

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Oliver Valk  
Transgressiivsusest teatriruumis: abjektsiooni mõjust faatilisele barjäärile  
teater NO99 lavastuste näitel  
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu 2023

# Sisukord

<b>Sissejuhatus.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Teoreetilised lähtekohad.....</b>	<b>5</b>
1.1. Transgressiivsus teatris.....	5
1.1.1. Abjekt ja abjektsioon.....	6
1.2. Teatriruum.....	10
1.2.1. Mänguline ruum ja teatrimärk.....	12
1.2.2. Teatriruum ja faatiline barjäär.....	15
<b>2. Empiiriline materjal ning analüüs.....</b>	<b>18</b>
2.1. „Kõnts”.....	18
2.2. „Kuningas Ubu”.....	23
2.3. „ΓΘΠ ehk Garjatšije estonskije parni”.....	25
2.4. Järeldused.....	27
<b>Kokkuvõte.....</b>	<b>29</b>
<b>Kirjandus.....</b>	<b>31</b>
<b>Kasutatud materjalid.....</b>	<b>33</b>
<b>Summary.....</b>	<b>34</b>

## Sissejuhatus

Oma bakalaureusetöös uurin etendaja ja vaataja vahelist suhet teatris ning selle muutumist olukordades, kui etendus kutsub esile jälestavat, õõvastavat või rõvedat tunnet. Sellised tabukategooriad nagu alastiolek, rõvedus ja kehavedelikud on olnud avalikus sfääris tavapäraselt põlu all. Siiski on nende nähtuste uurimine jätkuvalt asjakohane, sealhulgas teatris: see võimaldab ühiskondlike normide ja väärtuste kriitilist käsitlemist. Tabude kujutamine võib olla võimas vahend emotsionaalse kogemuse tekitamiseks, tekitades publikus teravaid reaktsioone.

Esimene alasti stseen eesti teatriskeenel leidis aset 1978. aastal Eesti Draamateatris (Karja 2005: 73); esimene reaalne oksendamine 2004. aastal ning 1990. aastatel tõmmati laval *culus*<sup>1</sup>est välja Eesti lipp (Jüristo 2016). Transgressiivse teatri tegemine ja vaatamine on muutunud aastakümnetega siiski tavalisemaks. 1990. aastast Eestis toimuva teatريفestivali Baltoscandali üks eesmärk on tutvustada ja õpetada vaatama eesti teatripublikule just taolist alternatiivset, piire ületavat teatrit – sellest ka „skandaal” festivali nime teises pooles. 2005. aastast 2019. aastani oli alternatiivse teatri lipulaev teater NO99, kes šokeeris publikumi erinevail viisil, ning kelle loomingut käsitletakse ka selles töös.

Minu uurimistöö üks eesmärk on selgitada Julia Kristeva abjektsiooni mõistet, kuna leian, et teatrist kirjutades kasutatakse seda sageli pealiskaudselt. Kasutan abjektsiooni kirjeldamiseks Kristeva esseekogumikku *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist*. Silvi Salupere (2006) on nentinud, et Kristeva keel on kohati spetsiifiline ja tavatähendusid nihestav.

Lisaks arendan edasi faatilise barjääri mudelit, mida varasemalt olen uurinud seminaritöös. Alternatiivne ruumimudel rõhutab piiride dünaamilisust ning teatri fluidisust, mis saaks olla tööriist teatriteadlastele või -kriitikutele etenduse analüüsi jaoks. Taoline ruumikontseptsioon, kuhu paigutuks abjektsioon ning selle mõju publiku ja etendaja vahelisele suhtele, puudub. Kuigi uurimistöö jääb ühe teatri lavastuste tõlgendamise raamistikku, pretendeerib käsitlus suurema üldistuse taseme leidmisele.

Lähtuvalt töö eesmärkidest, püstitan järgnevad uurimisküsimused:

1. Kuidas mõjutab abjektsioon etendaja ja vaataja vahelist kontakti?
2. Kuidas saab kasutada faatilise barjääri mudelit, et teostada semiootilist etenduse analüüsi?

---

<sup>1</sup> ladina k. 'tagumik'

Bakalaureusetöö struktuur koosneb kahest peatükist. Esimeses peatükis annan ülevaate teoreetilistest lähtekohtadest: mida tähendab transgressiivsus ja abjektsioon ning kuidas on teatrit ruumiliselt liigendatud. Teooriast lähtudes revideerin ka seminaritöö käigus valminud faatilise barjääri mudelit. Teises peatükis teostan semiootilise analüüsi, et näitlikustada, kuidas võiks seda mudelit kasutada analüüsi tegemisel. Uurin kolme lavastust: „Kõnts”, „Kuningas Ubu” ning „ΓῆΠ ehk Garjatsije estonskije parni”. Valik keskenduda just nendele lavastustele tulenes eeskätt kahest asjaolust: (a) olen kõiki lavastusi näinud; (b) on ligipääs lavastuste videosalvestistele.

Abjektsiooni kunstis on uuritud peaausjalikult kirjanduse ning filmi kontekstis. Teatrilaseid uurimistöid ja raamatuid abjektsiooni kohta on vähem – mainiksin siinkohal kaht uuemat, milleks on Sarah J. Abletti 2020. aasta raamat *Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane* ning Nadine Holdworthi *English Theatre and Social Abjection: A Divided Nation* (2020), mis mõlemad keskenduvad eeskätt abjektsiooni poliitilistele mõjudele, kuid jätavad välja mõju indiviidile. Eestis on abjektsiooni seotud just kehalisusega ja sellega üldiselt ka piirduakse: Mehis Kasoneni on kirjutanud sellest bakalaureusetöös „Keha ja seksuaalsuse kujutamine küberpunkkirjanduses” ja Laura Kell lõputöös „Agentne naise keha Eesti etenduskunstis”. Ometi pole keegi veel uurinud abjektsiooni mõju publiku ja näitleja vahelisele suhtele.

# 1. Teoreetilised lähtekohad

Siinses peatükis tutvustan uurimistöös kasutatavaid põhimõisteid ning teooriaid, nagu transgressiivsus, Kristeva objektsiooni teooria ning teatriruumiga seotud terminoloogia. Toon välja eelmainitud aspektide kattuvused ning ühendavad lülid.

## 1.1. Transgressiivsus teatris

Transgressiooni mõistet on kasutatud eeskätt kunsti – nii postmodernistliku kirjanduse, abstraktse maalikunsti kui ka postdramaatilise teatri – kirjeldamiseks. Reaalselt allutab transgressiooni (ladina keeles *rikkumine*) termin enda alla kõiksuguste sotsiaalsete normide ning kultuurikoodide lõhkumise ning ümbermõtestamise. Igas kultuuris ning sootsiumis kehtib mingisugune kollektiivne kokkulepe, mis sätestab limiidid ja ühes sellega ka tabud. Nende piiride eiramist, tabude paljastamist ning aktualiseerimist nimetataksegi transgressiooniks.

Üks esimene taolise fenomeni kirjeldaja oli prantsuse filosoof Georges Bataille teoses *Death and Sensuality*, mis ilmus 1962. aastal. Bataille näitlikustab transgressiivsust kristluse taustal, milles on kehtestatud väga selgelt binaarne opositsioon – püha ja patune. Ta nendib, et tabude (pattude) rikkumine tuleneb sellest, et inimkond on üles ehitanud maailma, kus valitseb siiski eeskätt mõistuslikkus, ka kristlikus maailmas. Tabud keelavad ära inimesele *a priori* omased loomalikud ning seksuaalsed emotsioonid ja tungid. Tabude ja keeldude olemasolu aga tekitabki iha transgressiooni järele. (Bataille 1962: 63-67) Inimese transgressiooni iha kirjeldab ka piibliaforism „keelatud vili on magus”. Bataille ütleb, et transgressioon ei eita tabu, vaid ületab selle ning lõpetab (samas, 63).

Michel Foucault' essee *A Preface to Transgression* ühendab Bataille' arusaama transgressioonist Nietzsche ideega, et jumal on surnud. Foucault väidab, et jumala surm võimaldab maailma, mis avaneb transgressiooni tõttu; maailma, mis põhineb liialdusel ning enesekulutamisel (Foucault 1963: 35).

Transgressioon on tegevus, mis hõlmab piiri, seda kitsast tsooni, kus ta markeerib oma läbikäigu, aga vahest isegi kogu oma trajektoori, oma päritolu; suure tõenäosusega on sellel transgressioonil piiridest väljas oma ruum. Piiride mäng ja transgressioon tundub olevat reguleeritud lihtsa kangekaelsuse poolt: transgressioon järjepidevalt ületab ja taasületab piiri, mis tema järel lühikese aja jooksul sulgub, ning seetõttu on ta sunnitud taaskord naasma ületamatule horisondile. Aga suhe on palju keerulisem: need elemendid asuvad ebakindlates kontekstides, olukordades mis on koheselt häiritud ning seetõttu on mõte ebaefektiivne niipea, kui ta püüab neid haarata. (samas, 33-34)

Piir ja transgressioon on justkui sümbiootilises suhtes: üks ei eksisteeriks teiseta. Piir ei oleks võimalik, kui ta oleks ületamatu, ning transgressioon oleks sarnaselt olematu, kui piir oleks pelgalt illusoorne udu. Foucault väidab, et transgressioon ei proovi eelistada üht teisele, ei proovi mõnitada kedagi või midagi, ei proovi hävitada olemasolevat. Transgressioon ei ole vägivald (eetilises maailmas) ega võit piiride üle (dialektilises maailmas). Transgressioonil pole midagi negatiivset ega positiivset; see on vaid jagunemise kinnitus ilma negatiivse konnotatsioonita, ilma hinnanguta. (samas, 35-36) Transgressioon on justkui igasugune süsteemi struktuuriline areng, süvakihiline areng; sotsiaalsete normide ning koodide naturaalne muutumine ajas, mis on käivitatud inimeses pesitsevas ürgses jõus.

### **1.1.1. Abjekt ja abjektsioon**

Järgnevalt mõtestan lahti abjektsiooni termini, et mõista, kuidas see suhestub transgressiooniga ning kas üldse saab kasutada transgressiivsust katusterminina. Sealjuures markeerib abjekt seda, mis abjektsiooni tekitab. Lisaks annan ülevaate, kuhu abjekt kui niisugune paigutub Lotmani semiosfääris, sest Lotmani mõistestik on Eesti akadeemikutele tuttavam ning seetõttu aitab minu arust paremini mõista Kristevat.

Julia Kristeva on bulgaaria päritolu Prantsuse semiootik, kes sai eeskätt tuntuks oma 1980. aasta teosega *Jälestuse jõud: Essee abjektsioonist*, milles ta tutvustas mõisteid abjekt ning abjektsioon. Selleks, et paremini mõista Kristeva abjektsiooni kontseptsiooni, tuleb kõigepealt mõtestada lahti, kuidas näeb välja tema arust psühhosotsiaalse subjekti formeerimine sümboolses ja semiootilises reaalsuses. Ta lähtub suuresti Freudi ja Lacani

teooriatest, samuti võib märgata mõjutusi kartesiaanlikust keha ja vaimu duaalsusest. Kristeva jaoks on tähistamisprotsessis põimunud kaks modaalsust – semiootiline ning sümboolne. Eelmainitud modaalsuseid üldsemiootiline diskursus ei kasuta, seega seletan need järgnevalt lahti.

