, et vaja on tähele panna isegi seda, mis pole veel kirjanduseks saanud või seda, mida pole veel sellisena ära tuntud. [...] [m]aailm vaatab meile otsa igal hommikul uue näoga (Allik 2024).

Valle-Sten Maiste peab Alliku kõne sisse toomist warburgilikuks, st juhuslikuks õnnestumiseks.²² (Maiste 2025). Siinkirjutaja vaidleb sellele vastu, pigem näib, et tegu on teadliku dramaturgilise ja lavastusliku valikuga. Mõlemad kannavad sarnast apokalüptilist ja pessimistlikku tooni, mis päädib lootusekiire ilmnemisega. Alliku kõnes kirjeldatav pidev eksimine, hapniku otsimine ja tagasi algusesse jõudmine kujutab täpselt seda, mida „Pantheonis“ on senini tehtud, kulminatsioonis on viimaks need tegevused sõnastatud. „Stairway to Heaven'i“ taustal mõjub Alliku tekst eriti tugevalt võimendatuna – kitarrilised helid toovad välja kõne raskuspunktid. Teksti võib pidada *korduse/kordamise* kriitikaks. Allik küsib miks me tegeleme kordamisega, kui maailm on iga päev uus. Kaks 'soolot' ei võitle rambivalguse nimel, vaid toetavad üksteist. Ühtlasi mängitakse selle stseeni jooksul laul

²¹ Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev, lk 201.

²² Täistsitaat: „Igati warburgilik üleminek – monumentaalset lavastsut raami tekst, milleni jõuti juhuslikult, kui ettevõtmise põhialused paigas. Niisugusel *serendipity*'le ehk headele juhuslikele seostele võimalusi luues ja lootusi pannes rühmitas Warburg raamatuid.“ (Maiste 2025).

lõpuni, kuni bändi solist lausub sõnad „*And she's buying a stairway to heaven*”. Kõlama jääb taevatrepi-kujund

„Stairway to Heaven” täidab „Pantheonis” kahte funktsiooni korraga. Ühelt poolt on tegu kultuurimälulise *kordusega* ehk tuttava kultuuriteksti taasesitamisega. Laul ei ilmu lavastuses abstraktse viitena, vaid konkreetse ja äratuntava üksusena. Teisalt toimib laul kordust kandva motiivina: lugu kordub kümnel korral, iga kord erinevas kontekstis ja erineva variatsiooniga. Laul on üheaegselt nii kultuurimälu toimemehhanism kui ka lavastuslik võte.

Laulu „You'll Never Walk Alone'i” kasutamine lavastuses on märgiline, sest selle kaudu seotakse kokku lavaruum, sõnaline kui ka muusikaline märgisüsteem. Nimelt on eelmainitud laul Inglismaa jalgpalliklubi Liverpooli hümn juba 1963. aastast. „You'll Never Walk Alone” pärineb algselt 1945. aasta Broadway muusikalist „Carousel”, mille autorid on Richard Rodgers ja Oscar Hammerstein. Sellest ajast peale on paljud artistid laulu interpreteerinud, sh Frank Sinatra, Elvis Presley. 1963. aastal salvestas loo Liverpooli ansambel Gerry and the Peacemakers, kelle versioon tõusis UK edetabelis esikohale, mille tulemusel hakkas see kõlama Anfieldi staadionil enne mängu. Peagi sai laulust klubi ametlik hümn, mida lauldakse üheskoos nii võitude kui kaotuste ajal.²³ „Pantheonis” kõlab Simon Casey instrumentaalversioon S10-s, st originaali ja koopia teemalise stseeni lõpus. Ulfsak lausub Kiki de Montparnasse'ina: „Kui mina kord suren, siis koopiaid minust ei sure ial. *Ars longa, vita brevis est.*“, taustal maadlevad Pärn ja Preimann. Kui nad lõpetavad, järgneb sellele koreografeeritud ringlev liikumine ja keerutamine raamidega.

Küll aga laulavad Preimann ja Ulfsak Liverpooli hümn etenduse esimeses pooles, rääkides Anfieldi staadiumi ja saali istumisplaani sarnasusest (S3). Sarnaselt „Stairway to Heaven'iga” toimub ka siin mitmekordse kordus: korratakse laulu, mis on tänaseks *kordamise* ja *kordumise* kaudu saanud Liverpooli hümniks, seda nii vokaalselt, kui ka hiljem instrumentaalselt. Läbi kordamise muutub laulu meedium.

