

TARTU ÜLIKOOL
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Teatriteaduse õppetool

Küllli Seppa

VÄGIVALLA TEEMA DRAAMAS JA TEATRIS.
W. SHAKESPEARE'I "HAMLETI" JA M. MCDONAGH'
"PADJAMEHE" NÄITEL

Magistritöö

Juhendaja vanemteadur Luule Epner

TARTU 2010

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
1. VÄGIVALLA FENOMEN.....	7
1.1. Kontekstid ja ilmingud.....	7
1.1.1. Sotsiaalne ja kultuuriline kontekst	7
1.1.2. Kuri	10
1.1.3. Vägivald meediakajastustes	11
1.1.4. Kütkestav kannatus – õudusenauding gooti kirjanduses	12
1.2. Vägivalla esitus teatris ja draamas	14
1.2.1. Vana-Kreeka tragöödia	14
1.2.2. Kannatusmäng.....	15
1.2.3. Renessansiaegne inglise tragöödia.....	17
1.2.4. Gooti draama.....	18
1.2.5. Grand Guignol	19
1.2.6. Artaud' visioon	21
1.2.7. Eksperimentaalne teater 20. sajandi lõpus: <i>in-yer-face</i>	22
2. VÄGIVALLA ESITUS WILLIAM SHAKESPEARE'I JA MARTIN MCDONAGH' LOOMINGUS.....	25
2.1. Analüüsi meetodist.....	25
2.1.1. Teatriruumi liminaalsus	26
2.2. William Shakespeare	29
2.2.1. Inspiratsioon.....	29
2.2.2. Vägivalla teema Shakespeare'i näidendites	29
2.2.3. "Kuningas Richard Kolmas"	32
2.2.4. "Othello"	34
2.2.5. "Kuningas Lear"	36
2.3. Martin McDonagh	38
2.3.1. <i>In-yer-face</i> 'i taust.....	38
2.3.2. Iiri autor?.....	39
2.3.3. Vägivalla teema McDonagh' näidendites	40
2.3.4. "Mägede iluduskuninganna"	43
2.3.5. "Connemaras leitud kolp"	44
2.3.6. "Üksildane lää".....	45

3. VÄGIVALLA TEEMA WILLIAM SHAKESPEARE'I "HAMLETIS" JA MARTIN MCDONAGH' "PADJAMEHES"	48
3.1. "Hamlet"	50
3.1.1. Reginald A. Foakesi ja Bert O. Statesi käsitled	50
3.1.2. Konflikt	51
3.1.3. Muutus Hamleti tegelaskujus.....	52
3.2. "Padjamees"	58
3.2.1. Žanriküsimus.....	58
3.2.2. Katurian kui vägivalla ohver.....	59
3.2.3. Psüühiline ja füüsiline vägivald	61
3.2.4. Lunastus	63
3.2.5. "Hamlet" ja "Padjamees": kokkuvõtteks	64
4. LAVASTUSTE VASTUVÕTT: THEATRUMI "HAMLET" JA NO99 "PADJAMEES"	66
4.1. "Hamlet"	67
4.1.1. "Hamleti" lavastus vaatajate vastuvõtus	69
4.2. "Padjamees"	74
4.2.1. "Padjamehe" lavastus vaatajate vastuvõtus	76
KOKKUVÕTE	82
KASUTATUD ALLIKAD	86
SUMMARY	92

SISSEJUHATUS

Magistritöös käsitletakse vägivalla teemat draamas ja teatris, keskendudes William Shakespeare'i ja Martin McDonagh' näidenditele. Vägivalla teema draamas on tihedalt seotud tegelaste kannatustega, viimaseid põhjustavad kas teod, mida tegelased ise sooritavad, või sündmused, mis nende tegevusest otseselt ei sõltu. Kannatuste kujutamine draamas ja teatris sai alguse klassikalise tragöödia traditsioonis – ebaõiglased ja traagilised sündmused toovad tegelastele põhjendamatu kannatusi, mille jälgimine tekitab publikus kaastunnet. Vägivald võib draamateoses ja laval avalduda mitmeti: füüsilise tegevusena, verbaalse vägivallana dialoogis, psüühilise mõjutamisena tegelaste omavahelistes suhtes; seega on vägivallal tegelastele ja tegevusele nii otsene kui kaudne mõju. Viimane on publikule raskemini tabatav ning jääb sageli märkamata.

Viis, kuidas vägivalla teemat esitatakse, mõjutab ka teema vastuvõttu – kui laval toimuv tekitab publikus vaid hirmu või ebameeldivustunnet, ei saa rääkida kunstielamusest. Seetõttu on oluline eesmärk, mida vägivalla esitamine draamas ja teatris kannab. Käesolevas magistritöös püütakse leida viisi nimetatud eesmärgi (või selle puudumise) jälgimiseks.

Draama sisaldab endas tegevust, ühe situatsiooni muutumist teiseks; muutus võib toimuda aga ka tegelases endas, tema identiteedis. Magistritöös vaatluse alla võetud teostes uuritakse vägivalla rolli tegelaste identiteedi muutumise juures ning jälgitakse vägivalla esinemisega kaasneva mõju iseloomu, mis võib ulatuda destruktiivsusest generatiivsuseni.

Autorite valikul on lähtutud soovist uurida vägivalla esitust erinevatel ajastutel – renessanss ja tänapäev – ning erinevates žanrides ("Padjamehe" puhul otsitakse näidendile sobivat žanri nimetust analüüsi käigus). Üheks ühenduslüliks Shakespeare'i ja McDonagh' vahel on vägivalla teema. Shakespeare'i puhul saab rääkida vägivalla teema üsna laiahaardelisest käsitlemisest, autori ajaloodraamades ning tragöödiates on üks korduvaid motiive õdede-vendade vaheline rivaalitsemine, mis põhineb kristluse alusmüüdil, Kaini ja Aabeli lool. Samuti on Shakespeare'i teostes jälgitavad kreeka ja rooma autorite ning moraliteede mõjud.

Martin McDonagh esindab briti *in-yer-face* teatri dramaturgiat (lähemalt 2.3.1.), mida iseloomustab ekspressiivsus sisus ja vormis ning vägivalla teema tabudevaba käsitlemine. McDonagh' näidendites on omavahel ühendatud julmus ja banaalsus,

tragöödia ja farss. Teda peetakse autoriks, kes ekspluateerib negatiivseid stereotüüpe iirlaste kohta, pilkab sentimentaalsusi, religiooni ja ühiskonda. Vägivalla teema McDonagh' loomingus avaldub mitmeti: autor kujutab lähisuhete vägivalda, üksikindiviidi tõrjumist kogukonna poolt, vägivalda kui kommunikatsioonivõimalust jms.

Käesoleva töö analüüsi osas kasutatakse Erika Fischer-Lichte ja Alexander Leggatti identiteedi-käsitlust draamas (ja teatris) kui liminaalses ruumis, kus liigutakse ühest seisundist teise. Erika Fischer-Lichte vaatleb oma käsitluses "Geschichte des Dramas" Euroopa draama ja teatri ajalugu, lähtudes erinevates draamatekstides identiteedi esitusest (mis on seotud religioossete, sooliste, poliitiliste vms kontseptsioonidega). Fischer-Lichte viitab, et tegelastele antud nimed ja kõnetekst ehk draama põhistruktuur loob tegelasele identiteedi, viimast saab aga analüüsida draama struktuuri uurides. (Fischer-Lichte 2004: 5) Teatris kui liminaalses ruumis antakse Fischer-Lichte järgi eelkõige vaatajale võimalus identiteedimuutuseks, samastumiseks tegelasega, keda näitleja performatiivsete aktide kaudu esitab. (*ibid*, 4)

Alexander Leggatt seob identiteedi teema vägivallaga: oma uurimuses Shakespeare'i tragöödiatest ("Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity", 2005) leiab autor, et vägivald toimib identiteedi muutjana, mõjutades nii ohvrit kui teo sooritajat. Seega on samuti tegemist liminaaluse printsibiiga: tegelased, kes on seotud vägivalla põhjuste või tagajärgedega, kaotavad oma endise identiteedi ning nende seisund muutub.

Lisaks identiteedi muutusele vaadeldakse magistritöös ka vägivalla võimalikku vabastavat aspekti René Girard'i järgi ("La violence et le sacré", 1972), kelle väitel rituaali käigus asendusohvrile suunatud vägivaldsed impulsid vabastavad kogukonna vägivallapainest, andes vägivallale lunastava tähenduse. Girard'i teooriaga seonduvad omakorda Richard Schechneri ja Antonin Artaud' teatri-ideed.

Töö struktuurist – magistritöö koosneb neljast peatükist. Esimeses peatükis jälgitakse vägivalla fenomeni erinevaid ilminguid ning kontekste: tuuakse ära Jack D. Elleri pakutud kategooriad, mis näitavad vägivalla enamlevinud käsitlismudeleid ühiskonnas ning selgitatakse, mida mõistetakse vägivalla termini all antud töös; peatutakse vägivalla kajastamisel meedias, jälgides nõ korrastavaid struktuure, mida reaalelus toimunud vägivalla vahendamisel ning vastuvõtul kasutatakse. Alapeatükis 1.2. vaadeldakse vägivalla esitust teatris ja draamas laiemalt. Eesmärk ei ole siiski

anda täielikku ajaloolist ülevaadet, vaid lähtutakse ajastutest ning nähtustest, mis on otseselt või kaudselt mõjutanud käesolevas töös käsitletud autoreid – William Shakespeare'i puhul Vana-Kreeka tragöödia (1.2.1.), keskaegsed kannatusmängud (1.2.2.), renessansiaegne tragöödia (1.2.3.); Martin McDonagh' puhul gooti draama (samuti gooti romaan, 1.1.4.) ning briti *in-yer-face* teatrit mõjutanud Grand Guignol (1.2.5.) ning Antonin Artaud' teatriteooria (1.2.6.). Teises peatükis kirjeldatakse vägivalla teema esinemist Shakespeare'i ja McDonagh' draamaloomingus eraldi, tuginedes muuhulgas Reginald A. Foakesi (2003) ja Aleks Sierzi uurimustele (2000); seejärel analüüsitakse vägivalla iseloomu (psüühiline/füüsiline, otsene/kaudne, põhjendatud/põhjendamata jne) Shakespeare'i ja McDonagh' kolmes draamatekstis ning vägivalla mõju tegelaste identiteedi muutumises. Kolmandas peatükis uuritakse vägivalla teemat "Hamleti" ja "Padjamehe" draamatekstides: vägivalla iseloomu, vägivalla kasutamisega kaasnevat mõju tegelastele ning vägivalla võimalikku ülendavat, vabastavat aspekti R. Girard'i järgi. Neljandas peatükis vaadeldakse vägivalla esituse vastuvõttu "Hamleti" (Theatrum) ja "Padjamehe" (NO99) lavastuste põhjal, kasutades publiku süvaintervjuusid; kirjeldatakse ka lühidalt lavastusi ning nende vastuvõttu meedias. Viimase peatüki eesmärk on võrrelda, kuidas vaataja tajub vägivalla esitust renessansi tragöödia ning nüüdisaja autori lavastuse puhul.

Vägivalla teema esitamisel teatripublikule on pikk traditsioon, käesolevas magistritöös käsitletakse sellest üht konkreetset osa, mis seondub eelkõige valitud autoritega. Magistritöös kirjeldatakse tausta, millelt lähtudes vägivalla teemat draamas ja teatris vaadelda ning püütakse avada teema kasutamise põhjuseid.

1. VÄGIVALLA FENOMEN

1.1. Kontekstid ja ilmingud

1.1.1. Sotsiaalne ja kultuuriline kontekst

Läbi ajaloo on teadlased üritanud vaadelda ning seletada vägivalda mitmesugustelt teoreetilistelt alustelt. Üks levinum lähenemisviis on jagada vägivalda põhjused sisemisteks ja välisteks – need peituvad kas vägivaldse indiviidi “sees” (mõistus, isiksus, geenid jm) või temast “väljaspool” (sotsiaalne situatsioon, ühiskonnas kehtivad väärtushinnangud ja käitumismudelid jm). (Eller 2005: 31) Vägivald on teatud moel inimloomuse osa, samas on see suuresti õpitav käitumine, mida ei saa käsitleda isoleeritud nähtusena, vaid mis tuleb paigutada laiemasse sotsiaalsete faktorite mõjuvälja. Teooriad, mida vägivalda käsitlemiseks kasutatakse, põhinevad muu hulgas uuringutel bioloogia, psühholoogia (psühhoanalüüs, biheiviorism, sotsiaalse õppimise teooria) ning ühiskonnateooria (funktsionalism, konfliktiteooria) valdkonnas. (*ibid*, 40–41)

Vägivalda olemust ei ole otstarbekas ega ka võimalik üheselt määratleda: selle fenomeni definitsioon sõltub nii erinevate indiviidide, ajastute kui kultuuride tõekspidamistest. Seega on lähtepunkte ja võimalusi vägivalda käsitlemiseks ning analüüsimiseks võrdlemisi palju ning ühene defineerimine võib mõiste ulatust liialt piirata või, vastupidi, ähmastada. Hasso Krull nendib, et vägivalda loomus võib olla varjatud ja/või meile tundmatu: *Vägivalda pole alati lihtne ära tunda. Igaüks meist saab küll tavaliselt aru, kui talle on liiga tehtud, ja enamik mõistab varem või hiljem sedagi, kui ta on liiga teinud kellelegi teisele. Kuidas aga eksimatult määrata vägivalda, mida me ise pole kogenud? Mis toimub hoopis teises kultuuris või on meie eest kuidagi peidetud? Kas ei või hõlpsasti tekkida optiline illusioon, mis näitab väikesi ja põgusaid asju suurtena, või vastupidi – paneb tuimalt mööda käima kaua kestnud julmustest?* (Krull 2007: 3)

Jack D. Eller võtab oma laiapõhjalises käsitluses “Violence and Culture: A Cross-Cultural and Interdisciplinary Approach” (2005) vägivalda (inglise k *violence*, prantsuse k *la violence*) fenomeni analüüsi lähtepunktiks ladinakeelsed mõisted *violātiō* (eesti k *vigastamine, rikkumine, rüvetamine*), ja *violāre* (eesti k *kahjustama, vigastama, rikkuma, samuti rüvetama, häbistama*). Kuna käesolevas töös on põhitähelepanu all inglise kultuuriruumi paigutuvad või sealt alguse saanud nähtused,

ei asuta siinkohal käsitlema vägivalla mõiste eestikeelseid kasutus- ja tähendusvälju või etümoloogiat – mis oleks juba eraldi uurimisteema –, vaid toetutakse samuti mõiste *violātiō* tähendusväljale. Vägivalla all mõistetakse seega niisuguse mõju avaldamist inimesele – kas füüsiliselt või psüühiliselt –, mis on talle kahjulik ning tema tahte vastane.

Peatume järgnevalt kategooriatel, mida Eller (Eller 2005) vägivalla käsitlemisel esmatahtsaks peab ning kirjeldab.

1. Jõud ning erinevad jõu vormid.

Vägivald tähendab mingit laadi jõu kasutamist teise inimese vastu, nii füüsilise jõu kasutamist kui vaimset surveavaldamist ning sotsiaalseid surveid, näiteks valikute puudumist, diskrimineerimist jms. (*ibid*, 5)

2. Kavatsus või vägivallateo toimepanija subjektiivne seisund.

Nii kehtivad õigussüsteemid kui ühiskond laiemalt teeb rangelt vahet kavatsuslike kuritegude ning õnnetuste või sunnitud reaktsioonide (enesekaitse) vahel. Sellegipoolest ei saa viimaseid vägivallast lahutada. (*ibid*, 5–6)

3. Vägivallateo toimepanija

Uuritakse, kas vägivalla toimepanija saab olla ainult inimene või on ka loodus vägivaldne. Kas eksisteerib piir, mis eristab ainult teatud eluvormide kahjustamist kui vägivalda; millel selline eristus põhineb? (*ibid*, 6)

4. Ratsionaalsus/irratsionaalsus.

Õigusseadustik eristab “kiremõrvasid” ja “ajutist meeltesegadust” muudest kuritegudest, leides neile põhjenduse. Osaliselt on siingi tegemist kavatsuslikkusega ent samas näitab see illusioone, mis seonduvad kuritegevusega üldisemalt ning kitsamas mõttes vägivallaga: arvamust, et “normaalsed” või “õigesti mõtlevad” inimesed sääraseid tegusid ei sooritaks. See on viis vägivallast distantseeruda ning määratleda vägivaldset inimest “teisena”. (*ibid*, 6–7)

5. Legitiimsus.

Küsimus vägivalla legitiimsusest asetab meid vastamisi vägivalla relatiivsusega – ükski tegevus iseenesest ei ole legitiimne või illegitiimne, seda saab olla vaid tegevus spetsiifilises sotsiaalses kontekstis. Legitiimse vägivalla näiteks on agressiivsed spordialad, sõjapidamine, teatud kultuurides aktsepteeritud abielunaise “karistamine” abikaasa poolt jms. Niisiis võib ühiskonnas esineda tolereeritud vägivalda, mida mõnes teises ühiskonnas taunitakse. (*ibid*, 8–9)

6. Perspektiiv.

Vägivalla legitiimsuse ja relatiivsuse küsimused tõstatavad omakorda konteksti küsimuse, mis viib edasi perspektiivi teemani: kelle vaatenurgast vägivalda tajutakse ja hinnatakse? Vägivallateo puhul on alati kaasatud vähemalt kaks osapoolt – vägivallateo toimepanija ja ohver – ning situatsiooni tajumine võib olla äärmiselt erinev. Millegipärast eelistatakse ohvri versiooni toimunust, ehkki selleks puudub selge põhjus. Sageli – kui mitte alati – lisandub neile kahele kolmaski osapool: ühiskond. (*ibid*, 9–12)

Seega võib väita, et vägivallale on omane ambivalentne loomus: vägivallateo algataja ning ohvri rollid võivad hetkega vahetuda, teo iseloomu üle otsustamine on sageli kolmanda osapoolle pädevuses ning ohvri versiooni eelistamine piirab juhtunu kriitilist analüüsi.

Vägivalla essentsiaalset rolli inimühiskonnas rõhutab prantsuse antropoloog ja kirjandusteadlane René Girard oma teoses “La violence et le sacré” (1972), näidates vägivalla religioosse ja sotsiaalse funktsiooni seoseid. Religioossetel eesmärkidel ohverdamises näeb Girard viisi, kuidas kogukonnas säilitatakse rahu ja harmoonia. Girard märgib: *Kui vägivald ei leia vaigistust, siis ta otsib ja leiab alati asendusohvri. Olevus, kes ta viha äratas, asendatakse järsku teisega.* (Girard 1981: 2) Asendusohvri vastu suunatud vägivald võib Girard’i järgi saada generatiivseks: see lõpetab destruktiivse vägivalla-ahela ning paneb aluse konstruktiivsele ahelale, ohvritalitusele (*ibid*, 93). *Ohver on kõigi kogukonna liikmete asendaja, kogukonna poolt välja valitu. Ohverduse eesmärk on kaitsta tervet kogukonda tema enda vägivaldsuse eest [---].* (*ibid*, 8) Asendusohvrise kätketakse kogukonna lahkkelid, tema ohverdamise kaudu neist – vähemalt mõneks ajaks – vabanetakse; ohverdus on vägivalla-akt, millega ei kaasne kättemaksu (*ibid*, 8–13) Et vägivaldseid impulsse vaigistada, peab asendusohver mingil määral sarnanema vägivalla tegeliku objektiga (*ibid*, 12). Ehkki üldistusi Girard’i teoorias on ka kritiseeritud, on tema töö oluline eeskätt seetõttu, et asetab vägivalla fenomeni tasandile, mis laseb näha vägivalla rolli kogukonna püsijäämises. Samuti annab Girard vägivallale ülendava tähenduse, vastupidi levinud arusaamale ja tajumusele vägivalla alandavast iseloomust ning illegitiimsusest.

Vägivallaga on seotud ka vaatemängu aspekt, mis omakorda liidab teema käsitluse sellised kategooriad nagu atraktiivsus/talumatus, traagiline/koomiline vms. Nagu viitab Susan Sontag, on inimesi alati köitnud teiste valu vaatamine. Sontag loob

samuti seose vägivalla ja religiooniga, kus vägivald tähendab nii märtrite ülevaid kannatusi kui karistust pattude eest: *Isu piltide järele, kus kujutatakse piinades kehasid, näib olevat pea sama kirglik kui himu nende järele, mis kujutavad alasti kehasid. Pikki sajandeid pakkusid kristlikus kunstis neile himudele rahuldust kujutised põrgust. [...] Piinamist, kunsti üht kanoonilist teemat, kujutatakse maalidel tihtipeale speaktaaklina, millenagi, mida teised vaatavad (või ignoreerivad).* (Sontag 2004: 36–38)

Nüüdisaja ühiskonnas püütakse vägivaldseid akte enamasti mõtestada, leida nende põhjus ja sisu ehk motiiv – mis on muu hulgas aluseks nii kriminaalromaani žanrile kui kaasaja populaarsetele ja vägivallaküllastele telesarjadele, kus algsituatsiooni kaosest saab aegapidi detailne ja narratiivloogiline tervikpilt. Ent kui 19.–20. sajandi kriminaalromaanides sisaldus sageli ka autoripoolne moraliseeriv hoiak, siis tänapäeval näib suure vaatajaskonnaga telesarjades kriminaallugu olevat ettekäändeks vägivalla eksponeerimisel ja publiku köitmisel ning hinnangutest pigem hoidutakse. Apelleeritakse vägivalla vaatamängulisusele ning vaataja soovile näha teiste kannatusi, nagu osutas Sontag. Ent publikus tekitavad abitust ja ängi säärased vägivallateod, millele ei ole võimalik leida usutavat põhjust ega isegi kaudset motiivi – ehk mõtestamata, seosetu vägivald, mille ähvardavust ei pruugi vähendada ka publikule (televaataja, teatrikülastaja) üldjuhul garanteeritud turvaline distants.

1.1.2. Kuri

Vägivallast kõneldes on põhjust peatuda ka kurja (*the evil*) mõistel. Maria P. Lara järgi kannab kuri endas ühelt poolt teoloogilisi resonantse, teisalt ei ole see filosoofilise mõtte terminina kunagi leidnud säärast selgitamist, mis lubaks täpselt määratlada, mida kuritegudest rääkides moraali seisukohast silmas peetakse. Kontseptuaalse selguse puudumine on andnud alust püüdlustele seletada kurja kas religiooni, loodusteaduse või psühholoogia vahenditega. Varasemate sellekohaste katsete puhul oli määraval kohal jumala ja kurja suhe – miks on maailmas kannatus, kui jumal on olemas? (Lara 2001: 1) Filosoofia metafüüsika traditsioon on käsitlenud kurja kannatusest lähtuvalt, ent olulisim aspekt kurja juures ei ole mitte kannatus kui selline, vaid tõik, et osa inimesi viib teiste peal läbi julmuse ning viimased on võimetud end kaitsma – seega saavad kannatused kuritegude oluliseks, oodatud tulemuseks. (*ibid*, 2)

Teise maailmasõja natsikuritegusid uurinud poliitikateoreetik Hannah Arendt võttis kasutusele termini *Banalität des Bösen* – kurja banaalsus –, mis rõhutab kurja sageli tavapärast ning mittemonstroosset loomust. Oma raamatus “Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen” (1963, valmis obersturmbannführer Adolf Eichmanni kohtuprotsessi põhjal) kirjutab Arendt Eichmanni kohta, kes oma tegusid põhjendades tsiteeris muu hulgas Immanuel Kanti kategoorilise imperatiivi printsiipi, järgmist: *Kolmandas Reichis oli kuri kaotanud omaduse, mille järgi enamik inimesi teda tunneb – ja selleks on ahvatlevus.* (tsit Bernstein 2001: 262). Arendti järgi ei ole totalitaarse režiimi puhul vägivald enam vahend millegi saavutamiseks, vaid võimu enda olemus, ning nõnda muutub see hävitamiseks ilma igasuguse poliitilise, majandusliku või militaarse otstarbeta. (ref Fine 2001: 132–133) Mehaaniline vägivald ei paku kütkestavust ega vaatamängu: puudub indiviid kelle kannatusi jälgida, ning peidetud motiiv, mida publik leida soovib.

1.1.3. Vägivald meediakajastustes

Sedamööda, kuidas avalik piinamine ja hukkamine hakkasid nii Euroopas kui USA-s 19. sajandi keskpaiku kaduma, hakkas ka suremise vahetu tunnistamine vähehaaval taanduma (haiglapalattitesse, linnalähistel asuvatesse hooldekodudesse) ning asemele tulid surma kirjeldused piltide kujul. Religioossed surmakujutused täitsid moraliseerivat eesmärki, kuid nüüd pöörduti surma ilmalikuma poole juurde. Trükitehnika areng võimaldas inimesteni viia realistlikud ja/või liialdatud kujutised sellest, kuidas surrakse, ning vahetut surmakogemust hakkas asendama ajakirjandus. (Goldberg 1998: 28–30) Masstootmise ja masspubliku tekkides kaotas suremine oma kunagise rituaalse ja religioosse tähenduse ning muutus osaks uudisteveergudest ning meelelahutusest. (*ibid*, 51)

Vägivalla kajastamisel meedias on oluline viis, kuidas teemat edastatakse. Sotsioloogiaprofessor Karen Cerulo on uurinud vägivalla diskursust Ameerika meedias, keskendudes erinevatele moodustele, kuidas jutustaja lugu lahti “kerib” ning loo elemente järjestab. Uurimuse tulemused osutavad, et viis, kuidas jutustaja järjestab vägivallateo elemendid, võib mõjutada vastuvõtja hinnangut juhtunule: kas ta hindab seda õigustatuks, valeks või millekski vahepealseks. (Cerulo 1998: 37) Nimelt kasutatakse deviantse vägivalla (isikuvastased kuriteod), tavavägivalla

(näiteks surmanuhtlus, enesekaitse, agressiivsed spordialad, sõjavägi) ning ambivalentse vägivalda (teod, mille iseloomu on raske määratleda) puhul erinevaid järjestusi. Seega piiritleb jutustaja vägivalda iseloomu, kasutades loo edasiandmisel kindlaid ülesehitusmudeleid. (*ibid*, 40-51) Jutustaja ise ei pruugi olla täielikult teadlik neist esitusmodelitest, kuid nii ajakirjanikud kui loovisikud on vägivaldaga seotud materjali komponeerides Cerulo väitel üpris süsteemsed. Nad juhivad kultuurikonventsioonidest, mis nõuavad vägivalda teema esitamisel spetsiifilisi mudeleid. (*ibid*, 3-6)

Meedia on nüüdisajal kõige laiahaardelisemad vahendid vägivallategude esitamisel üldsusele, vägivalda teema vahendamine nõuab aga kindlaid kokkuleppeid ühiskonnas, diskursust, mille abil vägivalda põhjustatud kaosest kord luua.

1.1.4. Kütkestav kannatus – õudusenauding gooti kirjanduses

Edmund Burke'i 1757. aastal ilmunud esteetika-alases traktaadis "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful" visandab autor apaatsel eluhoiaku kui probleemi, vaimse letargia, mille põhjuseks on ümbritseva tuttavlikkus (*the familiar*). Vaimu ergastavad emotsioonid ja aistingud liigitab Burke järgmiselt: meelehea (*positive pleasure*) ja nauding (*delight*). Esimene on sotsiaalse iseloomuga ning kujutab endast emotsionaalset reaktsiooni kaunile (põhineb armastuse-ideel). Õudus kui subliimsel allikas tekitab aga naudingut ning on enesekeske; naudingut valmistab mõte kannatustest ja ohtudest, kui need inimest tegelikult ei ähvarda. Tugevaim esteetiline emotsioon, mida meeled tunda võivad, ongi Burke'i järgi seotud õudusega. (Burke 2000: 112–120, Clery 2002: 28)

Õudusenaudingut tekitab lugejas 18. sajandi lõpu gooti romaanides (gooti romaani esikteoseks loetakse Horace Walpole'i romaani "The Castle of Otranto", 1764) esinev uuelaadne suhe surmaga: surma esitati siin esteetiliselt kütkestavana, kuri oli ahvatlev ning piiride ületamine kiusatust tekitav. Gooti romaanides kujutatakse erandlikke isiksusi ja situatsioone, nähtava ja nähtamatu maailma kokkupuuteid (kodukäijad, demonid), monstroosseid tegelasi, allumist hukutavale sunnile, üleloomulikke jõude, õudust ja groteski. Gooti romaani tunnusjooneks on õõvastava kohalolu – so teadmatus toimuvate sündmuste ja tegelaste olemuse suhtes, tundmatu, mida ei saa seletada. Terminisugune tähendus pärineb Sigmund Freudi esseest "Unheimlich" (1919, prantsuse k *l'étrange*, inglise k *uncanny*), kus analüüsitakse E.T.A. Hoffmanni

juttu “Uneliivamees” (1817). *Unheimlich* on Freudi järgi midagi tuttavat (minevikust pärit psühholoogiliste või füüsiliste impulsside kehastus), mille painajalik taasilmumine näiliselt võigastes ja tundmatutes vormides tekitab abitust ja õudu. *Unheimlich* ei ole võõras, vaid midagi, mis oleks pidanud jääma varjatuks (tõrjutu), kuid mis on päevavalgele tulnud. Freud seostab oma essees *unheimlich*’it teisikuga, maagilise mõtlemisega, ebausuga ja ootamatute kordustega, reaalsuse ja fiktsiooni piiri hägustumisega (Freud 1998: 154-166)

Burke’i teoorias lähtusid paljud gooti kirjanduse autorid, tema ideid püüti ka edasi arendada. Inglise luuletaja Anna Letitia Aikin arutleb oma essees “The Pleasure Derived from Objects of Terror” (1773), kuidas kaks kogemust – õudsetest asjadest lugemine ja reaalse õuduse ees seismine – üksteisest erinevad. Esimene võib tekitada naudingut, teine mitte. “Otranto lossi” peab Aikin idamaiste imejuttude sarnaseks eksperimendiks, kus õudusega liitub imepärane. (Aikin 2000: 127–129) Gooti kirjandus ei tekita niisiis lugejas mitte õudust kui sellist, vaid õudusenaudingut.

1.2. Vägivalla esitus teatris ja draamas

Vägivald draamas ja teatris on mõistagi laiaulatuslik teema, alustades klassikalisest tragöödiast ning lõpetades nüüdisaegsete eksperimentaalprojektidega, kus sõnal on tihtipeale minimaalne roll. Vägivalla esitamisel on aga erinevatel ajajärgudel kehtinud erinevad konventsioonid – kindlad tavad, mis nende teemade käsitlemist ja kujutamist teatris suunasid. Järgnevalt vaatleme nimetatud konventsioone teatrinähtuste puhul, mis on käesoleva töö seisukohalt olulisemad: William Shakespeare'i ning Martin McDonagh' loomingut mõjutanud teatripraktikad (või teooriad) ning autorite endi kaasaeg.

1.2.1. Vana-Kreeka tragöödia

Vägivald draamas võib aset leida kas laval publiku silme all – verbaalne ja füüsiline vägivald –, või sellest jutustatakse kui lavavälisest tegevusest. Vana-Kreeka laval vägivallategusid harilikult ei näidatud. Horatius märgib “Ars Poeticas”, et parimal juhul tundub vägivald laval sensatsioonilise, teatriliku trikitamisena ega ole veenev; seepärast väldivad parimad draamakirjanikud selliste stseenide lavale toomist. (ref Gould 1991: 7)

Kreeka tragöödia kohta ei saa teha suuri üldistusi, mis kehtiksid erandita, ent võib siiski väita, et käsitletud teemadeks on enamasti kannatused, konfliktid, vere- ja abielusidemete pained, samuti ühiskondlikud või poliitilised lahkkelid. (Taplin 2006: 31) Tragöödia tegelaste teod on sageli tavamõistes suured kuriteod, nagu mõne pereliikme tapmine (vt Lill 2004: 151). Teisalt satuvad kangelased ise kannatajarolli tegude pärast, mille põhjused ei sõltu neist endist (*ibid*, 135). Mõlemal juhul on tegemist kannatustega, mis on seotud vägivallaga. Traagilise tegelase kannatused, mis on nii või teisiti seotud vägivallaga, on tragöödia keskmes, ja vaatajal on võimalik kangelasele kaasa tunda. Kui Platon pidas heade inimeste kannatuste näitamist tragöödiates sobimatuks, siis seadis Aristoteles sellele vastu katarsise idee, mille kohaselt kaastunde ja hirmu tundmine tragöödiat vaadates mõjub vaatajale puhastavalt. Katarsise mõiste seob kannatust ja naudingut, eeldades, et teatud tingimustel võivad kannatused pakkuda naudingut (*ibid*, 138).

