DISSERTATIONES
SEMIOTICAE
UNIVERSITATIS
TARTUENSIS
55

RAILI LASS

Näidendi interlingvistilise tõlke osakaal ja roll lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja polüsemiootilises struktuuris

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
55

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
55

RAILI LASS

Näidendi interlingvistilise tõlke osakaal ja roll lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja polüsemiootilises struktuuris

TARTU ÜLIKOOL
kirjastus
1632

Tartu Ülikooli Humanitaarteaduste valdkond, filosoofia ja semiootika instituut, semiootika osakond

Väitekirja on kaitsmisele suunanud filosoofiadoktori kraadi saamiseks semiootika ja kultuuriteooria alal Tartu Ülikooli humanitaarteaduste valdkonna filosoofia ja semiootika instituudi nõukogu 16. juunil 2025.

Juhendajad: Elin Sütiste, PhD, Tartu Ülikooli kaasprofessor
Maria-Kristiina Lotman, PhD, Tartu Ülikooli kaasprofessor

Oponent: Anne Lange, PhD, vabakutseline

Kaitsmine toimub 22. septembril 2025 kell 14.15 Lossi 3 – 328

Töö on valminud Euroopa Regionaalfondi finantseeritud Tartu Ülikooli ASTRA projekti PER ASPERA (2014-2020.4.01.16-0027) toel.

Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond

Eesti
tuleviku heaks

ISSN 1406-6033 (trükis)
ISBN 978-9916-27-972-4 (trükis)
ISSN 2806-2582 (pdf)
ISBN 978-9916-27-973-1 (pdf)

Autoriõigus: Raili Lass, 2025

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

TÄNUSÕNAD

See uurimus on viie aasta töö tulemus – ja sellel teekonnal on olnud palju inimesi, kes on mind ühel või teisel moel toetanud.

Esmalt mu suurepärased juhendajad, Maria-Kristiina Lotman ja Elin Sütiste. Maria-Kristiina on saatnud mind 2018. aastast saadik, kui ta juhendas mu magistritööd, Elin sai mu juhendajaks 2020. aastal, kui oli selge, et semiootiline lähenemine on sellise töö jaoks ainuõige. Aitäh teile mõlemale, et minu ideesse uskusite ja olete mind kõik need aastad toetanud! Samuti tänan Tartu Ülikooli semiootika osakonna töötajaid ja doktorante, kes on nõu ja jõuga abiks olnud ja mitmes mõttes inspireerinud. Eriline tänu Ulvi Urmile, kes on tudengite jaoks küll taeva kingitus.

Tänan iga toimetajat ja oponenti, kes on minu kirjutistega viie aasta jooksul kokku puutunud ning suunanud ja andnud tagasisidet. See on olnud pidev, kohati raske ja kohati rõõmurohke protsess.

Aitäh minu kolleegidele Kaitseväe Akadeemia rakendusuuringute osakonnas, eriti Andres Saumetsale, kes on alati võimaldanud koolikohustusi täita ja kes on aidanud mõtestada kirjutamist, teadustööd ja teadusuuringute maailma. Samuti tänan Eesti Teatri Agentuuri, ennekõike Heidi Aadmad, kes on lubanud mul pidevalt sirvida näidendite andmebaasi ja kasutada lugematut hulka tekste.

Aitäh Siret Campbellile, kes pakkus mulle 2024. aastal võimalust õpetada tõlkimist lavakunstikoolis ja andis sellega minu tööle hoopis uue väljundi. Samuti tänan Angela Moostet ja oma suurepäraseid õpilasi Maarja Moori ja Joosep Lõhmust, kes lubasid kasutada oma tõlkeid ka siinses töös.

Ja mu kõige suurem tugi, minu uhkus ja rõõm, minu perekond – Koit, Aleksander ja Anita! Teie annate kõigele tegeliku väärtuse.