Muusika mõjub „Pantheonis” nii korduste kandjana kui katkestuste vahendina. „Stairway to Heaven'iga” luuakse muster, mida etenduse kulgedes järk-järgult lõhutakse. Igal kordumisel on sisuline kontekst teine, mistõttu ei taotleta sama hetke identset taasesitust. „You'll Never Walk Alone” toimib seevastu ühendava dramaturgilise võttena: S3 ja S10 tuuakse laulu

²³ Liverpool FC koduleht. Kättesaadav: <https://www.liverpoolfc.com/info/why-youll-never-walk-alone-liverpool-fcs-anthem>.

kordamise kaudu kokku. Kui „Stairway to Heaven’i“ puhul on tegu *kordamisega*, siis Liverpooli hümn toimib kultuurimälulise *kordusena*.

3.3. Tulemused

Vaatlesin kordumise väljendusi „Panthooni“ lavakontseptsioonis, lingvistilisel tasandil ja muusikas. Kõikides märgisüsteemides keskendusin kõige selgemalt väljenduva korduse analüüsile. Selgus, et kordus ei avaldu lavastuses ühtsel viisil, vaid eristub olenevalt märgisüsteemist ja selle funktsioonist. Tulemustest saab eristada kahte korduse tüüpi: *kordamist* kui lavastuslikku võtet ja *kordust* kui kultuurimälu mehhanismi, mida saab Lotmani järgi pidada ka mooduseks ja objektiks.

Moodus on seega kordamine Lehmanni postdramaatilise teatri mõistes, kus tegu on vahendi või võttega saavutamaks postdramaatilist teatrit. Selle väljund on mehhaaniline, näiteks „Stairway to Heaven’i“ kitarrimotiiv stseeni lõpetamisel, sõna-sõnalised kordamised, tsiteerimised, publiku istumispaiutus. Need ei pruugi iseenesest tähendust luua, vaid ennekõike lõhuvad lavastuse sirgjoonelist (dramaturgilist) kulgu. Moodus on ka see, mis aitab fragmentaarset materjali vastuvõtlikumaks muuta. Lavastuse algus ja lõpp on üles ehitatud samale kujundile, liivanire voolamisele, mille kordamine kehtestab raami. See seob muidu katkendliku struktuuri ühtseks tervikuks. *Kordamine* toimub nendel juhtudel ajalise katkestusena, mitte millegi taastulekuna, kuid just läbi selle katkestuse tekib tervikliku vormi tunne.

Objekt toimib teisiti. Jeanne d’Archi esiletoomine, viited „You’ll Never Walk Alone’ile“ ja Heli Alliku kõne retsiteerimine näitavad kultuuritekstide spontaanset potentsiaali kerkida esile uutes kontekstides. Kultuurimäluline naasmine ei ole seega tahtlik võte, vaid paratamatus. Muusikalises märgisüsteemis väljendus selline kordamine väga selgelt: „You’ll Never Walk Alone“ kordub lavastuses kahel korral. Esmalt esitatakse laulu vokaalselt sidudes selle hetkelise tähendusväljaga, hiljem kuuleb aga laulu instrumentaalversiooni. Meediumivahetusega kerkivad esile uued tähendused, kuid alge jääb samaks. Toimub transformatsioon, mis illustreerib korduse ja erinevuse kooseksisteerimise võimalikkust. Samuti avaldub see lavakontseptsioonis, kui teatriruum kordab Vana-Kreeka ja -Rooma teatriruumi, Õismäe planeeringut ja jalgpallistaadionit. Sama vorm naaseb uues kontekstis muundunud kujul.

Mooduse ja objekti vahel ei ole „Pantheonis“ selget piiri. Nimelt võib üks ja sama element alata *kordamisena* (moodusena), kuid muutuda protsessi jooksul *korduseks* (objektiks). Nii esitatakse Led Zeppelini laulu, algselt struktuurse rütmivõttena, kui kitarrimotiiv markeerib stseenide piire ja kehtestab korduva printsiibi. Üheksal korral on kordamise muster mõne erisusega regulaarne. Kuid kümnendal kordamisel, mil laul kõlab esimest korda lõpuni, ei toimi see enam vormilise *kordamisena*, vaid kultuurimälulise *kordusena*. Sarnane, muutusteta kordamine on seega paigalseis, edasiminekuks on vaja korrata viisil, kus tuleb esile deleuzeilik erinevus. Mõlema piiri hägususest kirjutab Deleuze: „Sest ei ole kordust ilma kordajata, pole mingit korratavat ilma kordava hingeta.“ (Deleuze 2014: 55). Järelikult ei ole *kordamine* ja *kordus* vastandlikud, vaid üksteist täiendavad nähtused. *Kordamise* kaudu on võimalik luua struktuur ja rütm, mille raames saab kultuurimäluline *kordus* esineda.