Simon Goldhilli väitel ei eksisteeri vägivalda kui sellist ilma normide ja võimu institutsioonideta ühiskonnas ning diskursuseta, mis käsitleb keha ja kehasse suhtumist ühiskonnas. Seega ei ole võimalik representeerida võimu, vägivalda või

kehasse suhtumist, osutamata nendele normidele ja institutsioonidele. (Goldhill 1991: 26) Homeroose “Ilias”, mis mõjutas oluliselt vägivalda kujutamist kreeka tragöödiates, uurib võimu piire ja nende piiride ületamist, andes ainet vägivalda diskursuse jälgimiseks antiikmaailmas tervikuna. Homeroose teostes on läbiv motiiv inimkeha hävitamine sõja käigus: vigastatud keha on heroilise sõjategevuse tagajärg, samas kui veatu, kaunis keha on täiuslikkuse ideaal. Häbiväärne lõpp, millega ähvardatakse oma vaenlasi ja mida kardetakse ise, on surnukeha moonutamine või selle loomadele söödaks jätmine, nagu juhtus Hectori kehaga. (*ibid*, 16–18)

Thomas Gouldi hinnangul meeldib publikule eristada õiget (õigustatud) ja valet vägivalda. Esimest nimetab Gould essentsiaalseks ning teist põhjuseta vägivallaks. Põhjuseta vägivald – šokeeriv ebaõiglus – on Gouldi järgi tragöödia žanri konstitueeriv element. Kui selline vägivald loost kõrvaldada, muutub lugu melodramaatiliseks või sentimentaalseks. Atika draama mõju tugineski asjaolule, et siin näidati ilustamata kujul jumalate julmust ja suva ning sellest tulenevat ebaõiglust inimese elus. (Gould 1991: 1–3) Seevastu melodraama algab sageli sünge ebaõigluse ning vägivallaga, mis on omane tragöödiale, ent alati on õhus lubadus, et agressor saab lõpuks karistuse, muutudes ise ohvriks; loost teeb melodraama see, kui kannatuste allikana näidatakse konkreetseid õelaid tegelasi, kes lõpus oma tegude tõttu kannatavad. (*ibid*, 3–7)

1.2.2. Kannatusmäng

Keskaegne dramaturgia ei olnud ainult kristlik, esitati ka komöödiaid ning improviseeritud rahvadraamasid Suuremas osas koosnes keskaegne dramaturgia aga siiski piibliainelistest näitemängudest. (Wiles 2006: 78–80) Keskaegsed religioossed näidendid ei olnud – vastupidi kreeka tragöödiale ja renessansidraamale – individuaalne looming, vaid kollektiivi lavastusprotsessis sündinud tööd. (Fischer-Lichte 2004: 35)

Kannatusmänge – näidendeid, mis keskendusid Jeesuse kannatustele – ei esitatud kindlate usupühade ajal, kuid aega tuli valida, sest näidendeid mängiti mitu päeva. See johtus materjali hulgast: vahel alustati maailma loomisest ning lõpetati viimse kohtupäevaga, vahel kanti ette palju lühema perioodi sündmusi, alustades Kristuse sünniga. Palju stseene võeti üle teistest näitemängudest, näiteks jõulu- ja ülestõusmispühade näidenditest, prohvetite lugudest ja legendidest, näidenditest

Maarja Magdaleenast jt. Olulisema tähtsusega oli kaks teemat: Jeesus rahva keskel ning Jeesuse ristilöömine. (Fischer-Lichte 2004: 42)

Kannatusmängu esiletõus Euroopas ulatub kohati 14. ning isegi 13. sajandisse, kuid suurema populaarsuse saavutas alles 15.-16. sajandil. Kannatusmängu laialdane levik kattus erakordsete massiliikumistega, ajaga, mil klerikaal- ja rahvakultuur näisid olevat unikaalses suhtes. (Fischer-Lichte 2004: 41) Nagu märgib Erika Fischer-Lichte, osutus kannatusmäng ebatavaliseks mikstuuriks klerikaalsest ja rahvakultuurist. Kannatusmängudes ilmub Jeesus nõidusliku imeravitsejana, keda esitatakse aga kristliku ravitseja ning lunastajana, seega sulanduvad omavahel kristlus ja rahvalikud arusaamad maagiast. Rahva usk imedesse, mille kaudu taastatakse inimkeha terviklikkus ja puutumatus, oli moondunud usuks kristliku religiooni imedesse, mida kirik aktsepteeris ja propageeris. (*ibid*, 40–44). Kristuse piinamist ei kujutatud mõistagi ainult laval, ka religioosne kunst, nagu märgib Richard L. Homan, keskendus sel perioodil suuresti Jeesuse füüsiliste kannatuste kujutamisele. Kristlased näisid teravalt tunnetavat, et vägivald, mis Jeesuse kallal toime pandi, andis neile lõpuks põhjust rõõmutsemiseks. (Homan 1991: 99–100) Piinamise lavaleseadmine pakkus Jody Endersi järgi retoorilisi, pedagoogilisi ja esteetilisi strateegiaid, mille kaudu katarsis hakkas seonduma metsiku kujutelmaga keha sandistamisest. (Enders 2002: 173)

Keskaegses lavastuses ei kasutatud lavatagust tegevust. Publik soovis laval näha kõike, mida näitemäng sisaldas – Kristuse ja kristlastest märtrite ristilöömist, piinamist, hukkamist jms, mida detailselt kujutati¹ Mõistagi ootas publik teatrilt ka koomilist poolt ning komöödiaelemente, mis alguses olid pigem juhuslikud (tehnilised äpardused vms), muutusid aegamisi osaks müsteeriumidest, jäädes üldpildis siiski tagaplaanile. Samas on piibliaineliste näidendite puhul juhitud tähelepanu koomilise poole kahetisele olemusele. Näitlejate realistlikult esitatud

¹ Teatraalne vägivald on ilmekalt esindatud 15. saj prantsuse lavaloo "Mystère des Actes des Apôtres", mille autoriteks peetakse Simon ja Arnoul Grébani. Koos käsikirjaga on säilinud üksikasjalik nimekiri eriefektidest, mida kasutati näidendi esitamisel Prantsusmaal Bourges' linnas 1536. aastal. Piibli sündmusi järgides dramatiseeritakse esimeste kristlastest misjonäride teekondi kuni nende märtrisurmani. Arvukates piitsutamise, pussitamise vms stseenides oli näitlejatel kasutada terve arsenal butafoorseid piinamisinstrumente, sh käsnast valmistatud kivid, heina täis topitud nahast kaikad; sissetõmmatavate teradega kunstnoad ja -mõõgad; riidest või muust kergest materjalist piitsad, mida hoiti eelnevalt värvis. Hukkamiste ajal asendati näitlejad märkamatuks elusuuruste nukkudega, mis täideti õlgedega ning maaliti märtri rolli esitava näitleja sarnaseks. (Gatton 1991: 86)

töötegmine koos farsilike viperuste ja seikadega Jeesuse ristilöömisel võis tulemuseks anda ka dramaatilise iroonia: sõdurid ei näe oma ülesandes enam kui lihtsat puusepatööd. Nende ignorantsus võis mõjuda traagiliselt ning tekitada vaatajates kaastunnet. (Homan 1991: 94–95)

Piiblilugude esitamise populaarsus langes mõlemal pool Inglise kanalit seoses reformatsiooniga. Traditsioon päriselt siiski ei kadunud – kõige levinumat keskaegse religioosse draama liiki, pühakute lugusid, mängiti endiselt nii inglise kui prantsuse lavadel, ning seal oli vägivallal endiselt oluline koht. (Gatton 1991: 88)

1.2.3. Renessansiaegne inglise tragöödia

Tragöödia tõusis Inglismaal tähtsale kohale 16. sajandil. Nagu osutab Nicholas Brooke, kujutas inglise tragöödia enne Christopher Marlowe'd (1564–1593) ja Thomas Kydi (1558–1594) endast enamasti vägivallaküllast moraalfarssi, mille juured olid hiliskeskaja moraliteedes. See oli ambivalentne žanr, kus sardoonilise huumoriga narriti moraalinorme ning inimese pretensiooni ilmalikule hiilgusele (kuningaseisus jms) nähti jantlikult pahelisena. Farsitraditsioonist lähtudes kasutab Brooke James I aegse (1603–1625) tragöödia puhul mõistet “jube naer”: kuna tragöödia tegeleb äärmuslike emotsioonide ja situatsioonidega, võivad need kergesti muutuda naeruväärseteks. Marlowe näidendeid (näiteks “Malta juut”, “Doktor Faustus”) peab Brooke tragifarssideks, kus autoril on õnnestunud luua imetlusväärse ja kurja segu. “Tõsine” tragöödia, mida viljeles William Shakespeare, ei olnud reegel, vaid erand. Siiski esineb ka Shakespeare'i tragöödiates otsesemalt või kaudsemalt sardoonilist huumorit. (Brooke 1979: 7–8)

Shakespeare'i kõige vägivallaküllasema näidendi “Titus Andronicuse” (1594) tegevus toimub Roomas: tegevus ei põhine ajalool, siin luuakse kvaasiajalooline müütiline Vana-Rooma, kus autor saab esitada sensatsioonilist lavavägivalda, milletaolist draamakirjanikud Marlowe’ “Tamerlan Suure” (I-II osa, 1587-1588) eeskujul innukalt kujutasid²; (Foakes 2003: 54) Shakespeare'i huvi vägivalla olemuse vastu ajapikku kasvas, eriti huvitasid teda Reginald A. Foakesi hinnangul teod, mis tunduvad spontaansed ja millel ei näi olevat motiivi. “Kuningas Henry Kuues” (I-III

² Ka Vana-Kreeka tragöödiates toimus tegevus minevikus ega vihjanud päevakajalistele vaidlustele ega isikutele (vt Taplin 2006).

osa, 1590-1592) ja “Titus Andronicus” võistlesid omas ajas Marlowe näidendite vaatamängulise vägivallesitusega. (*ibid*, 8–9)

Antiikaja vägivallekujutus jõudis renessansiautoriteni peamiselt Homeroose, Vergiliuse ja Ovidiuse loomingu kaudu, lugudena Trooja sõjast. Kristliku maailma vägivalda vahendasid tõlked Itaalia ajalookroonikatest ja romanssidest ning samuti piibel. (Foakes 2003: 111) Arusaam, et tragöödia on fataalne lõpplahendus katastroofi ja peategelaste surma näol, ei pärinenud aga antiigist, vaid sai alguse Shakespeare’i tragöödiatest ning kinnistus romantismiperioodil (Lill 2004: 283–284).

Vägivalda kujutamise konventsioone teatris mõjutasid teatri, võimu ja avaliku karistuse suhted renessansiajastul. Nagu viitab James Shapiro, oli ametlikult läbiviidavate surmanuhtluste imiteerimine teatris tabu, kuna see oleks õõnestanud riiklikke vägivaldasanktsioone, asetades õigusemõistmise eetilisel ja poliitilisel ambivalentssesse konteksti. Samuti oleks karistusmeetodite sage representeerimine teatris muutnud nad liiga tavapäraseks. Seetõttu võis laval küll näha pussitamist, mürgitamist jms, kuid hoiduti eksponeerimast selliseid hukkamis- või piinamisviise, mida võimude korraldusel realselt läbi viidi. (Shapiro 1991: 100) Nii Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson (1572–1637) kui John Webster (1580–1625) hoidusid kirjutamast oma tegelastele sama saatust, mis ootas ees süüdimõistetud kurjategijaid. Thomas Kydi näidend “Hispaania tragöödia” (1587) oli erand – groteskne, õudne ja irooniline lavatükk, mis oli inspireeritud Seneca näidenditest ning sai äärmiselt populaarseks. Shapiro hinnangul näitas Kyd, et teatri võim ning ohtlikkus seisneb mitte riigi ja teatri opositsioonis, vaid nende potentsiaalses segunemises ja eristamatuses (*ibid*, 100–101).

1.2.4. Gooti draama

Gooti draama 18.-19. sajandil oli sisuliselt gooti romaani mugandus või jälgendus. Laval ei olnud aga paljut võimalik kujutada ning algmaterjal võis publiku ette jõuda märksa vaoshoitumas variandis. Teemasid, mida tsensuur gooti draama puhul ebasoovitavaks pidas, oli mitmeid, muu hulgas leidis näiteid psüühilise vägivalda taunimisest laval. Matthew G. Lewise (1775–1818) monodraama “The Captive” (1803) peategelaseks on naine, kelle abikaasa hullumajja sulgeb, kuna soovib temast vabaneda, ning üksinduses hakkab naine mõistust kaotama; teatri jaoks kirjutatud variandis naine aga päästetakse. Lavale ei jõudnud ka näidendid, kus teemaks olid

intsest ja äärmuslikud kired (näiteks Walpole'i "The Mysterious Mother: a Tragedy", 1768). (Cox 1992: 13)

Gooti draamat kiputakse sageli segi ajama melodraamaga: kuna gooti lugude lavaleseadmine tähendas möönduste tegemist sisu osas – vägivald võib gooti draamas sageli aset leida perekonnaliikmete vahel, samuti on julmus gooti lugudes seotud sensuaalsusega –, võis tulemus jätta kahetise mulje. Klassikaline melodraama, mis sai alguse 1770. aastate Prantsusmaal ja Saksamaal (Guilbert de Pixérécourt, August von Kotzebue, George Coleman, Thomas Morton) ning mis oli publiku seas ääretult populaarne, pakkus sensatsioonilisi lavaefekte, liialdatud süžeeikäike ning ülepaistatud moraalipaatost; emotsiooni rõhutamiseks saatis stseene muusika. Gooti draama ja melodraama kasutasid küll publiku köitmiseks sarnaseid tehnilisi vahendeid, kuid erinesid siiski oluliselt: melodraama tegeles tavamoraaliga, gooti näidendi sisuks oli ekstreemne ja ebatavaline.

Joanna Baillie (1762–1851) oli autor, kellelt tolle ajastu kuulsamad näitlejad (John Kemble, Sarah Siddons) rolle palusid ning keda kriitikud ei rünnanud, kuna üleloomulik element tema näidendites leidis seletuse. Näidenditeseerias "Plays on the Passions" uuris Baillie kirgede psühholoogiat; tema tuntuim näidend on aga vihkamise tragöödia "De Monfort" (1800). Gooti draamatekstidest tasub mainida veel Charles Robert Maturini näidendit "Bertram" (esietendus 1816. a. Edmund Keaniga peaosas), mille algvariandis oli peategelane Bertram liidus deemoniga, ent Walter Scott ja George Gordon Byron soovitasid autoril tumedad jõud lavalt välja jätta. Byroni enda näidend "Manfred" (1817), mis puudutas religiooni, ja Percy Bysshe Shelley näidend "The Cenci" (1819) oma sadistliku peategelasega jõudsid lavale alles pärast gooti draama kõrgaega. 1820. aastaks tõrjus melodraama gooti näidendi lavalt välja. (Cox 1992: 53–63)

1.2.5. Grand Guignol

Le Théâtre du Grand-Guignol (1897–1962) oli väike Pariisi teater, mis pühendus teatraalse vägivalda koomiliste ja tõsisemate aspektide väljendamisele. Teatri nimi viitab laste nukuteatrile – *Petit Guignol* –, verb *guigner* tähendab prantsuse keeles "salamisi piidlema", ent vihjab ka kurjale silmale. Seega sisaldab nimi viidet kurjale, võõraste jõudude meelevalds olemisele. (Emeljanow 1991: 151–152)

Grand Guignol kuulus algselt väikeste teatrite liikumisse, mis pühendusid naturalistlikule teatrile. Üks edukamaid näitekirjanikke André De Lorde nimetas seda hirmuteatriks ning väitis, et sellest saab uus väljenduslaad, mis hõivab ajaloos koha otse realistliku teatri kõrval. Grand Guignoli eripära seisnes lihtsas tegevuses, täpsetes, peaaegu teaduslikes sissevaadetes erinevate sotsiaalsete gruppide elukeskkonda. Tegelaste vaimset võõrandumist süvendas suletud ruumide äng: vangla, saar, vaimuhaigla või spetsiifiline privaatne ruum, nagu kõrvaltänava baar, prostituudi magamistuba, maamaja. De Lorde viitas Grand Guignoli eellastena nii Sophoklesele kui ka näiteks gooti draama autoritele Ann Radcliffe'ile ja Matthew G. Lewisele. Romantismi ja melodraama mõju prantsuse laval kestis niisiis endiselt. (Emeljanow 1991: 153–157)

Gooti draamale ja romantismile iseloomulikke jooni esines ka Grand Guignolis: grotesk, tegelaste asetamine klaustrofoobiliselt väljapääsmatutesse olukordadesse, õudus jne. Nagu romantismi esindajate teostes, nii kujutati siingi indiviidi tema eraldatuses, kuid mitte seda nautimas, vaid pigem on tegelased gootipäraselt allutatud jõududele, mille üle neil puudub kontroll. Oluline erinevus seisneb siiski selles, et puudub gooti üleloomulik element ning võim sündmuste käigu üle on koondunud maiste jõudude kätte.

Grand Guignoli lavaefektid saavutati tänu leidlikule valgustusele, hirmuäratavatele rekvisiitidele ja grimmile. Näitleja pidi olema mustkunstnik: laval torgati silmi peast välja, keedeti tegelasi väävelhappes, lõigati kõrisid läbi, sooritati ajuoperatsioone, torgiti peitliga, giljotineeriti jne. Suurem osa näidendeist olid ühevaatuselised, tavaliselt esitati öhtu jooksul neli näidendit – kaks õuduslugu ning kaks farsilikku komöödiat. Näidendite iseloomulikeks tegelasteks olid näiteks arstid, psühhiaatrid, hüpnootikud, prostituudid, vargad ja meelehaiged. (Callahan 1991; Emeljanow 1991)

Aastaks 1899 oli välja kujunenud Grand Guignoli iseloomulik stiil: iroonilised ja vägivallaküllased komöödiad, mida täiendasid vägivallaküllased õuduslood. Oluline oli kujutada tegelaste maailma äärmiselt detailselt. See nõue kehtis ka dialoogi kohta, mida kärbiti ning muudeti teadlikult tavakõneks – mitte naturalismi huvides, vaid suurema efekti nimel, kui ootamatu rünnak lavategevuses harjumuspärase olmebildi purustas. (Callahan 1991; Emeljanow 1991)

Grand Guignol saavutas suurima populaarsuse Esimese maailmasõja ajal Camille Choisy juhtimise all, ent pärast Teist maailmasõda hakati seda teatrit pidama igavaks

ning isegi naeruväärseks. Nii lõpetaski teater 1962. aastal ebasoodsate olude tõttu tegevuse. Grand Guignol oli aga teater, mis pakkus publikule visiooni põrgust, jätmata vaatajale mingit võimalust ebameeldivat blokeerida, lasta teatrikonventsioonidel turvaliselt teravusi hajutada. (Emeljanow 1991: 158–159)

1.2.6. Artaud' visioon

Mentaalse provokatsiooni ehk traditsioonilisi mõtte- ja tajupiire ületava teatri kuulutajaks oli Antonin Artaud (1896–1948), visionäär, kelle ideed leidsid täielikuma väljundi pigem kirjatöodes kui teatrilaval ning keda ongi peetud rohkem teatripoeediks kui praktikuks. Siiski innustas Artaud' kompromissitus teatri kui alasti tõe vahendaja idee kuulutajana paljusid teatritegijaid läbi aegade, teiste seas Jerzy Grotowskit (1933–1999), kes asus sellise teatri jaoks ainulaadset näitlejat looma.

Artaud' esseekogumikust "Teater ja tema teisik" (1938) kujunes eeskuju, mille järgi aastakümnete vältel on joondunud erinevad teatritrupid üle maailma. Nagu märgib Christopher Innes, esitas see manifest *üleskutse rajada füüsilise tegevuse teater, mis oleks mitte ainuüksi kommertsliku meelelahutuse, vaid ka tõsise (naturalistliku) või kirjandusliku draama metafüüsiliseks teisikuks*. (Innes 2006: 450).

Artaud pidas logotsentrismi, ratsionalismi ja individualismi põhjusteks, mis inimesele elust vale ettekujutuse loovad. Selle ületamiseks pakkus ta välja teatri reteatraliseerimise, teatri muutmise maagiliseks rituaaliks, mis vaataja paremaks muudab. Artaud' jaoks oli teater siirderiitus, puhastusrituaal. (Fischer-Lichte 2004: 294–296) Et muuta etenduse vastuvõttu, oli vaja tehnilisi uuendusi. Publik tuli ümbritseda märkide, häälte ja helidega ning tegevusega, mille keskmes on vaataja. Artaud sõnul on see teater, kus toimub *säärane üleüldine kurjade vaimude väljaajamine, mis pressib hingest kõik välja ja tõukab ta viimse piirini, eks näita see, et tegemist on seisundiga, mis teisest küljest kujutab endast tohutut jõudu [---]*. (Artaud 1975: 29).

Julmuse teater on mõiste, mis Artaud' teatriideedest kõige enam kõlapinda ning tõlgendamist on leidnud. Julmuse teater ei tähenda julmuste esitamist laval: *Tegelikult peitub julmuse rakendamises teatud eriline ülim determineeritus [---]. Julmus on eelkõige läbinägelik, on midagi jäiga juhtimise taolist, alistumine paratamatusele*. (Artaud 1975: 88–89). Niivõrd jõulise kujundi kasutamine nihutas senised arusaamad

teatrist ja teatri eesmärkidest paigast. Ainuüksi julmuse teatri manifestiga suutis Artaud algatada ümberkujundusi, mida ta teatris näha soovis: “*Me tahame teha teatrist reaalsuse, millesse inimene suudaks uskuda ja mis jätaks tema südamesse ja meeltesse niisama konkreetse hambajälje nagu iga tõeline aisting.*” (ibid, 74). Reaalsuse all ei pidanud Artaud silmas lavategevuse realistlikkust – vastupidi, tegevus oli äärmiselt stiliseeritud –, vaid vaataja tunnetuses toimuvat: “*Tähtis on see, e tundlikkus viidaks ././ olukorda, kus ta on võimeline sügavamini ja peenemini tajuma, ja just seda taotlevad ka maagia ja rituaalid, millele teater on vaid peegelduseks.*” (ibid, 79). Vaatajas pidi seega toimuma muutus ning etenduse mõju pidi olema mitte destruktiivne, vaid loov.

Ehkki Artaud ei seadnud teksti teatris esmatahtsale kohale, olid tekstid vahendiks ideede elluviimiseks. Kasutades Shelley’ tragöödiat “Cenci” ning Stendhali tõlgitud Cenci perekonna arhiivimaterjale, kirjutas Artaud näidendi, mis esietendus 1935. aastal tema endaga peaosas. (Schumacher & Singleton 2001: 159) Artaud ei nimeta lavastust veel julmuse teatriks, vaid selle ettevalmistajaks. Artaud nendib, et näidendi dialoog on äärmiselt vägivaldne, rünnates iganenud arusaamu ühiskonnast, korrast, õiglusest, religioonist, perekonnast ja riigist. (ibid, 160–162) Tehniliselt ei küündinud lavastus selleni, millest Artaud unistas – ainsana õnnestus uudne atmosfäär saavutada heliefektidega (Innes 2006: 450) –, kuid oma pulbitsevate visioonidega viis Artaud teatrimõtte arengu uuele tasandile.

1.2.7. Eksperimentaalne teater 20. sajandi lõpus: *in-her-face*

1990-ndate teater Suurbritannias on eelkõige eksperimentaalne. Kõige olulisemal kohal on siin, nagu briti teatris üldse, draamakirjanik, mitte lavastajad ega näitlejad. Võrreldes kuuekümnendate eksperimentaalse avangardteatriga maailmas, ei ole põhirõhk mitte näitlejal ja näitleja ekspressiivsusel (nagu näiteks Grotowski teatris), vaid näidendil, katsel sulatada ühte sisu ja vorm, et mõjuda otse publiku meelele.

Üks eksperimentaalse teatri suundumusi on seotud nn *in-her-face* dramaturgiaga. Inglise teatrikriitiku Aleks Sierzi poolt kasutusele võetud määratlus *in-her-face theatre* tähendab tõlkes teatrit, mis on “jultunud, väljakutsuv, agressiivne”.³ *In-her-*

³ Eestikeelseks vasteks on pakutud ka “rämetateater”, kuid siinkirjutaja arvates on see liiga üheplaaniline ega anna aimu *in-her-face* teatri ootamatust ja nurkasuruvast iseloomust ega õudusunenäo efektist. Pigem võiks jätta mõiste tõlkimata või kasutada mujal Euroopas kasutusel olevat määratlust *in-her-face* autorite kohta – briti brutalistid.

face teatri puhul ei eksisteeri vägivalda representeerimisel pea mingeid tabuteemasid ning publik on sunnitud toimuvat vaatama suures plaanis, tundes, et tema isiklikku ruumi on teravalt sisse tungitud. Šoki abil avastatakse uuesti teatri võimalusi ning uuritakse, kui kaugele on võimalik minna. *In-yer-face* teatri alguseks loeb Sierz hooaega 1994/95 Londonis Royal Court teatris ning võtmedraamaks Sarah Kane'i (1971–1999) näidendit “Blasted”⁴, mis sai kümnendi kõige agressiivsema kriitika osaliseks. See on sõjaõudustest tõukuv lõikav visioon kaasajast, millele heideti ette mõttetut vägivaldsust, liialdusi, ebarealistlikku süžeed, maitsetagedust jms. Ometi tõdeb Sierz: *Mis on iga kriitiku õudusunenägu? Et ilmub välja erakordne uus kirjanik ning jääb tunnustuseta. 1995. aasta jaanuaris nii juhtus. Keegi meist ei hoomanud Kane'i ande suurust.* (Sierz 2000: 99) Näidendi esimene pool on realistlik, sellele järgneb ootamatu žanri vahetus – ideedraamasse kanduv lugu, kus vägivalda esitus paneb proovile vaataja taluvuspiiri. (Kane 2001) Kane üritas selles näidendis ühte liita sisu ja vormi: *Sõda on seosetu ja ebaloogiline, seetõttu oleks vale kasutada sõja kujutamisel vormi, mis on etteaimatav.* (Sierz 2000: 102). Kane juhib oma näidendiga tähelepanu seosele rahu– ja sõjaaja vägivalda vahel: Bosnia sõda ei ole midagi, mis toimub kaugel ja “teistega”, sõjaõuduste juured on tsiviilmaailmas. (Sierz 2000: 100–101)

Paljud *in-yer-face* teatri autorid koondusid Royal Court teatri ümber. Selle 1956. aastal Londonis asutatud teatri esimene kunstiline juht George Devine eksponeeris noorte näitekirjanike uuenduslikke, häirivaid ja kompromissituud töid, mis eristusid inglise peavooluteatrist. Üheksakümnendad tõi kaasa uued noored, raevukad ja provokatiivsed autorid: Sarah Kane, Joe Penhall, Jez Butterworth, Philip Ridley, Anthony Neilson, Martin McDonagh, Mark Ravenhill jt, kes töid vaataja ette vägivaldsed ja isoleeritud ühiskonnagrupid. Ken Urban nendib, et diskussioonis üheksakümnendate draama üle võib ühendavaks elemendiks lugeda vägivalda rolli draamas. Urban väidab ka, et *in-yer-face* teater esitab julmust motiveeriva esteetilise jõuna. (Urban 2004: 360–362)

Aleks Sierz käsitleb *in-yer-face* teatrit pigem tunnetuslaadina kui ühtse liikumisena. See oli kuuekümnendate lõpu põlvkond, kes debüteeris väikestel *black-box* lavadel. Mark Ravenhill peab oluliseks just noorte autorite tööde mitmekesisust ja eripära: et ühel ajal kerkis esile ridamisi jõulisi autoreid, kelle näidendeis avaldus

⁴ Näidendi pealkiri kannab mitut tähendust: “neetud”, aga ka “õhku lastud”, “õhitud”.

erakordne energialaeng ning leidlikkus, kuid keda ei saa vaadelda ühtse liikumise ega koolkonnana. (Ravenhill 2004: 310).⁵

Artaud' järgi raputab julmus inimese teadvusele, nägemaks elu sellist poolt, mida ta varem pole endale teadvustanud, pole seda märganud ega sellest kõnelenud. Julmus mõjutab nii julmuse teostajat kui vastuvõtjaid, rajades teed muutustele. *In-her-face* teatri kriitikuid häiris tõik, et autorite loomingut ei saanud vaadelda lähtuvalt mingist moraalsest raamistikust ega ideoloogiast, et nende publiku teadvusele raputamine toimus nihilismi võtmes. (Urban 2004: 363)

Martin McDonagh eristus teistest *in-her-face* autoritest ühest küljest oma süsteemsuse poolest, astudes publiku ette Leenane'i triloogiaga, kus sündmused ja tegelased väikeses Iiri kolkakülas on väga läbimõeldult üksteisega ühendatud. Ka teemad, mida McDonagh käsitleb, on näidendist näidendisse korduvad. Teisalt kasutas McDonagh külaelu, Iiri konteksti ja ajalist nihestatust, samas kui teiste autorite tegelased liikusid kaasajas.

Esimeses peatükis kirjeldasime seega viise, kuidas vägivalda teemat käsitletakse: kategooriaid, millelt lähtudes vägivald nõo identifitseeritakse, vägivalda ülendavat iseloomu ja vaatamängulisust, vägivalda-aktide vahendamist meedias, vägivalda esitamist kirjanduses ja teatris. Järgnevalt vaatleme vägivalda esitust W. Shakespeare'i ja M. McDonagh' loomingus.

⁵ Ravenhill kommenteerib enda loomingut järgmiselt: *Ma tahan, et publik teeks moraalseid valikuid: et publik otsustaks igal hetkel – nii intellektuaalselt kui emotsionaalselt –, kas see, mida tegelased teevad ning milliste valikute kasuks otsustavad, on õige või vale. Minu arvates on see põnev. See on hea teater.* (Ravenhill 2004: 313)

2. VÄGIVALLA ESITUS WILLIAM SHAKESPEARE'I JA MARTIN MCDONAGH' LOOMINGUS

2.1. *Analüüsi meetodist*

Käesolevas peatükis vaadeldakse vägivalla iseloomu Shakespeare'i ja McDonagh' loomingus: psüühiline/füüsiline, verbaalne/füüsiline, otsene/kaudne, laval toimuv/lavaväline, põhjendatud/põhjendamata vägivald ning selle roll tegelaste identiteedi ja/või loo struktuuri (süžee käik) muutuses. Analüüsis tuginetakse Erika Fischer-Lichte ja Alexander Leggatti identiteedi-käsitlusele draamas (ja teatris) kui liminaalses ruumis. Püütakse jälgida ka vägivalla võimaliku vabastava funktsiooni esinemist, lähtudes Réne Girard'i (1981) teooriast.

Vägivalla-aktid, mida näidendites jälgitakse, on järgmised:

1. füüsiline vägivald – jõu kasutamine (nii otseselt kui kaudselt, näiteks käsu andmine mõrvaks);
2. psüühiline vägivald – surve avaldamine, manipuleerimine, valikuvõimaluste piiramine jms;
3. verbaalne vägivald – ähvardamine, needmine, alandamine jms.