SISUKORD

PUBLIKATSIOONIDE LOEND 7
SISSEJUHATUS 8
1. PROBLEEMI PÜSTITUS JA TERMINOLOOGIA 11
2. DRAAMATÕLKE TEOORIA 16
2.1. Etendatavus 16
2.2. Räägitavus, kõneviisi naturaalsus 18
2.3. Näidendi ja lavastuse aeg ja ruum, sihtkultuuri publik 19
2.4. Tõlkija kui näitekirjaniku esindaja 21
Kokkuvõte 23
3. LAVASTUSE POLÜSEMIOOTILINE STRUKTUUR 25
3.1. Püsivad süsteemid 26
3.1.1. Näidend, tekst ja tõlge 27
3.1.2. Lavaruum, lavakujundus 29
3.1.3. Dekoratsioonid ja rekvisiidid 30
3.1.4. Heli-, valgus- ja videokujundus 32
3.1.5. Kostüüm, grimm ja soeng 33
3.1.6. Kokkuvõte 34
3.2. Kaduvad süsteemid 35
3.2.1. Misanstseen 35
3.2.2. Lavastaja kontseptsioon 36
3.2.3. Näitlejatöö 38
3.2.4. Kokkuvõte 40
4. NÄIDENDI INTERLINGVISTILISE TÕLKE OSAKAAL JA ROLL LAVASTUSES KUI INTERSEMIOOTILISES TÕLKES 42
5. KOKKUVÕTE 49
LISA 1. TÕLKENÄITED 51
KASUTATUD KIRJANDUS 55
SUMMARY IN ENGLISH 60
PUBLIKATSIOONID 61
I. Stanislavski süsteem kui draamatõlkija töövahend 61
II. Intersemiotic translation in the theatre: creating a stage production 72
III. Interlingvistilise tõlke positsioon lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja selle mõju draamatõlkija töövõtetele 82
IV. Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi "Leopoldstadt" 95
ELULOOKIRJELDUS 113
CURRICULUM VITAE 115

PUBLIKATSIOONIDE LOEND

1. Lass, Raili 2022. Stanislavski süsteem kui draamatõlkija töövahend. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 30, 184–197. https://doi.org/10.7592/methis.v24i30.22113

2. Lass, Raili 2023. Intersemiotic Translation in the Theatre: Creating a Stage Production. *Translation Matters*, 5(1), 121–131. https://doi.org/10.21747/21844585/tm5_1a7

3. Lass, Raili 2023. Interlingvistilise tõlke positsioon lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja selle mõju draamatõlkija töövõtetele. *Tõlkija hääl. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat*, XI, 114–128.

4. Lass, Raili 2023. Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi „Leopoldstadt". *Acta Semiotica Estica*, XX, 46–68. Tartu: Eesti Semiootika Selts.

SISSEJUHATUS

Siinne uurimus on tõlkesemiootika uurimus, kuigi see paikneb ka kuskil teatrisemiootika ja tõlketeaduse piirimaal. See sai alguse autori soovist mõtestada sügavamalt seda spetsiifilist tõlketöö valdkonda (ja ühtlasi seda väikest osa teatrikunstist), mis on näidendite tõlkimine. Frascati käsiraamatu[1] määratluse järgi on tegemist rakendusuuringuga ja uurimismeetod on praktikapõhine uurimus (*practice as research*, nt Nelson 2022). Uurimus on suunatud eelkõige näidendite tõlkimisega tegelevatele tõlkijatele ja dramaturgidele – kuid loodetavasti annab see tagasihoidliku panuse ka praktilisse teatritöösse ja tõlkesemiootikasse.

Näidendite tõlkimine (ehk draamatõlge) ei ole Eestis väga levinud uurimisvaldkond. Läänemaailmas on siiski küllaldaselt draamatõlke teoreetikuid-praktikuid, kelle kirjutised on aidanud draamatõlke valdkonda juba mõne aastakümne jooksul järk-järgult sügavamalt mõtestada. Sellistes uurimustes esinevad levinumad seisukohad on kaardistatud teises peatükis. Need moodustavad ühtlasi pinnase, millele on autor ehitanud oma lähenemise näidendite tõlkimisele – mina käsitlen näidendi interlingvistilist tõlget ühe osana näidendi intersemiootilisest tõlkest (lavastusest) ja pakun, et interlingvistiline tõlge võiks laenata metoodilist lähenemist ühest teatrikunsti intersemiootilise tõlke vormist, mis on näitlejatöö.