Korduvuse küsimus on „Pantheoni“ puhul lahutamatult seotud juba lavastuse pealkirjaga. Rooma Pantheon on üks paremini säilinud Vana-Rooma ehitisi, mille tõttu peetakse seda arhitektuuriajalooliseks originaaliks. Hiljem inspireeris Pantheon paljusid järgmisi renessansiaegseid ehitisi, kus iga uus hoone kandis edasi varasema vormi oma kohandustega, kuid nende alge on tänaseni olemas ja aktuaalne meie kultuurimälus. Sellest lähtuvalt saab pea iga nähtust taandada selle alguspunktini. Üheks selle saavutamise võtteks võib olla aegade üleste korduste ja katkestuste määramine ehk täpselt see, millega tegeles Warburg oma pildiatlases. Seevastu, kui Warburg keskendus korduste ilmnemisele visuaalses kunstis, siis lavastus toob sisse ka sõnalise aspekti. „Pantheonis“ näidatakse, kuidas kultuuris korduvad ka sõnad, tekstid ning muusika. Niisiis on Warburgi *Mnemosyne Atlas* avardatud, muudetud lausa multimodaalseks. Järelikult on teatris kui multimodaalses kunstis võimalik välja tuua, et need protsessid, millest Warburg rääkis, toimuvad kultuuris lisaks visuaalile ka teistes märgisüsteemides.

Kuigi Fischer-Lichte teatri märgisüsteemide tüpoloogia pakkus mugavat lähenemist nõnda fragmentaarsetele uurimismaterjalile, tuleb nentida, et ühe lavastuse dominant jäi analüüsist välja just meetodi piiritletuse tõttu. Nimelt on „Pantheonis“ suurel määral esindatud kehalisus ja liikumine. Kangro mainib, et kordustel on abstrahheeriv võime. Lavastuses on väga tugevalt välja toodud ringlev liikumine, seda küll raamidega, küll nendeta, küll nende sees. Liikumised mõjuvad etenduse 'aega moonutavatena', mis Lehmanni käsitluse järgi on postdramaatilisele teatrile omane nähtus. Liikumine kordub, kuid igakord tahetakse selle kaudu midagi uut öelda. Kahjuks ei võimalda Fischer-Lichte tüpoloogia neid liikumisi määratleda, sest kehalisuse kategooria puudub. Ometi on kehaline väljendus märgatavalt esindatud nüüdisaegses

postdramaatilises teatris, mistõttu vajaks selle analüüsimine täiendavat teoreetilist raamistust. Samuti jäi seekordsest uurimusest kõrvale katkestuse teema, mis ilmnes analüüsisosias prominentselt korduse struktuurse kaaslasena. Katkestused seostuvad lavastuses välja toodud üksi-koos teemaga. Mõlemad välja jäetud teemad pakuvad ainekultuurideks uurimisteks.

„Pantheon“ käsitleb kordamise paratamatust kui kultuurilist sidusust loovat jõudu, selle kaudu saab rääkida kokku tulemisest ja koos olemisest. Kõik näiliselt seosetu on tegelikult omavahel seotud, midagi uut ei eksisteeri, on ainult vana transformatsioon. Sellest tulenevalt puuduvad originaalsed kogemused; kindlasti on keegi kuskil juba teinud, näinud, tundnud. Kuid seda ei pea ilmingimata pidama kaotuseks. Originaalkogemuse või „originaalidee“, nagu lavastuses öeldakse, puudumine muutub Nietzsche *jaatuseks*, elujõulisuse märgiks: keegi ei ole üksi, sest juba on tehtud, nähtud, tundud. Kordamine loob selle kaudu empaatiat teiste suunas. Tsüklilisus annab võimaluse igapäevaseks uuesti sündimiseks, nagu Heli Alliku tekstis on öeldud, „maailm vaatab meile otsa igal hommikul uue näoga.“ (Allik 2024). Lavastus pakub küsimusi, millele Kangro autoriteatrile omaselt ei vastata, aga just see saab omaette eesmärgiks. Vaataja astub teatriruumist välja „Panthioni“ lahtiste otstega, et hakata neid küsimusi oma igapäevaelus küsima ja tõlgendama.