Esmalt kirjeldame Fischer-Lichte ja Leggatti identiteedi-käsitlusi; vägivalla vabastava funktsiooni juures draamas on põhjust peatuda Richard Schechneril (2005), kes teatri ja rituaali seostamisel on samuti Girard'ile toetunud. Seejärel antakse autorite loomingust üldisem ülevaade (keskendudes draamaloomingule ning vägivalla fenomenile), et luua järgmistele peatükkidele vajalik taust. Suunda, kuhu analüüs liigub, näitavad järgnevad "sissevaated" konkreetsetesse teostesse: "Kuningas Richard Kolmas", "Othello", "Kuningas Lear" Shakespeare'ilt ning McDonagh' triloogia "Mägede iluduskuninganna", "Connemaras leitud kolp"⁶ ja "Üksildane lääts". Shakespeare'i puhul on vaatluse all tragöödiad ning välja on valitud teosed, mis pakuvad vägivalla teema erinevaid esitusviise: deemonlikust Richardist "banaalse" Jagoni. McDonagh'lt on valitud Leenane'i triloogia, kus omavahel haakuvad nii lood

⁶ Pealkiri on tsitaat Samuel Becketti näidendist "Godot'd oodates": *on the skull the skull the skull the skull in Connemara* (tsit Fitzpatrick 2006: 152); eesti k tlk: *Normandias leitud kolp kolp kolp*. (Beckett 1973: 48)

kui tegelased, ning teemade hulgas on nii enese vastu suunatud vägivald, psüühiline vägivald kui füüsiline piinamine.

Otsese vägivalla all mõeldakse järgnevas tegelase poolt füüsilise jõu kasutamist, kaudse puhul ei kasuta füüsilist jõudu tegelane ise, vaid seda tehakse tema korraldusel või veenmisel. Põhjendamata ja põhjendatud vägivalla puhul tuginetakse Reginald A. Foakes'i ("Shakespeare and Violence", 2003) eristusel, mille järgi põhjendamata vägivallale ei leidu tegevusest või tegelasest lähtudes motiivi või on motiiv ebaadekvaatne. (Foakes 2003: 16)

2.1.1. Teatriruumi liminaalsus

Teatriruumi liminaalsust, ühest seisundist teise liikumise elementi, rõhutab Erika Fischer-Lichte oma käsitluses "Geschichte des Dramas" (1990), kus jälgitakse Euroopa draama ja teatri ajalugu identiteedi esitusest lähtuvalt, vaadeldes valitud draamatekste. Fischer-Lichte väidab, et Euroopa teatritraditsioonis saab draamatekste lugeda identiteetide (mis on omased konkreetsele ajastule ja ühiskonnale) visanditena. Fischer-Lichte viitab, et draama ajalugu esindab vaid üht osa teatriaaloost, kuuludes samal ajal ka kirjandusajalukku; teatril kui sotsiaalsel institutsioonil on aga garanteeritud mõju avalikkusele, kui teatrit ei tsenseerita. Seega võib teater kritiseerida ja luua uusi identiteete. (Fischer-Lichte 2004: 5–6) Fischer-Lichte uurib draama struktuuri muutust seoses muutusega identiteedi kontseptsioonis: draama struktuur ja identiteet, mida ta pakub, on omavahel otseselt seotud, ning seda identiteeti saab tuletada ainult struktuuri analüüsides. (Fischer-Lichte 2004: 6)

Fischer-Lichte märgib, et näitleja osavus rolli identiteedi loomisel näib olevat liminaalse välja avamise eelduseks vaatajale, lubades viimasel mängida erinevate identiteetidega ja võimalik, et isegi julgustab teda muutma enda identiteeti. Lääne teatris on näitlejad ja vaatajad enamasti teadlikud, et teatrietendus tegeleb identiteedi esitamisega.⁷ Teatrit saab Fischer-Lichte järgi kirjeldada liminaalse ruumina. Kui siirderiituses on tavaliselt tegutsejad (*actor*) need, kes on üleminekuetapis, siis teatris antakse eeskätt vaatajale võimalus identiteedimuutuseks, ning see toimub protsessis,

⁷ Fischer-Lichte viitab ka Denis Diderot'le, kelle järgi näitleja laval üksnes jäljendab, esitab kätteõpitud: *Tema anne ei seisne tundelisuses, nagu teie arvate, vaid oskuses tunnete väliseid märke nii peensusteni edasi anda, et ta vaataja ära petab. [...] Kuid temas pole jälgegi murest ega valust, kurbusest ega hingelisest kurnatusest. Teie olete see, kes kõik need muljed teatrist kaasa viib.* (Diderot 2006: 2363–2364)

kus näitleja näib publiku silme ees omandavat rollikuju identiteedi, mida ta tegelikult performatiivsete aktide abil ainult esile manab. See ei välista, et “ülemineku” teeb läbi ka näitleja ise, kuid viimane peab toimuma kontrolli all, nii et seda on võimalik üha uuesti korrata. (Fischer-Lichte 2004: 4)

Alexander Leggatt seob oma uurimuses Shakespeare'i tragöödiatest (“Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity”, 2005) identiteedi teema vägivalla fenomeniga, vägivalla kasutamine muudab Leggatti järgi tegelase – nii ohvri kui teo toimepanija – identiteeti. Leggatti järgi tähendab identiteet nimetamist, asjade tegeliku olemuse teadmist; kui identiteeti rikutakse (*violate*), muutub asjade tegelik olemus nihestatuks, ebakindlaks. Ebamäärane identiteet raputab paigast tähenduse, sotsiaalse struktuuri ning enda ja teise vahelise piiri. (Leggatt 2005: 207)

Leggatt vaatab Shakespeare'i esimest tragöödiat “Titus Andronicus”, kus keskendutakse vägivalla-aktile. Tituse tütre Lavinia keha rüvetatakse, tal lõigatakse ära keel ja käed. Järgneva momendi tähendus kandub Leggatti väitel edasi näidendi kulgu ning samuti kõigisse teistesse Shakespeare'i lavalugudesse – Titus ei tunne esmalt tüdrit ära, kuninga vend Marcus esitleb teda sõnadega: *Su tütar oli see*.⁸ Moonutatud, rüvetatud keha kaotab oma identiteedi; Titus ei küsi, mis on temaga juhtunud, vaid kes ta on. Leggatti järgi on vägivald identiteedi muutja, vägivallateo ohver aga liminaalne kuju, piiride ületaja. Vägivalla ohvrina on Lavinia identiteet muutunud duaalseks (see on ja ei ole Lavinia), mis on iseloomulik ka teatrisündmusele: olukord, kus näitleja mängib tegelaskuju. (*ibid*, 2) Identiteedi duaalsus on seejuures seotud ka vägivallateo duaalse iseloomuga, lisaks küsimusele isiku kohta kerkib küsimus teo tähenduse kohta – gootide rünnak Lavinia kui Rooma emanda vastu on rünnak Rooma linna vastu. (Leggatt 2005: 1–3) Sarnaselt Fischer-Lichtelegi lähtub Leggatt seega identiteedi käsitlemisel teatrist kui liminaalsest ruumist.

Identiteedi küsimust analüüsides on oluline meeles pidada, et identiteet ei ole midagi ühest ja lõplikku; J. Tofantšuk rõhutab: [---] *identiteet ei ole terviklik (õmblusteta), vaid koosneb osadest ja erinevustest, rassi, rahvuse, klassi, seksuaalsuse, soo, religiooni, vanuse jt komponentidest, mis lükitakse või “õmmeldakse” kokku, tehes meist need, kes me oleme. Sellepärast on identiteedid 1) alati ajutised; 2) alati kompleksed; 3) alati omakorda kompleksse ja ajutise erinevuse (või erinevuste kogumi) tagajärjed. Seega on identiteedi konstrueerimine*

⁸ III v, 1. sts. (Shakespeare 1966c: 58)

subjekti identifitseerimine mingi normi taustal, mis ei ole absoluutne ega fikseeritud, vaid muutlik nagu subjekt ise. (Tofantšuk 2007: 9) Seega toimib üks osa identiteedi moodustavatest komponentidest väljaspool inimese tahteavaldust (rass, vanus), teine osa allub indiviidi tahtele (seksuaalsus, religioon, klass). Vägivald kui identiteedi mõjutaja ja muutja toimib nii inimese tahte vastaselt (ohvri vaatepunkt) kui tahte kohaselt (agressori vaatepunkt).

Teatriruumi liminaalsusega seondub ka teatriteoreetik Richard Schechneri käsitlus näitlejast, kes tegelast reperseenteerides on ühtaegu nõ ohvri rollis. Schechner uurib vägivalda, rituaali ja teatri vahelisi seoseid raamatus “The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance” (2005) – toetudes R. Girard’i vägivalda-käsitluses esitatud asendusohvri mudelile, väidab Schechner (Schechner 1995: 234), et teatris on asendusohvri kohal näitleja: näitleja ei ole ise näidendi tegelane, kes omakorda ei ole reaalne isik. Reaalseid isikuid ei pruugi üldse olla, on vaid kehastatud representatsioonide mäng:

[ohver]→karakter→näitleja::publik←[ühiskond]

Nii nagu rituaal hoiab kogukonda vägivallast, nii suunab ka katartiline teater ümber vägivaldseid energiasid. Näitleja ja vaataja kohtuvad teatris; individid, kes moodustavad publiku, “lahkuvad” ühiskonnast ja “liiguvad” teatrisse, kus nad esitavad ühiskonna rolli. Näitleja etendab karakterit, kes on ohver; näitleja esitus on representatsiooni representatsioon. (*ibid*, 234–235)

Schechner leiab, et inimesel on vaja reaalelu vägivaldast mingil moel hallata või mõtestada, kas või seda korrates (näiteks vägivallaaktid, mida vahendatakse teleuudistes) – see on teatud ritualiseerimine, püüe muuta sündmuse enda vägivald millekski lunastavaks. (*ibid*, 232)

Teatri ja rituaali ühenduspunkt on jälgitav ka Anotnin Artaud’ teoorias julmuse teatrist (vt 1.2.6.), ning sarnaselt R. Girard’i osutatud ohvritalitusele on viimasel samuti vabastav ja puhastav funktsioon, etenduse mõjul vaatajaga toimuv muutus loob samas aluse millegi uue tekkimiseks. Teater on seega ühenduslüli sotsiaalsete ja religioossete (teatava vabastuse või lunastuse mõttes) funktsioonide vahel ühiskonnas.

2.2. William Shakespeare

*Võin rolli etendada nagu traagik, ma räägin,
pöördun ümber, vahin ringi,
ma värisen ning jahmun ölekõrrest,
suurt hirmu reetes; jõllitavaid pilke
ja tehtud naeratusi lasen käiku ...*⁹

2.2.1. Inspiratsioon

16. sajandi inglise tragöödia pärines moraliteede traditsioonist, samas laenati ka lugusid sageli itaalia *novelle*'st või ajalookroonikatest, kus esitati detailselt mõrvalugusid, *vendetta*'sid ja võimuvõitlusi. Mõningane mõju oli ilmselt Senecal, kelle näidendid tõlgiti inglise keelde 1581. aastal. Piibli tõlge jäi samuti 16. sajandisse, seega arenes inglise näitekirjandus ka kristlike vaadete raamistikus. (Foakes 2003: 108–111)

Shakespeare'i loomingu tähtsamad mõjutajad olid Reginald A. Foakesi käsitluses ühelt poolt kreeka ja rooma klassikud ning teisalt piibel. Shakespeare kasutas oma näidendis nii Homerose "Iliase" kui Vergiliuse "Aeneisi" ainet. "Iliases" tehakse vägivallast kangelaslikkus, vägivald tõstetakse ausse ning kangelased saavad vägivalla teel suureks – vaprus muudab nad jumalate sarnaseks. (Foakes 2003: 18–19)

Shakespeare'i ajaloodraamades ning tragöödiates esineb sageli teemana õdede-vendade vaheline rivaalitsemine, mis Foakesi hinnangul põhineb kristluse alusmüüdil, Kaini ja Aabeli lool. Inimese lugu algab vennatapuga, põhjendamatult vägivallaga, millele ei anta ühtki motiivi. (Foakes 2003: 15) Kaini ja Aabeli lugu räägib esimesest mõrvast (mis on ühtlasi esimene surm), kadedusest, vihast ja karistusest. Põlluharija Kain toob jumalale roaohvri maaviljast, karjane Aabel ohverdab pudulohuse. Aabeli ohver võetakse vastu, Kaini oma mitte. Kain vihastub ning tapab Aabeli, karistuseks määrab jumal Kaini maa peal hulkuriks ja põgenikuks.

2.2.2. Vägivalla teema Shakespeare'i näidendites

Reginald A. Foakes keskendub oma uurimuses (2003) vägivalla teema käsitlemisele Shakespeare'i ajaloodraamades, tragöödiates ning autori viimastes

⁹ Buckingham, "Kuningas Richard III"; III v, 5. sts. (Shakespeare 1961a: 357)

näidendites (nn romantilistes näidendites). Suurema tähelepanu all on “Hamlet” (1601), kus Foakesi huvi ei pälvi niivõrd prints Hamleti kättemaks kui tema ootamatu vägivallategu – Poloniuse mõrvamine, samuti “Torm” (1611), kus oma agressioone alla suruv Prospero ja tema enda vastu suunatud agressioonid viivad ambivalentse lõpplahenduseni, mis jätab võimaluse vägivalla jätkumiseks nii Milanos kui Napolis pärast Prospero naasmist. (Foakes 2003: 7–9).

Victoria Time leiab, et näiteks Macbethi tegelaskuju illustreerib Shakespeare’i arusaama inimestest kui ratsionaalsetest olevustest, kes võivad vabatahtlikult valida oma eesmärkide saavutamise vahendiks kuritöö. Macbeth kehastab inimese püüet saavutada edu, selleks suuremat pingutust tegemata. Teades suurepärast, mis on õige ja mis vale, valib Macbeth selgelt, ratsionaalselt vägivalla tee. (Time 1999: 64–65)

Shakespeare’i komöödiates on pigem tegemist vägivallaga ähvardamise kui vägivalla endaga, või siis esitatakse vägivalda kergelt, meelelahutuseks (näiteks Dromiote farsilik peksmine “Eksituste komöödias”, (1592). Vägivald komöödiates võib tekitada ka võõritust, näiteks Shylocki (“Veneetsia kaupmees”, 1598) või Angelo kujus (“Mõõt mõõdu vastu”, 1604). Foakes märgib, et Shakespeare rakendas vägivalda komöödiates selleks, et publik õpiks tajuma õnnehetke haprust. (Foakes 2003: 7)

Foakesi hinnangul huvitas Shakespeare’i sügavamalt nähtus, mida ta nimetab vahetuks vägivallaaktiks: *Järgnevas pööras erilist tähelepanu nähtusele, mida nimetan esmaseks vägivallaaktiks (initial act of violence), s.o. tegu, mis tundub spontaanne ja tähenduseta, kuni me seda hiljem seletada püüame; see on vägivald, mis nähtub juba Aabeli tapmises Kaini poolt, ning mis painas Shakespeare’i kujutlust kõige enam.* (Foakes 2003: 8–9) Sellisel vägivallal puudub motiiv või on motiiv ebaadekvaatne; niisugune vägivald võib tunduda spontaansena ning olla oma põhiolemuselt tähenduseta, kuni tähendus talle hiljem omistatakse. (*ibid*, 16) Esimene vägivallategu tähendab tegelase vaoshoitud impulsside vallapäästmist, mis toimib Foakesi järgi ka enesemääramise akti ehk siirderiitusena, mille järel tegelane ennas nõ rekonstrueerib. (Foakes 2003: 130–131)

Ricardo J. Quinones käsitleb oma uurimuses “The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature.” (1991) Kaini ja Aabeli lugu kirjandusloo kontekstis. Quinones rõhutab, et perekonnasidemed loovad visiooni ühtsusest ja kooskõllalisusest, selle ühtsuse katkestamine toob kaasa erinevuse,

vastuolu ning jaotuse (*division*). (Quinones 1991: 3). Kaini teema tunnusjoonteks kirjanduses on emotsionaalne pinge, sisemine konflikt, moraalne võitlus, valikute puudumine, kurja kontinuiteet, tegude sünged tagajärjed (*ibid*, 6). Kaini-Aabeli teema väljendub täielikumalt suhtes teisega, teema tunnusjooned on jaotus, vahetegemise traagika (*tragedy of differentiation*), ohvriand ja eelistamise meelevaldsus. Olulised märksõnad teema juures on ka vägivald, kadedus ja müstika. (*ibid*) Kaini vägivaldsus venna suhtes märgib põgenemist mittediferentseeritud kogukonnast, venna tapmine kindlustab Kaini “mina” eksistentsi (*ibid*, 19). Seega annavad Foakes ja Quinones esimesele vägivallaaktele identiteeti määrava tähenduse.

Shakespeare'i varased ajaloodraamad põhinevad inglise ajalool, kasutades tuttavat kohalikku konteksti ja kristlikke väärtuseid. Näidendis “Kuningas Henry Kuues” (1590–1592) esineb samuti allusioone Kaini ja Aabeli ja loole, I osa algab Henry kahe onu, Winchesteri ja Cloucesteri konfliktiga, kõigis kolmes osas kujutatakse lähisugulaste, Edward III järeltulijate hävitavaid võitlusi. “Henry Kuuenda” teemad kulmineeruvad “Kuningas Richard Kolmandas” (1592), kus Richardi esimene ülesanne on tappa oma vanem vend Clarence. (Foakes 2003: 52–53) “Kuningas Henry Kuues” ja “Titus Andronicus” võistlesid omas ajas Marlowe' näidenditega, pakkudes publikule vaatamängulist vägivalda.

Shakespeare'i hilisemad ajaloodraamad (1596–1599) keskenduvad Foakesi tõlgenduses pigem mingile probleemile või teemale kui sündmusele: sõjamehe roll nii sõja kui rahu ajal, auküsimus ning õiglase sõja teema (“Kuningas Henry Viies”, 1598). “Julius Caesari” (1599) teemadeks on salamõrv ja rahvamassi vägivaldsus; Brutusel puudub kaalukas motiiv mõrvaks ning ta on võimeline Caesari tapma alles siis, kui näeb temas abstraktset türannia kehastust. Kronoloogiliselt järgneb “Hamlet”, mis on keskne teos Shakespeare'i vägivallakäsitluses, uurides peategelase vägivaldseid impulsse. Hilisemad tragöödiad tõstatavad uusi küsimusi: Jago (“Othello”) on tegelane, kelle motiivid on hämarad ning tema tegevus muutub ennasthävitavaks. “Macbethis” kujutab autor ühelt poolt sõjaolukorras ühiskonda, teisalt toob välja erinevuse avaliku vägivalla ja salamõrva vahel. (Foakes 2003: 135–159)

2.2.3. “Kuningas Richard Kolmas”

Analüüsidest järgnevalt vägivalda-akte ning vägivalda iseloomu “Kuningas Richard Kolmandas” (1592), keskendume peategelasele. Richard III on üks kaasakiskuvamaid tegelaskujusid Shakespeare’i loomingus: teravmeelne, eneseirooniline, jõuline, nüüdisaegselt kalkuleeriv jumalapilkaja. Foakes märgib, et Richardi monoloogid kolmes esimeses stseenis kutsuvad publikut end temaga identifitseerima, teda imetlema. (Foakes 2003: 51) Mõrvu ei teadvusta Richard endale kuritegudena ning ehkki teda on kõrvutatud tänapäeva sarimõrvaritega, ei kütkesta Richardit mõrv kui vabastav piiriületamine. Roimad on paratamatud kaasnähud eesmärgi ehk krooni poole püüdlemisel. Richard tahab saada väevõimuga kellekski, kes ta pole, saada kuningaks.

E. Fisher-Lichte (2004) viitab õigusteadlase Edmund Plowdeni kontseptsioonile (1588), mille järgi on kuningal kaks kehastust – loomulik ja riiklik. Esimene on kõigile nähtav surelik keha, teine aga käsitamatu ja nähtamatu kehastus, mis peab juhtima rahvast ja riiki ning millesse ei puutu surm, vananemine jms. Kuningas ei sure, vaid annab krooni üle järglastele. Kuninga isiksus on seega lõhenenud; Shakespeare vormib seda pinget ajalookroonikates teatrimetafoori kasutades, pingena isiku kui rollitäitja ning rolli enda vahel. Kuninga roll sobib näiteks Richardile kui valatult, kuid seadus ei lase teda sellele rollile ligi. Shakespeare asetab näidendi peategelase teatritraditsiooni, millega publik endiselt kursis oli, kujutades Richardit moraliteede tegelaskuju Pahena (*Vice*). Ajastu tõekspidamiste kohaselt viitas deformeerunud, inetu keha ka kaootilisele, kurjale hingele kehas. (Fisher-Lichte 2004: 55–59)

Publikule suunatud monoloogides eksponeerib Richard oma “näitlejameisterlikkust” ehk võimet hetkega oma identiteeti muuta: *Kuid siis ma ohkan, näitan piiblisalmi, / mis kurja vastu nõuab meilt vaid head... / Nii varjan oma varjamata kurjust / ma pühakirja räbalatega / ja kuradina mängin pühakut.* (Shakespeare 1961a: 323). Selline kahetine loomus muudab tegelase ohtlikuks ja ettearvamatuks, tehes temast pooljumala, poolsaatana – piiripealse, liminaalse figuuri. Ta ei ole mitte ühest seisundist teise suunduv, vaid liigub mõlemas alas paralleelselt.

Näidendis ei saa välja tuua domineerivat vägivalda liiki, kuna verbaalne vägivald on siin pea samaväärne füüsilise vägivaldaga, sama vahe relv kui mõõk, kuna tegelaste needmised saavad tõeks. Samuti korratakse Richardi pahelisust mantrana, mis nõ toidab tema kurjategija loomust. Vana kuninganna Margareti sõnul on Richard

...põrgukoer, / kes järgemööda kihutab meid surma; / koer, kes sai hambad enne veel kui silmad, / kes murrab tallesid ning lakub verd, / see jumala poolt loodud rikkuj... (Shakespeare 1961a: 378). Verbaalne vägivald on siin näidendis ennekõike naiste relv – Henry lesk Anne neab Richardit, Margaret nii kuninganna Elisabethi (kes temalt trooni üle võttis) kui Richardit: *Süütunne närigu kui uss su hinge! / Pea sõpru reetjaiks, seni kuni elad, / ja salareetjaid kalleiks sõpradeks!* (ibid, 320)

Richard manipuleerib ennustustega, teades nende jõudu – avamonoloogis räägib ta, kuidas on käiku lasknud laimukirju ning ennustusi (mis hiljem täituvad).

Tähelepanuväärne on stseen, kus Richard püüab vägivalda ümber ehk endast eemale juhtida. Esimese vaatuse III stseenis lausub endine kuninganna Margaret Richardile needuse, kuid Richard lõikab sõnavoo läbi, lõpetades lausumise Margareti enda nimega, et needmine pöörduks naise vastu. Verbaalsed rünnakud on näidendis isegi julmemad ja piinavamad ning põhjustavad fataalsemaid tagajärgi kui füüsilised roimad. Needmised viivad mõrvadeni, mis annavad alust uutele needmistele.

Margaret, kes “Kuningas Henry Kuuenda” 3. osas lahingus Yorkide vastu vägesid juhtis, ütleb seal vastastele oma needuse: *...kui aga juhtutegi saama lapsi, / siis tapetagu need niisama noorelt, / kui printsi mõrvasite, timukad!* (Shakespeare 1961b: 292), “Richard III-s” läheb needus täide (printside hukkamine). Margaret, kes on Richardi isa surmas süüdlane, kannab omakorda viimase needust. Richard kutsub aga lõpuks endale ise õnnetuse kaela, vandudes: *...päev jätku valgusest mind ilma...*, kui ta armastus noore Elisabethi vastu pole siiras. (ibid, 387)

Võimuvõitluse häirivaim vägivalla-akt on alaealiste troonipretendentide kõrvaldamine (lastemõrvad) Richardi poolt. Richard hävitab ka oma venna Clarence'i – viimast sündmust näidatakse laval, printside tapmisest jutustatakse. Hastings hukatakse lava taga, kuid lavale tuuakse tema pea. Richard ei soorita neid mõrvu ise, vaid annab selleks korralduse – publik ei näe seega peategelase otseseid füüsilise vägivalla-akte.

Richard kosib Leedi Anne'i – Walesi prints Edwardi leske, kelle mehe surmas ta on süüdlane, ning teeb seda Edwardi surnukeha juures, mis rõhutab sündmuse võikust. Ja ehkki Anne teda sõnadega tugevalt ründab, paneb naine lõpuks sõrme pakutud kihlasõrmuse, pigem hirmu kui sümpaatia pärast. Richard ainult irvitab oma ohvri üle: *... ma olen eksind oma isikus: / ta leiab, ehkki ma ei märka ise, / et olen imeväärselt ilus mees!* (ibid, 314). Sama muster kordub noore Elisabethi kosimisel.

Richard nimetab vandenõukaaslast Buckinghami hertsogit oma teiseks minaks. Kui ta on viimase hukkamisele saanud, hakkab ka Richardi enda lõpp lähenema. Lord Hastingsi kõrvaldamisel hakkab tema tegevus muutuma rabadaks: Richard ei hooli enam salanõude sepitsemisest ning oma tegude varjamisest, vaid tegutseb avalikult. Vägivald eskaleerub ja kiireneb.

“Kuningas Richard Kolmandas” tekitab vägivald uut vägivalda ja destruktiivsust (erandina jääb selles vägivaldaahelas puutumata Stanley poeg George, kes on Richardi käes pantvangis – Richardil ei jää enne lahingut aega tema kõrvaldamiseks). Ning ehkki nimategelane lahingus hukkab, ei tähenda see vabastavat lõpplahendust – needused jäävad. Näidendi alguses määrab Richard ise enda identiteedi, kinnitades selle teadlike kuritegudega, lõpuks aga lõhestab karistamatu ning järjepidev vägivalda teostamine Richardi identiteedi. Enne lõpplahingut satub Richard esimest korda ärevusse: *Külm higi nõrgub värisevast ihust.../ Ent keda kardan? Ennast? Teisi pole...[---] on siin ehk mõrvar? Ei...jah, see ma olen!* (ibid, 400) Vägivalda toimepanijast saab seega vägivalda ohver. Richardil ei ole kedagi karta peale iseenda, ta on endale võõras – keegi, kelle ees hirmu tunda.

2.2.4. “Othello”

Näidendi “Othello” (1604) nimategelane ei ole peategelane, sündmuste käivitaja ning lavastaja on Jago, kellele järgnevas ka keskendume. Jagot ajendab tegutsema kibedus, kadedus, auahnus. Ta keerutab kuuldusi – niisamuti kui Richard III –, mis peavad talle kasu tooma, aitama tal eesmärgini jõuda. Ehkki “Othellos” ei esine ränki needmisi nagu “Richard III-s”, on sõna jõud siingi vägivalda-aktide toimumisel määrava tähtsusega mõjufaktor.

Ka Jago tutvustab juba näidendi esimeses stseenis oma “maskimänge”: *Kuid teisi on, kel teenri mask küll ees, / kuid süda silmas peab vaid omi huve. [---] Ning üheks neist ma tunnistan ka enda. [---] Ma pole see, mis olen.* (Shakespeare 1970: 131). Jago kahetine loomus pole siiski nii kõikehõlmav ning ähvardav kui Richard III puhul – Jagol puudub ligipääs võimule, tema eesmärgid on väiksemad. Pigem on ta kelm, kelle motiivid tunduvad banaalsed ning kelle jutt on tihti labane, kuid veenev (Desdemonas: *...kas ta pole üpris riivatu ja jämeda suuga nõuandja?* (ibid, 153)).

Jago räägib korduvalt oma vihast Othello vastu, arvates, et viimasel on suhe tema abikaasaga: *Ma vihkan mauri. Jutt käib, et ta olla / mu süngis teinud minu tööd.*

(Shakespeare 1970: 148) Julgemata mauriga silm silma vastu astuda, asub ta Othello psühholoogiliselt mõjutama, et panna teda kahtlema Desdemona truuduses. Jago mürgitab mauri sõnadega: *Maur juba muutub näost mu mürgi toimet.* (ibid, 180). Othello muutub silmnähtavalt raevukaks, mõnitades ning lüües Desdemonat naise sugulase Lodovico ja Jago juuresolekul (Jago: *Ta on väga muutunud.* Lodovico: *Kas ta ei ole ...veidi meelest ära?* (ibid, 199)).

Kadedus sunnib Jagot hävitama Cassio, kelle Othello tema asemel leitnandi ametisse määras. Ka Jagol on võime panna sõnade abil inimesi tegutsema oma tahte kohaselt (Cassio, Rodrigo, Emilia, Othello), ta liigutab neid nagu marionette. Esialgu ei kavatse ta ise käsi verega määrida, vaid ässitab oma vaenlasi üksteise vastu. Alles siis, kui plaanid lõpuni ei teostu, peab Jago mõõga haaramaa (mõrvab Rodrigo ja Emilia, haavab Cassiot). Seega domineerivad näidendis psüühilised vägivald ja manipulatsioonid.

Kõik vägivalla-aktid toimuvad “Othellos” laval ning on mõneti ette aimatavad, üks tegu viib teiseni. Huvitav on siiski, et Jago ei sepi mitte oma vaenlase Othello mõrva, vaid otsustab talle psüühilist valu valmistada, lavastades Desdemona abielurikkumise. Othello töötab Desdemona surmata: *Üheksa aastat ühtejärke tahaksin ma teda tappa.* (Shakespeare 1970: 196) Jago jagab isegi näpunäiteid tapmisviisi kohta: *Ärge tehke seda mürgiga. Kägistage ta voodis ära.* (ibid, 196)

Olles veendunud Cassio ja Desdemona süüs, teeb Othello Jagole ülesandeks Cassio tappa, tõstes Jago viimaks leitnandiks auastmesse – hoolikalt ettevalmistatud manöövrid tagavad Jagole Cassio koha, mida ta on ihaldanud. Othello ei kõhkle ega arutle, vaid hukkab naise kiiresti, peaaegu mehaaniliselt. Armukadeduse ei suuna ta mitte Cassio, vaid nõrgema, Desdemona vastu. Emilia ülestunnistuse järel tapab Jago oma naise kiiresti ning argpükslikult. Olles valanud süütut verd, muutub Othello endale võõraks: *Kes oli kord Othello. Siin ma olen.* (ibid, 223).

Jago viis Othellole valu valmistada on julmem ning rafineeritum vägivald kui otseviitlus. See näitab, et julmused ei ole tema jaoks pelk vahend millegi teostamiseks, vaid valmistavad talle naudingut. Näidendis ei ole hetke, kus Jago oma tegusid kahetseks või tunneks nende koormat; kui Othello viimaks Jagot ründab, ei astu ta maurile vastu, vaid tapab hoopis Emilia ning põgeneb.

Vägivallaaktide algpõhjus “Othellos” on sõna: alusetud süüdistused, veenmised, mõjutamised. Vägivald on ühelt poolt kausaalne (Emilia ja Rodrigo tapmine), teisalt põhjalikult ette valmistatud (Desdemona süüdilavastamine). Kummalgi juhul ei saa

kõnelda vägivalda vabastavast funktsioonist loo pinnalt lähtudes. Nagu Richard III, tahab ka Jago saada kellekski, kes ta pole, ning eesmärgi saavutamiseks kasutab ta peamiselt psüühilist vägivalda. Jago motiivid vägivalda kasutamisel näivad aga pigem ettekäänena.

2.2.5. “Kuningas Lear”

Järgnevas analüüsis keskendume “Kuningas Leari” (1605) nimategelasele. Erika Fischer-Lichte märgib, et Leari identiteedi määrab näidendi alguses kuningaks ja isaks olemine. Samas tühistab ta oma senise identiteedi: jagab kuningriigi kolmeks, öeldes ise võimust lahti (Fischer-Lichte 2004: 73). Lear jagab riigi oma tütarde ja nende kaasade vahel: *Me enesele jätame vaid nime / ja kuninglikud märgid; aga võim / ning haldus, armsad pojad, teile jääb...* (Shakespeare 1968b: 35).