Kristeva viib termini 'semiootiline' tagasi selle kreekakeelsesesse allikasse (*semeion*), mis tähendab eristatavat märki, jälge, indeksit, tõestust. Ta kasutab seda mõistet selleks, et kirjeldada „ürgset kommunikatsiooni”, mille kõige puhtam näide on imik (0-6 kuud), kes ei ole veel liitunud lingvistilise kommunikatsioonisüsteemiga. Olgugi et tegemist on eellingvistilise perioodiga, nõuab see siiski mingisugust artikulatsiooni. Kristeva nendib, et subjekti nutud ja naerud, hääliitsused ja puudutused on semiootiline vorm tema ihadest ning nende artikulatsioonidest. (Kristeva 1974: 25, 43) Tema arusaama võib kõrvutada freudiliku psühhosomaatilise modaalsusega:

Energialaengud liiguvad läbi subjekti keha, kes ei ole veel täielikult formuleerunud; arengu käigus aga järjestatakse energia vastavalt erinevatele seatud piirangutele kehale – perekonna, sotsiaalsete struktuuride poolt. Sel viisil ihad, mis on nii „energia” laengud kui ka „psüühilised” märgid, artikuleerivad n-ö *chora*<sup>2</sup>: mitteekspressiivse totaalsuse, mis on formuleeritud ihade ning motoorika staaside poolt. (samas, 25)

Semiootilise modaalsuse artikulatsiooniviisid on preverbaalsed ning seetõttu ka asümboolsed; seda leidub nii intonatsioonis, rütmis kui ka muusikas, tantsus ja teistes artikulatsioonides. Sümboolne modaalsus „hõlmab keeles kõike seda, mis kuulub märgi alla, st ühtaegu nominatsiooni, süntaksit, signifikatsiooni ja denotatsiooni — esmalt "objekti", seejärel teadusliku "tõe puhul". Semiootika see-eest funktsioneerib „kui rütm, prosoodia, sõnamäng, tähenduse mõttetuse, naer” – võib kõik need helilained ja mikroliigutused jäädvustada, kuid diskreetseteks tähendusühikutes neid teha ei saa. (Krull 1989: 77)

Semiootilisust seostatakse emaga, sest tema on esimene inimene, kellega üritatakse kommunikeerida. Kui semiootiline modaalsus on justkui keele patriarhaalne aspekt, siis seda represseerib keele patriarhaalne pool – sümboolne. Patriarhaalsust ja sümboolsust seostatakse isaga, sest isa on esimene, kes keelab ja piirab subjekti. Sümboolne modaalsus esindab see-eest just tähendustekke lingvistilist poolt. Sümboolne tähistamine kui selline saab alguse teetilises (*thetic*) faasis, mis on tema kohaselt tähistamise sügavaim struktuur, kus saavad alguse esimesed lausungid (Kristeva 1974: 43). Teetiline faas märgistab kahe heterogeense

---

<sup>2</sup> Termin laenatud Platoni *Timaeus*-t, mis denoteerib mobiilset ja ajutist artikulatsiooni, mille on moodustanud liigutused ja ajutised seisakud.

aspekti – semiootilise ning sümboolse – läve. Selle ajal subjekt identifitseeritakse ning objekti eeldavad propositsioonid kujunevad välja; tekib arusaam omast ja võõrast, minast ja teisest. Selline binaarsus tekitatakse keelamise ja piiride panemisega. (samas, 46)

Kuigi semiootiline aritkulatsioon eelneb ajalisel sümboolsele, siis ei kao teise mõjutusel esimene ära või *vice versa*, vaid mõlemad eksisteerivad samal ajal ning on tähistamisprotsessi kaks modaalsust. Küll aga allutab teetilise faasi ajal sümboolne modaalsus semiootilise. Teetilise faasi jooksul saab olevaks ka esimene abjektsioon: imikul areneb välja identiteet, mis eraldab ja eristab teda emast. Selle tõttu säilib imikul teadvustamata semiootiline iha ema vastu, iha ühineda emaga, kuid samal ajal saadab teda hirm identiteeti kaotada – see on abjektsiooni alustingimus (samas, 46-51) Pidevalt loodav sümboolne kord lõhestatakse semiootiliste rütmidega, mistõttu tuleb struktuur sümboolselt uuesti luua. Taolise lõhestatud hetke – abjektsiooni – ajal eksisteerib ka mingisugune piiripealne moment, liminaalne ruum.

Abjektsioon on piir, aga ennekõike on ta ambivalentsus. Sest ta küll distantseerib, ent ei lahuta subjekti lõplikult sellest, mis teda ohustab – vastupidi, ta on tunnistus sellest, et subjekt on alalises ohus. (Kristeva 2006: 24)

Liminaalne ruum on kahe tähistaja vaheline piir – hall ala, mis on samal ajal nii üks ja teine kui ka ei kumbki. Kristeva toob näiteks laiba. Laibal on korruga märke nii elust kui ka surmast, ometi ei ole ta kumbki, sest ta on midagi vahepealset. Sarnaselt on seda ka näiteks mädanenud õun, mis tähistab samal ajal nii toitu kui ka mürki. (Kristeva 2006: 16) Taolised piiripealsed nähud käivitavadki abjektsiooni tunde, selle „afektide ja mõtete puntra” (samas, 13). Siinkohal tuleb välja eksplitsiitne sarnasus abjektsiooni ja transgressiooni vahel – mõlemal juhul mängib olulist rolli just nimelt piir. Erinevus seisab selle piiri „paksuses”. Kui transgressiivsuse puhul võib rääkida piirist kui kahe sfääri vahelisest joonest ning midagi ei mahu joone peale, siis abjektsioon rõhub piiri paksusele – eksisteerib ruum piiri enese sees.

Seega pole abjektne mitte see, mis pole puhas või terve, vaid see, mis rikub mingit identiteeti, süsteemi või korda. Mis ei pea kinni piiridest, kohtadest, reeglitest. Vahepealsus, kahemõttelisus, segu. Reetur, valetaja, kurjategija, keda ei vaeva südametunnistus, vägistaja, kes ei tunne häbi, tapja, kes esineb päästjana. (Kristeva 2006: 17)

Inimene korrastab keeludest ja normidest tulenevalt oma maailma ja identiteeti, kuid abjekt on midagi mis lükkab ümber eelneva korrastatuse ja seab kahtluse alla kehtivad reeglid. Ainuke ühisjoon objekti ja abjekti vahel on see, et nad vastanduvad subjektile, kuid kui objekt tasakaalustab subjekti ja hoiab tähenduslikku maailma koos, siis abjekt kisub subjekti

sinna, kus tähendus kokku variseb. (samas, 14) Abjektsioon justkui hägustab tähistamisprotsessi:

Verine ja mädanev haav või higi ja roiskumise imalkirbe lehk ei tähista surma. Kui ma näeksin tähistatud surma – näiteks sirget entsefalogrammi –, siis ma mõistaksin, reageeriksin või lepikisin. Ent väljaheited ja laip on nagu päriselt toimuv teater, ilma grimmi ja maskideta – nad osutavad mulle seda, mida ma pidevalt kõrvale lükkan, selleks et elada. (samas: 16)

Abjekt peegeldab ja tuletab meelde semiootilise modaalsuse allasurumist sümboolse korra poolt. Abjektsioon funktsioneerib just nimelt õõnestamise kaudu, identiteeti mitte-destruktiivselt dekonstrueerides. Justkui abjektsioon aktualiseeriks valitseva sümboolse korra loodud keelud ja normid ning üritab neid murda. Samal ajal kultuur, ühiskond või lacanilik 'suur Teine' (*big Other*) keelustab ning represseerib subjekti selleks, et säilitada sümboolset korda ja terviklikku identiteeti. Lääne maailmas täitis pikalt seda rolli piibel – normatiivne pühatekst piirab ja keelustab kaootilisi ihasid ning emotsioone sõnadega püha, puhas, patune jne.

Sest kodanike und ja ühiskondliku rahu kindlustavate religioosete, moraalsete ja ideoloogiliste koodide teiseks küljeks on alati abjektsioon, mida need koodid puhastavad ja välja tõrjuvad. Ent nende poolt väljatõrjutu tagasitulek on meie „apokalüpsis“, mistõttu meil pole pääsu religioosete kriiside dramaatilistest tõmblustest (Kristeva 2006: 299)

Paigutan abjekti Lotmani semiosfääri järgmiselt (vaata joonist 1). Semiosfäär on piiratud katkendliku joonega võrsemiootilisest sfäärist; abjekt paikneb alas, mis on märgitud punasega. Abjekt asub korraga nii semiosfääri perifeerias kui ka võrsemiootilises ruumis – taoline duaalne positsioon liminaalses ruumis võimaldabki subjektil tajuda abjektsiooni.



Joonis 1. Abjekti positsioon semiosfääris.

Transgressioon on katusmõiste, mis võtab oma hõlma alla ka eeskätt kehalisusele, identiteedile ning selle konstrueerimisele keskenduva abjektsiooni. Saksa teatriuuriija Hans-Thies

Lehmanni (2006: 187) kohaselt käivad abjektsioon ja transgressioon käsikäes, kuid abjektsioon on vajalik kehalise ja afektiivse tajumise treenimiseks, kuna elame valgustusajastust ning ratsionalismist välja kasvanud ühiskonnas, kus esikohal on mõistuslikkus. Kuna abjektsioon on justkui transgressiooni üks avaldumise vormidest, siis abjektsiooni funktsionaalsus tuleb, sarnaselt transgressioonile, kasuks kunstis, eriti poliitilise suunitlusega kunstis.

Abjektsioon ei hõlma enda all pelgalt vastikust kehaliste ilmingute vastu, vaid omandab ka sotsio-kultuurilised mõõtmed. Kuna analüüsin teatrit NO99, mida on nimetatud ka poliitiliseks teatriks, siis markeerin ära ka poliitilise orientatsiooni ja tülgestuse vahelise suhestatuse, sest poliitiline orientatsioon on osa subjekti sümboolsest korrasatusest. 2011. aasta sotsiaal-psühholoogilises uurimuses avastati korrelatsioon konservatismi ning vastikuse tundlikkuse vahel. Uurimuses osalejatelt küsiti kõigepealt, kas nad identifitseerivad ennast pigem liberaali või konservatiivina, seejärel arvamust kolmest rõveduse kategooriast: saastatus (interpersonaalsed nakkusohud: näiteks teise inimese pudelist joomine või riiete jagamine), tuum (peamised vastikuse tekitajad: näiteks okse või tõugud), loomajäänused (laibad, veri ning muud aspektid, mis tulevad meelde inimese loomalikkust). Leiti, et konservatiivse maailmavaatega inimesed on rohkem haavatavad ning tundlikumad taoliste abjektidele, eeskätt just sellele, mis puudutas saastatust. (Inbar 2011: 3-9) Ehk olenevalt sellest, milline on subjekti poliitiline orientatsioon, varieerub ka liminaalse abjektsiooni ruumi „paksus” (vaata joonist 1). Konservatiivsete vaadetega subjekti ähvardab liberaalset suurem abjektipoolne oht.