JU²⁴: Miks see jälle pöörleb? Miks midagi ei muutu?

KP²⁵: Ma ei saa aru.

JU: Ma ei taha seda enam näha.

KP: Ma tõesti ei saa aru. Midagi on nihkes nagu.

JU: See ei ole võimalik. Näe! Ikka pöörleb. Miks kordub kõik?

KP: Ma ei mõista.

JU: Sul ongi seda raske mõista. Sa ei ole siin varem olnud, sa oled esimest korda siin.

(„Pantheon“, 2025)

²⁴ Juhan Ulfsak (initsiaalid).

²⁵ Kristina Preimann (initsiaalid).

Kokkuvõte

Käesolevas töös uurisin kordumiste ilmnemist Mart Kangro lavastuses „Pantheon“. Selle jaoks kasutasin Erika Fischer-Lichte teatrimärkide tüpoloogiat ja Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri käsitlust. Ühtlasi avasin kordamise problemaatikat nii klassikalises dramaatilises kui ka postdramaatilises teatris ning laiemas kultuuriteoreetilises plaanis. Töö eesmärgiks oli kaardistada korduste ilmnemine „Pantheonis“ ja nende tõlgendamine.

Lavastuse analüüsimisel selgus, et kordus esines lavastuses lingvistilisel, ruumilisel ja muusikalisel tasandil, kandes igaühes neist erinevat tähendust, kusjuures toimus katkestus korduse struktuurilise paarilisena. Carlsoni järgi käib teatriga alati kaasas „kummitamine“ ehk varasema tuntav kohalolu (Carlson 2001: 165), postdramaatiline teater muudab kordamise aga teadlikuks võtteks. Kordamine ei pruugi olla järelikult narratiivi teenistuses, vaid ise dramaturgilis-lavastuslik printsiip, mille eesmärgiks on vormiline dünaamilisus. Sellest lähtuvalt saab eristada *kordamist* kui postdramaatilise teatri võtet ja *kordumist* kui kultuurimälu mehhanismi. „Pantheonis“ need tasandid põimuvad. Korratakse tekste, motiive, asetusi varasemast, mängitakse vormi ja konteksti muutumisega.

Praegusest analüüsist jäi välja korduse väljendus kehalisel tasandil, mis esines „Pantheonis“ siiski domineerivalt. Postdramaatilisele teatrile on kehalisus ja liikumine olemuslikult omased, etendaja füüsiline kohalolu asendab dramaatilises teatris esiplaanil olevat teksti. Fischer-Lichte tüpoloogia ei sisalda aga kehalisust eraldi märgisüsteemina, mis oleks vajalik just nüüdisaegse postdramaatilise teatri analüüsimisel. Tüpoloogia sobib hästi klassikalise dramaatilise teatri märgisüsteemide kaardistamiseks, kuid postdramaatilise teatri kehalisuse käsitlemiseks vajaks see täiendavat teoreetilist raamistikku. Selle käsitlus jääb edasiste uurimuste ülesandeks. Sisuliselt jäi käesolevas töös käsitlemata katkestuse ja korduste vahelised suhte, mida saaks samuti avada järgnevad uurimused.

Kasutatud kirjandus

- Allik, Heli 2024. Minu kirjanduskriitika. *Sirp* 13.7. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/minu-kirjanduskriitika/>. 7.05.2026.
- Becker, Colleen 2013. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography* 9: 1-25.
- Benjamin, Walter 2010. Kunstiteos oma tehnilise reprodutseerimise ajastul. – *Valik Esseid*. Sirkel, Mati (tõlk.) (Loomingu raamatukogu). Tallinn: SA Kultuurileht, 26-29.
- Berger, Cara Gabriele 2014. *Performing Écriture Féminine: Strategies for a Feminist Politics of the Postdramatic*. Doktoritöö. University of Glasgow. College of Arts.
- Birnbaum, Daniel 2011. Atlas – How to Carry the World on One's Back?. *Artforum* 50(2). Kättesaadav: <https://www.artforum.com/columns/atlas-how-to-carry-the-world-on-ones-back-198388/>. 28.02.2026.
- Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cassirer, Ernst 1961. *The Logic of the Humanities*. New Haven and London: Yale University Press.
- Despoix, Philippe 2015. "Translatio" and Remediation: Aby Warburg, Image Migration and Photographic .*SubStance* 44(2): 129-150. Kättesaadav: <https://www.jstor.org/stable/24540826>. 11.04.2026.
- Didi-Huberman, Georges 2017. *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, Georges 2018. *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Elam, Keir 2003. *The semiotics of theatre and drama*. London; New York: Routledge.