Paralleelselt kuninga ja tema tütarde looga kulgeb Gloucesteri krahvi ning tema poegade lugu. Nii Lear kui Gloucester tõrjuvad üht oma lastest, sellel psüühilisel vägivaldal on mõlemal juhul hukatuslikud tagajärjed ning ohvri rolli satub vägivalda algataja ise.

Leari äkilisus oma tütre Cordelia suhtes, temast lahtiütlemine on vajalik konflikti loomiseks. Sümbolne isadusest loobumine, s.o oma identiteedi muutmine juhatab sisse järgnevad sündmused, mille käigus halb kohtlemine teiste tütarde Regani ja Gonerili poolt Leari mõistuse vankuma paneb. Fischer-Lichte nendib, et andes võimu üle oma tütardele, andis Lear neile ka volituse kasutada vägivalda. (Fischer-Lichte 2004: 145)

Lapse ja vanema roll mängitakse näidendis ümber. Goneril: *...raugad / on jälle lapsed, keda ära paita, / sest headus enam nendega ei aita.* (Shakespeare 1968b: 45) Lear neab Gonerili, kui too püüab tast vabaneda: *Loodus! Jumalanna, kuula! / Sa muuda ära nõu, kui see sul oli, / et sigiks järelsugu sellest loomast! / Tee viljatuks ta üsk!* (Shakespeare 1968: 53) Lear peab end endiselt kuningaks, ta ei taha tunnistada oma staatuse muutust. Nähes aga nii kuniga kui isa staatust vankumas, ei tea Lear enam, kes ta on: *Kas teab mind keegi siin? See pole Lear! [---] Kes suudab mulle öelda, kes ma olen?* (ibid, 52). Psüühiline vägivald avaldub viisis, kuidas tütre isa tõrjuvad; viimane mõjub Learile alandavalt ning põhjustab talle kannatusi.

Kui prantsuse väed Leari toetuseks maale saavad, võetakse kinni Leari poolehoidja Gloucester. Leari tütre on muutunud verejanuliseks (Regan: *Pooge ta*

jalamaid üles; Goneril: Kiskuge tal silmad peast. (Shakespeare 1968b: 92)), Gonerili kaasa Albany näeb naises juba saatana kuju. Järgneb näidendi võikaim vägivallaakt, mis toimub laval: Regani kaasa Cornwall torkab Gloucesteril silmad välja. Kõige häirivam on teo juures selle põhjusetus, sel ei ole muud motiivi kui äkkviha rahuldamine.

Vägivald “Kuningas Learis” on seotud võimuga, ehkki siin ei toimu otsest võimuvõitlust; ning domineerib psüühiline vägivald. Lear on nii vägivalla teostaja kui ohver – ta jagab riigi ja võimu oma järglaste vahel ebaõiglaselt, viimane põhjustab omakorda ebaõiglust, kuninga halba kohtlemist. Tõstatub küsimus võimu- ja peresuhete seostest: võimuta pole Lear enam isana autoriteet, perekonnapeaks saavad kaks tütart, kelle käes on võim. Teatud mõttes on võimu käestandmine Leari poolt vägivalla endast mööda suunamine, püüd seda vältida. Kuid see on nõiarõng – andes võimu oma lastele, ei jää Lear võimu mõjust puutumata, ning oma identiteedi tühistamine toob talle lõpuks huku. Võim on siin justkui needus, millest niisama vabaneda pole võimalik, justkui võitluseta võimuloovutus poleks loomulik. Kõik kolm tütart leiavad aga seeläbi vägivaldse lõpu.

2.3. *Martin McDonagh*

2.3.1. *In-yer-face*'i taust

Martin McDonagh (s 1970) oli üks viimaseid, kes briti *in-yer-face* teatri hoovuses draamakirjandusega algust tegi ning kelle looming sai kiiresti populaarseks ka rahvusvaheliselt. Debüütlavastus “The Beauty Queen of Leenane” (“Mägede iluduskuninganna”,¹⁰ 1996) võitis Inglismaal kolm tähtsamat auhinda: George Devine'i auhind, ajalehe Evening Standard auhind parimale debüütdraamale ja Briti Writers' Guildi alternatiivteatri preemia (*Best fringe play*). See on osavalt kirjutatud *thriller*, mis mängib vaataja ootustega. Samal ajal kui suurem osa kümnendi šokidraamasid oli paigutatud kas urbanistlikku või futuristlikku keskkonda, toimub McDonagh' näidendeis tegevus kauges kolkakülas Iirimaal: laval on lihtsad, kehvalt sisustatud ruumid ning omaenda ellu suletud küla-iirlased.

Debüütnäidendile järgnesid “The Cripple of Inishmaan” (1997, “Inishmaani igerik”¹¹), “The Lonesome West” (1997, “Üksildane lääs”¹²), “A Skull in Connemara” (1997, “Connemaras leitud kolp”), “The Lieutenant of Inishmore” (2001, “Inishmore'i leitnant”¹³); näidendi lavaletoomisest keeldusid alguses nii National Theatre ja Royal Court Inglismaal kui ka Druid Theatre Company Iirimaal, nõusolek tuli lõpuks Royal Shakespeare Company'lt), “The Pillowman” (2003, “Padjamees”¹⁴). 1997. aastal oli McDonagh ainuke näitekirjanik Shakespeare'i kõrval, kelle loomingust mängiti Londonis korraga nelja näidendit (vt Grene 2006).

Anglo-iiri päritolu McDonagh mainib oma eeskujuna muu hulgas Harold Pinteri varasemat loomingut, ent peamiselt siiski filmirežissööre, nagu Martin Scorsese, Sergio Leone, Buster Keaton ja David Lynch. Nii raadiokuuldemängusid kui filmistsenaariume kirjutanud autor ei näita teatri suhtes üles ülemäärast respekti ning hoiab pigem distantsti: *Ma eelistan filmikunsti, hakkasin alles siis teatrile kirjutama kui midagi muud ei õnnestunud. See oli viis, kuidas pääseda töötegemisest ja veidi raha teenida.* (Sierz 2000: 222) McDonagh't on võrreldud iiri näitekirjanikest John Millington Synge'iga, kuna mõlemad on muutnud iirlaste stereotüüpset kujutamist laval (*Stage Irishman* – alkoholilembene ja tülinoriv tegelane), lisades tuttavatele

¹⁰ Eestis esietendus näidend 05.11.1999 Vanemuise teatris, lav. Ain Mäeots.

¹¹ Eestis: 22.12.2000 Tallinna Linnateatris, lav. Jaanus Rohumaa.

¹² Eestis: 01.10.1999 Rakvere Teatris, pealkirjaga “Connemara. Üksildane lääs”, lav. Jaanus Rohumaa.

¹³ Eestis: 14.01.2003 Eesti Draamateatris, lav. Tiit Ojasoo.

¹⁴ Eestis: 30.04.2005 teatris NO99, lav. Tiit Ojasoo.

tüüpidele uusi ootamatuid tahke. McDonagh' mõju iirlaste eneseteadvusele on peetud isegi õõnestavaks ning teda on süüdistatud negatiivsete stereotüüpide ekspluateerimises. Tema näidendites on kõrvuti julmus ja banaalsus, tragöödia ja farss. Oma triloogias viib McDonagh tegevuse Iirimaa üksildastesse paikadesse ning ajaliselt minevikku. Seega järgib ta traditsiooni, kus häirivad teemad ja vägivald distantseeritakse vaatajast.

Aleks Sierz nendib, et McDonagh' loomingus esindab vägivald autori suhtumist, intellektuaalset hoiakut, mis pilkab respektitunnet ning valab oma viha välja kõigi sentimentaalsuste peale. (Sierz 2000: 225) Maria Doyle toob välja McDonagh' "Inishmore'i leitnandi" ja Kane'i "Blasted'i" kõrvutuse kriitikute poolt: vägivalda küllus on mõlemas näidendis märkimisväärne, kuid selle iseloom drastiliselt erinev. McDonagh' tegelased kasutavad vägivalda endale meelepärase maailmakorra loomiseks, Kane'i tegelased otsivad oma "mina" peegeldust ja kinnitust. (Doyle 2007: 97–98)

2.3.2. Iiri autor?

McDonagh vaatab Iirimaad kõrvalseisja pilguga. Tema loomingut karakteriseerib satiir, must huumor, koomiksilaadsus ning grotesksed ja "gootilikud" moonutused. (Huber 2006: 15) Christopher Murray (2006) liigitab McDonagh' loomingu nüüdisaegse tragikomöödia žanri. Kõigis näidendites on peategelased keerukate suhete kaudu seotud oma kaaslastega, nagu Samuel Becketti tegelaspaarid, on nad üksteisest suuresti sõltuvad ega suuda üksteiseta elada, neid liidab viha üksteise vastu. (*ibid*, 18–19).

Arvamused McDonagh' kohta jagunesid pärast debüütlavastust äärmusest äärmusesse: arvati, et autor kummutab osavalt stereotüüpe iirlaste kohta, teisalt väideti, et ta kasutab neid stereotüüpe ära. Royal National Theatre' endine kunstiline juht Richard Eyre märgib: *Kui McDonagh osutus teleekraanil elegantseks noormeheks kõige peenemas Armani ülikonnas, poosetamas oma Lõuna-Londoni aktsendiga, asendus segadus raevuga.* (tsit Lonegran 2004: 638)

McDonagh' Leenane'i triloogiat võib vaadelda Iiri komöödiatraditsiooni kontekstis, kus absurd on ühendatud võllanaljadega – see on silmatorkav eripära nii Flann O'Brieni romaanides, Samuel Becketti lavatekstides kui iiri kirjanduses

tervikuna. (Lonergan 2004: 636–637) Näidendites (v.a. “Padjamees”) kasutab McDonagh iiri-inglise hübriidkeelt (*Hiberno-English*): seda iseloomustavad mitmesugused grammatilised ning leksikoloogilised tunnusjooned, mis võimaldavad informatsiooni edasi anda väljajäteliste vahenditega. Niisugune hübriidkeel on laival kõlanud juba alates Shakespeare’i ajaloodraamast “Kuningas Henry Viies”. (Fitzpatrick 2006)

Patrick Lonegran leiab, et kriitikute jaoks ei seisne raskus mitte McDonagh’ näidendite autentsuse tuvastamises, vaid selles, et järjekindlalt kohandatakse määratlust *iiri* tekstide kohta, mis saavad täielikult mõistetavaks ainult globaalses kontekstis. (Lonegran 2004: 640).

2.3.3. Vägivalla teema McDonagh’ näidendites

McDonagh käsitleb oma näidendites sotsiaalseid probleeme: koduvägivalda, religiooni pettekujutemasid, vendade-õdede rivaalitsemist, emotsionaalset ja intellektuaalset alaarengut. (Murphy 2006: 67) Sotsiaalse sideme inimeste vahel moodustab vägivald, mitte peresidemed. (Jordan & Chambers 2006) Vägivald on teema, millest omavahel räägitakse ja mida meenutatakse, minevik on tegelaste mällu sageli kinnistunud vägivaldsete sündmuste kaudu. Samuti võib vägivald olla ainus viis teistega suhtlemiseks (vrd Helen “Inishmaani igerikus”).

Nagu osutavad Jordan & Chambers, iseloomustatakse McDonagh’ näidendite tegelasi sageli kui karikatuure, täiskasvanutest lapsi, kel puudub sügavus ning kelle tegevuse taga ei nähtu tõsisemaid motive, ihasid ega soove. Suhteline vaesus on samuti üks olulisi märksõnu. Põhiliselt on need niisugused tegelased, kes kannavad oma lapsepõlve mängud üle täiskasvanu ellu; nende maailmas päästetakse valla vägivald, mis on tuntud muinasjutust või lastesalmist (*nyrsery rhyme*). (Jordan & Chambers 2006: 7) Oluline teema McDonagh’ lugudes on vägivald lähisuhtes, traditsiooniliselt turvaliste suhete ebaloolumikkus (näiteks laste vastu suunatud vägivald) ja ohtlikkus. Läbiv motiiv on ka loomade hävitamine või vigastamine, millest enamasti jutustatakse. Kuna McDonagh’ tegelaste inimlikkus ilmneb mõnigi kord ainult seoses loomadega, on nende piinamine isegi kaalukama tähendusega kui inimeste vastu suunatud vägivald.

Näidendite struktuuris on jälgitavad sarnased jooned (v.a. “Padjamees”): ekspositsioon esitatakse turvalise ja traditsioonilisena, publik haaratakse tegevusse

hõlpsalt kaasa, kuid sellele järgneb murdepunkt, kus nii tegelasi kui vaatajaid hakatakse julmalt narrima: ilmneb, et tegelased ja tegevused ei ole need, mis nad näivad olevat. (Huber 2006: 22–23) Christopher Murray sõnul on McDonagh ebausaldusväärne autor *par excellence*. Tema näidendites ei ole ühte tõest lugu ning tegelased representeerivad täiskasvanu maailma lapse seisukohast. (Murray 2006: 84)

“Inishmore’i leitnandis” mõjub üha eskaleeruv ja põhjendatatu vägivald farsina. Mary Luckhurst (2006) juhib tähelepanu ka autori poliitilisele ebakorrektsusele. Lavamaterjalina on selline vägivald suhteliselt uus teema; filmikonventsioonide teatrilavale tõlkimine kujundab ümber meie suhte materjalisse, sest me tajume tegelasi presentsete lavakujudena. (Doyle 2007: 93) “Inishmaani igerikus” ja “Mägede iluduskuningannas” esineb oskuslikult loodud õudusfilmilikke momente (Magi surnukeha kiiktoolis, Billy peksmine, Micki verine särk), mis vaataja võpatama panevad ning millel on – nagu ka mitmed kriitikud on viidanud – otsene side Grand Guignoli esteetikaga. Grand Guignoli komöödiad ja õudusnäidendid liidab McDonagh aga üheks.

Maria Doyle’i sõnul konstrueerib McDonagh vägivallast komöödia, manipuleerides vanamoodsate draamavormidega, nagu melodraama ja farss. Publikut hoitaks teadmatuses – kui kaugele läheb autor nende struktuuride tuttavlikkuse loodud turvatsooni lõhkumisega? Publik on harjunud teatavat laadi vägivallamehhanismidega, kuid kui illusioon ei ole äratuntav illusioonina, tekitab see ärevust. (Doyle 2007: 93–96). Seega loob McDonagh pinnase draama selliseks vastuvõtuks, kus publik on pidevas kahtluse ja ebakindluse seisundis: esiteks kahtleb ta tegelaste jutustatud loos (kelle lugu on “õige”?), teiseks kahtleb ta žanris – harjumuspärasesse komöödiasse lõikuvad järjekindlalt verbaalsed ja füüsilised vägivallaaktid, ning kolmandaks, nagu märgib Doyle (*ibid*, 98) – nähes laval võigast piinamist, teadvustab publik endale inimese (sh näitleja) kannatusi, mis paneb ta kahtlema reaalsuse ja teatraalsuse piirides. Vastuvõtja pidev kahevahelolek on samas sarnane gooti romaanide ja draama vastuvõtuga.

McDonagh’ draamaloomingut kritiseerides toob Paul Murphy välja traumaatiliste sündmustega manipuleerimise ning nende farsiliku representeerimise. Murphy jaoks seisneb probleem tõigas, et publik sellist materjali naudib. (Murphy 2006) Ometi on seesama publik ka mõneti “ohvri” rollis, kuna tema väärtushinnangud pannakse

proovile (kas julmuste üle saab naerda?) ning vaatajat rünnatakse vägivalla vältimatu presentsusega.

Mária Kurdi leiab, autor kirjeldab inimese animaalsust, pakkumata vastu seda tasakaalustavaid väärtusi. Restruktureerides farsilikku dramaturgiat, loob McDonagh päästmatu õuduse, moraalse segipaisatuse ja kaose efekti. McDonagh' triloogias esineb Kurdi väitel "patuoinas" tegelasi: igerik Billy ("Inishmaani igerik), isa Welsh ("Üksildane lää"), Mairtin ("Connemaras leitud kolp") (Kurdi 2006: 98) Girard'i järgi (1981) on niisugused inimesed asendusohvrid, kelle vastu suunatud vägivald päästab kogukonna massiivsematest vägivallaaktidest, s.t kelle kaudu vägivalda eemale juhitakse.

Laura Eldred (Eldred 2007) kasutab McDonagh' loomingu puhul Julia Kristeva terminit abjektsioon, mis viitab soovimatu elemendi tõrjumisele: seda peetakse räpaseks, jäledaks, monstroosseks. Kristeva järgi on abjekt *langenud objekt, täielik väljatõgatu, mis kisub mind sinna, kus tähendus kokku variseb. Teatav "mina", mis on oma peremehega ühte sulanud [---]*. (Kristeva 2006: 14) McDonagh' näidendite teemaks on Eldredi hinnangul enamasti abjektsioon: oma hädades süüdistatakse teisi, muutes nad patuoinasteks, kes tuleb hävitada – see on ainus viis enda identiteedi määramiseks. (Eldred 2007: 119). Abjektsioon on Eldredi väitel ühenduslülili McDonagh' loomingu ning gooti stiili vahel, kus monstroosne esineb tundmatu sissetungijana ning tuleb hävitada. (*ibid*, 118) Näiteks "Inishmore'i leitnanti" peab Eldred ülemäärase abjektsiooni paroodiaks, peategelase Padraici vajadus vaenlasi omada muutub naeruväärseks. (*ibid*, 120) McDonagh sunnib publikut end monstroosete tegelastega samastama, mis on nüüdiskirjanduses esinev laialdasem nähtus (Eoin McNamee, Patrick McCabe, Bret E. Ellis). Eldred leiab, et autori loomingu populaarsus johtub osaliselt ka publiku võimest suhtuda näidendi maailm kui abjekti: vaataja ühtaegu nii naudib vägivalda kui tõrjub seda. (*ibid*, 126–127)

McDonagh' lavatekstid sisaldavad märkimisväärselt palju otseseid, laval toimuvaid hävitamisakte: lisaks mõrvadele pühakujude hävitamine ("Üksildane lää"), inimsäilmete purustamine ("Connemaras leitud kolp"), inimkeha tükeldamine ("Inishmore'i leitnant"), munade katkipeksmine ("Inishmaani igerik"). Mõnel juhul saab rääkida ka vägivalla eemalejuhtimisest – suunates vägivalla elututele asjadele, säästetakse vägivallast inimesi. Kolm esimest näidet on seotud tabudega nii reaalses elus kui teatrilaval ning seonduvad identiteediga – nii religiooni kui keha kaudu saab

inimest identifitseerida. Identiteet on seega McDonagh' näidendites pidevalt ohus. Ebakindel on ka koha identiteet – autor esitab tegelasi ja tegevusi moel, mis asetab Iirimaa rõhutatult nõ teise rolli. Samas loovad needsamad tegelased endale Iirimaaast positiivse pildi: *pole see Iirimaa nii halb koht ühti, kui jänkid, prantsmanid, saksmanid, mustad, haid ja sandid Hollywoodist siia tulevad.* (McDonagh 2000).

2.3.4. “Mägede iluduskuninganna”

Rebecca Wilson võrdleb McDonagh' debüütnäidendit melodraamaga: siin on klassikaline peategelaste paar (ohver ja kurjategija), koomiline tasand, kiri, armastajapaar, reetlikkus, nurjunud põgenemine. McDonagh lisab loetelule ka Grand Guignolile iseloomulikke elemente (Magi piinamine kuuma õliga). (Wilson 2006) McDonagh' puhul on kindla žanri piiresse jäämine aga välistatud, melodraama lõpplahendust, kus kuri saab karistatud, autor ei paku. Kuid ta ei paku ka üheselt identifitseeritavat “kurja”, vaid keerukat suhetopograafiat.

Näidendi peategelased on neljakümneaastane Maureen ja tema ema Mag, kes elavad kahekesi väikeses Iiri maamajas; esimene on ka järgneva vaatluse keskses. Maureen on olukorras, kus tema valikuvabadus enese määratlemisel on pea olematu: tema identiteeti saab määratleda ainult ema kaudu, keda ta hooldab: *Ainult nagu mingi...mingi kuradi toatüdruk – see on, jah, ainuke asi, milleks ma kõlban, eks ole!* (McDonagh 1999a: 3) Teda ajab marru lihtsate igapäevatoimingute tegemine ning nagu selgub, ongi need aina kiiktoolis istuva Magi “piinamisvõtted”. Kõige triviaalsemad tegevused – tee ja pudru valmistamine, raadio sisselülitamine jms – osutuvad kauakestnud survemetoditeks, mille abil ema tütar enese küljes hoiab. Needsamad triviaalsed tegevused sisaldavad ähvardust, muutudes julmuseks ka Maureeni poolt (raadio keeratakse piinamise ajaks kõvemaks, vee keemapanek võib viidata järgnevale agressioonile).

McDonagh' lavalugudele on omane nii verbaalse kui füüsilise vägivalda vahetus, pidev ähvardav kohalolek. Verbaalne vägivald ähvardusena esineb kohe esimeses stseenis, kus Mag räägib uudisloost kuulnud vanainimese tapmisest. Maureen vastab: *Ma tooks ta kohe koju sinu juurde, kui tal meeldib vanainimesi tappa.* (ibid, 6). Verbaalselt antakse edasi ka vägivaldaakte, mida tegelased üksnes kujutlevad; see ei ole küll otseselt vägivald, kuid mõjutab näidendi atmosfääri. (Ray: *Nende*

tuletangidega tõmbaks karja võmme maha [---] ja käiks veel üle ka korra puhtalt oma lõbuks... (ibid, 36))

Maureen tahab olla keegi teine: *Ükskõik kes. Ainult mitte see, kes praegu. (ibid, 14–15)*. Suhte alustamine Patoga tähendab eeldust identiteedi muutuseks, võimalust saada (abielu)naiseks. Maureeni oletatav identiteedimuutus paneb ema raevuma ning ta hakkab peaaegu paaniliselt Maureeni Pato ees mustama, sõandades lagedale tuua piinamised ning Maureeni närvihaiguse. Mag üritab seega taastada algolukorda, Maureeni identiteedi puutumatust. Mag ei suuda tüdruku näha kellegi teisena: *Sul on ikka see tüdruku olek, nagu sul alati on olnud. (ibid, 43)*.

Loomuliku muutuse katkestamine pöördub Magi vastu; mõrv ise – Maureen tapab ema tuletangidega – ei ole spontaanne akt, vaid aastatepikkuse frustratsiooni tulemus. Maureeni identiteet on lõpuks muutunud: ta on mõrvar. Magist vabanemine ei too aga sisemist vabanemist, näidend lõpeb Magi peegeldumisega Maureenis (Remark: *Maureen hakkab vaikselt tooliga kiikuma, kuulates raadiost Chieftainsi. ibid, 53*)). Füüsiline vägivald laval ei ole loo kontekstist lähtudes üllatav, samas naine piinaja rollis on teatris ja draamas alati erakordne. Publikus tekitab ebamugavust ka ülalmainitud žanriküsimus ning ebakindlus oma reaktsioonide “õigsuses”.

2.3.5. “Connemaras leitud kolp”

Järgnevalt jälgime vägivalla ja identiteedi suhet triloogia teise näidendi peategelase näitel. Mick Dowd on mees, kel lasub kahtlus oma naise tahtlikus tapmises aastaid tagasi (haavad naise peas viitasid enamale kui liiklusõnnetuse tagajärgedele). Mick peab hauakaevaja ametit, kaevates haudadest välja ka vanu säilmeid, et teha ruumi uutele. Konflikti käivitab isa Welshi antud ülesanne kaevata teiste seas välja Micki naise Oona põrm. Micki abistab nooruke Mairtin, kes paistab naise surmast midagi teadvat. Mairtini politseinikust vend Thomas ründab Micki aga juba otsesõnu, tema pöördumine algab rituaalse sõnasõja kuulutamisega, mis laseb aimata, et sellest tegevusest tuntakse mõnu : *...nüüd sa siis solvasid perekonda ja mina pean nüüd võtma ja midagi solvavat vastu ütleva. Nii need asjad käivad. (McDonagh 1997: 35)*.

McDonagh’ tegelased ei oska lahti lasta minevikusündmustest. (Mick: Sa lase sellel olla. Mary: Või lasku ma sellel olla! Ei lase mina sellel olla. Kui ma näen neid põrgus põlemas, vaat siis ma lasen sellel olla, mitte ennem. (ibid, 5)) Nad ei näi

vananevat ega muutuvat, vaid identifitseerivad end aja ja vanusega, mil nendega on sündinud midagi traumaatilist – enamasti on need sündmused aset leidnud lapsepõlves, vahel ka hiljem. Micki amet on McDonagh' tegelaste maailmapildis seega enam kui sümbolne. Psüühilise vägivalla üks keskseid elemente autori loomingus on seotud soovimatute mälestustega: tegelased valmistavad üksteisele kannatusi, meenutades valulisi sündmusi minevikust ehk sundides möödunut uuesti läbi elama. Nii Mary, Thomas kui Mairtin toovad dialoogis Mickiga pidevalt teemaks Micki naise surma puudutavad asjaolud.

Oona hauda üles kaevates selgub, et naise säilmed on kadunud. Säilmete varastamine, ehk haua rüvetamine viib otseste vägivallaaktideni Micki poolt, kes esmalt valab viha välja hauast väljakaevatud säilmete peale, neid puuhaamriga purustades, ning – kahtlustades Mairtinit varguse toimepanemises –, ründab ka teda. Paul Murphy juhib tähelepanu pühadust teotavatele destruktiivsetele aktidele McDonagh teostes (vrd pühakujude hävitamine “Üksildases läänes”), mille tulemusel võtavad tegelased ise endilt võimaluse millessegi või kellessegi uskuda (Murphy 2006: 71). Tegelaste võimatus (võimetus?) millessegi uskuda muudab ebakindlaks ka nende identiteedi.

Nagu nimategelase pidev needmine “Kuningas Richard Kolmandas” kinnitab ja loob Richardi vägivaldsust, nii kõigutavad mõrvakahtlustused ka Micki identiteeti, kuni Mairtini ründamine (mis ei toimu laval) laseb arvata, et temast ongi mõrvar saanud: *Ma ei koksand oma naist maha. Ma pole kunagi kedagi maha koksand, tänase päävani. [---] aga kui te olete kõik see aeg taht üht mõrtsukat endi keskele, siis te võite ta raisa saada.* (ibid, 58) Mairtin pääseb küll eluga, kuid Oona tegelik saatus jääb McDonagh'le omaselt saladuseks.

2.3.6. “Üksildane lääs”

Triloogia viimases näidendis sisaldub lõpuks lunastusmoment. Ühest küljest on näidendi teemad tuttavad varasemast: endas hoitud viha, traumaatilised minevikusündmused, koduvägivald. Ehkki kõige enam lava-aega antakse vendadele Valene'ile ja Colemanile (kes on maha lasknud oma isa), on loo olulisim tegelane katoliku vaimulik, isa Welsh, kellest eelmistes näidendites üksnes jutustati. Tema enesetapp on sümbolne lunastusakt triloogias aset leidvale vägivallale.

Näidendi avastseenis tullakse vendade isa matustelt. Vendi surm ei liiguta ning isa Welsh on murtud: *See koht ei kuulu vist jumala jurisdiktsiooni alla. See ei kuulu ühegi jurisdiktsiooni alla.* (McDonagh 1999b: 7). Welsh on vaimulik, kuid selles paigas lööb tema usk jumalasse kõikuma. Galways toimuvad karistamatud teod panevad ta kahtlema nii jumalas kui endas. Welshi identiteedi ebakindlusele viitab ka asjaolu, et enamik triloogias esinevaid tegelasi eksib tema nimega või ütleb seda meelega valesti (Tüdruk: *Üksildane härdameelne õpetaja Walsh. Welsh. [---] Welsh: Mitte keegi ei ütle mitte kunagi õigesti.* (ibid, 39)). Vendade Colemani ja Valene'i järjekordset kaklust tunnistades Welsh murdub, järgneb enese vastu suunatud vägivald – ta surub käed kaussi, mis on täidetud tulikuuma plastikuga. Alles tema valuröögatus suudab vennad lahutada. Vaimulikule appi minnes hüüavad nad teda taas Walshiks, Welsh jookseb röökides välja: *Mu nimi on Welsh!!!* (ibid, 34)

Colemani isatappu kirjeldatakse esmalt põhjuseta vägivallana (Colemani sõnul kritiseeris isa tema soengut), kuid selle taga võib aimata aastatetagust vimma. Valene on nõus juhtunu õnnetuseks tunnistama, kui vend loobub pärandusest tema kasuks. Pärandusest saadud raha eest asub Valene soetama asju (pühakujud, ahi jne), millele kirjutab peale oma nimetähe "V", luues sideme, suhte oma asjadega. Asjad on talle olulisemad inimestest – kui Coleman pärast sõnasõda pühakujud lõhub, on see rünnak Valene'i vastu.

Eelnevates lugudes on toimunud mõrv, "Üksildases läänes" sooritatakse lisaks mõrvale enesetapp. Isa Welsh on erandlik karakter triloogias, kus inimestele ei ole midagi püha – Valene: *Mis, sa nutad või, kuule nüüd, õpetaja. Või läks sulle midagi silma.* [---] Welsh: *Ma nutan teie pärast.* (ibid, 23) Welsh jätab vendadele kirja, kus palub neil üksteisele andestada, sest ta on nende nimel surma läinud. Andeksandmise mängus jutustab kumbki mõne võika loo sellest, kuidas ta teisele on haiget teinud. Paul Murphy märgib, et näidendis vahendatakse valu ja kannatust läbi koomika (Murphy 2006: 61) – esialgu tundub traumaatiliste seikade jutustamine tõesti koomiline, kuid peagi saab sellest mängust vene rulett, kus kiputakse üksteise elu kallale.

Welsh on vägivalla ohver, ehkki keegi ei ole teda rünnanud; ta kannatab vägivalla pärast, mis langeb osaks teistele. Ennast ise ohvriks tuues ei lõpeta ta vägivallaahelat (Girard'ist lähtudes ei ole ta kogukonna poolt välja valitud, vaid pakub end ise), triloogia seisukohast siiski on Welshi kujusse kätketud selge taotlus vägivald lõpetada.

Analüüsides Shakespeare'i kolme näidendit leidsime, et “Kuningas Richard Kolmandas” on vägivald esitatud massiivselt nii sõnas kui teos (peategelast on uurijad nimetanud isegi sarimõrvariks); Richard ei soorita mõrvu ise, mistõttu publikul on võimalus ka teda imetleda. “Othellos” kasutab Jago peamiselt psüühilist vägivalda, manipuleerimist; tema motiivid vägivalla kasutamisel on hämarad, kuid Othellole kannatuste valmistamine pakub talle ilmselt ka naudingut. Vägivald “Kuningas Learis” on samuti eelkõige psüühiline – Lear ütleb lahti oma tütrest Cordeliast, mille tulemusena ütlevad tütred Regan ja Goneril lahti isast.

McDonagh' triloogias kutsub füüsilise vägivalla esile psüühiline vägivald, pikaaegselt kestnud tõrjumine, alandamine või süüdistamine. “Connemaras leitud kolba” näidendis tekitatakse aga ise endi keskele mõrvar: külahahvas tahab uskuda Micki süüsesse Oona surmas, ning lõpuks on Mick tõepoolest valmis inimeselt elu võtma. McDonagh' näidendites jäävad mõrvarid sageli vabadusse, ent nad kannavad siiski mingit koormat või neid “karistatakse” muul moel – Maureen kallim kihlub teisega, Micki peetakse mõrvariks, Coleman on sunnitud oma varanduse osast venna kasuks loobuma jms. Ehkki esmapilgul näib tegu olevat paigaga, mis *ei kuulu ühegi jurisdiktsiooni alla*, kehtivad seal oma reeglid.