## 1.2. Teatriruum

Järgnevas peatükis mõtestan lahti ruumi mõiste ja faatilise barjääri teatri kontekstis. Võtan vaatluse alla nii erinevad välja pakutud teatriruumi mõtestamise viisid kui ka sellega lähedalt seotud neljanda seina fenomeni. Eesmärk on ühendada omavahel teatri ruumikontseptsiooni abjektsiooni ning liminaalse ruumiga. Kui varasemalt paigutasin abjektsiooni mehhanismi semiosfääri mudelisse, siis nüüd lõimin selle teatriruumi mudelisse.

Teatriteadlane Patrice Pavis on nentunud, et ühise ruumikontseptsiooni loomine on teatriteaduses võrdlemisi võimatu, kuid annab ise ruumile 6 võimalikku tähendust (Pavis 1991: 258-259):

1. Dramaatiline ruum – ruum, millest on juttu tekstis; abstraktne koht, mis luuakse vaataja/lugeja kujutluse abil.
2. Lavaruum – reaalne ruum, kus näitlejad mängivad, on nad siis tõesti laval või vaatajate seas.

3. Stsenograafiline ruum (või teatriruum) – ruum, milles vaatajad ja näitlejad viibivad etenduse ajal. Sellele on iseloomulik kahe ruumi (lava- ja publikuruumi) teatraalne seos.
4. Mänguruum – ruum, mille näitleja on etenduses loonud, milles ta tegutseb ja liigub ning on tema koht teiste näitlejate suhtes.
5. Tekstiruum – teksti graafiline, foneetiline, retooriline ruum; partituuri ruum, milles on kirjas repliigid ja remargid.
6. Siseruum – lavaruum, milles püütakse esitada tegelase või lavastaja mõtteruumi, fantaasiat, nägemust.

Pavis' ruumiliigendus on siinse uurimistöö jaoks liialt spetsiifiline, kuna eesmärk on luua võrdlemisi lihtsustatud ruumikontseptsioon. Erika Fischer-Lichte (1992: 9) on teatriruumi markeerinud järgnevalt: „Teatri minimaalseks tingimuseks on isik A (*actor*/näitleja), kes kujutab kedagi teist, näiteks X-i (tegelast), kui S (*spectator*/vaataja) vaatab pealt.” X-i kujutamiseks peab näitlejal A olema eristuv väliplaani, ta peab käituma kindlatel viisidel ja teeb seda spetsiifilises kohas. Kuna viimane lause ei ole teatrile ainuomane, vaid kirjeldab ka igapäevast inimest, siis tuleb lisada, et „teatris luuakse tähendus, genereerides teiste kultuurisüsteemide poolt loodud märkide märke”. (samas, 9) Siit koorub välja üks oluline aspekt – binaarne opositsioon ETENDAJA–PUBLIK.

Teatrisündmuse üks peamine parameeter on enamjaolt osalejate jagunemine etendajateks ja vaatajateks: nii tekibki lava ja saali vaheline dünaamika. Kui lava ei ole eksplitsiitselt markeeritud, tegutsevad näitlejad mänguruumis. Näitlejad loovad läbi mänguliste vahendite, dekoratsioonide ja valguse abil reaalsusest erineva ruumi - mängulise ruumi. (Saro 1997:35)

Raam ümber maali on nii füüsiline kui ka sümboolne marker - see näitab, et raami sees olev ruum erineb ümbritsevast ruumist. Lava on samuti raami sees, kas selleks on siis viimistletud lavaportaali või vaatajate poolt moodustatud ring. See tähendab, et lavaruum esindab publiku ruumist erinevat reaalsust. (Aronson 1981: 2)

Kuigi tegemist on raamitud ruumiga, ei ole taoline imaginaarne piir püsiv ning kannab seetõttu sarnaseid omadusi abjektiga. Ehk siis teatri (konkreetses etendamissituatsioonis) puhul võib rääkida omapärasest fenomenist, milles teatripublik on surutud kahe erineva suure semiootilise maailma – argiruumi ja teatriruumi (koosnevad väiksematest ruumidest) – hägusesse fluidumisse ning sellega kaasneb ka potentsiaal liikuda ühest ruumist teise ja *vice versa*.

Juri Lotmani kunstilise ruumi arusaama järgi loob just lava ja saali vahelised suhted peamised teatrisemiootika binaarsed opositsioonid: **(a)** tähenduslik - mittetähenduslik, **(b)** olemine - mitteolemine; sarnastele identiteedi aspektidele rõhub ka Kristeva abjektsiooni teooria. Etenduse alguses lakkab vaataja seisukohast saal eksisteerimast. „Kõik siinpool **rampi** asub kaob, selle tõeline reaalsus muutub nähtamatuks ja loovutab koha täielikult lavategevuse illusoorsele reaalsusele.“ (Lotman 1991: 163-164 – rõhutus lisatud O.V.).

Kuigi etendussituatsioonis koondub publiku tähelepanu üldiselt lavale ja etendajale, sest sellepärast on nad üldiselt ka teatrisse tulnud, siis mõjutab vaataja kogemust ja tähelepanu eeskätt just nimelt distants. Peter Brook on rõhutanud distantsi prokseemilist ja vertikaalset aspekti: sellest kas vaadata etendust rõdult või parteril, ees- või tagareast, mõjutab teatrisündmuse vastuvõttu ja kogu tähendust (Brook 1993: 112). Distants etendaja ja vaataja vahel on puht-esteetiline pinge kahe äärmuse vahel: täielikku sisseelamise ja selle puudumise vahel (Chaim 1984: 77-78). Seda distantsi mõjutavad etenduse stiil (illusionistlik või mitte) ja vaataja enda karakteristikud (varasem teatrikogemus, emotsionaalsus, eluseis jne).

Erving Goffman (1974: 124-155) tõstab esile kaks teatrivaataja tüüpi: *onlooker* ja *theatregoer*. Esimene neist kui pealtvaataja on nõus fiktsiooni sisse elama ja otsib kogemust, kuid teatrikülastaja tarbib kunstiteksti pigem eemalseisjana ning teatriskäik on eeskätt seltskondlik üritus. Siinkohal võib tõmmata paralleele ka abjektsiooni tundlikkusega – subjektid, kes on vastuvõtlikumad abjektsioonile, ning subjektid, kes seda ei ole. *Onlooker* kui liberaalne teatrivaataja ning *theatregoer* kui konservatiivne. Sarnaselt on seega ka prokseemika küsimus, mitte küll füüsilise, kuid vaimse prokseemika. Liberaalne *onlooker* laseb näitleja endale lähemale, kuid konservatiivne *theatregoer* hoiab distantsi.

### 1.2.1. Mänguline ruum ja teatrimärk

Mina kasutan enda teatriruumi mudeli loomisel peamiselt kaht alaruumi – füüsiline ruum ja mänguline ruum. Füüsilise ruumi vaatepunktist on teatriruum isoleeritud argimaailmast: neli seinat eraldavad teatriruumi argimaailmast (vabaõhulavastuste puhul on küll eraldavad seinad imaginaarsed, kuid siiski eksisteerivad). Teatriruum ise on omakorda eraldatud kaheks tsooniks: lavaks ja saaliks, etendaja- ja publikuruumiks. Taoline eristus on vajalik ning ka vältimatu – seda väidet toetavad ka mitmed teatri miinimumdefiniitsioonid. Näiteks on öelnud teatrilavastaja ja -teoreetik Peter Brook: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi

kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ (Brook 1972: 7). Läbi aastate on katsetatud erinevaid lavatüüpe, et uurida selle korrelatsiooni publiku retseptiooniga. Modernse lavatüübi tulek lõi pinnase neljanda seina tekkeks, millest pikemalt kirjutan järgmises alapeatükis.

Mänguline ruum toonitab opositsiooni TEGELIK-TINGLIK. Laval toimuv ja nähtav on alati reaalsus või täpsemini öelduna moduleeritud reaalsus – objektide ning inimeste eksistents ei seata kunagi küsimärgi all, kuid moduleeritud eksistents ei võrdu reaalne eksistents. Lavaruum on semantiliselt küllastatud: kõik, mis satub lavale, saab peale vahetu objekti funktsiooni veel lisamõtte; kõik, mis satub lavale, automaatselt teatraliseerub. Samal ajal, kuigi nad vaieldamatult eksisteerivad, omavad ka miinusmärgiga eksistentsi, sest lavale seatud tool ei ole tool pärismaailmas. (Lotman 1991: 164-165)

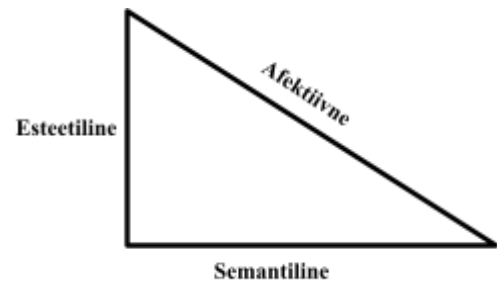
Mängulise ruumi üks eeldus on „mänguline” hoiak – näitleja peab korraga mingit mängulist olukorda päriselt uskuma, kuid samas ta ei tohi ära unustada, et tegemist on ikkagi mänguga. Taolise paralleelse hoiaku kadumine kaotab ka mängu: kui kogu aeg tajuda, et mäng ei ole „päriselt”, kaob huvi mängu vastu; kui see aga täielikult ununeb, muundub mäng eluks. (Lotman 1994: 26-27) Mänguline suhtumine peab olema ka inimesel, kes läheb teatrit vaatama, vastasel juhul ei saaks ta teatrit mõista; astudes teatrisaali peab inimene konstateerima etendussituatsiooni. See suhtumine erineb mõneti näitleja omast, sest vaataja pole aktiivne mängija selles mängus, vaid jälgib mängu kõrvalt – ta on passiivne speктаator.

Seega leidub teatriruumis laias laastus peamiselt kaks alaruumi – füüsiline ruum ja mänguline ruum. Füüsiline ruum eristab lava ja saali; mänguline ruum võimaldab aktiveerida/semiotiseerida objekte ning subjekte teatriruumis. Mõlemad eksisteerivad üheaegselt ning on üksteise eelduseks. Ruumiloome on automatiseeritud inimesepoolne protsess. See tähendab, et taoline ruumiloome sünnib alateadvuses. See, kuidas tajutakse etenduse ajal füüsilise ja mängulise ruumi piire, on pidevas muutumises; etenduse jooksul aktiveeruvad erinevad ruumiosad.