Teatrikunsti intersemiootilise tõlke protsess (laiemalt lavastuse loomine, prooviprotsess) on pälvinud viimastel aastatel mitmekülgset tähelepanu. Näiteks Stefan Norrthon (2019) uuris tähenduse loomist proovides, eriti näitlejate tööd häälega (intonatsioon, hääle valjus) ja suhestumist füüsilise keskkonnaga (lavakujundus). Agnes Löfgren ja Emily Hofstetter (2023) käsitlesid lavastaja tööd ooperi proovides kui välise vormi loomist looja sisemise semioosi kaudu. Norrthon ja Schmidt (2023) aga jälgisid, kuidas žeste kasutatakse kui märke, mille kaudu näitlejad loovad proovides ühiselt teadmist (*develop shared knowledge*). Sellised teatrisemiootilised uurimused arvestavad aga väga harva näidendi interlingvistilist tõlget kui eraldi süsteemi, mis kannab lavastuses tähendust – kui analüüsitakse näidendi põhjal loodud lavastust (mitte näiteks koosloomemeetodil või muul alternatiivsel moel loodud lavastust), siis ei panda tavaliselt rõhku sellele, et eristada, kas tegu on algupärandi või tõlkega.

Tõlketeaduses on viimasel aastakümnel pööratud aga just rohkem tähelepanu interlingvistilise tõlke rollile lavastuses, näiteks Angela Tiziana Tarantini uuris näidendi interlingvistilise tõlke mõju lavastuse rütmilistele ja žestilistele elementidele, millele polnud tema sõnul seni tähelepanu pööratud (Tarantini 2021: 3). Näidendi interlingvistilist tõlget ei käsitleta aga tavaliselt kui näitleja rolliloome eraldiseisvat osa. Siinses uurimuses on fookus just sellel – näidendi

[1] "Rakendusuuringud on algupärased uuringud uute teadmiste saamiseks, kuid need on suunatud eeskätt kindlale praktilisele eesmärgile." https://www.etag.ee/wp-content/uploads/2016/11/FrascatiManual2015_2ptk.pdf

interlingvistiline tõlge laiemalt kogu lavastuse osana ja interlingvistilises tõlkes karakteri loomine kui üks osa rolliloomest.

Minu lähenemisel on kaks peamist alustala. Esiteks, pärast lavastuse tähendust kandvate süsteemide struktuurset kaardistamist (millest saab täpsemalt lugeda kolmandast peatükist) positsioneerisin selles struktuuris ka draamatõlke ja leidsin, et kõige otsesema väljenduse leiab draamatõlge just näitleja kõnes. Seetõttu pakun välja mõtte, et kui näidendi tõlke funktsioon on toetada näitleja rolliloomet ja anda publikule infot nii karakteri kui ka sündmustiku kohta, saab laenata selle tarvis mõne töövõtte nii näitlejatelt kui ka kirjanikelt. Teiseks, kui näidend tõlgitakse lavastamiseks, ei lõpe selle „eluiga" paberil. Seega saab tõlkija kohandada näidendi tõlget lavastuse (tähendust kandvate süsteemide) järgi ja lavastustervikust lähtuvalt. Lavastust on siinses uurimuses käsitletud eelkõige intersemiootilise tõlke protsessi ja tulemusena. Täpsem arutelu, kuidas ja millest lähtuvalt saab tõlkija anda karakteritele tõlkes eristuva hääle, järgneb neljandas peatükis.

Siinse uurimuse valmimise protsess oli järk-järguline: esimesel doktoriõpingute aastal oli autoril küll üldjooneline idee ja idealistlik ettekujutus draamatõlke kui valdkonna võimalikust käsitlusest, kuid mitte konkreetset ja selgepiirilist arusaama, milleni selline uurimus võiks välja viia. Uurimisprotsessi käigus hakkas aga formuleeruma selgem ülevaade ja konkreetsem lähenemine teemale, kusjuures iga järgnev etapp lähtus eelmisest ja toetas nii esialgset ideed kui ka selgepiirilisema meetodi väljatöötamist. See uurimis- ja loomeprotsess sai väljenduse neljas teadusartiklis[2], mis doktoriõpingute ajal ilmusid.