3. VÄGIVALLA TEEMA WILLIAM SHAKESPEARE'I "HAMLETIS" JA MARTIN MCDONAGH' "PADJAMEHES"

Vägivalla teema draamas on seotud tegelaste kannatustega, mida põhjustavad kas tegelaste endi teod või sündmused, mis nende elu mõjutavad. Kannatuste kujutamine draamas ja teatris pärineb klassikalise tragöödia traditsioonist, kus näidatakse enamasti traagiliste sündmuste ebaõiglust; tegelastele osaks saavad kannatused ja õnnetused loovad aluse neile kaasatundmiseks. Kaastunde ja hirmu esilekutsumine publikus kuulub tragöödia põhifunktsioonide hulka, niisuguste emotsioonide tekkimiseks peab aga teos vastama kindlatele eeldustele. (Lill 2004: 135) Anne Lille väitel kannab tragöödia eetilistel väärtustel põhinevat tunnetust, traagilise elamuse tekkeks peavad olema täidetud teatud tingimused: *Hea inimese kannatused kurjuse jõudude käes ei mõju ülevalt ega tekita tragöödiale omaseid emotsioone. [---] Samuti ei tekita traagilisi elamusi halva inimese kannatused – tema peaks oma negatiivse olemusega kannatused olema ära teeninud. [---] Nii on tragöödias tähtis tegevuse kõrval ka selle motivatsioon.* (ibid, 309) Traagilise elamuse tekkimine nõuab teatud eeldustele vastamist ka draamas üldisemalt, mitte ainult klassikalise tragöödia žanris.

Eespool nimetatud motivatsioon on vaieldamatult oluline ka vägivalla teema käsitlemisel draamas ja teatris – kui laval esitatu tekitab publikus vaid hirmu või ebameeldivustunnet, ei ole tegemist kunstielamusega. Vägivalla representeerimine teatris peab kandma eesmärki, sel peab olema draama sisust lähtudes mõistetav põhjus. Väidame, et nimetatud eesmärk on jälgitav ning väljendub muutuses, mis vägivalla kasutamise tagajärjel tegelases (tema identiteedis) toimub.

Käesolevas peatükis vaatleme lähemalt kahte näidendit, milleks on William Shakespeare'i "Hamlet" ning Martin McDonagh' "Padjamees". Shakespeare'i tragöödia kuulub draamaklassika olulisimate teoste hulka, McDonagh' näidend seevastu alles otsib oma kohta, esindades nüüdisaja autorite draamatunnetust, mis seondub eksperimentaalsuse ja ekspressiivsusega nii sisus kui vormis. Üheks ühenduslüliks nende erinevate autorite ja ajastute vahel on vägivalla teema. Uurime, milliseid sarnasusi või erinevusi võib täheldada vägivalla esitamises Shakespeare'i ja McDonagh' näidendites. Vaadeldes vägivalla põhjustatud muutusi tegelastes, püüame leida eesmärki, mida vägivalla teema näidendis täidab (autori taotlus). Järgnevas analüüsis jälgime vägivalla teemaga seoses:

- 1) vägivalla iseloomu – psüühiline/füüsiline, verbaalne/füüsiline, otsene/kaudne, laval toimuv/lavaväline, põhjendatud/ põhjendamata;
- 2) vägivalla mõju tegelastele, mis võib ulatuda destruktiivsusest generatiivsuseni;
- 3) vägivalla võimalikku ülendavat, vabastavat aspekti (R. Girard'i järgi).

Generatiivsuse all mõtleme vägivalla *tekitavat* mõju Girard'i mõistes: võimalust, et vägivallast tekib midagi edasiviivat, vastupidiselt vägivalla destruktiivsele ehk *lammutavale, lõhkuvale* iseloomule.

3.1. “Hamlet”

*Oh jumal, kuidas solvataks mu nime,
kui pärast mind jääks kestma teadmatust!*¹⁵

3.1.1. Reginald A. Foakesi ja Bert O. Statesi käsitletused

Shakespeare'i "Hamletit" (1601) on teatriloolased analüüsinud erinevatelt lähtekohtadelt ning ka järeldused on lahknevad, ulatudes näiteks žanri määratlemisel kättemaksudraamast antidraamani. Näidendi teksti on vaadeldud nii karakteri- kui ideepõhiselt, analüüsitud dialoogi ning tegevusliine. Palju on käsitletud küsimust, miks Hamlet väldib ja lükkab edasi kättemaksu, tema võimetust tegutseda on hakatud nimetama hamletlikuks käitumiseks.

Reginald A. Foakes keskendub oma uurimuses (Foakes 2003) vägivalda representeerimisele, võttes põhitähelepanu alla tegevuse. Foakesi hinnangul ei ole "Hamleti" keskne teema kättemaks, pigem kujutab autor vägivallatungi ning selle tungi vallapäästmise kontrollimist. Nagu eelmises peatükis osutasime (2.2.2.), on esimene vägivallategu – vaoshoitud impulsside vallapäästmine – Foakesi järgi ka enesemääramise akt, siirderiitus, millele järgnevalt tegelane "rekonstrueerib" ennast. (Foakes 2003: 130–131) Pärast Poloniuse mõrva (III v, 4. sts) näeb Hamlet ennast teiste karistajana, saatuse tahtel tegutsejana: *...kuid taevas arvas heaks / ja tema nuhtlemisega mind nuhtles: / pean olema ta roosk ja rooskaja.* (Shakespeare 1966a: 356) Poloniuse tapmine, mis näib esmapilgul juhusliku teona, on tegelikult pöördeline sündmus, sest järgnevalt ei ole tapmine Hamleti jaoks enam keeruline (*ibid*).

Bert O. States ("Hamlet and the Concept of Character", 1992) läheneb näidendile karakteripõhiselt ning toob välja Shakespeare'i tragöödiatele iseloomuliku elemendi – tema hinnangul ühendab näidendeid peategelane, kes paisatakse kas mingite asjaolude (Hamlet, Othello), tema enda soovi (Lear) või mõlema koosmõjul (Macbeth) spirituaalsele eksirännakule oma endise elu ja katastroofi vahel. Enne katastroofi tegelane muutub ning vahel hõlmab see muutuse protsess terve näidendi tegevusaja, nagu võib näiteks jälgida Hamleti puhul. (States 1992: 44) Poloniuse

¹⁵ Hamlet; V v, 2. sts. (Shakespeare 1966a: 399)

mõrvas ei leia States aga pöördelist tähendust: *Selles pole midagi üllatavat, et Hamlet Poloniust mõõgaga torkab: ta on Poloniust kogu aeg torkinud, kõik tema sõnamängud ja iroonia eelnevates stseenides olid “väikesed mõrvad”, mis tegelikku mõrva ette valmistasid.*” (ibid, 18) States leiab, et Poloniuse mõrv ei viita Hamleti tegelaskuju julmusele; see avalduvat vaid situatsioonides, kus Hamlet on seatud vastamisi oma vaenlastega (või nende käsilastega) – niisiis pole see iseloomujoon, vaid kõrvalekalle, mitte kausaalne, vaid responsiivne (*responsive*) käitumine (ibid, 38–39).

Nii States kui Foakes tõstavad Hamletiga toimuva muutuse näidendi tähendust (ja struktuuri) loovasse keskmesse. Selle muutuse tingib eelnevalt toime pandud vägivallaakt – Hamleti isa mõrv. Claudius on tapnud oma venna, et pääseda võimule: vendadevaheline rivaalitsemine on aset leidnud enne näidendi tegevuse algust.

3.1.2. Konflikt

Shakespeare'i “Hamlet” algab äreva õhkkonnaga: riigis on ebakindel seis, kardetakse noore Fortinbrase vägede rünnakut ning valmistutakse selleks. Vana Hamleti vastu suunatud vägivald, riigipea ja kuninga mõrvamine on seega destabiliseerinud kogu riiki. Konflikti algataja näidendi aegruumis on Hamleti isa vaim, kes nõuab kättemaksu mõrva eest, veritasu. Ta ilmub lavale täies sõjavarustuses¹⁶ – vaimu rüü märgib ajalist ja kultuurilist distantssi Hamleti kui intellektuaaliga (Foakes 2003: 118–119). Oma isast räägib Hamlet nii antiigi kui kristliku maailmavaate kontekstis, võrreldes teda näiteks Heraklese ja kreeka jumalatega, kuid kaheldes samas, kas tegemist ei ole kurja vaimuga (ibid). Foakes juhib tähelepanu sõnadele, millega Hamlet vaimust lahkub: *Kas pean sind meeles? / Jah, vaene vaim, – kui püsib mälu vaid [---] / ning üksnes sinu käsk peab elama / mu aju raamatus....*¹⁷ (Shakespeare 1966a: 305) Sõna *commandment*, “käsk”, viitab inglise keeles jumalikule käsule, pärinedes Vana Testamendi kümnest käsust (*ten commandments*). Kohtumist isa vaimuga tõlgendab Hamlet kõrgema käsu saamisena ning selles käsus peitub immanentselt kaks vastandlikku impulssi: ühelt poolt kättemaksusoov ning teisalt kristlik keeld inimeselt elu võtta. (Foakes 2003: 121) Hamlet on niisiis silmitsi ühelt poolt isa heroiliste tõekspidamistega, teisalt kristlike

¹⁶ Selline kostüüm oli Foakesi arvates toonasele publikule üllatav: raudrüü viitas ajaliselt minevikku (15. saj), samuti oli see ebatüüpiline vaimu “riietus” laval (Foakes 2003: 118–119).

¹⁷ *Remember thee? [---] Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat [---] / And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain...* (Shakespeare 1992: 25–26)

väärtustega – just selle dilemma tõttu on Foakesi arvates näidendis tegemist vägivalda teema rafineeritud käsitlusega (*ibid*, 130–131).

Hamlet ei tea, kes on see “kuju”, kes nõuab vägivaldlateo eest kättemaksu; samuti ei tea ta, kas Claudius on ta isa mõrvanud või mitte. Peategelase edasisi tegevusi suunab seega vajadus jõuda teadmisele – teadmise ja teadmatuse teema on üks klassikalise tragöödia tunnusjooni, teadmisele jõudmine ei pruugi aga mõjuda vabastavalt ning tuua lahendusi, vaid – nagu osutab Oliver Taplin – etteaimamatuid õudusi (Taplin 2006: 41). Informatsiooni puudumine või mitmetähenduslik informatsioon nii ajendab tegevust kui hoiab seda tagasi. Näidendi tegevuse ebakindlus on Leggatti väitel seotud konflikti käivitaja identiteediga – info Hamleti isa mõrva kohta annab edasi tegelane, kelle identiteet on ebamäärane (*ibid*, 59). Hamleti meelerahu on häiritud juba enne vaimuga kohtumist, seega on temas valmisolek konfliktiks temas juba olemas.

3.1.3. Muutus Hamleti tegelaskujus

Järgnevalt vaatleme lähemalt Hamleti tegelaskuju muutumise protsessi, lähtudes vägivalda-aktide (nii toimunud kui tema poolt toime pandud) mõjust Hamleti identiteedile. Et jälgida muutust, tuleb esmalt kirjeldada nõ lähtepositsiooni, seda, millisena Hamletit näidendi alguses kirjeldatakse.

Hamlet räägib endast kui inimesest, kes ei oska teeselda: *Näib, emand? Ei, vaid on. [---] mis minus on, käib üle näitlusest...*” (Shakespeare 1966a: 290) Ta tunnetab toimuva – isa matustele järgnevad ema pulmad – ebaloomulikkust, niisugune asjade käik on Hamletile vastuvõetamatu, ning oma esimeses monoloogis väljendab ta valmidust vägivaldaks enda, mitte teiste vastu: *Kui poleks keeland Looja käsulaud / vaid endatapmist!* (*ibid*, 292). Laertes peab Hamletit inimeseks, kes on riigi teenistuses, riigi kehastus: *...tema suurus köidab tema tahet, / sest ta on oma sünnipära ori. [---] Seepärast valikut tal piirama / peab selle keha hää ja nõustumine, / mil tema peaks on.* (*ibid*, 296). Poloniuse jaoks on Hamlet keegi, kes võib ohustada tema tütre au, seepärast käsib ta Ophelial Hamletist eemale hoida, näidates printsipi valelikuna: *... ta vandeid ära usu, sest et need / on kupeldajad rüüs, mil värv on teine, / eestkostjad patustele palvetele...* (*ibid*, 299). Ophelia peab küll Hamleti kavatsusi ausaiks, kuid kuuletub isale. Oma kuningliku päritolu tõttu on Hamlet määratud tegutsema mitte ainult enda, vaid eelkõige teiste – riigi – nimel.

Troonipärijana mõjutavad tema identiteeti ennekõike need asjaolud ja otsused, mis tehti enne teda; Hamleti valikud on viimastest kõigiti sõltuvad.

Hamleti isa vaim on näidendis liminaalne tegelane, kes liigub kahe maailma vahel. Ta on määratud kannatama, tema hing ei leia rahu – tema kallal tarvitatud vägivald nõuab uut vägivalda. Vaimu ilmudes (I v, 4. sts) identifitseerib Hamlet ta, kutsudes vaimu oma isaks, Taani kuningas Hamletiks. Sarnaselt Horatioga küsib Hamlet, mida vaimu ilmumine tähendab, mida tuleb teha – eeldades seega, et vaimu kontaktiotsimine elavate maailmaga toob kaasa situatsiooni mingit laadi muutuse. Horatio hoiab Hamletit tagasi, kartes, et vaimuga kaasa minnes võib prints mõistuse kaotada. Esimest korda tõmbab Hamlet välja mõõga, et sõber teda ei takistaks; seega on vaim juba enne oma sõnumi edastamist loonud konfliktse õhkkonna, mis on sissejuhatuseks Hamleti edasistele tegevustele.

Isa vägivaldne surm on Hamleti jaoks raske mitmes plaanis, kuna sellega seondub ebaõiglus: vana Hamlet on salamõrva ohver, vennatapja Claudius kroonitud kuningaks. Rünatud ei ole ainult Hamleti perekonda, vaid ka Taani riiki. Hamleti esimene reaktsioon mõrvast kuuldes on Claudiusle teo eest kätte maksta. Ta tunneb kohust ebaõigluse eest tasuda, sest teda seob pojakohus: suhted ja enese suhestamine teisega on Leggatti järgi üks viis identiteedi kinnitamiseks, kuid need suhted võivad tekitada ka kannatusi (“Romeo ja Julia”, “Othello”, “Kuningas Richard III”¹⁸) (Leggatt 2005: 3–4). Perekonnasuhete säilitamist rõhutab Hamleti isa vaim, kes ei soovi, et Hamlet läheks iseendaga vastuollu: *Ent kuidas sa ka toimid, oma südant / sa ära rüüveta, ning ära hinges / hau halba ema vastu...* (Shakespeare 1966a: 305).

Hamleti tegevuse näidendis tingib seega minevikus toimunud vägivallaakt, millega ta peab suhestuma. Hamlet ei ole kindel Claudiusle süüs ning otsustab läbi viia nõ juurdluse, teeseldes ise hullumeelsust. Hamleti välimus on korratu ning käitumine ettearvamatu, seega vabastab ta end reeglitest ja reglementidest, mis teda troonipärijana piiravad, Hamlet ei identifitseeri end väliselt enam Taani printsina. Claudius näeb Hamleti ootamatus muutumises ohtu (III v, 1. sts). Lossis, kus Hamlet võiks ka kuningas olla, võtab ta endale narri rolli – see annab talle võimaluse karistamatult kõnelda ja tegutseda. Nicholas Brooke märgib, et Shakespeare'i

¹⁸ “Richard III-s” satutakse mõrva ohvriks just oma põlvnemise tõttu. Kui Richard noore Elisabethi vastu huvi tunneb, proovib ema teda kaitsta. Richard: *On tütar teil, Elizabethiks hüütud*, Elizabeth: *Ja sellepärast peab ta surema? [---] / ma ütlen, et ta isaks Edward pole! [---] Ma eitan seda, et tal elu päästa.* (Shakespeare 1961a: 382)

olulisemad tragöödiad sisaldavad jõulist koomilist elementi (mis on harilikult seotud klounaadiga; vaataja aktsepteerib seda tingimusel, et näidendi lõpp on ülev ja tõsine), ning “Hamletis” on prints ise sünge janditaja (Brooke 1979: 4). Teadlikult hullust etendades satub Hamlet aga ohtlikule pinnale, sest hakkab lõhkuma oma identiteeti ka seestpoolt.

Hamleti hullus toob kõige enam kannatusi Ophelialle ja Gertrudile, nemad on ka tegelased, kellega suheldes Hamlet kasutab verbaalset vägivalda (ähvardused, alandamised). Hamlet on põhjendamatult jõhker Opheliaga, kes on vahelüli ning käsutäitja Claudiusse ja Poloniuse plaanides. Prints distantseerib end Opheliast verbaalse vägivallaga, senine lähedane suhe muutub järsku needmiseks: *Kui lähed mehele, saad minult kaasavaraks selle needmise: ole sa nii karske kui jää, nii puhas kui lumi, laimust ei pääse sa ikkagi.* (Shakespeare 1966a: 334) Kohtumine Opheliaga III vaatuse 1. stseenis on kummaline ka lugeja/vaataja jaoks. Hamlet jätab Opheliaga kolm korda hüvasti, kuid naaseb järjest uute sõnarünnakutega (sümboolselt tapetud ohvrit veel ja veel kord haavates). Isegi kui stseen on etendatud vaiba taha varjuvatele Poloniusele ja Claudiussele mõeldes, ei saa sõnade mõju Hamletile märkamata jääda. Ophelia on siin juhuslikult valitud ohver, kelle peale Hamlet oma raevu välja valab.

Isa mõrv sulatab Claudiusse ja Gertrudi Hamleti jaoks süüdlastena ühte, ta ei erista neid, nimetades Claudiusse isegi oma emaks (IV v, 3. sts). Tundub, et Hamlet ei erista ka Opheliat ja Gertrudit, nähes neis samu reetlikke omadusi. Samuti liituvad teised õukondlased Hamleti jaoks kaas-vandenõulasteks: Polonius, Rosencrantz, Guildenstern. End ümbritsevaid inimesi nende tegude järgi ühendades kaotab Hamlet sümboolselt nende identiteedi, see võimaldab tal distantseeruda lähedastest inimestest (Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern) ning otsestest sugulussidemetest (Gertrud). Distantseerides end oma suhetest, ähmastab Hamlet veelgi enda identiteeti, mis ei leia enam suhete kaudu kinnitamist.

Kuninganna magamistoas leiab aset stseen, mida Foakes (2003) ja Leggatt (2005) peavad Hamleti nn siirderiituseks – Poloniuse mõrv (III v, 4. sts); sellele järgnevalt ei kõhkle Hamlet enam inimeselt elu võtta, ning see tegu aitab Hamletil ka õukonnas ennast kehtestada. Enne Gertrudiga kohtumist peab Hamlet end “teiseks tegema”, kinnitama endale oma julmust: *Kuuma verd / nüüd võiksin juua, teha asju, millest / päev võpataks, kui näeks...[---] ...et püsiks / mu kindlast põuest eemal Nero hing, / julm ole, mitte loomuvastane!* (Shakespeare 1966a: 347) Samamoodi “tegi ennast teiseks” leedi Macbeth enne kuningas Duncani mõrva: *Tulge, vaimud, / kes õhutavad*

mõrvamõtteid, tehke / mu naiselikkus olematuks, täitke / mind pealaest varvasteni julmusega, / mul külmaks muutke veri soontes, pange / kõik süümepeina sissepääsud lukku. (Shakespeare 1968a: 151). On tähelepanuväärne, et Hamlet ise muudab end, valmistudes vägivalda kasutamiseks. See viitab Hamleti teadlikkusele oma tegude moraalsest aspektist, hea ja halva vahekorra. Nii nagu Macbeth valis teadlikult, ratsionaalselt salamõrva (vrd Time 1999), otsustab Hamlet teadlikult Gertrudit “karistada”. Tema kaine kaalutlemine Claudiust palvetamas nähes (*Siin tarvis mõelda: / kelm tapab minu isa, aga mina, [---] just sellesama kelmi / siit maa pealt saadan üles taevasse...* (Shakespeare 1966a: 349)) viitab samuti ettekavatsetud tegevusele, mitte spontaansusele.

Hamlet ei suhtu selles stseenis kuningannasse kui oma emasse, vaid kui kurjategijasse. Gertrud mõistab, et teda ei kohelda ei ema ega kuningannana: *Kas oled unustanud, kes ma olen?* (Shakespeare 1966a: 351); ta aimab ohtu ning tahab lahkuda – kui nende ema-poja suhted ei kehti, siis kes on Hamlet; mida ta kavatseb? Hamleti verbaalset vägivalda toetab tegevus: ta sunnib kuninganna istuma ning ennast kuulama. Hamleti jaoks on kuninganna isa mõrvas kaassüüdlane – Gertrud ei tee vahet kuningas Hamleti ja Claudiuse vahel (pidades mõlemaid väärilisteks kaasadeks), see eristamatus tähendab Hamleti jaoks isa teistkordset surma.

R. A. Foakes peab “Hamleti” kõige olulisemaks, pöördeliseks sündmuseks Poloniuse tapmist, Hamleti spontaanset vägivaldaakti, mille puhul ta ise ei tea, mida teinud on. Siinkirjutaja arvates on pöördeline aga see hetk näidendis, mis järgneb nõ ema-poja suhete tühistamisele Hamleti poolt; Gertrudi hirm, milles ometi avaldub tema täielik ettenägemisvõime: *Tahad sa mind tappa?* (*ibid*). Selles küsimuses sisaldub selgelt Hamletiga toimunud ja veelgi toimuv muutumisprotsess, viimase põhjused ning saabuvad tagajärjed.

Poloniuse mõrv toob kaasa muutuse Ophelias, kelle meelegaiguses peegeldub haiguse põhjustaja kuju. Hamlet on füüsilist vägivalda Gertrudi ja Claudiuse suhtes vältinud, agressiivsust neist mööda suunates. Gertrudit ründab Hamlet sõnadega ning Claudiust ei tapa ta ka siis, kui on veendunud mehe süüs. Psüühilise vägivalda ohvriks langeb aga Ophelia, tema mõistusekaotus ning surm viitavad veelgi sarnasusele asendusohvriga – Girard’i (1981) järgi on see väljavalitud ohver, kellese projitseeritakse kuri, vältimaks massiivsemat, üksteise vastu suunatud vägivalda. Kuna Ophelia tapab end ise, ei ole ta täielikult asendusohvriga samastatav (tema

hukkimine tingib kättemaksu, mitte ei lõpeta destruktiiivset vägivalla-ahelat), kuid tema surma järel näib Hamlet esimest korda taipavat, et on tapnud Ophelia isa – põhjustanud teistele samu kannatusi, mis teda ennast vaevavad.

Claudius püüab Hamleti võimalikku vägivaldsust endast eemale juhtida, saates printsi Inglismaale ning andes korralduse tema hukkamiseks. Naastes reisilt, kust ta ei oleks tohtinud naasta, identifitseerib Hamlet end Taani kuningana: *See olen mina, / jah, Taani Hamlet!* (Shakespeare 1966a: 386) Enam ei mängi ta õukonnas narri, vaid on valmis tegutsema oma mõrvatud isa ja riigi nimel. Hamlet vabandab Laertese ees Poloniuse mõrva pärast, kuid viitab, et seda tegi ta *endalegi võõrana* (*ibid*, 394), eraldades vägivallaaktide sooritamise enda isikust – see on midagi, mida on teinud keegi teine. Identiteedi lõhenemine, mida prints “hulluna” imiteeris, on vägivallategude tagajärjel kinnistunud.

Reisil on Hamlet surma saatnud inimesi, kes jällegi on nõ kõrvalised: Guildenstern ja Rosencrantz, nagu ka Polonius ja Ophelia, ei ole Hamleti isa mõrvaga seotud. Näidend lõpeb justkui juhuslike surmadega, Hamlet ei maksa Claudiusale isa mõrva eest kätte, vaid ründab teda duelli käigus hoopis muudel põhjustel, printsi enda elu ohtuseadmise pärast; Hamletile seatud “hiirelõksu” satuvad ka Laertes ja Gertrud. Ainus tegelane, kelle surm on enne viimast stseeni etteaimatav, on Hamlet ise. Näidendi alguses eri suundadesse laiali hargnenud vägivalla-ahelad koonduvad lõpuks Hamleti enda ümber.

Vägivald on üks tragöödia žanri juurde kuuluvaid elemente (vt 1.2.1.), kandes žanri seisukohalt kindlat funktsiooni – vägivald on seotud kannatustega, mis loovad aluse traagilisele tegelasele kaasatundmiseks. Jälgides vägivalla teemat Shakespeare'i “Hamletis”, võib öelda, et otsustavam mõju tegelastele on psüühilisel vägivallal. Hamleti nn hullus on rafineeritud vägivald: teadlik, ettekavatsetud mõjutamine, mis läbi Hamlet põhjustab kannatusi eeskätt naistegelastele, Ophelialle ja Gertrudile. Mõlemad on printsiga lähedastes suhetes, seetõttu ründav käitumine (nii verbaalselt kui füüsiliselt) on neile ootamatu ning selle mõju suur. Ehkki näidendis esineb ka laval esitatud otsest füüsilist vägivalda (viimases stseenis jääb laval neli surnukeha), on see mõneti juhusliku iseloomuga, kuna ei taba Hamleti sihtmärki, Claudius. Nimetatud juhuslikkuses avaldub näidendis aset leidva vägivalla destruktiivus: kannatavad tegelased, kes ei ole konflikti põhjusega – vennatapuga – otseselt seotud (Guildenstern, Rosencrantz, Polonius, Ophelia, Gertrud, Laertes). Ophelia tegelaskuju

nõ kannab eemale Claudiuse vastu suunatud vägivalda, Hamletiga toimuva muutuse taustal on Ophelia kannatused kõige traagilisemad, tema toob näidendisse püüde vägivalda lõpetamiseks.

Hamletiga toimuv muutus näib alguses olevat suunatud ta enda vastu, teadlikule identiteedi lõhestamisele (kättemaksja roll, lähisuhete tühistamine) järgnevad vägivaldsed teod. Ophelia surma järel võtab muutumisprotsess aga teise suuna, Hamlet kahetseb Poloniuse mõrva, samas ei tunnista end teo kordasaatjaks. Seega ei näe ta end õigustatud kättemaksjana vägivalda eest, vaid sellesama vägivalda ohvrina – see on teadmine, mida ta otsib ning milleni lõpuks jõuab.

3.2. “*Padjamees*”

*See oli mu ainus soov –
olla hea kirjanik. [---] Ja ma olin.
Ja ma olin.¹⁹*

3.2.1. Žanriküsimus

Eelnevalt vaadeldud Shakespeare'i “Hamlet” on renessansiaegne tragöödia ning tragöödia elemendid on näidendis ka hästi jälgitavad – ebaõiglus, kuritegu, kannatus, traagilise peategelase püüd teadmisele jõuda jms. Millisesse žanri võib aga liigitada Martin McDonagh' näidendi “*Padjamees*” (2003) ning kas nõ vägivalda mehhanismid (millest vägivald tekib) neis lugudes on võrreldavad? McDonagh' loominguga alapeatükis (2.3.) kirjeldasime autori liikumist erinevate žanride vahel (melodraama, õuduskomöödia jms), kasutades seejuures Grand Guignoli ja gooti kirjanduse elemente.

McDonagh' ühe vägivaldallikasena näidendi “*Padjamees*” tegevus ei toimu autorile omaselt Iirimaal, vaid anonüümses riigis. Näidendi tegevustiku võtab peategelane Katurian kokku järgmiselt: *Ühes totalitaarses riigis kuulatakse üle kirjanikku tema jutustuste võika sisu ja mehe kodulinnas samaaegselt aset leidvate lastemõrvade vahel ilmnevate sarnasuste pärast.* (McDonagh 2005: 24) Valle-Sten Maiste hinnangul on McDonagh selles näidendis võtnud vaatluse alla “estetismikuradi” enda: *Nimetaksin seda haigeks esteetikaks, milles on põhjendamatult suur osakaal julmuse julmuse pärast. [---] “Padjamees” saavutab erilise jõu just seetõttu, et konstrueeritud vastikuse kriitika esitatakse selle žanri suurmeistri poolt vastikuse äärmuslikke vahendeid kasutades.* (Maiste 2005) Maiste väitel on seega näidendis esitatud vägivald põhjendamata, siiski nendib ta, et lavastust vaadates tekib pinge, nauditavuse ja vapustava mõju sümbioos (*ibid*).

Hana ja W. B. Worthen leiavad, et McDonagh, nagu ka Sarah Kane ja Mark Ravenhill, ei näi oma loomingus andvat selget seisukohta vägivalda representeerimise dramaatiliste ja teatraalsete eesmärkide kohta. “*Padjamees*” on nimetatud eesmärgid nende arvates vaadeldavad allegooria vormis, mida autor kasutab, tõstatamaks küsimuse kunstiliste kavatsuste ning kunsti mõju kohta. (Worthen & Worthen 2006: 155–156)

¹⁹ Katurian; III v (McDonagh 2005: 58).

Ondřej Pilný väitel on näidendis siiski üks läbiv element, mis allegoorilist tõlgendust õõnestab: võigas ja naturalistlik vägivalda esitus. (Pilný 2006: 215) Nagu Laura Eldred (vt 2.3.3), nii juhib ka Pilný tähelepanu gooti kirjanduse motiividele McDonagh' loomingus, tuues välja "Padjamehe" paralleeli E. T. A. Hoffmanni (1776–1822) novelliga "Uneliivamees": mõlemad sisaldavad õõvastavaid lugusid, samuti esineb Hoffmannil õõvastav tegelane, uneliivamees, kes suhestub lastega. McDonagh kasutab ka reaalsuse ja fiktsiooni piiri hägustamist, mis on Freudi järgi sageli õõvastuse loomise vahendiks. (Pilný 2006: 218) Siin kordub McDonagh' teistest näidenditest tuttav lapsepõlve ning õudusmuinasjuttude teema (vrd 2.3.3.).

Pilný hinnangul on tegemist žanriga, mida võib nimetada groteskseks meelelahutuseks: tegelastel puudub psühholoogiline sügavus, laval näidatakse tõetruud vägivalda, mis on sageli põhjendamata; sellele lisandub ebatsensuurne keelekasutus ning must huumor (*ibid*, 220). Naturalistlik vägivalda esitus, millele Pilný "Padjamehe" puhul viitab, erineb vägivalda iseloomust gooti romaanis, kus rõhk on müstilisusel (üleloomulik element).

"Padjamehe" žanrikuuluvust ei ole seega lihtne üheselt määratleda, kriitikud on nimetanud näidendit muuhulgas mustaks komöödiaks, *thrilleriks*, tragikomöödiaks vms. Ükski eeltoodud žanr ei ole päris sobiv, kuna komöödia ja meelelahutusel ei ole "Padjamehes" kaalukat osa, näidendi narratiivsus (lugude jutustamine) ei lähe aga kokku põnevusloo reeglitega. Pigem on tegemist groteskse draamaga, kuhu on põimitud Grand Guignoli ning gooti stiili elemente. Järgnevalt uurime, kuidas ja kas on jälgitav vägivalda mõju näidendi peategelasele ning sellest tulenev muutus.

3.2.2. Katurian kui vägivalda ohver

Nagu märgib ka O. Pilný, vahetab McDonagh "Padjamehes" lakkamatult teemasid. Algne teema on totalitaarse korra surve kunstnikule, kuid korraga muutub näidend mõrvalooks. Samal ajal tõuseb esile kaalukas teema autori vastutusest. Iga kord, kui publik hakkab sündmustikku tükikaupa kokku pannes aimama, mis võib juhtuda järgmisena, jäetakse ta taas nõutuks. (Pilný 2006: 216)

"Padjamehe" tegelased ei ole just tüüpilised karakterid – tapamajas töötav kirjanik Katurian, tema vaimupuudega vend Michal ning kaks uurijat, Tupolski ja Ariel, kes ei tee aga koostööd, vaid tülitsevad ning õõnestavad ülekuulamise ajal üksteise jalgealust. Juba tegevuspaik – ülekuulamisruum – seostub võimaliku vägivaldaga: see

on muust maailmast eraldatud ruum, kuhu on suletud kaks osapoolt, kellest üks haldab ning teine varjab infot, või tehakse ühtaegu mõlemat. Ülekuulamise eesmärk on mõjutada ülekuulatavat infot loovutama. Üks osapooltest ei viibi selles ruumis vabatahtlikult, teda on selleks sunnitud.