- Epner, Eero 2013. Hetkelisusest sündiv vabadus. *Sirp* 29.8. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/2013-08-29-12-16-04/>. 26.02.2026.
- Epner, Eero 2016. Sõna ja näitleja uuemas teatris. *Sirp* 18.3. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/sona-ja-naitleja-uuemas-teatris/>. 3.05.2026.
- Epner, Luule 2006a. Mängitud maailmad. – Epner, Luule.; Saro, Anneli (toim.). *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 63-9.
- Epner, Luule 2006b. Teater post-perspektiivis. Rmt: Kolk, Madis (koost.), *Teatrielu 2005*. Tallinn: Eesti Teatriliit, 37–71.
- Epner, Luule 2022. Teatrisemiootika põhimõisted. – Saro, Anneli (peatoim.), *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/teatrisemiootika-pohimoisted/>. 12.05.2026.
- Epner, Luule. Pesti, Madli 2024. Saateks. – Lehmann, Hans-Thies, *Postdramaatiline teater*. Friedenthal, Tiina-Erika (tõlk.) Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 69–100.
- Ingold, Tim 1986. *Evolution and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Issak, Oliver 2021. Kogukonna loomine etendussituatsioonis lavastuse „Kaitseala“ näitel. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool. Filosoofia ja semiootika instituut. Semiootika osakond.
- Johnson, Christopher D. 2012. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library.
- Jänes, Pille 2007. *Täheenduse teke lavakujunduses*. Magistritöö. Tartu Ülikool. Filosoofia ja semiootika instituut. Semiootika osakond.
- Jõerand, Saara Liis 2021. *Loomuliku keele funktsioonid postdramaatilises teatris*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool. Filosoofia ja semiootika instituut. Semiootika osakond.

- Kangro, Mart 2024. Töögeograafia. – Epner, Eero (toim.). *Põhineb tõestisündinud lool päriselt-päriselt*. Tallinn: Lugemik.
- Kaus, Jan 2025. „Pantheon” – katkendlike kestuste ja pideva kestvuse ringtants. *kultuur.err.ee* 27.02. Kättesaadav: <https://kultuur.err.ee/1609616312/arvustus-pantheon-katkendlike-kestuste-ja-pideva-kestvuse-ringtants>. 2.03.2026.
- Kivi, Kristin 2009. *Väike-Õismäe – väärtused ja rehabilitatsioonivõimalused*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Kolk, Madis 2025. Madis Kolk: hoolivalt liivale kirjutatud poliitiline sõnum. Mart Kangro „Pantheon”. *Edasi.org* 19.02. Kättesaadav: <https://edasi.org/251418/arvustus-madis-kolk-hoolivalt-liivale-kirjutatud-poliitiline-sonum-mart-kangro-pantheon/>. 1.03.2026.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud. Essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.
- Krull, Hasso 2025. *Igavene taastulek*. (Loomingu Raamatukogu). Tallinn: SA Kultuurileht, 39-40.
- Lehmann, Hans-Thies 2024[1999]. *Postdramaatiline teater*. – Friedenthal, Tiina-Erika (tõlk.). Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Lotman, Juri 2004[1973]. *Filmisemiootika*. Tallinn: Kirjastus Varrak.
- Lotman, Juri 2005[1992]. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Kirjastus Varrak.
- Lotman, Juri 2006[1970]. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Lotman, Juri 2013[1985]. Mälu kulturooloogilises valguses. *Akadeemia* 10: 1731–1735.
- Maiste, Valle-Sten 2024. Kammitsaist kontseptualisti kontseptuaalse käsitlemine teel. – Epner, Eero (toim.). *Põhineb tõestisündinud lool päriselt-päriselt*. Tallinn: Lugemik, 21-32.
- Maiste, Valle-Sten 2025. Mart Kangro tee per mostra ad astra. *Sirp* 7.2. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/mart-kangro-tee-per-monstra-ad-astra/>. 28.02.2026.
- Oidsalu, Meelis 2025. „Pantheon” on justkui lõbustuspark intellektuaalile ja Kangro selle mehaanik. *Eesti Ekspress* 23.02. Kättesaadav: <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/120357547/meelis-oidsalu-pantheon-on-justkui-lobustuspark-intellektuaalile-ja-kangro-selle-mehaanik>. 26.02.2026.