Lisaks tuleb ära märkida teatrimärgi kontseptsioon, et paremini mõista kommunikatsiooni teatris. Teatrimärk on märgi märk: see põhineb semiootilistel kehtel, mis toimivad argireaalsuses, teatrist väljas, olgu selleks siis helide, riietuse, žestide keel jne. Selles mõttes duubeldab teater argireaalsuse olevaid semiootilisi süsteeme. Teatrimärgile on omane polüfunktsionaalsus – see tähendab, et ta võib täita erinevaid ülesandeid ning kanda erinevaid

tähendusi ühe etenduse väljel. (Epner 2022) Seda fenomeni võib nimetada ka semiootiliseks taaskasutamiseks: tool võib olla tool, järgmisel hetkel aga üllas ratsu vms.

Leedu kirjandusteadlane Tadeusz Kowzan on ära märkinud teatrimärgi kolm tahku või väärtust: semantiline, esteetiline ja afektiivne (vaata joonist 2). Semantiline tahk viitab pelgalt tähendusloome võimele, esteetiline tahk seostub teatrimärgi materiaalse poolega, mida vaataja meeltega tajub (värvid, tekstuur, lõhn jne) ning afektiivne väärtus tähistab märgi võimet mõjutada vaatajat emotsionaalselt. (Kowzan 1992: 151-163) Leian, et teatris võib abjektsioon avalduda kahel moel:



Joonis 2. Kowzani teatrimärk.

1. kui teatrimärgi kolme väärtuse kogusumma ületab mingisuguse piiri, siis leiab aset abjektsioon. Sel juhul teatrimärgi kolmnurga üks osa on teatriruumi sees, osa piiri peal ning osa piirist väljas – liminaalses ruumis;
2. kui teatrimärki ei võeta vastu kui teatrimärki.

Oluline on tähele panna, et abjektsioon lõhub klassikalise teatrimärgi režiimi. Vaataja ei koge laval toimuvat kui midagi vahendatut, vaid hoopis vahetut. Ta ei võta saadud infot – abjekti – vastu mõistuslikult, vaid kehaliselt, Kristeva järgi mitte sümboolselt, vaid semiootiliselt. Vaataja keha meeldetuletamine on konventsionaalselt midagi ebatavalist, kuna üldjuhul vaatab publik silmadega ja jälgib lugu puhtintellektuaalsel, sümboolsel tasandil. Vaataja kui subjekt unustab iseenda kehalise subjektsuse etendussituatsioonis, mistõttu selle meelde tuletamine mõjub võõristavalt, abjektselt.

Teise punkti puhul on küsimärgi all see, kas taoline akt on üldse teater. Näitena võib tuua 1987. aastal Oulu teatripäevadel üles astunud avangardistliku etenduskunstnike grupeeringu – Jumalan teatteri<sup>3</sup> (koosnes teatritudengitest: Esa Kirkkopelto, Jari Halonen, Jorma Tommila ja Jari Hietanen). Noored radikaalid loopisid oma etenduse ajal publikut munade ja fekaalidega, tulistasid neid tuletõrjekustutiga, mille peale publik saalist põgenes. Rühmituse akt tembeldati terroristlikuks ning näitlejad pidid läbima seadusliku kadalipu ja viibima ka

<sup>3</sup> Termin võttis esimesena kasutusele soome näitekirjanik Hella Wuolijoki ning tähistab sarnaselt *theatrum mundi*-le kontseptsiooni – maailm on lava.

kinnipidamisasutuses. (Lindfors 2009) Kõnealusel juhul ei pidanud vaatajad esitatavat akti teatriks, mistõttu praegune uurimistöökä taolisi olukordi ei vaatle.

Loomulikult tuleb siingi kohal mängu teatrimärgi või abjekti prokseeemika ning suunatus. Mida lähemal füüsiliselt abjekt on subjektile ning otsesemalt suunatud subjektile, seda suurem on abjektsiooni mõju. Sarnaselt ei tundu loomakorjus dokumentaalfilmis nõndavõrd õõvastava vaatepildina, kui looma laiba kohtamine reaalses elus.

### **1.2.2. Teatriruum ja faatiline barjäär**

Siin peatükis tutvustan faatilist barjääri ning konstrueerin ka uue mudeli. Toetudes eelnevatele teooria peatükkidel, loon etenduse ruumi mudeli, mis võimaldaks kirjeldada abjektsiooni. Taoline mudel aitab paremini analüüsida ning mõista teatrit, mis astub „üle piiri“.

Teatriruumi üks osa on n-õ neljas sein, mille seminaritöös asendasin mõistega faatiline barjäär. Neljas sein hakkas kujunema välja valgustusajastul, eesotsas Voltaire'i ja Denis Diderot'ga. Aktiivselt tõusis neljas sein teatriskeenele 19. sajandi lõpus eeskätt koos psühholoogilise realismi ja naturalismi tulekuga, eesotsas Stanislavski ja Moskva Kunstiteatriga; André Antoine' ja Vaba Teatriga (*Théâtre Libre*); Tšehhovi, Strindbergi, Ibseni ja teiste kirjutatud näidenditega. Dominandiks tõusis reaalsuse illusiooni loomine laval.

Neljas sein eksisteerib korraka nii füüsilises ruumis kui ka mängulises ruumis. Neljas sein loob teatris olukorra, milles etendaja ja vaataja viibivad ühes füüsilises ruumis ning neil oleks justkui võimalus võtta omavahel kontakti – füüsiliselt on see võimalik, kuid teatri konventsioonid seda ei luba. Neljanda seina eesmärk on illusiooni loomine, argise ja reaalse eraldamine kunstilisest ja imaginaarsesest.

Seda seina ning neid konventsioone hakkasid hiljem lõhkuma avangardistlikud teatrivooulud, kelle arvates neljas sein vastupidiselt just kaugendab inimest reaalsusest, kuigi laval üritatakse seda just võimalikult elulähedaselt representeerida. Esimesteks n-õ lõhkujateks võib pidada poliitilise teatri rajajaid ja juhtfigureid nii Vsevolod Meierholdi, Erwin Piscatori ja Bertolt Brechti kui ka Antoine Artaud'd ja Jerzy Grotowski. Lõhkumise eesmärk oli leida aktiivsem kontakt vaataja ja etendaja vahel.

Roman Jakobsoni loodud kuueosaline kommunikatsioonimudel aitab kirjeldada ning mõista inimestevahelist suhtlust ning seda mudelit saab rakendada ka etendussituatsioonile, et mõista neljanda seina fenomeni, eeskätt just faatilise funktsiooni kaudu. Kontakt etendaja ja vaataja vahel on üks peamine mehhanism teatri masinavärgis. Faatiline funktsioon keskendubki kontaktile ning sellele, kuidas seda kehtestatakse, säilitatakse, pikendatakse, kontrollitakse ning lõpetatakse. Jakobsoni jaoks on kontakt koos faatilise funktsiooniga kaheosaline: füüsiline ning psühholoogiline. (Jakobson 1960: 355) Näiteks on faatilisus tajutaval–füüsilisel kujul näitlikustav lausungitega “mhm...”, “okei...”, “nii...” jne, sinna alla lähevad ka kõik muud meeleliselt tajutavad impulsid nagu näiteks žestid ja hääletoon jne. Psühholoogilised ilmingud<sup>4</sup> seostan eeskätt psüühilise valmisolekuga ehk kas kommunikatsioonis osaleja psühholoogiliselt on valmis osalema dialoogis. Jakobson kontaktile ja faatilisele funktsioonile pikemat selgitust ei paku. Mina vaatan kontakti kui mehhanismi, mis määrab tunnetuslikult ära, kui suur valmisolek on olla osa aktiivsest kommunikatsioonist ning kui avatud ja solidaarne ollakse partneri vastu; st kui valmis on publik olema mängupartner etendajale, mitte pelgalt passiivne inspekteerija/pealtvaataja.

Kui argikõnes väljendub faatiline funktsioon eksplitsiitsemalt (konkreetsed häälelis-akustilised märgid), siis teatris võib ta olla palju varjatam, sest on justkui konventsionaalselt ette määratud, et publikum ei tohi anda häälelist tagasisidet ehk faatilisus peitub tihtilugu vaikusel ja näitleja peab teesklema, et publikut ei ole, mistõttu on raske objektiivselt hinnata näitleja ja vaataja vahelise kontakti tugevust. Kuigi ka teatris ilmneb selgesti piiritletut faatilisust: komöödiate ajal naermine on näitlejatele lava ja saali vahelise kontakti kontrolliks; sarnaselt publiku sosistamine etenduse ajal viitab hälbunud kontaktile.

Siinkohal tõingi sisse enda loodud mõiste faatiline barjäär, et pakkuda uut vaatenurka neljandale seinale ning toonitada just kontakti ning selle dünaamilisuse olulisust käsitleva fenomeni juures. Sõnaveebi (2023) järgi on barjäär „(mõtteline) tõke, takistus mingis tegevuses, suhtumises vms”<sup>5</sup>, kui liita see sõnaga ‘faatiline’, on tulemuseks justkui mingi tõke, mis takistab loomaks aktiivset kahepoolset suhtlust. Ajaloolistel põhjustel on tekkinud teatrisse nähtamatu tõke, mis ei võimalda etendajal ja vaatajal konventsionaalsuse tõttu üksteisega vahetult suhelda – see on kontakti tõke ehk faatiline barjäär.

Faatiline barjäär näitab hästi teatri struktuuri paigutatud võimuvahekorda. Just nimelt etendajal, kes on mängu looja ning aktiivne mängija, on õigus/võim lõhkuda faatiline barjäär

---

<sup>4</sup> Jakobson neist pikemalt ei räägi ega seleta ka lahti, mida täpselt ta selle all mõtleb.

<sup>5</sup> Kätesaadav: <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/barj%C3%A4%C3%A4r/1>

ning läbi selle püüda luua parem kontakt publikuga. Vaatajal esialgu taoline võim puudub ning tema püüded faatelist barjääri lõhkuda mõjuvad mängu lõhkuvana, kuid kui etendaja annab talle võimaluse muutuda aktiivseks mängijaks, siis on näitleja privileegid rakendatud ka vaatajale (oleneb, kui palju seda faatelist barjääri lõhutakse).

Faatiline barjäär ei funktsioneerigi pelgalt kahemõõtmelisena, vaid aktiivselt tema karakteristikud muutuvad x, y ja z teljel; muutub selle barjääri kõrgus, paksus ning laius: kõik need faktorid mõjutavad kontakti etendaja ja publiku vahel. Faatilise barjääri kujutamine kolmedimensionaalsena on vajalik, et ilmsetada vahet neljanda seinaga – kui neljas sein eksisteerib või mitte, siis faatiline barjäär funktsioneerib dünaamilise skaalana, mille ühes otsas on kontakti puudumine ning teises täielik kontakt.