Peategelase Katuriani nägu ei ole näidendi avastseenis tervenisti näha, tal on silmad kinni seotud, justkui ootaks teda juba ees hukkamine. Katurianiga järgnevalt toimuvat võibki pidada aeglaseks hukkamiseks: sündmusi, mille taustal temaga toimuvaid muutusi jälgida, on äärmiselt napilt. Teod, millele näidendis viidatakse, on toimunud enne näidendi tegevuse algust.

Katurian jätab avastseenis mulje inimesest, kes püüab igati vältida konflikte: *...ma suhtun teisse ja sellesse, mida te teete, täieliku respektiga [---] Mul pole elus kunagi politseiga probleeme olnud.* (McDonagh 2005: 3) Uuri ja Tupolski arvab, et dokumentides on Katuriani nimi valesti kirjas, küsides, kas Katurian on ees- või perekonnanimi (I v, 1. sts). Kordused peategelase nimes (Katurian Katurian Katurian) viitavad erinevuse puudumisele, indiviidi eksistentsi probleemsele.²⁰ Erinevuse loomine, enda identiteeti määramine on Katurianil seotud tema loominguga, milleks on vägivallaküllased õudusjutud. Kirjutamine on Katuriani jaoks kõige olulisem, tema identiteedi põhiosa: *Ma lihtsalt kirjutan jutte. [---] See on minu elu.* (ibid, 9) Uuri jatele jutte ette lugedes naudib Katurian *omaenda sõnu, detaile ja ootamatuid tegevuspöördeid.* (ibid, 12). Ülekuulamisruumis on Katurian seega olukorras, kus verbaalselt ja füüsiliselt ei rünnata üksnes teda, vaid ka tema loomingut – jutud on talt füüsiliselt ära võetud ning nende sisu seatakse kahtluse alla.

Peategelase identiteedi mõjutajana toob McDonagh esile minevikusündmused, mis sisalduvad Katuriani jutus “Kirjanik ja tema vend”. Lugu räägib vendadest, kellest üks on noor lootustandev jutukirjutaja, teine suletud venna kõrvaltuppa, kus vanemad teda salaja piinavad, luues õudusega aluse noore kirjaniku loomingule. Õudus ei mõjuta ainult tema jutte, vaid ka teda ennast. Siin võib tuua paralleele vägivalla müstilise, seletamatu loomusega gooti romaanis. Näidendi teksti kohaselt kantakse aga osa jutte nõ tummfilmidena ette laval, mis vähendab müstika osakaalu ning tõstab fookusesse kannatuse, mis pealegi ei pruugi mõjuda teatraalse illusioonina

²⁰ Indiviidi eksisteerimise võimatust on kujutanud ka nt Jean Genet, Eugène Ionesco, Tennessee Williams jt. Erika Fischer-Lichte seostab teema esilekerkimist XX sajandil Teise maailmasõja sündmustega, mille taustal kaotasid tähenduse individuaalne elu ja individuaalne surm. (Fischer-Lichte 2004: 333)

(vrd remark: *Järgnevad kohutavad detailid kantakse ette laval publiku silme all.* (McDonagh 2005: 40)), vaid publiku šokeerimisena Grand Guignoli stiilis.

Kas Katuriani lugu on autobiograafiline või mitte, ei olegi oluline (ehkki näidendis antakse mõista, et sündmused leidsid aset Katuriani ja Michali lapsepõlves, võib tegu olla järjekordse looga, mida Katurian on vennale jutustanud) – McDonagh loob Katuriani näol tegelase, kelle identiteet on mingil moel vägivalla kaudu konstrueeritud, ta on vägivalla ohver. Selle muutuse suunab Katurian oma loomingusse, destruktiivsest kogemusest saab generatiivne.

3.2.3. Psüühiline ja füüsiline vägivald

Ülekuulamise juurde kuuluvad verbaalne ja psüühiline mõjutamine, McDonagh lisab siia füüsilise vägivalla, mis on põhjendamatu, kuna Katurian ei avalda mingit vastupanu: *Ma vastan kõikidele teie küsimustele. Teil ei tarvitse...* (McDonagh 2005: 3). Näidendi tegevus algab otsese vägivallaga, verbaalsete rünnakute ja ähvardustega; sissejuhatavat dialoogi enne füüsilisi vägivalla-akte on napilt paar lehekülge. Katuriani piinamine ja küsitlemine on uurijatele vahend, kuidas konstrueerida oma lugu: leida kuriteo motiiv ja kurjategija. Katuriani keha ei tooda aga tõde, seetõttu püütakse tõde selgitada Katuriani loominguga kaudu, tema lood on samuti kahtluselused ning neid ähvardab samasugune hukk nagu nende autorit.

Uuriija Tupolski kasutab juurdluse käigus psüühilist vägivalda (*Vangi segadusseajamine ja destabiliseerimine nõmedate jaburustega, see on kõik käsiraamatutes kirjas, Ariel.* (ibid, 47)), Ariel füüsilist vägivalda. Juurdlus ja piinamine näivad peaaegu rituaalsed tegevused – kuna Katurian on uurijate “ohver”, tuleb tema kallal tarvitada vägivalda (Ariel: *Kuule, miks me teda piinama ei hakka ja kogu seda jama vahele ei jäta?* (ibid, 4)) Juurdlusele lisab kummalisust tõik, et süüalune paneb tunnistama ülekuulajad – kolmandas vaatuses Katurian nõ avab nii Tupolskit kui Arieli kummitavad vägivallakogemused.

McDonagh’ “Padjameest” on võrreldud muuhulgas Harold Pinteri näidendiga “Sünnipäevapidu”, kus kaks võõrast hakkavad üle kuulama ühiskonnast eraldunud pianisti Stanley Webberit. Jeanette Malkin juhib tähelepanu massiivsele verbaalsele vägivallale, mida võõrad Stanley kallal tarvitavad: tundub, et verbaalne terror, Goldbergi ja McCanni võimu allikas, võtab nende endi üle võimust, muutes nad pelgalt instrumentideks sõna võimu käes. Süüdistus järgneb süüdistusele, tipnedes

Stanley sümbolse mõrvaga (Malkin 1992: 59) Tupolski ja Arieli juurdlikes tekivad sõnavahetustest konfliktid, mis hoiavad tegevust paigal ning üksnes õhutavad tegelasi agressiivsusele. Katuriani lugude alavääristamine on samuti üks piinamisvõte, kirjaniku sümbolne mõrvamine.

Tunnistuse saamiseks mõjutavad ülekuulajad mitte ainult Katuriani keha ja vaimu, vaid ka tema venda Michalit. Kuid ülekuulamine Katuriani vaimu ei murra, ta murdub alles siis, kui Michal jutustab tema lugude imiteerimisest, õuduslugude lavastamisest elus (Remark: *Katurian noogutab, elujõud on tast välja voolanud. (ibid, 28)*). Vägivalla toimetel tekkinud generatiivsus, millest oli juttu eespool, võtab seega destruktiivse suuna.

Michal on võtnud eeskujuks venna lood ning “realiseerinud” need juhuslike laste peal. Laste mõrvad ja piinamine on tabuteema, mida draamas ja kirjanduses laiemalt küllaltki harva esineb. Anne Lille sõnul kasutati kreeka tragöödias laste osi dramaatilise mõju suurendamiseks, see lisas traagikat ning äratas kaastunnet (Lill 2004: 155). Shakespeare'i “Kuningas Richard Kolmandas” on laste kõrvaldamine seotud võimuvõitlusega ega toimu laval. Ricardo Quinones märgib Shakespeare'i tragöödiale viidates, et laste tapmine osutab tuleviku sulgumisele, kuna süütu kõrvaldatakse (Quinones 1991: 70-71). “Kuningas Richard Kolmandas”, nagu ka “Padjamehes”, jääb üks laps siiski ellu, hoides ära tuleviku täieliku sulgumise.

Michali sooritatud mõrvadest kuulates muutub Katurian venna suhtes, keda ta seni kohtles õrnusega, agressiivseks. Mõrvad ei ole seejuures ainus põhjus – Michali arvates on nende elud venna juttudest väärtuslikumad: *Me peaksime iseendi pärast muretsema, Katurian, mitte sinu juttude pärast. [---] Nad on lihtsalt paber. (ibid, 31)* Michali tapmine võib olla Katuriani poolt halastusmõrv, säästmaks venda eesseisva hukkamise õudusest, kuid võib ka olla vahend, kuidas päästa oma lugusid hävingust – kirjutades oma viimase loo, ülestunnistuse, loodab Katurian, et politsei ei hävita tema loomingut, säilitades selle koos toimikuga arhiivis. Katuriani vägivallategu on suunatud ta enda vastu, hukates Venna mõrv on sümbolne enesetapp, Kas Katurian muutub vägivalla ohvrisk vägivallateo toimepanijaks? Kas oluline muutus identiteedis?

3.2.4. Lunastus

McDonagh loob ühe Katuriani jutu, “Väikese Jeesuse” kaudu allusioone keskaegsetele müsteeriumidele – Katurian kehastub seeläbi kannatajaks, kes oma usu (loomingu) nimel on valmis surma minema, et anda oma juttudele igavene elu. Brian Cliff leiab, et “Padjamehes” tegeleb McDonagh kunsti olemusega, täpsemini võimalusega, et kunst võib pakkuda teatavat lunastust (Cliff 2007: 132). Suur kunst tekib suurtest kannatustest, samas võib kunst ise tekitada kannatusi (*ibid*, 137–138).

“Padjamehes” on kõik tegelased, kellele sõna antakse, vägivalda ohvrid. Katurian on valmis veelgi end ohvriks tooma, nii venna eest (I v, 1. sts) kui oma lugude säilimise nimel. Oma võimalikud vägivaldsed impulsid elab Katurian välja õudusjuttudes, kirjutamine on tema viis eristuda, eksisteerida indiviidina. Katurian satub süüaluseks oma loomingu, mitte kuritegude pärast – uurijate agressioon ei ole seega suunatud mõrvari, vaid mõrvade ajendi vastu. Peategelast saab seega tõlgendada asendusohvrina R. Girard’i järgi: Katurian on keegi, kes on käepärast, temale suunatakse vägivald ja karistus, mille tegelik sihtmärk on mõrvade sooritaja; kirjaniku hävitamine peab lõpetama linnas aset leidvad mõrvad.

Katuriani lugudes on elu võigas, surm aga ilus ja lohutav – roosa ja pehme padjamees, kelle suu on alati naerul ning kes aitab inimestel elu lõpetada enne, kui see muutub väljakannatamatuks. Padjamees on McDonagh’ näidendis Jeesuse sarnane imeravitseja, tema ravi ei aita aga uuele elule nagu Jeesuse puhul, kes taastas inimkeha terviklikkuse ja puutumatus; tema ravi hoiab seda terviklikkust ja puutumatus rikkumise ja rüvetamise ehk vägivalda eest.

Näidendi lõpus Katurian hukatakse, tema jutud aga – vastupidi Tupolski ähvardusele – ei hävi. Ehkki lugejale-vaatajale võib niisugune lõpplahendus tunduda positiivsena (Katurian ei hukkunud asjata), sisaldub selles McDonagh’le ainuomane, *väga aeglaselt* kustuvasse lavavalgusse varjuv *ootamatu pööre*: kuritegude ajend säilib, seega võib vägivalda-ahel korduda.

Martin McDonagh’ näidendis “Padjamees” esitatakse vägivalda mitmel tasandil: Katuriani ülekuulamise kasutatakse psüühilist, verbaalset ja füüsilist vägivalda. Näidendis on suur osakaal jutustatud vägivaldalugetel, mis loovad tegevust raamiva ängistava atmosfääri. Katuriani lugude “Kirjanik ja tema vend” ning “Väike Jeesus” illustratiivne esitus tegelase kõne taustal loovad vastuolulise efekti. Autori taotlus on ilmselt jutu mõju suurendada, toetada sõna pildiga. Õudusjutu mõju seisneb aga justnimelt jutu vormis, mis ei ole mõeldud elavaks ettekandeks. Juttude

tummfilmilikus esituses asendub õudus realistlikkusega, muutes toimuva eemaletõukavaks.

Näidendis domineerib põhjendamata vägivald – peategelasega toimuvale ei näi leiduvat seletust. Milline on sel juhul autori kavatsus ja kas vägivalda teema kasutamisel näidendis on jälgitav motiiv? Püüdes määratleda “Padjamehe” žanrikuuluvust leidsime, et näidendit võiks nimetada groteskseks draamaks, millesse on põimitud Grand Guignoli ning gooti stiili elemente. Grand Guignoli mõjud avalduvad naturalistlikus vägivaldaesituses laval ning tegelaste maailma klaustrofoobses suletuses. Gooti kirjanduse mõju on jälgitav monstroosse tegelase loomises ning reaalsuse ja fiktsiooni piiri hägustumises (Michal ei tee vahet reaalse ja fiktsionaalse maailma vahel; “Kirjaniku ja tema venna” lugu võib olla autobiograafiline, kuid võib ka mitte olla); Katurian on mõneti lahutamatu oma vennast Michalist, kes on kirjaniku inspiratsiooniallikaks. Seetõttu moodustavad nad koos monstroosse alge, mis ühiskonnast eraldatakse ning hävitatakse. McDonagh loob võimaluse neile tegelastele kaasatundmiseks, kasutades ebaõigluse ja kannatuse teemat.

Katuriani tegelaskujus avaldub vägivalda võimalik vabastav aspekt. Olles ise vägivalda ohver, muudab Katurian destruktiivse kogemuse generatiivseks, pühendudes oma loomingule ning uskudes sellesse. Katuriani kannatuste ja eneseohverduse kaudu loob McDonagh selles näidendis sideme vägivalda ja religiooni vahel, ning see side on McDonagh’le omaselt groteskne, nagu ülalpakutud žanrimääratlus lubab ja eeldab.

3.2.5. “Hamlet” ja “Padjamees”: kokkuvõtteks

Peatüki alguses seadsime eesmärgiks uurida sarnasusi ja erinevusi vägivalda esitusel Shakespeare’i “Hamletis” ja McDonagh’ “Padjamehes” ning püüda leida eesmärk, mida vägivalda teema näidendis täidab. Vägivalda iseloomu analüüsides võib väita, et füüsilise vägivalda puhul on “Hamletis” täheldatav teatav juhuslikkus, Hamlet ei ründa oma tegelikku vastast Claudius, vaid nõ kõrvalisi tegelasi. Psüühilise vägivalda kasutamine (Ophelia ja Gertrudi vastu) on seevastu teadlik. “Padjamehes” kasutatakse sihilikult nii psüühilist kui füüsilist vägivalda, tegelaste piinamine, alandamine või psüühiline mõjutamine hõlmavad suurema osa tekstiruumist.

Vaadeldes peategelaste muutumisprotsessi, vägivalda mõju identiteedile, on Hamleti puhul tegu identiteedi teadliku muutmisega. Isa mõrv sunnib Hamletit

vägivalda tarvitama, ta “teeb ennast” julmaks, et õiglus jalule seada. Vägivallateod on Hamleti identiteedi lõhestanud, ta eelistab neid tegusid enda isikust lahus hoida (*Ei, see polnud Hamlet*. (Shakespeare 1666a: 394)), mõistes, et ta on seeläbi endale võõraks muutunud.

Katuriani identiteet on vägivalda kaudu konstrueeritud ning selles sisaldub võimalus eristuda: vägivalda mõju on generatiivne, Katuriani loomingust saab tema eksistentsi kinnitus. Katurian ei ole näidendis tegutseja, vaid passiivse ohvri rollis. Seda tähenduslikumaks muutub tema vägivallategu, venna mõrvamine; see vägivald on suunatud Katuriani enda vastu, sest ta hävitab oma loomingu alge.

Mõlemas näidendis on jälgitav vägivalda vabastav aspekt R. Girardi'i (1981) järgi. “Hamletis” avaldub see Ophelia tegelaskujus (kes on Hamleti jaoks Gertrudiga sarnane), ent kuna Ophelia läheb vabasurma, ei ole ta asendusohver mõiste täielikus tähenduses, mille järgi ohvri surm ei põhjusta vastastikust vägivalda ega kättemaksu. Katurian sobib asendusohvri mõistega täpsemini: tema süüd mõrvarina ei suudeta tõestada, kuid tema juttudes on sarnasused toime pandud kuritegudega; Katurian on teiste hulgast välja valitud ning määratud hukkamisele, et vägivald lõpetada.

Vägivalda teema kasutamisele on seega nii “Hamleti” kui “Padjamehe” puhul leitud motiiv. Hamlet ja Katurian on mõlemad vägivalda ohvrid, ning ehkki nad sooritavad tegusid, mida võib pidada kuritegelikeks, annavad autorid publikule võimaluse neile kaasa tunda.

4. LAVASTUSTE VASTUVÕTT: THEATRUMI “HAMLET” JA NO99 “PADJAMEES”

*Kui peaksid leidma
nii ääri-veeri pärides, et mõni
mu poega tunneb, teada saad tast rohkem
kui küsimusi otsekohe seades.*²¹

Viimases peatükis on vaatluse all “Hamleti” (2003) ja “Padjamehe” (2005) lavastused, millele lähenetakse vaataja vastuvõttu uurides. Eesmärk on võrrelda vägivalda esituse vastuvõttu Shakespeare’i ja McDonagh’ näidendite lavastuste puhul: kuidas tajub vaataja vägivalda renessansitragöödias ning kuidas nüüdisaja autori näidendis. Sissejuhatuseks kirjeldatakse lühidalt lavastusi ning nende vastuvõttu meedias.

Nagu viitab Anneli Saro, eristatakse teatriteaduses *publiku-uuringuid kitsamas tähenduses (uuritakse konkreetseid teatrikülastajaid ja potentsiaalseid vaatajaid) ning retseptsiooni-uuringuid (huviorbiidis on ühe lavastuse või autori loomingu vastuvõtt või mingi kitsam teatriretseptsiooni puudutav küsimus)*. (Saro 2004: 40). Retseptsiooni uurimiseks on läbi viidud süvaintervjuud vaatajatega kvalitatiivse uurimismeetodi põhimõttel (Vihalemm 2008), mille kohaselt esitatakse intervjuueeritavale suunavaid küsimusi ning lastakse tal tekkivate seoste kaudu liikuda teemalt teemale. Intervjuud on struktureeritud, st vastajatele esitati sarnaseid küsimusi, et hõlbustada materjali võrdlust. Oluline on seejuures vastuste põhjal mitte suuri üldistusi teha, vaid tuua välja erinevad arvamused. Küsimuste laad on enamasti kirjeldav: paluti vastata, miks etendust vaatama mindi, kirjeldada lavakujundust ja tegelaskujusid, iseloomustada näitlejatöid ning rääkida loo sisust; samuti paluti kirjeldada emotsiooni või üldmuljet lavastusest. “Hamleti” puhul esitati vägivalda puudutavaid suunavaid küsimusi intervjuu keskel, pärast sissejuhatavaid teemasid. “Padjamehest” rääkides tõstatasid intervjuueeritavad ise teema üsna intervjuu alguses, millele järgnesid suunavad küsimused. Alljärgnevas käsitluses on intervjuueeritavate vastustele liidetud ka need mõttearendused, mis ilmnesid intervjuu käigus teistele küsimustele vastates. Intervjuud (6) on läbi viidud aastail 2005–2007.

²¹ Polonius; “Hamlet”, II v, 1 sts. (Shakespeare 1966a: 309)

Saro osutab, et vastuvõtuprotsessis liigub vaataja reaalsuse ja teatraalsuse kogemise vahel, teatrisituatsiooni reegleid järgides reageerib ta teatrimärkidele tavaelust erinevalt, kuid fiktionaalset lavamaailma mõtestab ta ikkagi reaalsele elule tuginedes, mis soodustab etenduse vastuvõtul elulähedaste emotsioonide tundmist. (Saro 2004: 56) Järgnevates intervjuudes püüame ka jälgida, kas vaataja pigem distantseerib end laval esitatud vägivallast või mitte.

4.1. “Hamlet”

Esietendus 13. oktoobril 2003 Theatrumis, mängupaigaks Tallinna Püha Katariina kirik. Lavastaja Lembit Peterson, kunstnik Lilja Blumenfeld. Osades: Claudius – Roman Baskin (külalisena); Hamlet – Marius Peterson; Polonius ja hauakaevaja – Aleksander Eelmaa (külalisena Eesti Draamateatrist); Horatio – Mart Aas; Laertes – Andri Luup; Gertrud – Kaie Mihkelson (külalisena Eesti Draamateatrist); Ophelia – Maria Peterson; Isa Vaim ja esimene näitleja – Lembit Peterson; Rosencrantz – Kaido Rannik; Guildenstern – Kristo Toots; Marcellus, näitleja, Osrice – Tarmo Song (külalisena EHI-st); Francisco, Cornelius, Reynaldo, vaimulik – Helvin Kaljula; Näitleja – Eva Eensaar või Sandra Üksküla; Bernardo, Valtemand, Norra pealik – Margo Mitt; Fortinbras, käskjalg, Valtemandi tuttav – Erkki Penart (külalisena EHI-st).

Lembit Peterson pälvis lavastuse “Hamlet” eest Eesti teatri lavastajaauhinna 2003.

Theatrumile on iseloomulik materjalide käsitus süvitsi ning lavaliselt lakoonilised lahendused. Rõhuasetus on mõtte ja sõna edasiandmisel ning näitlejakunstil. Katariina kirik etenduspaigana häälestas vaataja samuti eeskätt intellektuaalset laadi etenduseks, kus valgus- ja helitehnilised efektid on tagaplaanil. Lakooniline kavaleht ei anna muud infot peale lavastuse valmimisega seotud inimeste nimede. “Hamleti” puhul oligi tegemist eelkõige autoritruu lavastusega, teksti ei püütud kommenteerida, jättes nii publikule laiema interpreteerimisruumi. Vaoshoitus iseloomustas ka lavastust tervikuna. Lavakujunduses ja kostüümides domineerisid musta-valge ning valguse-varju kontrast. Kõrgel lava tagaseinas paistev kirikuaken oli ainus element lavakujunduses, mis kirikut mängupaigana meelde tuletas. Tagalava tõusvale kaldpinnale olid kuninglike troonide asemel paigutatud lihtsad toolid; kaldpinna vastas eeslaval langpind või süvend, mida kasutati nii Gertrudi magamistoa kui haua markerimiseks. Tegelaste kostüümides oli samuti taotluseks lihtsus, ka Hamleti isa vaim ei ilmunud täies sõjavarustuses, sõdalasele viitas vaid kiiver. Tegelaste grimm seevastu rõhutas teatraalsust: tugevalt meigitud silmad ning punaseks värvitud huuled jäid riietusega kummalisse vastuollu.

Theatrumi lavastuse eripäraks oli näidenditeksti täismahus ettekandmine (samas kui reeglina tehakse tänapäeval “Hamletit” lavastades kärpeid), seega oli rõhuasetus sisul ja sõnal; üllatavaid või ootamatuid misanstsenaalsete lahendusi ei pakutud. Tegelaskujude esitus jäi pigem sordiini alla, kõige meeldejäävam oli Marius Petersoni esitatud Hamlet. See Hamlet oli irooniline ja vaimukas, tema pilkamised virtuoosselt sooritatud sõnaturniirid. Nende sõnade haavav mõju oli usutav ja ähvardav, lastes aimata Hamleti süngemat poolt. Selline Hamlet on intellektuaalselt ja emotsionaalselt üle kõigist teistest tegelastest, kelle seas ei leidugi talle võrdset vastast. Hamleti isa vaim ei mõjunud Theatrumi lavastuses kättemaksu ootavana, pigem tundus, et tal on kanda Hamleti saatuse määramise koorem; samamoodi kui Hamlet pärast Poloniuse tapmist mõistab, et see mõrv oli talle määratud. Füüsiline vägivald oli lavastuses pigem stiliseeritud – mida Hamleti tegelaskuju lahendus ning lavastuse üldine tonaalsus ka eeldas; võitlusstsenis Laertesega näis Hamlet ohtlikku olukorda isegi üleolevalt nautivat.

Lavastuse retseptisioonis tõsteti samuti esile Hamleti tegelaskuju lahendust, Pille-Riin Purje märgib: *Hamleti puhul üllatas või isegi ehmatas kerge saatanlikkuse või pahelisuse kirmetis, mis narrimängudes hetkiti välja lõi.* (Purje 2004: 31). Naistegelased olid aga *seekord kasinama isikupäraga ja (ju siis autoritruult) passiivsemad.* (*ibid*, 33) Purje hinnangul oli Claudius huvitatud võimust kui sellisest – mitte riigi juhtimisest, vaid kuldsest kroonist. Lavastuses andis aga tunda ansambli ebaühtlus, näitlejate lavakogemuse vahe. (*ibid*, 32–33)

Võrreldes Eesti teatri varasemate “Hamleti”-lavastustega, oli Maris Balbati väitel tegemist traditsioonilise lahendusega. Osatäitjate valikul mindi ka Balbati arvamusel riskile ning näitlejate taseme vahe oli suur (Balbat 2003). Balbat hindas kõrgelt Claudiuse rollilahendust, sarnaselt Janusz Petersiga, kelle sõnul *See Claudius on makjavellist, kelle tegelik jõud peitub poliitilise situatsiooniga manipuleerimises ning füüsiliselt kuningas olemisega on sel väga vähe ühist. Sellega võrreldes on Vaim kuninglik füüsiliselt.* (Pähn 2003) Pähn ja Peters tõstsid esile ka säravalt lahendatud Poloniuse rolli, kes oli ühtaegu osav poliitik ja hoolitsev isa. Hamleti isa vaimu puhul mõjus Hamletile aga pigem tema kurbus kui kättemaksusoo (Pähn, Peters 2003).

Madis Kolk nendib, et sõna jõule üles ehitatud lavastuses ei pakkunud sõna siiski oodatud elamust: *Ometi tekkis elamus Puhta Sõna tähendustiinest potentsiaalset (lavastuse eesmärgist?) vaid Lembit Petersoni Isa Vaimu monoloogide puhul. Üksnes need pääsesid mõjule nii esitamise hetkel kui ka etenduse atmosfääris edasi ringeldes.*

(Kolk 2003) Kolgi hinnangul puudusid lavastuses tegelaste omavahelised suhted: [---] *kuidagi kammitstes see suhete puudumisel põhinev kontseptsioon ka Gertrudi (Kaie Mihkelson), Claudiuse (Roman Baskin) ja vähemal määral ka Poloniuse (Aleksander Eelmaa) mõjulepääsu. (ibid).*

Retseptsioonis toodi kõige rohkem välja lavastuse eripära võrreldes eelnevate “Hamleti”-lavastustega Eestis, milleks oli autoritruudus ning lavaliste lahenduste minimalistlikkus. Näitlejatööde taset peeti ebaühtlaseks, samas leiti lavastuses üllatavaid rollilahendusi – Hamleti rollis tajuti muu hulgas kurjakuulutavat alatooni, Claudiuses nähti maffiabossi jms.

4.1.1. “Hamleti” lavastus vaatajate vastuvõtus

Vastajate puhul on sulgudes lisatud vastaja haridus, vanus ning sugu.

Vastajad: V1 (lõpetamata kõrgharidus, 26 a, naine); V2 (lõpetamata kõrgharidus; 34 a, mees); V3 (BA, 33 a, naine). Intervjuud on läbi viidud novembris 2005.

Intervjueeritavatel paluti iseloomustada lavastuse teemat; vastustes märgiti ära võimu teema, samuti veritasu ja õigluse teema. Leiti, et žanriliselt on tegemist tragöödia ja komöödia seguga. Ühel vaatajal tekkis küsimus Hamleti suhetest oma isaga – miks oli isa talle oluline, mis motiveeris Hamleti tegevust? Mainiti ka raskusi Hamleti käitumise mõistmisel.

V1 – [---] puhas selline sõnamängust mõnu tundmine. [---] Shakespeare kasutab ju, see on temale iseloomulik, et tekst ei ole otseütlemine, vaid ümber nurga. Hamleti lugu ei jõua tegelikult minuni sellepärast, et ma ei saa lihtsalt sellest aru, mis teda vaevab tegelikult. Miks ta hakkab niimoodi käituma, ma ei suuda seda enda jaoks ära põhjendada. [---] Siis ma mõtlesin, et võiks nii olla, et lõpuks saab aru, et ta kujutas seda kõik ette. Siis ta oleks nagu Goethe, et on juba lõbusam. Et seda on lihtsam vastu võtta, ei jää nii arusaamatuks tema käitumine. [---] Ma natuke kahtlustan, et see on võimulugu ka. [---] Et Hamlet tahtis kuningaks saada ja ei saanud. Ja ema töötas talle vastu.

V2 – Edgar Allan Poe vist on kirjutanud sellest ka, et kas see “Hamlet” on ikka väga hea tükk. [---] Siis ta leiab, et vähemalt algselt sellisel Hamleti ängil ei ole nagu...selget põhjust, aga...aga seal tükis nagu seda tunnet kordagi ei tekkind. Et see...tema isa tapmine oli nagu...see oli kogu aeg nii läbiv ja ta oli nii selge. Teistes tükkides see nagu läheb vahepeal kaduma. [---] Ei tekkinud sellist küsimust, et no mis maailmavalu ta ikkagi põeb, mis tal viga on [---] Nojah, aga see veritasu tegelikult on üks teema küll selles tükis. Ja see, et Hamlet saab aru, et tal on õigus – et on üks suur ülekohus, et kuningas...on keegi, kes seda kohta ei vääri. [---] Aga see õigluse küsimus on vist...ei olegi vist väga oluline, kas ta...kas ta peab seda võitlust nagu enda sees või...või kuidagi väljas, et see on üks tervik. [---] Sealt ei tule välja, milline tema suhe oma isaga oli. [---] Ilmselt see isa pidi talle kuidagipidi nagu kallis olema,

kas isa oli nagu hea ja õiglane kuningas? [---] Et miks ta nii väärtuslikuks pidas seda isa, kas see on siis ainult lihtsalt see, et ajab mingit juriidilist õigust taga; siis see on nagu mõttetu. [---] Selles mõttes ta on nagu kriminaalromaani ülesehitusega natuke see algus, et...keegi on mõrvatud ja...on mingi olukord.

V3 – Aga huvitav on see, et just see viimane [lavastus] muutis minu suhtumist mõnes mõttes sellesse “Hamletisse”. Ma nagu tõesti sain aru, et see tekst on meeletult hea, et tas on...see inimene, kes on selle kirjutanud, peab olema geenius. [---] Ja tegelikult seal on hästi naljakaid asju, ta on põhimõtteliselt komöödiana kirjutatud, või sihuke tragikomöödia, et ma ei... Tegelikult ta ilmselt on muidugi tragöödia [---] seal on täiesti kohti, kus sai muiatud. [---] aga see, miks see konkreetne etendus pani mind asjale teise pilguga vaatama, on see, et see Mariuse roll, ta kuidagi oli....ta oli niivõrd mitmetahuline ja niivõrd tõesti selge selles mõttes, et ma sain aru, et inimesel ongi nagu...tal on dilemma, et kuidas edasi minna.

Tegelasi kirjeldades räägiti Opheliast kui kannatajast; samas arvati, et tema käitumine ei olnud veenev, kuna tegelaskuju oli kujutatud liiga “plikalikult”; nähti Hamleti armastust Ophelia vastu, mitte vastupidi. Hamleti osatäitmise puhul nimetati kergust, veenvust, põhjendatust, Hamletis ei nähtud kurjust – ta manipuleerib teistega, kuid ei aima oma tegude tagajärgi. Mainiti ka näitlejakoosseisu ebaühtlus ning nimetati ebahuvitavaid rollilahendusi.

V1 – Nende osas ma pettusin muidugi...aga Hamletis ma ei pettunud ja Ophelia oli kõige lähedam. See oli ikka kurb...teised seal ei tulnudki esile või ma ei tea [---] Tema võib-olla kannatas seal üldse kõige rohkem kõige selle tegevuse käigus. [---] Ma ei ole üldse varem näinud, et Ophelia oleks esile tõusnud. [---] ma teadsin küll, et läks hulluks ja uputas end ära, aga see ei jõudnud minuni. [---] Aga nüüd oli just, et ta nuttis seda isa taga ja venda ka ei olnud, keegi teda ei lohutanud. [---] Ta läks hulluks, ma ei teagi, ilmselt see kõik kokku, liiga segased asjad tema jaoks hakkasid toimuma. Minu meelest ta nii väga ei läinud Hamleti pärast hulluks.