- Oruaas, Riina 2022a. Etendaja: näitleja, laulja tantsija, muusik. – Saro, Anneli (peatoim.). *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/etendaja-naitleja-laulja-tantsija-muusik/>. 12.05.2026.
- Oruaas, Riina 2022b. Küsimusi etendusanalüüsiks. – Saro, Anneli (peatoim.). *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/kusimusi-etendusanaluusiks/>. 26.04.2026.
- Oruaas, Riina 2022c. Mis on etendusanalüüs? . – Saro, Anneli (peatoim.). *Etenduskunstid uurimismeetodid* Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/etendusanaluus/>. 12.05.2026.
- Rattasepp, Silver 2009. „Nagu pärlid kees”: mõned mõtted ajast, mis ei kulge. *Acta Semiotica Estica* 6: 68-86. Kättesaadav: https://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2017/02/Acta_VI.pdf. 18.05.2026.
- Saar, Johannes 2024. Kumulatiivse kunstiajaloo entsüklopeedia. Aby Warburgi võimatu missioon. *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri* 1: 58-63.
- Saro, Anneli 2015. Klišeede kaelakee teatri kaelas. *Sirp* 10.7. Kättesaadav: <https://www.sirp.ee/kliseede-kaelakee-teatri-kaelas/>. 11.05.2026.
- Saro, Anneli 2022. Mis on etendus? *Etenduskunstide uurimismeetodid*. – Saro, Anneli (peatoim.). Kättesaadav: <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/mis-etendus/>. 28.05.2026.
- Valtma, Kai 2024. *Autentsus kui nüüdistantsu strateegia*. Magistritöö. Tartu Ülikool. Kultuuriteaduste instituut. Kirjanduse ja teatriteaduse osakond.
- Väli, Katre 2018. Teatrisemiootika. – Salupere, Silvi; Kull, Kalevi (toim.). *Semiootika*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 332-347.
- Zamir, Tzachi 2009. Theatrical Repetition and Inspired Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67(4): 365-373. Kättesaadav: <https://www.jstor.org/stable/25622098?seq=1>. 15.05.2026.

Audiovisuaalsed materjalid

Kangro, Mart 2025. *Pantheon*. Von Krahle. Videosalvestis.

Summary

Repetition in Postdramatic Theatre: Mart Kangro's production „Pantheon“

The bachelor's thesis examines how repetition is expressed in Mart Kangro's production „Pantheon“ at Von Krahle Theatre. Theatre as an art form is structurally bound to repetition, every performance repeats rehearsed actions while remaining singular. „Pantheon“ thematises the manifestations of repetition in culture. The production is based on German cultural theorist Aby Warburg's unfinished *Bilderatlas Mnemosyne*, in which he mapped the visual memory of Western culture by juxtaposing images across time and culture. The aim of the thesis is to map recurring motifs in „Pantheon“ and to offer interpretations of them. The research questions are how theatrical sign systems are used to express repetition and how do they relate to repetition as a mechanism of cultural memory. The empirical material consists of a personal viewing experience and a video recording of the production. Although the production has received attention from Estonian theatre critics, it has not been systematically analysed.

The first chapter introduces the research material: Mart Kangro's creative background, summaries of „Pantheon“ and its critical reception in Estonian media. It also provides an overview of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* and its key concepts, which form the contextual basis for understanding the production. The second chapter presents the theoretical framework. It introduces Erika Fischer-Lichte's typology of theatrical sign systems and Hans-Thies Lehmann's concept of postdramatic theatre, alongside the problematics of repetition in both dramatic and postdramatic theatre. The chapter also outlines cultural and philosophical perspectives on repetition, drawing on Nietzsche's eternal return, Deleuze's theory of difference and repetition as well as cyclic understandings of time.

The third chapter applies this framework to the analysis of „Pantheon“. The production's frame is established through a cyclical structure. Repetition was clearly expressed in spatial conception, linguistic signs and music. The analysis distinguishes two types of repetition – formal repetition, which functions as a postdramatic dramaturgical device, that disrupts linear

progression, and cultural repetition, which operates as a mechanism of cultural memory, where familiar cultural texts resurface in new contexts with transformed meanings. The thesis concludes that formal repetition and cultural repetition are not opposed but complementary.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Leila Kozlov

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Kordused postdramaatilises teatris Mart Kangro lavastuse „Pantheon“ näitel“, mille juhendaja on Katre Pärn, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Leila Kozlov

29.05.2026