Esmapilgul võiks tunduda, et igasugune roojasus, jälestus jne õõnestavad faatelist barjääri ja etendaja-vaataja vahelist kontakti, kuna subjekti kaugendab ennast rõveduse allikast. Kuid kuna abjekt samal ajal nii tõukab eemale kui ka tõmbab endasse, siis sarnaselt pendeldab ka faatiline barjäär. Abjekt laval seab kahtluse alla publiku sümbolse korrastatuse ehk vaataja selles argiruumi ja teatriruumi liminaalses fluidumis on segadust tekitavas ja ebanugavus positsioonis. Vaataja oskamatus ennast positsioneerida komplitseerib ka faatilist funktsioon, kuna vaataja ei tea kas hoida kontakti või mitte.

## 2. Empiiriline materjal ning analüüs

Siin peatükis tutvustan oma empiirilist materjali: teater NO99 lavastusi „Kõnts” (2015), „Kuningas Ubu” (2006) ning „ΓἘΠI ehk Garjatsšije estonskije parni” (2007). Uurin, kuidas saaks rakendada faatilist barjääri ja abjektsiooni tööriistana reaalses analüüsis. Analüüsi kaudu selgineb ka faatilise barjääri mõiste. Analüüsiks on kasutatud lavastuste videosalvestisi Eesti Rahvusarhiivi videokogust

### 2.1. “Kõnts”

Teater NO99 lavastus „NO43 Kõnts” esietendus 17. oktoobril 2015. aastal. Lavastajad-kunstnikud on Tiit Ojasoo ning Ene-Liis Semper, laval üheksa näitlejat: Rasmus Kaljujärv, Rea Lest, Jörgen Liik, Helena Pruuli, Gert Raudsep, Jarmo Reha, Simeoni Sundja, Ragnar Uustal, Marika Vaarik. Lavastus on koreograafiline sümfoonia maailma lagunemishetkest, täidetud näitlejate maksimaalse tähelepanu ja energeetilise laetusega.<sup>6</sup>

„Mullas, hiljem mudas, näeme näitlejaid tantsimas, hiljem roomamas, justkui vastutahtsi, mingi väljastpoolt pealesurutud rütmi kütkes. Vägev kujund. Esinejate ja saali vahel on klaas, mis seab õnneks eksperimendile piirid. Mõned tükid muda lendavad üle klaasi. Sõnnikulõhna pole tunda.. (Luik 2015)

Taolise mudamaadluse retseptioon oli kahetine ning eksplitsiitselt abjektiivse hõnguga lavastus polariseeris teatritrivaatajaid. Heili Sibrits (2015) kinnitab, et „Kõnts” on näide suurepärasest teatrist, kuigi saalis olla oli halb ja ebamugav. Lavastaja Ojasoo on tõdenud

---

<sup>6</sup> Teater NO99 koduleheküljel: <https://no99.ee/lavastused/no43-konts>

etenduse järgses vestlusringis, et taoline lavastus on kogetav eeskätt taktiilselt, naha kaudu, sest kehalisusega ei saa valetada (Teater NO99 2015).

Abjektiivsena mõjub juba lavastuses „Kõnts” sätitud stsenograafiline lavakord – eri värvides piduülikondades ja lipsudes mehed ning töökleidilikes univormides naised songivad laval, mis on täidatud mulla ja poriga. See on viide justkui Kristeva abjektsiooni tuumale: puhas inimene on paigutatud räpasse keskkonda. Kaks elementi – mustus ja puhtus – mis ei käi omavahel siinses kontekstis kokku, mis ei ole aktsepteeritud ega valideeritud ühiskonnas, kujutatakse laval normaalsusena: puhtad inimesed hakkavad muda sees mäkerdama. Taolise lavanormaalsuse saavutamise kasuks räägib ka tõsiasi, et etendus käib juba publiku saali liikumise ajal.

Keha ei tohi kanda jälgi oma võlgnevusest looduse ees: see peab olema puhas ja korralik, et olla täielikult sümboolne. Et seda kinnitada, ei tohiks ta taluda muud haavu kui ümberlõikamine, mis on samaväärne seksuaalse eraldatuse ja/või emast eraldamisega. Mis tahes muu märk oleks märk kuulumisest ebapuhta, mitte-eraldatud, mitte-sümboolse, mitte-püha juurde. (Kristeva 1982: 102)<sup>7</sup>

Mudas püherdamine kaugendab inimest täielikust sümboolsusest. Sopp kui osa emakesest maast, kui loodusest, mis on ebapuhas ja ei mahu seetõttu sümboolse korra puhtasse maatriksisse, mida inimene subjektina üritab saavutada, õõnestab seda sümboolset korda. Kui üldiselt on abjekti kogemine võrdlemisi lühiajaline ning afektiivne kogemus, siis siinkohal on ajaline aspekt välja venitatud ning taoline mudas sonkimine ja sopa loopimine kestab terve etendus. Abjektsiooni kultiveerib lisaks Marika Vaariku ning Gert Raudsepa vanusevahe teiste näitlejatega. Vanemad ja staažikamad justkui peaks seisma kõrgemal teistest, olles oma elu jooksul juba läbinud tee ebapuhtusest puhtuseni, kuid sarnaselt endast 30 aastat noorematega, on nad tambitud mutta. Taoliste stsenograafiliste tingimuste puhul muundub faatiline barjäär üldjuhul paksemaks, kuna vaataja tunneb mingisugust võimupositsiooni – ta on puhas ning distantseerib ennast laval olevatest räpastest kehadest. Eristuse hoidmiseks peab vaataja faatiliselt kaugenema näitlejast, sest vastasel juhul on ta üks neist räpastest ning ebapuhtatest. Kohe etenduse algul panevad näitlejad vaataja implitsiitse valiku ette, kas astuda nende kehtestatud mängulisse ruumi või mitte; kas vaadata etendust faatilise barjääri tagant, jäädes ise puhtaks, või minetada see tõke ning olla ebapuhas. Astudes näitleja kehtestatud mängulisse ruumi, tuleb paratamatult võtta ka omaks nende kehtestatud mängu reeglid ja mänguline hoiak.

---

<sup>7</sup> The body must bear no trace of its debt to nature: it must be clean and proper in order to be fully symbolic. In order to confirm that, it should endure no gash other than that of circumcision, equivalent to sexual separation and/or separation from the mother. Any other mark would be the sign of belonging to the impure, the non-separate, the non-symbolic, the non-holy.

Terve etenduse vältel jõuab inimene täielikule ebapuhtusele lähemale subjekt võrdustub sopa ja poriga. Muda, mille peal enne songiti, on kõikjal – seintel, riietel, juustes, suus, küünte all, püksis jne. Kuna muda ja inimene saavad justkui üheks, asuvad samal positsioonil, ning sellisel kooslusel puudub ühine sümboolne tähistaja, siis võtab ka vaataja taolist fenomeni vastu kehaliselt, tunnetuslikult ebamugavalt, sest sotsiaalselt ei ole taoline normaliseeritud.

Väljaheited tähistavad otsekui seda, mis ei lase end püsivalt kehast lahutada, et muutuda iseseisvaks, eristuda seda läbivatest segudest, muutustest ja lagunemisest. See on hind, mida keha peab maksma, kui ta tahab saada puhtaks ja korralikuks. (Kristeva 1982: 108)<sup>8</sup>

Enda keha määrimine muda ja sopaga näitlikustab, kuidas võetakse omaks taoline ebapuhtus ning kaob ära idee puhtusest kui pühadusest. Kui varem seisid puhas keha ja kehavälised eritised – mustus, fekaalid, uriin jne – võrdlemisi diskreetselt lahus, siis nüüd nad justkui moodustavad ühe terviku. Abjektiivne keha muutub normaalsuseks. Sarnaselt kaob ära ka idee teatrist kui pühadusest. Teater asub eemal roojasusest, teater on koht, kus pannakse ennast ilusti riidesse ja käitatakse vastavalt heale tavale. Kui aga vaataja viiakse mudamaadluse areenile, kaugeneb teater pühadusest ja ühes sellega valitsevatest käitumismaksiimidest.

Salvestuse 52. minutil algab laval „Hallelujah – praise the Lord” stseen. Üdini pühadust teotav stseen põhineb Harold Pinteri luuletusel „Ameerika jalgpall” (Jörgen Liigi esituses), mis kõlab järgnevalt:

Hallelujah!

It works.

We blew the shit out of them.

We blew the shit right back up their own ass

And out their fucking ears.

It works.

We blew the shit out of them.

They suffocated in their own shit!

---

<sup>8</sup> Fecal matter signifies, as it were, what never ceases to separate from a body in a state of permanent loss in order to become autonomous, distinct from the mixtures, alterations, and decay that run through it. That is the price the body must pay if it is to become clean and proper.

Hallelujah.

Praise the Lord for all good things.

We blew them into fucking shit.

They are eating it.

Praise the Lord for all good things.

We blew their balls into shards of dust,

Into shards of fucking dust.

We did it.

Now I want you to come over here and kiss me on the mouth.

Satiirilisel kujutatud ameerika protestantliku kiriku stiilis jumalateenistuse pidamine lõhestab piiri profaanse ja sakraalse vahel. Näitlejad tapavad laval nietzschelikult jumala, tuues midagi transsendentset inimliku ropa ja roppu keskele. Sellele eelnenud stseenis on Jarmo Reha kujutanud ristile löödud Jeesus Kristust. Kristuse ning muu sarnase pühaduse kujutamine laval on tekitanud varasemaltki suurt poleemikat, kuna on võrdlemisi reglementeeritud, kuidas võib, tohib ja peab Jeesus Kristust kujutama, kuid sellel juhul mõjub taoline representatsioon abjektiivselt.

Pool tundi hiljem esitab Jörgen Liik sama luuletuse, kuid ilma toetavate vahele hõigete ning igasuguse pateetikata. Selle peale koorib Marika Vaarik eelmainitu vastu tema tahtmiste riidest lahti. Sopas kükitavad ihu väel nuttev poiss ning naine, kes esimese lohutamiseks võtab ka enda ülakeha paljaks. Nad hakkavad üksteist sopaga „pesema”, mille peale loputatakse nad veega üle. *Deus ex machina* ilmub puhastav jõud, mis vägisi surub peale enda puhastavat mõjuvõimu subjektidele, kes soovivad roojastuda. See ilmestab sümboolse korra isalikkust, rangust ja vägivaldsust, mis üritab ära hoida ebapuhtusesse langemist.

Lavastuses mõjutab nii faatiliselt barjääri kui ka abjektsiooni tundlikkust meetrikõrgune klaasist sein lava ja saali vahel. Seina primaarne eesmärk tundub olevat publiku kaitsmine sopaseks saamise eest. Taoline tõke aga fikseerib võrdlemisi rangelt füüsilise ruumi. Vaataja võib olla kindel, et tegevus toimub nelja seinaga kastis, mis annab talle ka mingisuguse turvatunde – näitlejad ei saa füüsiliselt tulla selle seina kaudu publikut eksploaterima ning vastu tahtmis neid kaasama – *theatergoer* naudib taolisi tingimusi. Küll aga lendab etenduse jooksul väikeses koguses muda ja soppa ka publiku poole, mis on ilmselt hoogse mängu,

mitte kalkuleeritud lavastajatöö vili. Reaalse seinaga eraldatus, olgugi et läbipaistvast materjalist, mõjub hälbivalt nii etendaja-vaataja vahelisele kontaktile kui ka abjektsiooni tajumisele, kuna suurendab mõttelist kaugust lava ja saali vahel. Prokseemika aga mõjutab vaataja etendusse sisseelamist ja seeläbi ka kogemust. Seda enam, et esikohal on taktiline vastuvõtt ning publik ei tunne näitleja keha ning kogu seda mustust nii lähedalt: mida lähemal on nii füüsiliselt kui ka mõtteliselt subjekt abjektist, seda intensiivsem ka abjektsioon.