V2 – Ma ei oskagi öelda, ma kuidagi, noh tema [Hamlet] kohalolek – ainult need misantseenid nagu kandsid, kus tema oli. Imelikul kombel. Ja siis...selles mõttes see Hamlet kuidagi...sai juba verbaalselt oma osaga hästi hakkama, siis ta liikus kergelt, hästi. [---] Et kuidagi väga lihtsalt tuli tal see roll. Mul tundub, et ta nagu... tundis ennast nagu jube...hästi seal, ebanormaalselt hästi. [---] Vaatasin, et see koosseis oli nagu kohutavalt ebaühtlane. [---] Nad ei olnud huvitavad – Claudius ei olnud huvitav, Gertrud ei olnud huvitav, Ophelia ei olnud ka absoluutselt huvitav...Ja üldse see Ophelia vist oli kuidagi...sest ta peab ikkagi hulluks minema, aga seal ta nagu kuidagi ei läinud. Ta oli nagu kuidagi plikake...seal liiga.

V3 – Mul ei tekkinud nagu kordagi tunnet, et ta [Hamlet] teeb midagi, mida ta ei peaks tegema või midagi põhjendamatu [---]. Ta oli veenev kõiges, mis ta tegi. Ja tõeliselt paistis välja, et inimesel ongi dilemma, mingid meeletud läbipõlemised. [---] See oli minu jaoks pigem Hamleti armastus Ophelia vastu, mitte teistpidi. [---] See

Mariuse Hamleti roll, mulle jäi mulje, et temas ei olnud sellist kurjust. Seal oli pigem, et on lihtsalt üks noor mees, kes ei osanud otsustada õigel ajal piisavalt kiiresti. [---] Et kui ta manipuleeris, kas või Opheliaga, siis ilmselt ta ei osanud aimata, mis võib edasi juhtuda. Ja ta ei saanud tappa kuningat...palvetamise ajal [---]. Ja ta teab, et keegi on seal kardina taga, ta eeldab, et see on ta lell ja sellepärast püüab tappa.

Intervjueeritavatel paluti kirjeldada surma kujutamist etenduses. Vastustest selgus, et vastuvõtt sõltub materjali eelnevast tundmisest – kuna surmad on ette teada, ei ole neil laval esitatuna traagilist mõju, see ei puuduta vaatajat. Leiti, et surmad laval ei mõjunud häirivalt, ning et filmilike lahenduste korral oleks mõju olnud suurem. Samas mainiti surma loomulikku kujutamist – ilma rõhutatud emotsionaalsuseta, kuid sisemise traagikaga.

V1 – Ophelia surm on nagu väga traagiline, aga teiste surm on lihtsalt, et nii pidi minema. Et surma märk on otsaes. Ma ei tea, raske on mööda vaadata sellest, et ma tean, et see isa [Polonius] saab seal surma, et seda kuidagi läbi mõelda enda jaoks, et miks ta [Hamlet] ikka torkas seda seal. [---] Seal lõpus tuleb koomika sisse, see hauakaevaja loobib neid pealuusid seal. [---] Kuidagi...minu jaoks ei ole väga tõsiseltvõetav surm seal üldse. [---] See ei ole mingi traagika. [---] Ja surm ei jõua otseselt minuni, absoluutselt. Ophelia puhul jõudis rohkem see traagika ja kui kurb see kõik oli, mis temaga juhtus, aga...see surm jääb nii küsimärgiga, et kas ta tappis ennast ära või oli see õnnetus. [---] See, et Rosencrantz ja Guildenstern määrati ka surma [---] see ei ole üldse mingi...mis mind liigutaks nii väga.

V2 – Need surmad mind seal ei häirinud, jah. [---] Nojah, lõpus tuleb laipu juurde... Vot seal Linnateatris oli vist ka, et see...Polonius piilus kuskilt ülevalt, mingi asja pealt...ja siis ta torkas ta läbi ja veri hakkas alla nirisema mingisse plekkpange vist, mingi sellise kohutava häälega. Et seal oli ka püütud nagu....olla sellisem filmilikum, et on ikka verd ja...Et muidu on mingi kardina taga, sutsti ära ja *so what?*

V3 – [---] surma oli kujutatud väga loomulikult. Ei olnud huvitaval kombel mingit erilist traagikat sinna juurde pandud. [---] Ja mulle tundub, et isegi need surmastseenid olid lavastatud enam-vähem samas võtmes, seal ei olnud mingeid meeletuid emotsioonipurskeid, aga samas seal oli selline selge sisemine traagika.

Vägivalla teema juures leiti, et vägivald ei mõju vaatajale, kuna tegevus on ette teada. Hamleti käitumist emaga peeti nii julmaks kui õigustatuks. Arvati, et vägivalla all kannatavad tegelased, kes asjasse (konflikti) ei puutu; samuti, et vägivald põhjustab vägivalda. Vastustes mainiti ka, et vägivald on loos seotud kättemaksu ja õigluse teemaga; Hamleti tegelaskujuga seoses toodi välja vägivalla ja kannatuse seos.

V1 – Laval käis arvete klaarimine, aga... see, kuidas ta emaga käitus, see oli julm, jah. [---] Siis kui nad Laertesega vehklesid, see oli ka nagu lõbumäng, kuigi hästi ohtlik. Kuigi jah, liiga palju inimesi saab seal surma, kes otseselt asjasse ei puutu. [---] See vägivald ei üllata absoluutselt, see on ette teada, et peaaegu kõik saavad surma, see kustutab ära selle vägivalla efekti tegelikult. [---] ainult see võib minna meelest ära, et kes mis järjekorras – kes seda jooki seal jõi ja... [---] Teatris – ta [lugu] ei ütlegi mitte midagi. Välja arvatud see, et vägivald põhjustab vägivalda. Võib-olla see sõnum ka, et Hamlet kannatab selle vägivalla pärast päris palju...juba ette ta kannatab, siis ta põhjustab selle ja siis kannatab veel rohkem. See, kes vägivalda ellu viib, et tema kannatab ka.

V2 – See on, noh, lihtsalt dramatiseeritud. Aga minu arust, noh...mis seal siis on...üks asi on see kättemaks, teine on see, et see on ikkagi õigluse teema ka. [---] võib-olla kuidagi see hullumine tuleb sellest, et...ikkagi ta ema...et ta ei saa aru oma emas sellisest...pimedusest. [---] Ja tegelikult – ega see, et...Claudius on ta isa tapnud, ega see ju ei...ei ole tal alguses ju ikkagi lõpuni selge, seda ta tahab välja selgitada. See on nagu...pool sellest loost on see väljaselgitamine. Aga samas, ühelt poolt ta selgitab välja, samas tema jaoks on see juba täiesti selge.

V3 – Noh, ainukesena võib-olla tuleb välja, ainukesed on nagu naised, kes tõesti niiviisi emotsioonitsevad täiel rinnal seal. [---] Aga...jah, ma arvan, et see kõik oli kuidagi hästi dünaamiline, et seal ei tekkinud minu jaoks selliseid...ebakõlasid. [---] oma emaga käitus [Hamlet] suht hästi, arvestades kogu seda...Ja ta viha oli eelkõige suunatud selle...ma ei tea, kas see oligi viha? Ta lubas oma isale midagi. Ma arvan, et Hamlet oli väga rüütellik [---].

Kirjeldades muljet etendusest tervikuna ning emotsioone, mis etendusega seostusid, toodi välja huvi tekkimist materjali vastu, soovi näidend uuesti üle lugeda. Leiti ka, et lavastus tervikuna tundus nõ lavastamata, kuid esile tõusis Hamleti rollilahendus, kuna osatäitja suutis end rollist distantseerida. Lavastus pakkus vaatajatele ka võimalusi näidendis toimuvat uue pilguga näha, mõista seoseid, mis varem olid vaatajale jäänud arusamatuks.

V1 – Mul tekkis huvi, et peaksin selle uuesti üle lugema, aga emotsiooni suhtes – et laulul või muusikal on ikka nii suur jõud. Seal tegelikult oli ju suht vähe seda muusikalist kujundamist [---] see laulmine läks mulle kõige rohkem südamesse. Et see muusika mõjub rohkem kui sõnad.

V2 – Kuidagi suhteliselt, mina tuln suhteliselt tühja tundega ära. [---] Ta [Marius] on ikka superhea. Kahju, et ta nii väikses teatris on. [---] Ja teiseks ma mõtlesin seda, et see...oli nagu lavastamata, ja siis see...isa vaim ei veennud mind [---] Mulle tundus, et Marius isegi vahepeal...et ühtlasi oli Hamlet ja...ja siis vahepeal nagu vaatas “Hamletit” ka. Sellepärast ta mulle vist meeldis ka. Ta suudab nagu distantseeruda.

V3 – Mul oli selline tänulikkuse tunne, et nad on teinud selle asja ära. [---] Siia maani ma olin vaadanud etendust, et: ahah, selge – see mees valib selle tee. [---] Aga Marius [---] oli lahendanud selle rolli nii, et ma sain tõesti jälgida, et tal oli...hästi palju muresid ja hästi palju...otsustusvõimalusi. Ja ma isegi nagu sain aru, miks ta valis mingi tee. [---] Näiteks mis oli hästi huvitav [---] ma olin kogu aeg mäletanud, et ta tapab Poloniuse, teades, et seal taga on Polonius. Ja nüüd ma sain aru, et tegelikult ei olnud see nii. [---] Või see, kuidas ta käitub Opheliaga – ma sain aru, miks ta käitub nii.

Vägivald ei tõusnud vastajate jaoks “Hamleti” puhul oluliseks teemaks ja vastused olid küllaltki napid. Seoseid tragöödia žanriga intervjuueeritavad otseselt ei loonud ning sellest tulenevat vägivalda funktsiooni näidendis ei avanud, kuid nähti kannatusi, mida vägivald põhjustas Opheliale ja Hamletile, samuti õiglusevajaduse ja kättemaksu motiivi, mis näidendis vägivalda kasutuse tingivad. Vägivalda juhuslik iseloom, millest oli juttu kolmandas peatükis, oli tajutav ka vastanutele.

Elmises peatükis jälgisime vägivalda teemat Shakespeare'i “Hamleti” tekstis (3.1.3.) ning leidsime, et otsustavam mõju näidendi tegelastele on psüühilisel vägivaldal, mis põhineb Hamleti teadlikel valikutel. Vastajad ei pidanud Hamleti tegevust ettekavatsetuks, vaid nähti tema otsustusvõimetust. Arvati, et Hamlet küll manipuleerib inimestega, kuid see ei viita pahatahtlikkusele. Ophelias nähti ka tegelast, kes näidendis kõige enam kannatab, kuid Hamleti käitumisele seejuures hinnanguid ei antud. Intervjuueeritavad ei seostanud Hamletit vägivaldsusega, vaid nägid temas vägivalda ohvrit ja kannatajat.

Vägivalda esitus laval ei mõjunud vaatajatele häirivalt – ühelt poolt seostus vägivald näidendis kättemaksu ja õigluse otsimise teemaga, teisalt oli materjal vaatajatele tuttav ning vägivalda-aktidele emotsionaalselt ei reageeritud. Küsitluses selgus samas, et vaatamata näidendi tegevustiku tundmisele pakkus lavastus vaatajatele üllatavaid momente, mis varasemas lugemis- või vaatamiskogemuses olid tähelepanuta jäänud. Surma kujutamine laval mõjus pigem loomulikult kui teatraalselt ning ei tekitanud vaatajas emotsioone.

Seega vaatajad pigem distantseerisid end vägivalda esitusest laval, reageerides teatrimärkidele tavaelust erinevalt. See võis olla tingitud nii antud lavastuse laadist, kus (füüsilist) vägivalda esitati stiliseeritult, seda ei tõstetud lavastuses esile. Lavastuse põhirõhk oli sõnal, mitte tegevusel (mainiti ka, et “Hamlet” oli nõ lavastamata) – võrreldes eelnevate “Hamleti” lavastustega Eestis erineti teksti täismahus esitamise poolest, stseenidele lavalised lahendused olid pigem traditsioonilised kui uudsed.

4.2. “Padjamees”

Esietendus 30. aprillil 2005 Teatris NO99. Lavastaja Tiit Ojasoo, kunstnik Ene-Liis Semper. Osades: Katurian – Tambet Tuisk (Vanemuine), Michal – Sergo Vares (Lavakunstikool), Tupolski – Rein Oja, Ariel – Andres Mähar (Vanemuine), Tüdruk – Kadri-Hebo Kukumägi, Poiss – Karl Markus Antson, Ema – Eigi Tali, Isa – Tiit Tammesson.

Peaosatäitja Tambet Tuisk nimetati rahvusvahelise žürii poolt festivalil Draama 2005 parimaks meesnäitlejaks. Rein Oja pälvis oma rolli eest 2005. aasta parima meesnäitleja preemia. Ene-Liis Semperi lavakujundus valiti 2005. aasta parimaks.

Teatrit NO99 võib Eesti teatri kontekstis pidada eksperimentaalse suuna esindajaks –lavastused põhinevad sageli omaloodud tekstidel, mis suhestuvad ühiskonnaga kriitiliselt, näitlejatehnikas on rõhk näitleja füüsilistel võimetest ja kehakeelel. “Padjamees” oli teatri juhi Tiit Ojasoo teine McDonagh’ näidendi lavastus, varem oli ta lavale toonud “Inishmore’i leitnandi” (Eesti Draamateater, 2003).

“Padjamehe” etendustel teatri *black-box* saalis asetus publik kahele poole mänguplatsi, publiku selja taha olid mõlemale poole paigutatud ekraanid, millele etenduse käigus projitseeriti fotomontaažid. Dekoratsioon koosnes lauast ja paarist toolist. McDonagh’ teksti järgi esitatakse Katuriani lugusid “Kirjanik ja tema vend” (I v, 2. sts) ja “Väike Jeesus” (II v, 2. sts) laval, Ojasoo lavastuses esitati neid aga fotode seeriana. See on oluline erinevus – McDonagh’ versioonis muutub õudus vahetu esitamise kaudu realistlikuks ning eemaletõukavaks, kuid mustvalgete fotode mõju on teist laadi. Kuna fotograafia seostub ennekõike dokumenteerimisega, mõjub fotodel kujutatul isegi realistlikumalt kui laval toimuv. Samas olid fotod lavastatud viisil, mis muutis õuduse groteskiks.

Ojasoo lavastuses oli kasutatud stseenide ümbertõstmist ning kordamisi. Lavastuse avastseeniks oli tõstetud näidendi viimane sündmus, Katuriani hukkamine. Esimese vaatuse alguses esitati paari vägivallastseeni *black-outide* järel kaks korda. Need näitlejatehniliselt ülitäpsed stseenid mõjusid vägivalla estetiseeritud esitusena – selliselt kujutatakse vägivalda filmides, kiirete efektsete kaadritena. See võte on aga tõlgendatav kui lavastaja pettemanööver, sest sisuliselt tegeldi lavastuses, nagu ka näidendis, vägivalla märksa sügavamate kihtidega.

Katuriani tegelaskuju lavastuses iseloomustas äärmine intensiivsus, samas kui näidenditeksti remarkidesse niisugust lahendust kätketud ei ole. Uurijate juuresolekul oli Tambet Tuisu Katurian peaaegu paanilises hirmuseisundis, tema keha võbises ning

kõne oli palavikuline. Katuriani valmidus koostööks politseiga oli siin otseselt seotud püüdega vägivalda vältida. Michal (Sergo Vares) oli kujutatud veel naiivsema ja lapselikumana kui McDonagh' tekstis, publikule mõjub seega jahmatavalt, kui selgub, et tegemist on mõrvariga. Uurijad olid esitatud küüniliste ja professionaalsetena, nagu ka tekst ette näeb; Tupolski stoilisus vastandus Arieli läbematusele.

Lavastuse retseptsioonis kajastus püüd McDonagh' näidendit lahti mõtestada. Valle-Sten Maiste nendib: *McDonagh andekus on ilmne, kuid see on väljendunud pigem musta huumori ja elajalikkuse konstrueerimisel kui neile kandva tagapõhja loomisel.* (Maiste 2005). Samas leiab Maiste, et tegemist on õnnestunud üldistusega, mille fookusesse on seatud uusaegse eneseloome ja romantiliste ideaalide kriitika. Näitlejatöödest tõstab Maiste esile Tambet Tuisu Katuriani, kelle usutav esitus väärib kriitiku hinnangul erakordset tunnustust, ning ka Sergo Vares Michali rollis pakkus lavastuse eredamaid hetki. (*ibid*)

Kunstniku vastutust loodu ees rõhutab oma arvustuses Jan Kaus: *Siin ilmneb lugude looja vastutuse teema; lugude looja peab alati kaaluma, kas ta sooviks, et ta väljamõeldud lugu ka reaalselt teoks saaks. Selles ilmnebki Katuriani süü, et ta pole sellele mõelnud [---].* (Kaus 2005) Kausi järgi püüab "Padjamees" näidata, et inimese elu mõte väljendub *nendes lugudes, mida inimene loob ja kannab; ja eelkõige inimese enda elu loos.* (*ibid*)

Andres Keili artiklis käsitletakse küsimusi, mida McDonagh' näidend esitab: *McDonagh küsib, et kellel on õigus otsustada? Kelle pädevuses on olla Jumal? Kes suudab defineerida eesmärgi? Ning mis ehk kõige olulisem – kas ja kes võib ja saab lõhkuda põhjuslikkuse, teost tagajärjeni viiva ahela?* (Keil 2005) Vastuseid McDonagh oma näidendis välja ei paku, see on omamoodi intellektuaalne mõistatus, millele on tähelepanu juhitud ka näidendi retseptsioonis mujal Euroopas.

Kristi Eberharti sõnul on tegemist lummava ja sünge muinasjutuga maailmast, *kus rängale lapsepõlvele järgneb samaväärne elu täiskasvanuna.* (Eberhart 2005). Lavastuses mõjusid nii vägivald kui õrnus ehedalt ning näitlejatehnika virtuoossus oli publikule nauditav. Eberhart juhib tähelepanu fotoreportaažis esitatud maneerlikule maailmale, *kus naiivse ja hubase vormi sees peitub vägivaldne sisu. Reaktsioon sellele on väga tugev ja puhas: kohtuvad äng, õudus ja naer.* (*ibid*) Artiklis osutatakse seega ka käesolevas töös käsitletud õõvastava ilmnemisele näidendis, ning seotakse see groteskiga.

Arvustustes oldi ühte meelt näitlejatööde meisterlikkuse suhtes, näidendi sisu avas aga iga kirjutaja erinevalt. Vägivallaaktide esitamine laval ei mõjunud häirivalt, kuna arvustajad leidsid sellele põhjenduse kas näidendist endast või üldistusest, mida McDonagh tekst nüüdisaegse maailmapildi kohta loob.

4.2.1. “Padjamehe” lavastus vaatajate vastuvõtus

Vastajad: V1 (haridus: MA, 41 a, naine), V2 (haridus: BA, 23 a, naine), V3 (haridus: BA, 27 a, naine). Interjuud on läbi viidud vahemikus 2006-2007.

“Padjamehe” teemat kirjeldades leidsid vastajad, et lugu räägib lapsepõlvest, näitab põhjuse-tagajärje seoseid. Samuti arvati, et autor juhib tähelepanu vägivallale kui niisugusele, vägivalla eksisteerimisele maailmas. Vägivalla teema esitamine agressiivsete vägivallaaktide kaudu mõjus pigem eemaletõukavalt. Leiti ka, et ei olnud tegemist ei meelelahutusliku ega ka sisuka näidendiga.

V1 – No ta oli minu jaoks ikkagi lapsepõlvest, see konkreetne lugu. Lapsepõlvest tuleb see, kust me kõik tuleme. Näitas need põhjused ära, võib-olla groteskselt, natuke ülepingutatult. [---] muidugi ma ei õigusta mingit kuritegevust, aga...noh see süü tuleb tegelikult kuskilt generatsioonide tagant, et see ei ole mitte see, et inimene on sündinud halb, vaid tal on mingi põhjus olla halb. Minul tekkis pigem empaatiatunne, teises pooles kindlasti. [---] Et seal oli nagu kõik vaatajale ette serveeritud, said kõik kätte. Nagu midagi sinna...nö kulissi taha või teise plaani ei jäänud. [---] noh, see puánt, et tüdrukut ei tapetudki ära, et see oli lihtsalt selline positiivne...uudis, et...ainult halb ei mõjuta, et ikkagi hea ka mõjutab.

V2 – Teema vastu nagu...ei olegi võib-olla midagi, aga just see ongi, et kuidas seda näidata, et ta oleks nagu vastuvõetav, et vägivalla teema, et seda ei pea nagu näitama vägivaldselt. [---] see...ei jätnud üldse head muljet. [---] Aga et kust nagu üleüldse tuleb vägivald. Et millest see tuleb, kas see on see, et inimene tahab mingit võimu või kuidagi, inimene tahab nagu olla üle millestki ja siis selle nimel ta on võimeline tegema kõike ja et tihtilugu [---] vägivalla kaudu seda saavutatakse. Just see, et kust tuleb vägivald üleüldse. Kuskilt ta tuleb. See on hästi hirmus teema tegelikult, ma ei kannata vägivalda. Aga noh, et ta on olemas, et kas ta tahtis lihtsalt juhtida sellele tähelepanu või...

V3 – No see oli ikkagi see, et...see tundus mulle...sisutühi. Et see ei olnud ei...meeltlahutav ega...ka nii...sisukas. . Kui ma vaatasin kodulehelt nende neid arvustusi...või see oli vist hoopis näidendi tutvustuses kirjas, et...et seda on nimetatud kõige nukramaks ja vaimukamaks etenduseks sellel aastal...või midagi niisugust. Aga...täpselt nagu see etenduse kuulutuski ütles, et seda *on nimetatud* väga vaimukaks...et oli näha, et see, kes kirjutas, ei olnud ise ka selles väga veendunud. [---] Aga see...noh, mis mul tundus nendest arvustustest, et mis võib-olla kriitikutele meeldib, on see, et ta on nagu selline...keeruline. Ja siis...ses suhtes on kriitikutel nagu

huvitav seda lahata. [---] mul on natuke selline tunne, et kriitikud nagu...kui nad mõnikord ei saa mõnest kohast aru seal näidendites, siis nad ei taha seda nagu tunnistada ja siis...igaks juhuks siis pigem kiidavad.

Tegelaste kirjeldamisel mainiti, et etenduse alguses anti tegelastele hinnanguid ja tegelased eristusid üksteisest selgelt, kuid lõpus need erisused vähenesid. Michali kuju suhtes arvamused lahknesid: üks vastaja pidas seda keerulise tegelaskuju õnnestunud esitamiseks, teine leidis, et ta oleks võinud lavalt hoopis puududa, sest niisuguselt esitatud tegelane tekitab pigem tülgaust. Mainiti ka, et tegelaskujud olid lavastuses “üle vindi”.

V1 – Mulle meeldis endale see tapja vend, see Michal meeldis mulle kõige rohkem. Ta mängis seda...pool-lollikest ja õnnetukest...väga hästi. Nende teiste osad olid nagu selgemad, et olen...vihane ja füüsiliselt vägivaldne politseinik, või olen vaimselt vägivaldne politseinik. Ja on natuke selline äpu kirjanik. Aga selle venna...tüüp oli, noh kõige keerulisem ja minu meelest ta mängis selle kõige paremini. Ta oli keeruline ja sai sellega hästi toime. [---] Ja selle Katuriani lood, just nimelt see lugude jutustamine oli minu arvates hästi hea. Kui ta jutustas sellele Michalile põrsa lugu ja. Lugude jutustamine on omaette...anne peab olema selle tegemiseks. [---] Kindlasti andsin hinnanguid, pahad ja hea. Muidugi. Sest ma ei saanud aru, mis värk käib, ma ei teadnud mingit tausta. Süütu kirjanik pekstakse läbi politsei ja oskonnas. Aga pärast...noh, pärast olid kõik võrdsed, kõik neli. Võrdsete saatustega.

V2 – Mulle ei meeldinud.. kuidas oli mängitud see, keda Sergo Vares mängis [Michal], ta mängis seda haiget venda. Mitte näitleja, vaid see, kuidas ta seda vigast poissi mängis. [---] See on nagu raske ülesanne, et see ei olnud hästi tehtud. See oli nii ebameeldiv, et ei tahtnud üldse vaadata seda tüüpi. Väga raske on seda teha nii, et sa saad aru selle asja tõsidusest...ja et noh, et ei tekiks tülgaust. Pigem oleks võind see tüüp olemata olla, et sa ise kujutad ette, mihuke ta võiks olla, mõtled välja. Et saaks ise kõik välja mõelda, kõik õudused, kui üldse...

V3 – Tegelased jäid ikka nii kaugeks mulle, no kõik. Rein Oja on minu jaoks ikka Rein Oja, seisab laval ja karjub. Ja Tambet Tuisk oli kogu aeg Tambet Tuisk, ma üldsegi nagu ei...unustanud seda nagu hetkekski. Noh, mulle muidu see Tambet Tuisk väga meeldib kui näitleja. Rein Oja ju ka. Aga need rollid olid jah minu jaoks nii üle vindi, et ...ei tekkind nagu mingit sellist äratundmishetke.

Vägivalla teema puhul tekkis seos Iraagi vangilaagrites toimunuga. Publiku minimaalne distants lavaga suurendas vastumeelsust vägivallaaktide esitamise suhtes. Leiti, et vägivalla teemat ei peaks käsitlema rohkete vägivallaaktide esitamise kaudu, vaid tuleks leida teistsugune lähenemisviis. Arvati, et vägivalla teemat kasutatakse ka

publikuga manipuleerimiseks, kuivõrd rasked sündmused mõjuvad publikule emotsionaalselt.

V1 – [---] minu jaoks oli see üks vastik vägivald kõik [psüühiline ja füüsiline]. Et noh, see käed käiku, et see oli siiski...ilmselt minu jaoks vastikum. [---] Mingi assotsiatsioon tuli mul nende Iraagi lugudega, kus sõjaväelased piinasid vange. [---] Ja siis mul tekkiski see tunne, et miks ma pean seda vaatama siin kahe meetri pealt. Ma ei taha seda vaadata! [---] McDonagh ilmselt oskab väga hästi mõjutada inimese vastuvõttureseptoreid, et...vägivald ja seks on need, mis tekitavad inimeses mingi sellise, kinnistavad pilgu asjale, mis toimub. [---] Ühesõnaga, tund aega siiski oli kadund aeg. Kui sa vaatad tund aega lajatamist, see ülekuulamine.

V2 – Tihti, kui neid vägivalda asju näidataksegi koledalt, siis see nagu tekitab... ebameeldivustunnet, et sa ei taha nagu selle teemaga seostada, sa ei taha mõelda selle peale, sest sulle näidatakse seda nii õudselt. [---] Kim Ki-dukil on minu meelest, et...kõik on nagu hästi kaunis, aga noh, hästi valus. [---] Et kui seda asja teha ilusti, siis nagu lähened sellele teistmoodi, noh, tekib mingisugune, sa nagu lepid sellega. Paremini.

V3 – [---] raske on öelda, miks ta [vägivald] on põhjendatud, ta lihtsalt...no aitab võib-olla näidata, et milline see peategelane on või aitab teda iseloomustada. Ja ma arvan, et see on ka filmides nii, et selle vägivallaga tihti manipuleeritakse [---]. Et ka nagu väga kuulsates filmides, nagu näiteks "Pianist" on kasutatud seda, et kui sa näitad lapsi ja seda, kuidas natsid neid tapavad, siis see on nagu kindlustatud, et vaataja muutub kurvaks ja härdaks ja nagu film liigutab teda emotsionaalselt. [---] aga mingil hetkel, kui sa seda tähele paned, siis see hoopiski...noh, viib sind nagu sellelt filmi teemalt tegelikult kõrvale.

Kirjeldades lavastuse üldmuljet ja saadud emotsioone, märgiti ära lavastuse hea teostus ning hästi kirjutatud lugu, teisalt oli laval näidatut raske vastu võtta. Üks vastanutest leidis, et nii näidendi sisu kui näitlejate mäng oli liiga agressiivne. Laval esitatut peeti ka liialt teatraalseks ning mainiti näitlejate mängu põhjendamatu agressiivsust ja intensiivsust, mis lavastuse sisu osatähtsust vähendas.

V1 – [---] väga hästi tehtud, väga huvitav iseenesest lugu, tähendab see teise poole lõpp. See esimene vaatus, kuskil poole peal, kui ma tõesti mõtlesin, et ma lähen ära koju, et piinlik on, aga ma ei vaata seda teist vaatust, mis ma ennast ikka piinan. [---] Esimese vaatuse jooksul mul oli selline tunne, et see tõesti ei anna mulle midagi, see võtab minust, aga ta ei anna mulle absoluutselt mitte midagi. [---] Et need on nagu kaks täiesti vastandlikku emotsiooni, mis ma sain. Nii et meeldis see teostus, meeldis tegelikult see lugu iseenesest, see oli hästi kirjutatud lugu. [---] Aga ei meeldinud...noh, elu ongi ilmselt väga paljudel inimestel selline. Aga mulle ei meeldi seda võib-olla iseendale tunnistada. Seda ei taha vaadata. [---] Seal ei olegi suurt

vahet, kas sa vaatad Kivirähki “Eesti matust” või vaatad seda, et lihtsad lood mõlemad. Lihtsalt erinev emotsioon. Mina tahaks mõelda.

V2 – Ma seda sisu üldse ei teadnud, mis seal toimub. Mõtlesin, et äkki on huvitav tükk. Aga mulle ei meeldinud, üldse ei meeldinud. [---] Ja see oli ka sihukene...hästi aktiivne, see tükk, kuidagi ka mõjus vägivaldselt. [---] Midagi positiivset see ei olnud. See oli pigem mingi ebameeldiv ja...et ma ei saanud aru, miks ta seda tükki tegi või miks see nagu oli vajalik. [---] Ja see mind häiris, et nad rääkisid hästi kõva häälega, hästi kõvasti rääkisid. Me ei istund üldse nii lähedal, aga ei olnud üldse nii suur kõik, et nad peaksid... [---] Vist oli liiga pikk ka lõpuks. Ma arvan. Et ta oli kahes jaos ja et siis sa pead peale vaheaega veel tagasi minema ja seal...kannatama. [---] Ja ikkagi mulle mõjus lõpus see ka veel õudsena, see roheline tüdruk. Või et see ei olnud veenev nagu. [---] Mulle jäigi nagu see arusaamatuks, et miks nad seda tükki tegid.

V3 – Ja see peamine põhjus, miks ta mulle ei meeldinud...oli see, et ta tundus mulle...liiga teatraalne just selles halvas mõttes, ülimalt teatraalne. Näiteks see näitlejate töö oli hästi agressiivne...ja see oli minu meelest selline põhjendamatult agressiivsus...No võib-olla see, et...noh ma olen nii palju filme vaadanud, et mul on nagu filmide mõju...et ma juba pean seda, filmide sellist tagasihoidlikumat näitlejatööd...et ma olen sellega nagu nii ära harjunud. Et kui ma teatris näen, et ...keegi juba hakkab karjuma kõva häälega või nagu kasutab selliseid hästi teatraliseid võtteid, siis see peab olema minu jaoks nagu väga põhjendatud. Minu meelest nagu teatris tehakse seda liiga kergekäeliselt. [---] et lihtsalt nagu liiga intensiivseks muutus see asi, et sisu kadus nagu ära. Et ükskõik kas lavastaja või näitleja ise oleks võinud seda mõista minu arvates, et vint käib üle. [---]
No ma sisuliselt ikkagi...põgenesin sealt.[---] Noh, põhjendamatult vägivald, ta ikka ei...muutus nagu talumatuks. Samas see saal oli selline, et sealt on nagu raske välja saada.

Vägivalla ja teatri teemat ühendades leiti, et vägivalla käsitlemisel on kõige olulisem teemale lähenemise viis; “Padjamehes” arvati olevat tegu liiga ühese lähenemisega. Samas nenditi, et publikul on miskipärast vajadus representeeritud vägivalla järele. Arvati, et huvitavam on jälgida vägivalla nõ peenemate mehhanismide esitamist teatris, näiteks psüühilist vägivalda või ühiskonna varjatud vägivalda indiviidi suhtes.

V1 – Ma ei arva, et ta mõjub teatris kõige rohkem, näiteks minule mõjus “Dogville” kinos ka väga. Ma ei arva, et teater on kõige tugevam meedium. Et see olenebki, kuidas see välja mängitakse, mis vahenditega. [---] ma tundsin ka, et on igav. Et mulle kogu aeg lajatati ja nagu midagi ei toimunud, et igav oli. Ei ole ju mõtet vaadata kaks vaatust lajatamist. [---] “Hamletit” on küll lahatud siia- ja sinna poole... aga ta on, ütleme see McDonagh oli...minu jaoks ainult ühest asjast. See oligi see lapsepõlve pained. Aga “Hamletis” on kirjutatud erinevaid teemasid, see on minu meelest hästi laialivalguv asi võrreldes McDonagh’ga.

V2 – Vist pigem ei vaataks vägivalda... aga oleneb, kuidas seda näidatakse. Ju ta siis pakub midagi. See vist ei tundu väga normaalne mõte, et...vägivald pakub inimesele midagi, mida peab siis tingimata nägema või...Imelik.

V3 – [---] seal [“Mägede iluduskuninganna”] oli ses mõttes huvitav, et vaata see vägivald oli...et tegelikult ju...on hästi palju sellist vägivalda meie ümber, mis ei seisne selles, et keegi karjub kellegi peale, vaid inimesed avaldavad üksteisele survet hoopis varjatute meetoditega. Seal oli nagu seda näidatud. Et see vägivald oli nagu peenemalt. Millega ongi minu meelest inimestel oma igapäevaelus raskem toime tulla [---] “Jänese aastast”, mida ma mainisin, see oli selle poolest huvitav, et seal justkui...ei olnudki mitte niivõrd näidatud seda...üksikute inimeste vahelist vägivalda, kuivõrd nagu sellist ühiskonna vägivalda ühe inimese suhtes. Niisugust...sotsiaalse keskkonna vägivalda üksikindiviidi suhtes. Ja seda oli näidatud ka nii, et põhimõtteliselt sellele oli irooniliselt viidatud või muiatud selle üle. Selles suhtes nagu hästi mõjus, et vaataja lasti see ise...nagu välja lugeda.

“Padjamehe” etenduse puhul kerkis vägivalla teema vestlustes kohe esile. Näidendi teemat iseloomustades tekkisid seosed nii reaalses maailmas toimuvaga kui vägivalla fenomeniga üldisemalt. Vestluses selgus ka, et publik tajub, kui vägivalla teemat kasutatakse vaataja emotsioonidele rõhumiseks, vaatajaga manipuleerimiseks. Vastajate jaoks osutus probleemseks viis, kuidas autor oma mõtet edastab, vahendades seda agressiivse dialoogi ning tegevuse kaudu. Vaatajale mõjus niisugune lähenemine pigem ründavalt, materjaliga ei olnud lihtne kontakti leida. Kuna publik oli paigutatud kohe lavapoodiumite kõrvale, oli ka distants toimuvaga väike ning vaatajaid häiris vägivallaakte füüsiline lähedalolek.

Esimese vaatuse puhul leiti, et tegevus seisis paigal: näidati vägivalla-akte, kuid tegevuse põhjuseid ei avatud. Kontakt lavastusega tekkis siis, kui selgitati Katuriani tausta. Vastustest selgus, et vastuvõttu ei mõjutanud niivõrd näidendis käsitletud vägivalla teema, kui lavastuse lahendus, kus näitlejate mängus domineeris intensiivsus ja agressiivsus. Arvati ka, et nõ peenema, psüühilise vägivalla ja sotsiaalsete survete kujutamist on teatris huvitavam jälgida.

“Padjamehe” teksti analüüsi juures leidsime, et näidendis domineerib põhjendamata vägivald, sest peategelasega toimuvale ei anta seletust. Samuti leidsime, et kõik näidendi tegelased on vägivalla ohvrid. Põhjendamatu vägivald laval tekitab intervjuueeritavates pigem igavust ja trotsi. Tegelastes vägivalla ohvrite nägemine ei olnud vastajate puhul valdav ning pigem jäi domineerima tõrjuv hoiak füüsilise vägivalla esituse suhtes.

Vaatajad liikusid “Padjamehe” vastuvõtuprotsessis reaalsuse ja teatraalsuse piiril, laval esitatud vägivalda suhtes nii distantseeruti (mainiti hästi kirjutatud ja teostatud lugu), kuid samas peeti esitatud vägivalda realistlikuks, näitlejate agressiivne mäng tõi vaatajas esile elulähedasi emotsioone.

Anneli Saro nendib, et ebameeldivate teemade puhul on teatrivaatajal siiski võimalik teost nautida, kui kunsti aktsepteeritakse mängu ja simulatsioonina. *Estetiseeritud negatiivsed emotsioonid toovad kaasa vabastava psühholoogilise ja füsioloogilise efekti – katarsise, kuid samas vaataja kontrollib olukorda ning võib vajaduse korral end etendusest distantseerida.* (Saro 2004 : 57)

“Hamleti” lavastuse puhul distantseerisid vaatajad end vägivalda esitusest laval, vägivalda teemat ei loetud lavastuse puhul oluliseks ning füüsilised vägivalda-aktid ei häirinud vaatajat (publiku põhitähelepanu oli lavastuse sõnalisel sisul). “Padjamehe” publikul oli laval representeeritud vägivalda suhtes keerulisem distantseeruda: seda tingis nii lava ja näitlejate füüsiline lähedalolek – vähene distants lavaruumiga – kui näitlejate agressiivne mäng (põhitähelepanu oli lavastuse vormil). Seega oli küsitletud vaatajate puhul “Hamleti” lavastuse nautimine nõ lihtsam, kuna lavastust aktsepteeriti mängu ja simulatsioonina.

KOKKUVÕTE

Käesolevas magistritöös käsitletakse vägivalla teemat draamas ja teatris, keskendudes William Shakespeare'i "Hamletile" ja Martin McDonagh' "Padjamehele". Lähtepunkte vägivalla käsitlemiseks on palju: need sõltuvad erinevate indiviidide, ajastute ja kultuuride tõekspidamistest. Esimeses peatükis püütakse avada vägivalla fenomeni tausta, kirjeldatakse kategooriaid, millelt lähtudes vägivalda ühiskonnas käsitletakse (J. D. Eller 2005), vägivalla võimalikku ülendavat iseloomu ning vaatamängulisust, vägivalla-aktide vahendamist meedias, vägivalla esitamist kirjanduses ja teatris. Vägivalla vaatamängulisusele ja vaataja soovile näha teiste kannatusi osutab ka Susan Sontag (2004). Samas tekitavad publikus abitust ja ängi vägivallateod, millele ei ole võimalik leida otsest põhjust ega isegi kaudset motiivi.

Vägivalla teema analüüsimisel nimetatud näidendites kasutatakse Erika Fischer-Lichte (2004) ja Alexander Leggatti (2005) identiteedi-käsitlust draamas (ja teatris) kui liminaalses ruumis; samuti jälgitakse vägivalla võimalikku vabastavat funktsiooni, lähtudes Réne Girard'i (1981) vägivalla-käsitlusest, kus vägivallale antakse rituaali kaudu ülendav tähendus – asendusohvri vastu suunatud vägivald hoiab ära vastastikuse vägivalla kogukonnas. Teatri ja rituaali ühenduspunkt on jälgitav ka Richard Schechneri ja Antonin Artaud' teatriteooriates. Teater on seega ühenduslüli sotsiaalsete ja religioossete (vabastav, tervendav mõju) funktsioonide vahel ühiskonnas. Teatri ja rituaali ühenduspunktiks võib aga pidada vägivalda – Schechneri järgi on teatris asendusohvri kohal näitleja: näitleja ei ole ise näidendi tegelane, kes omakorda ei ole reaalne isik. Ohvritrituaal kindlustab kogukonnale harmoonia ning vägivalla vältimise; katartiline teater suunab samuti ümber vägivaldseid energiasid, "ohverdades" näitleja.

Teises peatükis uurisime vägivalla iseloomu Shakespeare'i ja McDonagh' näidendites (psüühiline/füüsiline, verbaalne/füüsiline, otsene/kaudne, laval toimuv/lavaväline, põhjendatud/põhjendamata vägivald) ning vägivalla rolli tegelaste identiteedi ja/või süžee käigu muutuses. Vaatluse all olid "Kuningas Richard Kolmas", "Othello", "Kuningas Lear" Shakespeare'ilt ning McDonagh' triloogia "Mägede iluduskuninganna", "Connemaras leitud kolp" ja "Üksildane lääts". Jälgisime erinevate vägivalla-aktide esinemist: füüsiline vägivald – jõu kasutamine (nii otseselt kui kaudselt, näiteks käsu andmine mõrvaks); psüühiline vägivald – surve

avaldamine, manipuleerimine, valikuvõimaluste piiramine jms; verbaalne vägivald – ähvardamine, needmine, alandamine jms.

Analüüsi tulemusel selgus, et Shakespeare'i kolmes näidendis domineeris pigem psüühilise vägivalla mõju tegelaste identiteedile – “Kuningas Richard Kolmandas” on oluline koht needustel, mis tõeks saavad; “Othellos” on Jago peamiseks relvaks manipuleerimine; “Kuningas Learis” ütleb Lear lahti oma tütre Cordeliast, selle tagajärjel satub psüühilise vägivalla ohvriks Lear ise, kui tütre Regan ja Goneril temast omakorda lahti ütlevad.

McDonagh' triloogias on füüsilise vägivalla esilekutsujaks ja identiteedi mõjutajaks psüühiline vägivald. See on kaua kestnud tõrjumise, alandamise, süüdistamise või inimese valikute piiramise tulemus. Läbivate teemadena esineb siin aastaid kestnud vimm, traumaatilised minevikusündmused, koduvägivald. Psüühilist vägivalda rõhutab soovimatute mälestustega manipuleerimine – meenutades valulisi sündmusi minevikust, valmistavad tegelased üksteisele kannatusi. Füüsiliste vägivalla-aktide puhul esines triloogias nii enese vastu suunatud vägivalda, füüsilist piinamist kui tähendusriikast asjade purustamist (inimsäilmed, pühakujud).

Kolmanda peatüki eesmärgiks oli uurida lähemalt vägivalla teemat “Hamletis” ning “Padjamehes”, püüti leida eesmärki, mida vägivalla teema näidendis täidab, vaadeldes vägivalla põhjustatud muutusi tegelaste identiteedile. Analüüsis jälgiti vägivalla iseloomu; vägivalla mõju tegelastele (mis võib ulatuda destruktiivsusest generatiivsusele); vägivalla võimalikku ülendavat, vabastavat aspekti (R. Girard'i järgi). Generatiivsuse all mõeldi vägivalla *tekitavat* mõju Girard'i mõistes: võimalust, et vägivallast tekib midagi edasiviivat, vastupidi vägivalla destruktiivsele ehk *lammutavale, lõhkuvale* iseloomule.

Peatükis püüti määrata ka “Padjamehe” žanrikuuluvust. Näidendit on peetud *thrilleriks*, mustaks komöödiaks, tragikomöödiaks vms. Leidsime, et komöödia ja meelelahutusel ei ole “Padjamehes” siiski määravat osa, ning näidendi narratiivsus (lugude jutustamine) erineb põnevusloo reeglitest. Seega pakkusime žanri nimetuseks groteskset draamat, mis sisaldab muu hulgas Grand Guignoli (näiteks naturalistlik füüsiline vägivald) ning gooti stiili (reaalsuse ja fiktsiooni hägustumine, monstroossed tegelased vms) elemente.

Analüüs näitas, et “Hamletis” iseloomustab füüsilist vägivalda teatav juhuslikkus, kuna Hamlet ei ründa oma tegelikku vastast Claudiust, vaid teisi tegelasi; nimetatud juhuslikkuses avaldub ka vägivalla destruktiivsus näidendis, kuna kannatavad n-ö

kõrvalised tegelased. Seevastu psüühilist vägivalda kasutas Hamlet (Ophelia ja Gertrudi vastu) pigem teadlikult. Vägivalla mõju puhul identiteedile leidsime, et Hamleti tegelaskujus on jälgitav püüd identiteeti teadlikult muuta (distantseerib end lähisuhetest, võtab endale kättemaksja rolli jms), mis lõpuks hakkab tema identiteeti lõhestama. Hamletiga toimuv muutus näib suunduvat ta enda vastu, sest teadlikule identiteedi muutmisele järgnevad vägivaldsed teod. Ophelia surma järel kahetseb Hamlet Poloniuse mõrva, kuid ei tunnista end teo kordasaatjaks – seda tegi “keegi teine”. Seega tajub Hamlet end samuti vägivalla ohvrina, kättemaksja roll on talle määratud.

“Padjamehes” kasutatakse sihilikult nii psüühilist, verbaalset kui füüsilist vägivalda. Katuriani identiteet on vägivalla kaudu konstrueeritud (vägivalla mõju lapsepõlves), ta on vägivalla ohver. Katurian suunab selle destruktiivsuse oma loomingusse, destruktiivsest kogemusest saab generatiivne; tema konstrueeritud identiteedis sisaldub võimalus eristuda. Katuriani juttudest inspireeritud mõrvad aga toovad uuesti sisse destruktiivsuse. Venna mõrvamine on vägivald Katuriani enda vastu, sest ta hävitab oma loomingu alge.

Vägivalla vabastav aspekt R. Girardi’i (1981) järgi oli jälgitav mõlemas näidendis. “Hamletis” kehastab seda Ophelia tegelaskuju: Hamleti jaoks on Gertrud Claudiuse süüs kaasosaline ning Ophelias näeb Hamlet omakorda sarnasusi Gertrudiga; viimase tõttu satub ka Ophelia printsi psüühilise vägivalla ohvriks. Kuna Ophelia läheb vabasurma, ei ole ta asendusohver mõiste täielikus tähenduses, ning tema hukkumine ei peata vägivalla-ahelat. Katurian vastab asendusohvri mõistele täpsemini – ta on välja valitud oma juttude ja linnas aset leidvate mõrvade sarnasuste pärast ning tema hukkamine peab vägivalla lõpetama.

Neljandas peatükis uuriti vägivalla esituse vastuvõttu Shakespeare’i ja McDonagh’ näidendite lavastuste puhul: kuidas vaataja vägivalla esitust tajub; kas vägivaldas käsitletakse pigem teatrimärgina, distantseerides end laval esitatud vägivallast, või on vastuvõtt seotud pigem elulähedaste emotsioonidega. “Padjamehe” intervjuudes kerkis vägivalla teema vestlustes kohe esile. Vaatajad liikusid reaalsuse ja teatraalsuse kogemise piiril, laval esitatud vägivalla suhtes suudeti distantseeruda, samas näitlejate agressiivne ja intensiivne mäng mõjus realistlikult; põhjendamatu vägivalla esitust peeti ka igavaks. Distantse lavaruumiga oli väike ning vaatajaid häiris vägivallaaktide füüsiline lähedalolek.

“Hamleti” puhul ei loetud retseptsioonis vägivalla teemat oluliseks ning pigem distantseeruti sellest. Füüsilised vägivalla-aktid vaatajat ei häirinud, mis võis olla tingitud ka lavastuse tonaalsusest (minimalistlik, sõnakeskne) ja füüsilise vägivalla stiliseeritud esitusest. Kui “Hamleti” puhul oli vaataja vastuvõtt eelkõige sisule suunatud, siis “Padjamehe” publik reageeris esmajoones lavastuse vormile (näitlejate agressiivne mäng), mis jättis sisu varju. Seega aktsepteeriti “Hamleti” lavastust mängu ja simulatsioonina, “Padjamehe” puhul oli aga distantseerumine representeeritud vägivallast keerulisem.

Kokkuvõtteks: olles analüüsinud vägivalla teema kasutamist William Shakespeare'i “Hamletis” ja Martin McDonagh' “Padjamehes”, keskendudes vägivalla rollile tegelase identiteedi muutumises, leidsime teema esitusele põhjenduse. Mõlemad peategelased on vägivalla ohvrid – ning ehkki nende sooritatud tegusid võib pidada kuritegelikeks, saab publik neile kaasa tunda.

KASUTATUD ALLIKAD

Aikin, Anna L. 2000. On the Pleasure Derived from Objects of Terror. – Gothic Documents: A Sourcebook, 1700–1820. Ed. E. J. Clery, Robert Miles. Manchester University Press, lk 127–132.

Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. Tlk. O. Ojamaa. Tallinn: Kirjastus Perioodika.

Balbat, Maris 2003. Nii palju Hamleteid. – Maaleht, 30.10.

Beckett, Samuel 1973. Godot'd oodates. Lõppmäng. Tlk. A. Pärsimägi. Tallinn: Eesti Raamat.

Brooke, Nicholas 1979. Horrid Laughter in Jacobean Tragedy. London: Open Books.

Burke, Edmund 2000. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. – Gothic Documents: A Sourcebook, 1700–1820. Ed. E. J. Clery, Robert Miles. Manchester University Press, lk 112–121.

Cabrera, Isabel 2001. Is God Evil? – Rethinking Evil: Contemporary Perspectives. Ed. María Pía Lara. California University Press, lk 17–26.

Callahan, John M. 1991. The ultimate in theatre violence. – Themes in Drama, vol. 13: Violence in Drama. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 165–175.

Cerulo, Karen A. 1998. Deciphering Violence: the Cognitive Structure of Right and Wrong. London and New York: Routledge.

Clery, E. J. 2002. The Genesis of “Gothic” Fiction. – Cambridge Companion to the Gothic. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, lk 21–39.

Cliff, Brian 2007. *The Pillowman*: A new story to tell. – Martin McDonagh: A Casebook. Ed. Richard R. Russell. Routledge, lk 131–148.

Cox, J. N. 1992. Seven Gothic Dramas, 1789–1825. Athens: Ohio University Press.

Diderot, Denis 2006. Näitleja paradoks. Tlk. M. Lepikult. – Akadeemia, nr 11, lk. 2353–2369.

Doyle, Maria 2007. Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage. – Martin McDonagh: A Casebook. Ed. Richard R. Russell. Routledge, lk 92–110.

Eberhart, Kristi 2005. No97 mängib oma alastuses publiku emotsioonidel. – Eesti Päevaleht, 03.05.

- Eldred, Laura** 2007. Martin McDonagh and the contemporary gothic. – Martin McDonagh. *A Casebook*. Ed. Richard R. Russell. Routledge, lk 111–129.
- Eller, Jack D.** 2005. *Violence and Culture: A Cross-Cultural and Interdisciplinary Approach*. Wadsworth Publishing.
- Emeljanow, Victor** 1991. Grand Guignol and the orchestration of violence. – *Themes in Drama*, vol. 13: *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 151–163.
- Enders, Jody** 2002. *The Medieval Theater of Cruelty*. Cornell University Press.
- Fine, Robert** 2001. Understanding evil: Arendt and the final solution. – *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, lk 131–150.
- Fischer-Lichte, Erika** 2004. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge.
- Fitzpatrick, Lisa** 2006. Language Games: *The Pillowman*, *A Skull in Connemara*, and Martin McDonagh's Hiberno-English. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 141–154.
- Foakes, Reginald A.** 2003. *Shakespeare and Violence*. Cambridge University Press.
- Freud, Sigmund.** 1998. The Uncanny. – *Literary Theory: an Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Blackwell Publishing, lk. 154–167.
- Gatton, John S.** 1991. “There must be blood”: mutilation and martyrdom on the medieval stage. – *Themes in Drama*, vol. 13: *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 79–91.
- Girard, Réne** 1981. *Violence and the Sacred*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- Goldhill, Simon** 1991. Violence in Greek tragedy. – *Themes in Drama*, vol. 13: *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 15–33.
- Goldberg, Vicky** 1998. Death takes a holiday, sort of. – *Why We Watch: Attractions of Violent Entertainment*. Ed. Jeffrey H. Goldstein. Oxford University Press, lk 27–52.
- Gould, Thomas** 1991. The uses of violence in drama. – *Themes in Drama*, vol. 13: *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 1–13.

- Greene, Nicholas** 2006. Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson. – Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 42–59.
- Homan, Richard L.** 1991. Mixed feelings about violence in the Corpus Christi plays. – Themes in Drama, vol. 13: Violence in Drama. Ed. James Redmond. Cambridge University Press, lk 93–100.
- Huber, Werner** 2006. The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London. – Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 13–26.
- Innes, Christopher** 2006. “Teater pärast kaht maailmasõda.” – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim. J.R. Brown. Tlk A. Lange, I. Kolberg jt. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 414–488.
- Jordan, Eamonn & Chambers, Lilian** 2006. Introduction: The Critical Debate. – Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 1–12.
- Kane, Sarah** 2001. Complete plays. London: Methuen Drama.
- Kastan, David S. & Stallybrass, Peter** 1991. “Introduction: Staging the Renaissance.” – Staging the Renaissance. Ed. David S. Kastan & Peter Stallybrass. Routledge, lk 1–14.
- Kaus, Jan** 2005. Lugu lugudest. – Eesti Ekspress, 01.06.
- Keil, Andres** 2005. Padjamees esitab ideaalseid küsimusi. – Postimees, 03.05.
- Kolk, Madis** 2003. Räägi temaga! – Postimees, 15.10.
- Kristeva, Julia** 2006. Jälestuse jõud. Essee Abjektsioonist. Tlk. H. Sahkai. Kirjastus Tänapäev.
- Krull, Hasso** 2007. Vägivalla tähendus kunstis. – Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 3.
- Kurdi, Mária** 2006. Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh. – Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 96–115.
- Lara, María Pía** 2001. Introduction: Contemporary Perspectives. – Rethinking Evil: Contemporary Perspectives. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, lk 1–14.
- Leggatt, Alexander** 2005. Shakespeare’s Tragedies: Violation and Identity. Cambridge University Press.

- Lill, Anne** 2004. Tragöödialeksikon: teemad ja tegelased antiikkreeka teatris. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lonergan, Patrick** 2004. "The Laughter Will Come of Itself: The Tears Are Inevitable": Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism. – *Modern Drama*, vol. XLVII, no. 4, lk 636–658.
- Luckhurst, Mary** 2006. *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 116–129.
- Maiste, Valle-Sten** 2005. Surematus surma läbi. – *Sirp*, 13.05.
- Malkin, Jeanette R.** 1992. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. Cambridge University Press.
- McDonagh, Martin** 1997. *A Skull in Connemara*. Methuen Publishing.
- McDonagh, Martin** 2001. *The Lieutenant of Inishmore*. Methuen Publishing.
- Murphy, Paul** 2006. The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: *The Lonesome West* and *A Skull in Connemara*. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 60–78.
- Murray, Christopher** 2006. The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 79–95.
- Pliný, Ondřej** 2006. Grotesque Entertainment: *The Pillowman* as Puppet Theatre. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carysfort Press, lk 214–223.
- Pähn Maris, Peters Janusz** 2003. Peaagu kärbeteta "Hamlet". – *Eesti Ekspress*, 24.10.
- Pähn, Maris** 2003 Seda Hamletit oli võimalik nii austada kui ka imetleda. – *Sirp*, 07.11.
- Quinones, Ricardo J.** 1991. *The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Purje, Pille-Riin** 2004. Intelligentne narr hüljatud pühakojas. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 4, lk 29–33.
- Ravenhill, Mark** 2004. A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties. – *New Theatre Quarterly*, vol. XX, Part 4, lk 304–314.

Saro, Anneli 2004. Madis Kõivu näidendite teatriretseptsioon. Doktoritöö. Tartu Ülikooli Kirjastus.

<http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/834/5/SaroA.pdf>

Schechner, Richard 1995. The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance. London and New York: Routledge.

Schumacher, Claude & Singleton, Brian. Ed. 2001. Artaud on Theater. Methuen Publishing.

Sierz, Aleks 2000. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber and Faber.

Shakespeare, William 1961a. Kuningas Richard Kolmas. – Kogutud teosed II. Tlk. G. Meri. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Shakespeare, William 1961b. Kuningas Henry Kuues. III osa. Tlk. G. Meri. – Kogutud teosed II. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Shakespeare, William 1966a. Hamlet. Tlk. G. Meri. – Kogutud teosed V. Tallinn: Eesti Raamat.

Shakespeare, William 1966b. Othello. Tlk J. Kross. – Kogutud teosed V. Tallinn: Eesti Raamat.

Shakespeare, William 1966c. Titus Andronicus. Tlk J. Kross. – Kogutud teosed V. Tallinn: Eesti Raamat.

Shakespeare, William 1968a. Macbeth. Tlk. J. Kross. – Kogutud teosed VI. Tallinn: Eesti Raamat.

Shakespeare, William 1968b. Kuningas Lear. Tlk. G. Meri. – Kogutud teosed VI. Tallinn: Eesti Raamat.

Shakespeare, William 1992. Hamlet. New York: Dover Publications.

Shapiro, James 1991. "Tragedies naturally performed": Kyd's Representation of Violence. – Staging the Renaissance. Ed. David Scott Kastan and Peter Stallybrass. Routledge, lk 99–113.

Sontag, Susan 2004. Regarding the Pain of Others. Penguin Books.

States, Bert O. 1992. Hamlet and the Concept of Character. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Taplin, Oliver 2006. Kreeka teater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim J.R. Brown. Tlk A. Lange, I. Kolberg jt. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 23–60.

Time, Victoria M. 1999. Shakespeare's Criminals: Criminology, Fiction and Drama. Greenwood Press.

Tofantšuk, Julia 2007. Identiteedi konstrueerimine kaasaegsete briti naiskirjanike loomingus (Jeanette Winterson, Meera Syal, Eva Figs). Doktoritöö. Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu.

Urban, Ken 2004. Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the Nienties. – *New Theatre Quarterly*, vol. XX, Part 4, lk 354–372.

Vihalemm, Triin 2008. Meedia ja kommunikatsiooni uurimismeetodid. Süvaintervjuu. Õppematerjal.

http://www.jrnl.ut.ee/MKUM/2008_kevadsemester_Standardiseerimata_Intervjuu/Kursuse_materjal_iseseisvaks_lugemiseks/Int

Wiles, David 2006. Rooma ja kristliku Euroopa teater. – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. Toim J.R. Brown. Tlk A. Lange, I. Kolberg jt. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 61–107.

Wilson, Rebecca 2006. Macabre Merriment in *The Beauty Queen of Leenane*. – *Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Ed. Eamonn Jordan, Lilian Chambers. Carylfort Press, lk 27–41.

Worthen, Hana & Worthen W. B. 2006. The Pillowman and the Ethics of Allegory. – *Modern Drama*, vol. XLIX, no. 2, lk 155–171.

Käsikirjalised allikad

McDonagh, Martin 1999a. Mägede iluduskuninganna. Tlk E. Sivonen. Eesti Näitemänguagentuur.

McDonagh, Martin 1999b. Connemara. Üksildane lääs. Tlk P. Sauter. Eesti Näitemänguagentuur.

McDonagh, Martin 2000. Inishmaani igerik. Tlk. A. Lange. Eesti Näitemänguagentuur.

McDonagh, Martin 2005. Padjamees. Tlk A. Lamp. Eesti Näitemänguagentuur.

The Theme of Violence in Drama and Theatre. An Analysis Based on W. Shakespeare's "Hamlet" and M. McDonagh's "The Pillowman"

SUMMARY

The thesis concentrates on the issue of violence in drama and theatre, focusing on William Shakespeare's "Hamlet" and Martin McDonagh's "The Pillowman". The first chapter describes the phenomenon of violence, giving the categories to consider certain discourses of violence (Eller 2005), the representation of violence in media, in gothic fiction and in the history of theatre.

Thematic analysis of the given plays is based on Erika Fischer-Lichte's (2004) and Alexander Leggatti's (2005) theory of identity in drama (and theatre) as in a liminal space, as well as monitored the possible liberating function of violence based on Rene Girard's (1981) approach, where the violence is given an exalted meaning through the ritual – the violence towards a surrogate victim prevents violence in the community. The common link between theatre and ritual is observed also in Richard Schechner and Antonin Artaud's theories. Theatre is a bridge between social and religious functions in society. Violence can, however, be considered as a link between theatre and ritual. According to Schechner (1995), in theatre, an actor is in a role of a surrogate victim: actor is not the "character", who is not a "real person" (Schechner 1995: 234).

The second chapter studies the nature of violence in the plays of Shakespeare and McDonagh (mental/physical, verbal/physical, direct/indirect, represented on-stage/off-stage, substantiated/unsubstantiated violence) and the role of violence in the change of the characters' identity and/or the plot. The following plays were examined: "King Richard the Third", "Othello", "King Lear" from Shakespeare and McDonagh's trilogy "The Beauty Queen of Leenane", "A Skull in Connemara", "The Lonesome West".

The presence of various acts of violence is being observed as follows: physical violence – the use of force (either directly or indirectly, for example, the command for committing murder); mental violence – mental oppression, manipulation, restrictions

of choices etc; verbal violence – threats, cursing, humiliation etc.

The analysis revealed that psychological violence towards the identities of the characters was dominant in three Shakespeare's plays – "King Richard the third ", "Othello" and "King Lear". In McDonagh's trilogy the psychological violence was the trigger of both physical violence and changes in the identity. This is a long – standing exclusion, humiliation, recrimination, or the result of limiting people's choices. Passing through the topics here are sharp resentment, past traumatic events, domestic violence. Psychological violence is emphasized by the manipulation of undesirable memories – by recalling the painful events of the past, characters make each other suffer.

The third chapter analyzed the theme of violence in the drama texts of "Hamlet" and "The Pillowman", aiming to find a purpose for the use of the theme, considering the change in the identities of characters, caused by violence. The analysis regarded: the nature of violence, the effect of violence on the characters and the potential liberating aspect of violence (according to Girard).

The conclusion was drawn that "Hamlet" was characterized by a random physical violence, as Hamlet does not attack his actual enemy Claudius, but other characters. Such indiscriminate random violence manifests the destructive nature of the violence in the play. By contrast, psychological violence (towards Ophelia and Gertrud) is used deliberately. Regarding the impact of violence on the identity, it was suggested that the character of Hamlet consciously attempts to change his identity, which eventually causes the split of his identity. In McDonagh's "The Pillowman" psychological, verbal and physical violence is used deliberately. Katurian's identity is constructed through violence (the impact of violence in childhood), but this also holds the opportunity for differentiation: the impact of violence is generative, inspiring Katurian's short stories. Murders that are inspired by his stories, however, will cause the chain of destruction.

The fourth chapter concentrated on the reception of violence in the productions of "Hamlet" in Theatrum (2003) and "The Pillowman" in NO99 (2005). The chapter regarded the spectators' perception of the representation of violence; whether violence was considered to be a theatrical aspect, allowing the spectator to distance him/herself from the violence on stage, or whether the reception involved real-life emotions. As the reception of "Hamlet" showed, violence was not considered a topic of importance

and spectators tended to distance themselves from the acts of violence. Acts of physical violence did not disturb, which could also be due to the tone of performance (minimalist, word-centred) and the stylized representation of physical violence. The spectator's reception of "Hamlet" was particularly aimed at the content, whereas the audience of "The Pillowman" reacted to the particular form of the play (intense, aggressive acting), which eclipsed the content. Therefore, the performance of "Hamlet" was accepted as a play and simulation. As for the performance of "The Pillowman", the need to distance oneself from the represented violence was more complicated for the audience.

Having analyzed the theme of violence in W. Shakespeare's "Hamlet" and M. McDonagh's "The Pillowman", regarding the change of character's identity caused by the influence of violence, the use of the theme was given a thematic justification. The main characters, Hamlet and Katurian, are victims of violence; and even though their acts may be regarded as crimes committed, they do lead the audience to feel compassion for them.