Olulisel kohal on ka lavastuses läbivalt vägivald, mis võtab nii passiivseid kui ka aktiivsemaid vorme. Olgu selleks siis Ragnar Uustali impulsiivne käitumine, kes esmalt õrnalt paitab Helena Lotmani pead ja siis lööb selle vastu seinale, või agressiivne üksteise mutta loopimine ning mudamaadlus. Karin Allik (2021: 30) on oma bakalaureusetöös nentunud, et kuigi laval kujutatud vägivald on performatiivne, siis mõjub see oma usutavuses ja ehmatavuses ehtsa vägivaldseks. Vägivallat saab näha abjektsioonina, semiootilise rünnakuna sümboolse korra vastu.

Igasugune kuritegu on abjektne, sest annab märku seaduse haprusest, aga veel enam on seda ettevatsetud kuritegu, salakaval mõrv või silmakirjalik kättemaks, mis demonstreerivad seaduse nõrkust kahekordselt. (Kristeva 2006: 17)

Igasugust vägivalda teatrilaval saaks vaadelda abjektsena, sest tegemist on ettevatsetud aktiga, kuid siinkohal tuleb mängu Alliku mainitud usutavus ja ehmatavus. Vägivald „Kõntsa” ei ole demonstratiivne ja illusoorne, vaid ohtlikult reaalne, mistõttu ka abjektne. See sõidab risti läbi „Keelu ja Patu, Moraali ja Moraalituse dihhotoomiate” (Kristeva 2006: 33). Sarnaselt sopaga, asetab ka „Kõntsa” vägivaldsus vaataja mingisugusesse liminaalsesse ruumi – Moraali ja Moraalituse vaheruumi, sest olgugist, et see vägivald toimub teatri kontekstis, siis tunnetuslikult ei erine see reaalsest vägivaldast. Ka faatiline barjäär seetõttu pakseneb, sest vaataja tunneb ennast ohustatuna nii füüsiliselt kui vaimselt.

Neljanda aspektina „Kõntsa” puhul juhin tähelepanu seksuaalsusele, mis peamiselt väljendub naise keha alandamises, objektiviseerimises ning eneseobjektiviseerimises. Naine on kas patriarhaalse võimu ohver või pelgalt mitte-kognitiivne kiimane keha, kas sümboolse korra alla surutud subjekt või semiootiliste ihade kogum. Lavastuse vältel naisi kupeldatakse oksjonil, käperdatakse, alandatakse muul moel, kuid olukord pöörduv, kui kukutatakse misogüünne juht (Rasmus Kaljujärvi) ning mehed hakkavad kummardama hoopis paljast Helena Lotmani keha, samal ajal manades: „Lamada, end täis sittuda ja pestud saada. Lamada...”. Lavastuses leitav seksuaalsus on tugevasti põimunud vägivaldaga, mistõttu funktsioneerib ka sarnaselt.

Lavastus „Kõnts” on musternäidis kirjeldamaks vaataja kehalist kogemust abjekile teatri kontekstis. Binaarsused, nagu puhas-ebapuhast või püha-ebapüha, kujutatakse seal eksplitsiitselt. Roojasuse, vägivalda, seksuaalsuse kujutamine laval ilmestab seda, kuidas vaataja peab faatilise barjääri õhendamiseks aktsepteerima seda roojasust ja vägivalda. Vaataja peab oma sümboolse korrastuse ümber korraldama.

## 2.2. „Kuningas Ubu”

2006. aastal esietendunud „NO91 - Kuningas Ubu” on Tiit Ojasoo ning Ene-Liis Semperi lavastatus, mis põhineb Alfred Jarry’ maailmakuulsal näidendil „Ubu Roi”. Nimetatud näidendi esmaettekannet, mis võttis aset 1896. aastal Pariisis, peetakse moodsa teatri ja kunsti sünniks. Laval on Tõnis Mägi, Marika Vaarik, Tambet Tuisk, Mirtel Pohla, Gert Raudsep, Jaak Prints, Kristjan Sarv, Inga Salurand, Andres Mähar, Risto Kübar, Sergo Vares ja Rasmus Kaljujärv. Lavastus räägib loo kodanikust nimega Ubu, kes saab veidral kombel kuningaks ning, emand Ubu suunitlusel, ette võtab sõjaretke Venemaa vastu.<sup>9</sup>

Nooremad teatrikülastajad oigavad rõõmust “kuradi lahe, iga teine sõna oli ropp!” Nii et kõik on rahul. Jalaga p...e saavad nii näitlejad (otseses mõttes) kui vaataja (kaudselt, aga põhimõtteliselt) ja kõik ütlevad viisakalt “aitäh”. (Tõnson 2006)

Kogu lavastust saadab abjektne hõng ning kummastav atmosfäär, mis on peamiselt kolme aspekti summa tulemus: näitlejate keelekasutus, mängulaad ning visuaal (kostüümid, rekvisiidid jne). Abjektsiooni kultiveerib asjaolu, et etenduse jooksul muudetakse kaks korda asukohta – tegevus toimub kolmes erinevas Haapsalu lennuvälja angaaris. Ehk siis mängitakse füüsilise ruumi piirid alatisti ümber ning publik ei saa rahulikult olla ühes fikseeritud piiridega ruumis. Tuleb pidevalt kohaneda uute ruumi tingimustega.

„NO91 - Kuningas Ubu” on võrreldes „Kõntsaga” sõnakeskem ning vaataja taktiline vastuvõtt jääb tagaplaanile, kuid selle kohalolu on tuntav. Küll aga tekitab lavastuse keelekasutus ning teemakäsitus vaatajas kehalist vastukäivust, jälestust. Alatas ropendatakse ning on tunne, et roppused kui sellised loodud maailmas ei eksisteeri, vaid sõnad ‘sitt’, ‘türa’, ‘pask’ jne on osa argikeele diskursusest. Seda on suuresti põhjustanud ka

---

<sup>9</sup> Teater NO99 koduleheküljel: <https://no99.ee/lavastused/no91-kuningas-ubu>

fakt, et kuningas Ubul on obsessiivne suhe fekaalidega. Keelekasutuse kaudu luuake omasugune sümbolne kord ja reeglistik, mis ei ole vastavuses lavavälise reaalsusega ning kus kehtivad teistsugused moraalid ja keelud. Kõik tabuväljendid normaliseeritakse. Taaskord on publik surutud mingisugusesse liminaalsesse ruumi, kus ühel pool asub kodune ja tuttav maailm ning teisel pool midagi omaksvõetamatut. Siin tuleb välja keele matriarhaalsuse ja patriarhaalsuse vaheline suhe. Kui üldjuhul on esimene neist allutatud teise poolt, siis selles lavastuses mängitakse võimuvahekord ümber. Keele semiootilisus saavutab kõrge positsiooni, mis mõjub võõristavalt.

See pole mina. See pole miski. Aga ka mitte eimiski. See on “mingi asi”, mida ma ei tunnista asjaks. Tähendusetuse koorem, mis on kõike muud kui tähtsusetu ja mis mind lõmastab. (Kristeva 2006: 13)

„Kuningas Ubu” on täidetud absurdiga. Absurd kui midagi mõistus päraselt õigustamatut. Vaataja ei oska vaadatud lavastusele luua sümbolset raamistikku, sest justkui sel kõigal puuduks tähendus, kuid samal ajal mõistab, et kolm tundi ja kümme minutit kestev etendus peab midagigi tähendama. See midagigi ei ole mõistuslikult seletatav, vaid seda peab vastu võtma afektiivselt.

Teine abjektiivne aspekt on kunstnikutöö, eeskätt kostüümid. Kohati absurdsed ning õõvaorulikud kostüümid: näitlejate nägu on kaetud ning ainult silmad ja suu on vaatajatele nähtav. Ubu perekond on rietatud steriilselt valgesse vastandudes kõigile teistele: näiteks Kapten Porde kannab rastapatse ning erkkollast mundrit. Sellest on osaliselt tingitud ka näitlejate ekspressiivne mängulaad: kasutatakse hääle erinevaid registreid ning räägitakse kohati kentsaka intonatsiooniga. Žestikuleeritakse agressiivselt ning pingestatult, kohati tantsuliselt.

Tõnis Mägi teeb näitlejana ürgset groteski, võimendades jõuliselt enda mängitava tegelase hirne ja himusid. See on lihtne, tavaline ja oma siseelu poolest naiivne inimene, kes võimumängudes sattununa algatab suure ajaloo tragikomöödia, verise ja ühtaegu naljaka. (Laasik 2006)

Lavastust on tituleeritud ka muusikaliseks kaveriks, kuna kõlab palju laule, mille on Tõnis Mägi lavastuse tarbeks kirjutatud. Kohe lavastuse algul kõlab marsilik lauluviis:

Tõt-tõrõ tõt-tõrõ tõt;

tõt-tõrõ tõt-tõrõ sitt.

Kui haiseb, siis tuleb tuulutada;

sitt on kevade kuulutaja!

Eelmainitud laulu esitati ka „Eesti teater 100” kontserdil, mis toimus 2006. aastal Tartu lauluväljakul. Sarnase sisuga viisijuppidega on täidetud kogu lavastus. Kohati brechtlik võõritusefekt kultiveerib kõiki varasemaid nüansse, kuna fragmenteerib maailma, mida üritatakse etenduse jooksul luua – hektiline ja killustunud sümboolne kord, mida justkui pole võimalik sõnaliselt kirjeldada kuivõrd kehaliselt tunnetada.

Nii süžeelisi kui ka tegelaste vahelisi paralleele leidub Shakespeare'i Macbethiga, kohati ka Kuningas Leari ja Hamletiga. Sarnaselt Macbethile on „Kuningas Ubu” rõhuasetus võimuihal ning selle mõjule subjektile. Küll aga on see lavastus satiir ning macbethilikud motiivid ja narratiivikäigud esitletakse jämekoomilises võtmes. Paroodiline/pastiššlik vorm genereerib juba absurdselt maailmale lisakihi – tuttav lugu on sätitud teistsuguste normide ja reeglitega maailma. Taoline abjektiivseks loodud maailm, milles on samal ajal nii tuttavat kui ka võõrast, tõukab vaataja ka faatiliselt eemale ja samal ajal tõmbab endasse; barjäär kui selline pakseneb ja õheneb vaheldumisi. Vaataja pendeldab lummatuse ja võõrituse vahel, kuni ühel hetkel ta kas aktsepteerib taolist sümboolset korda või taunib seda, sest subjektile on vajadus luua konkreetsed piirid, vastavalt millele ka faatiline kontakt paraneb või halveneb.

Lavastuses „Kuningas Ubu” tõuseb esile justnimelt keeleline abjektsioon. Lisaks tekib abjektsioon mitme erineva elemendi koosmõjul, kuigi eraldi seisvana nad seda teha ei pruugi. „Kuningas Ubus” on vaatajale palju tuttavat ja palju võõrast – taoline dissonants mõjutab ka faatiliselt barjääri. Tuttav parandab ja võõras halvendab lava ja saali vahelist kontakti, sest vaata proovib ennast ikkagist kaitsta võõra eest, mis tema sümboolset korda proovib rikkuda.

### **2.3 „ГЭП ehk Garjatsije estonskije parni”**

2007. aastal esietendunud „NO88 - ГЭП ehk Garjatsije estonskije parni” on Tiit Ojasoo lavastatud manifestatsioon eestlaste väljasuremisest ning laste defitsiidist. Kunstnik on Ene-Liis Semper ning laval Rasmus Kaljujärv, Sergio Vares, Gert Raudsep, Inga Salurand, Jaak Prints, Mirtel Pohla, Elina Reinold (külalisena), Tiit Ojasoo, Andres Mähar, Risto Kübar ja Tambet Tuisk. Lavastuses otsustab kamp mehi võtta vastu radikaalse, kuid patriootliku otsuse – hakata agressiivselt ning läbimõeldult paljunema<sup>10</sup>. Andres Keil (2007) kirjutab Eesti

---

<sup>10</sup> Teater NO99 koduleheküljel: <https://no99.ee/lavastused/no88-gep-ehk-garjatsije-estonskije-parni>

Päevalehe arvustuses: „Intrigeeris ja irriteeris, muuhulgas pani majandusajakirjaniku vihast vappuma. Jälestusest kõõksuma. Vastikusest värisema.”

Kui „Kõntsa” puhul tõusis esile eeskätt kehaline abjektsioon, siis kõnealune lavastus rõhub sarnaselt „Kuningas Ubule” rohkem diskursiivsele abjektsioonile. Kuid erinevalt „Kuningas Ubust” ründab käsitletav lavastus komplitseeritumaid sümboolseid elemente – maailmavaatelisi struktuure, mistõttu ka abjektsioon võtab sekundaarsema vormi. Lisaks semiootilisele modaalsusele on selles lavastuses aktualiseeritud alternatiivne sümboolne modaalsus – abjekti ei tajuta pelgalt kehaliselt, vaid osaliselt ka mõistuslikult.

„Abjekt ei ole mitte niivõrd selles, millest räägitakse, kuivõrd selles, kuidas räägitakse. (Kristeva 2006: 42)

Vastikust ei tekita selles lavastuses kehavedelikud, roojasus ega labane ropendamine, vaid teema, millest räägitakse kentsakalt ning vastuvõetamatult. Patriootlikud laulud ja Eesti rahvatants vaheldub primitiivse ning igasuguse kultuurifiltrilise teesiga – saame järglasi. Negatiivsest iibest on Eesti kontekstis räägitud palju, kuid kunagi mitte niiviisi. Juba grupi nimi “KEP – kuumad eesti poisid” on küll leidlik kalambuur, kuid labastab kogu teemat. Kui abjekt on langenud objekt, siis seda sama näha ka käesolevas lavastuses – lapse saamise temaatika langetatakse; eesti rahvusideaalid labastatakse ja ühes sellega ka nende tähendus.

Taolist polügaamset natsionalistlikku maailmavaadet esitatakse ilma igasuguse ironiaga – Näitlejate sihikindel, siiras ning igati usutav mängulaad seab küsimärgi alla lavavälise argireaalsuse tugevuse ja õigsuse. Siin puhul võib märgata korrelatsiooni poliitilise orientatsiooni ja abjekti tundlikkuse vahel. Väärastunud rahvuslus satub vastuollu kristliku, traditsioonilise perekonna raamistikuga, mis on Lääne konservatiivse ideoloogia üks alustala. Laste saamine seotakse kvantitatiivsusega, mis tekitab vastuolu piibelliku monogaamse suhte kui millegi pühaga. Kuna mehi on Eestis naistest vähem, siis pole igale naisele potentsiaalset paarilist. Eestluse säilimiseks peab eesti mees lapsi saama mitme erineva eesti naisega, kuna üheksa kuune rasedusperiood pärsib efektiivsust. Avaldub kapitalistlik rahvuslus, mille kohaselt ressursside optimaalne kasutamine, et maksimeerida tootlikkust, täidab rahvuse edasikandmise eesmärki. Lavastuses toob Sergo Vares välja, et kriisiolukorras pole tavadega midagi teha ja perekond on tava; kodanliku perekonna teke on rahvusriigi surm, olulised on seks ja lugupidamine.

Mänguruumis kehtestatud sümboolset korda kultiveerib omakorda just kanooniliste isamaaliste laulude laulmine, nagu näiteks „Maa tuleb täitsa lastega”. Ürgset rituaali

meenutav laululine manamine saab agressiiv-sugestiivse varjundi. Toomas Lunge helgelt esitatud meloodia kõrvutatakse sükoopiderohke arütmilise ja minoorses helilaadis aranžeringuga. Eksplitsiitselt rõhutatakse sõna „ja” rõhutades sellega tootlikuse maksimeerides ja andes sellele normatiivse teksti mõõtmed – peab tegema nii ja siis nii. Sümboolselt antakse küll edasi Lunge sõnumit, kuid see, kuidas seda sõnumit edastatakse, moonutab algset sõnumit ning seetõttu on ise abjekt. Selline semiootiline muusika rünnak suunatakse ka otse publikusse ehk abjekt suunatakse otse vaataja suunas.

Eesti rahvariiete kandmine ja „Tuljaku” tantsimine toetab väärideoloogia ideaalsust – need on need tuttavad aspektid vaatajale, mis sobitatakse sümboolse korrastatuse konteksti. Taolist konteksti loob ka esimese vaatuse lõpus nähtav pildikollaaž, kus näitlejad poseerivad vastsündinud lastega. See toetab loodud maailma ning toob seeläbi väärmaailmavaate kui abjekti vaatajale ka lähemale. Tuttavad elemendid faatiliselt lähendavad vaatajat näitlejatega, kuid abjektsiooni tekitavad aspektid jällegist kaugendavad faatiliselt.

Lavastuse lõpustseenis kogunevad „Kuumad Eesti Poisid” ning hakkavad Eestit pähe õppima, et siis vähemalt on üks koht, kus Eesti on alles – nende peas. Nad on võtnud selle hoiaku, et Eesti säilib ainult nende peas ja mitte kusagil mujal. Seekaudu võetakse teistelt Eesti ära, kaasaarvatult publikult. Vaatajad tõrjutakse vägivaldselt maailmast välja, neist saab abjekt laval olijate jaoks.

Lavastuses „NO88 - ΓΘΠ ehk Garjatšije estonskije parni” võtab abjektsioon sekundaarsema vormi – sotsiokultuurilise mõõtme. Lavastus ei vihja otseselt mingisugusele ürgsele roojasusele ega rütmile. Abjekt tuuakse inimesele lähemale ning abjektsiooni allikaks on rahvuslus.

## **2.4. Järeldused**

Nimetatud näidete toel ei saa küll anda ülevaadet igast abjektsiooni erijuhust ning nende mõjust faatilisele barjäärile, küll aga aitavad need mõista abjekti töömehhanisme teatri kontekstis. Igasugune tajutav abjektiivne akt või nähtus teatris loob liminaalse ruumi, kus põrkuvad omavahel valitsev sümboolne ning potentsiaalne uus korrastatus, mis on loodud semiootilise õõnestatuse tõttu. NO99 lavastustes kasutati õõnestamiseks nii primaarseid

abjektsiooni tekitamise vorme nagu kehaline ja sõnaline jälkus kui ka sekundaarseid vorme nagu moraali ja seaduse lõhkumine. „Kõntsas” oli eksplitsiitselt esitatud puhtuse-roojasuse ning püha-patuse binaarsuseid, „Kuningas Ubus” luuakse maailm mõistmatu absurdi taustal, „ΓΘΠ ehk Garjatšije estonskije parni” moonutab vaatajale tuttavaid aspekte. Kõikidel juhtudel seatakse küsimärgi alla sümboolne korrastatus, mille abil vaataja end identifitseerib.

Ta on väljas, väljaspool tervikut, mille mängureegleid ta ei paista tunnistavat. (Kristeva 2006: 14)

Vaataja kas võtab vastu loodud uue sümboolse korra või heidab selle eemale, selle põhjal ka muutub faatilise barjääri mõõtmed. See eeldab ka näitlejate mängulise hoiaku ja mängureeglite omaksvõtmise, et õhendada faatelist barjääri. Otseloomulikult ei ole taoline omaksvõtmine jäigalt fikseeritud ning vahepealsed olukorrad on võimalikud, mingid tähenduseta aspektid leiavad koha sümboolses korrastatuses ja mõned mitte ning need tõugatakse välja..

Abjektsiooni paigutamine ruumimudelisse ja sidumine faatilise barjääriga aitab mõista paremini tinglikku kommunikatsiooni ja suhestumist etendaja ja vaataja vahel, sealjuures arvestades varieeruvust sõltuvalt publiku sotsiokultuurilisest taustast. Siiski peab nentima, et abjektsiooni mõjul faatilisele barjäärile säilib individispetsiifiline aspekt, mida peaks meeles pidama. Analüüs tõendas faatilise barjääri mõiste olulisust ja eeliseid neljanda seina ees. Abjekti liminaalruumilist mõõdet ei ole võimalik nii täpselt kirjelda ja mõista neljanda seina kaudu, kuna sel puudub vajalik paksus.

## Kokkuvõte

Minu bakalaureusetöö eesmärk oli selgitada Kristeva abjektsiooni mõistet teatrikunsti kontekstis ning näidata, kuidas see potentsiaalselt mõjutab faatilist barjääri. Abjektsiooni puhul teatris on olulised terminid semiootiline ja sümboolne modaalsus ning liminaalne ruum. Semiootiline modaalsus kui maailma tajumise viis, mida ei saa sõnadesse panna ning sümboolne modaalsus kui igasugune keeleline tähendustamine. Liminaalne ruum tekib olukordades, milles eksisteerib mingisugune artefakt, mida ei ole võimalik sümboolselt asetada ühessegi kindlasse sfääri ehk siis paigutub see kuhugi vahealasse, piiri peale.

Teoreetilises peatükis pakkusin välja termini faatiline barjäär, toetudes Roman Jakobsonile, et tähistada neljandat seina. Faatiline barjäär, võrreldes neljanda seinaga, markeerib lava ja saali vahelise kontakti olulisust ning selle dünaamilisust. Taoline mõiste aitab teatriuurijal või -vaatajal tõhusamalt kirjeldada transgressiivse teatri kogemust. Võtsin enda uurimistöös ette kolm teater NO99 lavastust, et näidata, kuidas võiks potentsiaalselt faatilise barjääri terminit analüüsi tööriistana kasutada.

Kirjeldasin ja analüüsisin lavastuste konkreetseid elemente ja momente, mis tekitavad abjektsiooni ning kuidas nad seeläbi mõjutavad vaatajat. Avastasin, et abjektsiooni puhul lõhutakse ära mingisugune valitsev sümboolne korrastatus. Selle tulemusel tekib publikus ebamugavus, jätkus, teadmatus jne. Taoline olukord mõjutab paratamatult ka lava ja saali vahelist faatilist kontakti, kuna asetab vaataja eelmainitud liminaalsesse ruumi. Vastavalt sellele, kas ta suudab aktsepteerida taolist lõhkumist või heidab selle välja, muundub ka faatiline kontakt, mis omakorda mõjutab vaatamiskogemust.

Käesoleva uurimistöö jätkuks on võimalik edasi arendada faatilise barjääri kontseptsiooni, mis aitaks mõista, kas antud kontseptsioon omab eeliseid neljanda seina ees ka muudel juhtudel või mitte. Kuna retseptsiooniteooria on kasvutrendis, siis on lootust, et faatiline

barjäär ei jää pelgalt ühe üliõpilase mõttesähvatuks, vaid leiab laiemat kõlapinda akadeemilisel maastikul.

## Kirjandus

Ablett, Sarah 2020. *Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane*. Bielefeld: Verlag.

Allik, Karin 2021. Näitlemine teatris NO99 aastatel 2014-2018. Bakalaureusetöö. Kirjanduse ja teatriteaduse osakond, Tartu Ülikool.

Aronson, Arnold 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Michigan: UMI Research Press.

Artaud, Antonin 1958. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Weidenfeld.

Bataille, Georges 1962. *Death and Sensuality*. New York: Walter and Company.

Brook, Peter 1972. *Tühi ruum*. Tallinn: Perioodika.

Brook, Peter 1993. *Nihkuv vaatepunkt. Nelikümmend aastat teatriuuringuid 1946-1987*. Tallinn: Eesti Raamat.

Chaim, Daphna Ben 1984. *Distance in the Theatre. The Aesthetics of Audience Response*. London: UMI Research Press.

Epner, Luule 2020. Teatrisemiootika põhimõisted. Etenduskunste uurimismeetodid. Kättesaadav:

<https://sisu.ut.ee/etenduskunstit/book/teatrisemiootika-p%C3%B5him%C3%B5isted>  
(29.05.2023)

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

Foucault, Michel 1963. A Preface to Transgression. Ithaca: Cornell University Press

Goffman, Erving 1974. *Frame Analysis*. New York: Harper & Row.

Inbar, Yoel 2011. Disgust sensitivity, Political conservatism and Voting. *Social Psychology and Personality Science* 3(5): 537–544. Kättesaadav:  
<https://doi.org/10.1177/1948550611429024> (29.05.2023)

Jakobson, Roman 1960. Closing statements: Linguistics and Poetics. *Style in Language*. Massachusetts: MIT Press, 350–377.

Jüristo, Tarmo 2016. Miks inimesed „raiskavad oma elu ära piiride ületamisele”? *Postimees*  
Kättesaadav:

<https://arvamus.postimees.ee/3691477/tarmo-juristo-miks-inimesed-raiskavad-oma-elu-ara-piiride-uletamisele> (29.05.2023)

Karja, Sven 2005. Monolavastused eesti teatris 1973-2005. Magistritöö. Teatriteaduste ja kirjandusteooria õppetool, Tartu Ülikool. Kättesaadav:  
<https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/1104/karja.pdf?sequence=5&isAllowed=y>  
(29.05.2023)

Keil, Andres 2006. „GEP” – küündimatuse kiuste. *Eesti Päevaleht*. Kättesaadav:  
<https://epl.delfi.ee/artikkel/51088060/gep-kuundimatuse-kiuste> (29.05.2023)

Kowzan, Tadeusz 1992. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan.

Kristeva, Julia 1974. *Revolution in poetic language*. Columbia: Columbia University Press.

Kristeva, Julia 1982. *Power of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia: Columbia University Press.

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

Krull, Hasso 1989. Julia Kristeva kirjanduse poliitikast: sissejuhatus, tekst, eksegees I. *Vikerkaar* 11: 75–79.

Laasik, Andres 2006. Suurepärase töö teinud Tõnis Mägi Ubu on näitlejate uus kuningas. Kättesaadav:

<https://no99.ee/tekstid/no91-kuningas-ubu/suureparase-too-teinud-tonis-magi-ubu-on-naitlejate-uus-kuningas> (29.05.2023)

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic theatre*. London; New York: Routledge.

Lindfors, Jukka 2009. Paska juttu – jumalan teatteri Oulussa. YLE. Kättesaadav:  
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2009/12/04/paska-juttu-jumalan-teatteri-oulussa> (29.05.2023)

Lotman, Juri 1991. Lavasemiootika. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion.

Lotman, Juri 1994. *Dialoog ekraaniga*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Luik, Hans 2015. Muda kui vorm ja muda kui sisu. *Eesti Ekspress*. Kättesaadav:  
<https://ekspress.delfi.ee/artikkel/72788049/muda-kui-vorm-ja-muda-kui-sisu>

Pavis, Patrice 1991. *Slovarj teatra*. Moskva Progress.

Robbins, Ruth 2000. *Literary feminisms*. London: Red Globe Press.

Saro, Anneli 1997. Ruum ja Vaatajad Eesti Teatris 1992-1997. Magistritöö. Eesti kirjanduse õppetool, Tartu Ülikool.

Salupere, Silvi 2006. Kristeva kui subjekt ja iseene abjekt. *Postimees*. Kättesaadav: <https://kultuur.postimees.ee/1540881/kristeva-kui-subjekt-ja-iseene-abjekt/comments> (29.05.2023)

Sibrits, Heili 2015. Semper ja Ojasoo panevad vaatajad häbi tundma. *Postimees*. Kättesaadav: <https://kultuur.postimees.ee/3370027/semper-ja-ojasoo-panevad-vaataja-habi-tundma> (29.05.2023)

Teater NO99 2015. Raadio NO99 „NO43 Kõnts”. <https://soundcloud.com/teater-no99/raadio-no99-no43-konts-oktoober-2015> (29.05.2023)

Tõnson, Margit 2006. Ja suvi sai sürri täis. *Eesti Ekspress*. Kättesaadav: <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/69050459/ja-suvi-sai-surri-tais> (29.05.2023)

## **Kasutatud materjalid**

NO43: Kõnts. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO91: Kuningas Ubu Videosalvestis. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

NO88: ΓᾶΠ ehk Garjatšije estonskije parni. Lav. Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo. Videosalvestis. Eesti Rahvusrhiivi videokogu.

## Summary

### **On Transgression in the Theatrical Space: The Impact of Abjection on the Phatic Barrier, Illustrated by Theatre NO99.**

This thesis explores the impact of transgressive performances that elicit repulsive or obscene feelings on the relationship between the performer and the viewer. The increasing prevalence of transgressive theater, exemplified by NO99 theatre's provocative work from 2005 to 2019, demonstrates the growing acceptance and interest in alternative, boundary-pushing performances. This research aims to delve into Julia Kristeva's concept of abjection in theater, clarifying its meaning and exploring its impact on the relationship between theatre performer and spectator. It proposes a spatial model, the phatic barrier, to analyze theatrical performance and seeks to provide a more comprehensive understanding of abjection.

The thesis consists of two chapters, with the first presenting theoretical foundations and the second conducting a semiotic analysis of three productions. While abjection has been extensively studied in literature and film, its exploration in theater remains limited, making this research a valuable contribution to the field.

Transgression is a socio-cultural phenomenon characterized by the deliberate breaking and reinterpretation of social norms and cultural codes, motivated by a desire to challenge and transcend taboos and boundaries, as examined by scholars such as Georges Bataille and Michel Foucault. In this analysis, the term 'abjection' is deconstructed to explore its relationship with transgression and its potential as an umbrella term, particularly in the context of Julia Kristeva's work on the formation of the psychosocial subject in symbolic and semiotic reality, drawing on influences from Freud, Lacan, and Cartesian dualism. Abjection is conceptualized as a boundary that challenges identity, systems, and social order, and is situated within the liminal space between the semiotic and symbolic modalities of signification.

Patrice Pavis identifies six meanings of space in theatre, including dramatic, stage, scenographic, playing, textual, and interior space, exploring the relationship between performers and spectators and the fluidity between everyday and theatrical spaces. The relations between stage and hall create binary oppositions in theatrical semiotics, influencing the spectator's experience and attention. Political orientation also plays a role, as liberal onlookers allow closer proximity to the actor, while conservative theatregoers maintain their distance. The theatrical space comprises physical and playful subspaces, interacting through

the activation of objects and subjects. The theatrical sign, with its semantic, aesthetic, and affective values, is disrupted by abjection, which elicits immediate bodily experiences and challenges conventional symbolic perception. The phatic barrier separates the stage from the audience in theatre, creating an illusion and maintaining a distance, but avant-garde movements challenged it to foster more active engagement, while the multidimensional phatic barrier influences the level of contact between performers and spectators.

"NO43 Kõnts," directed by Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper, premiered in 2015. The production explores the decay of the world through a choreographed symphony of mud-wrestling and challenges societal norms of cleanliness, purity, and the sacred within a theatrical context. "NO91 - King Ubu" (2006) represents a conceptual and evocative theatrical rendition conceived by Ojasoo and Semper. Through an interplay of linguistic expressions, visual aesthetics, and costume design, this production defies conventional boundaries, engendering a sense of bodily repugnance and repulsion in its audience. The same directors' "NO88 - ГӘИI ehk Garjatšije estonskije parni", which premiered in 2007, critically examines the phenomenon of Estonian population decline and the imperative of procreation. Through discursive injection and the utilization of symbolic elements, including a polygamous nationalist worldview, the production challenges conventional societal norms and conservative ideologies surrounding family structures. These examples challenge the spectator's identification with the dominant symbolic order, leading to a collision and potential reconfiguration of the phatic barrier in the theatre context.

The aim of the thesis was to explore Kristeva's concept of abjection in theatre and its impact on the phatic barrier, emphasizing the importance of semiotic and symbolic modalities and liminal space, with the term "phatic barrier" serving as a tool for analyzing three NO99 Theatre productions, where the disruption of the dominant symbolic order leads to audience discomfort and affects the phatic contact between stage and auditorium, ultimately transforming the spectator experience based on acceptance or rejection of the disruption.

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

Mina, Oliver Valk (sünnikuupäev: 29.09.2000)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Transgressiivsusest teatris: abjektsiooni mõjust faatilisele barjäärile teater NO99 näitel“, mille juhendaja on Katre Pärn,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Oliver Valk

28.05.2023 Tartus