Esimene artikkel keskendub ideele, et tõlkija saab läheneda näidendi tekstile näitlejate (ning lavastajate ja näitlejate koolituse) jaoks välja töötatud Stanislavski süsteemi järgi. Üldjoontes koosneb selle süsteemi järgi näitleja töö kuuest etapist, millest esimesed kolm hõlmavad teksti mõtestamist, tegelaste tundmaõppimist ja tunnetamist ning enda emotsionaalse ilma ja elukogemuse kaudu läbielamist. Samad etapid võib läbida draamatõlkija, kes hakkab näidendit tõlkima. Näitleja ja tõlkija töö lahknevad järgmises kolmes etapis ehk praktilistes väljendusvahendites – kui näitleja esitab rolli oma füüsilise keha ja väljendusvahenditega ning materiaalsete esemete (dekoratsioonide, rekvisiitide jms) abil, siis tõlkija väljendusvahend on sihtkeel. Küll aga võib sarnase lähenemise omaks võtmine aidata tõlkijal luua tõlget, mis toetab rolliterviku loomist (sest tõlketeksti kõnelemine laval on samuti üks osa näitleja väljendusvahenditest).

Teises artiklis käsitletakse näitekirjaniku, näitlejate ja lavastaja tööd kui tõlkimist ning vaadeldakse lavastuse loomise protsessi nimetatud erialade vaatepunktist kui tõlkeprotsessi. Kolmanda artikli arutluskäik jõuab siinse töö kontekstis väga tähtsa väiteni, et lavastuse kui sihtteksti väljendusvahendid on põhimõtteliselt piiritud, st lavastuses kasutatud tähendust kandvate süsteemide hulk

[2] Lisaks siinses töös välja toodud teadusartiklitele kirjutas autor ka mõne kaastöö ajakirjale Teater. Muusika. Kino (nt Lass 2025, Lass 2023, Lass 2022). Kuigi neid pole arvestatud siinse uurimuse osana, olid need olulisel kohal mõtete korrastamises ja formuleerimises selle protsessi käigus.

ja kasutusvõimalused sõltuvad suuresti lavastaja nägemusest. Draamatõlkija seisukohalt on see oluline asjaolu, sest draamatõlkija saab sihtteksti kohandada lavastuses kasutusel olevate materiaalsete ja muude tähendust kandvate süsteemide järgi.

Kolmandas artiklis on põhjalikumalt süüvitud draamatõlkija töösse, kõrvutades seda nende ametitega, mis on lähteteksti loomise ja interlingvistilise tõlkeprotsessi poolest draamatõlkija jaoks kõige lähemad – näitekirjanik, lavastaja ja näitlejad. Artiklis on välja toodud näitekirjaniku, lavastaja ja näitlejate töö sarnasused ja erinevused draamatõlkija tööga ning analüüsitud, mida on draamatõlkijal võimalik nende erialastest teadmistest ja tööprotsessist kõrva taha panna, et kirjalik tõlge võiks maksimaalselt toetada lavastustervikut.

Neljas artikkel on juhtumiuuring, milles autor vaatleb ühe lavastuse näitel draamatõlke interlingvistilise tõlke positsiooni lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja analüüsib, kuidas kirjalik tõlge saab mõjutada lavastustervikut. Analüüs on välja töötatud interlingvistilise draamatõlke „eluea" järgi – esmalt vaadeldakse lähteteksti kui intertekstuaalset tõlget, teiseks seatakse lähtetekst nii-öelda nullpunktiks, mis saab draamatõlke aluseks, kolmandaks jälgitakse draamatõlke väljendust intersemiootilises tõlkes ehk lavastuses ja neljandaks astutakse lavastust silmas pidades samm tagasi interlingvistilisele draamatõlkele, et leida konkreetseid aspekte, milles oleks saanud tõlget lavastuse huvides kohandada.

Siinse doktoritöö fookus on draamatõlke osakaalul ja rollil lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja polüsemiootilises struktuuris. See on ühtlasi esimene samm doktoritöö autori teekonnal draamatõlke valdkonnas, sest teoreetiline uurimus ja metoodiline lähenemine näidendite tõlkimisele on andnud autorile vahendid ka praktiliseks näidendite tõlkimiseks. Uurimuse käigus on autor tõlkinud kolm näidendit, millest üks on lavastatud[3].

[3] "Sõda ja rahu". Esietendus 13. oktoobril 2023 Vaba Lava teatrikeskuses. Autor-lavastaja Jakub Skrzywanek, dramaturg Emily Reilly.

1. PROBLEEMI PÜSTITUS JA TERMINOLOOGIA

Nagu iga tekstitüübi puhul, hõlmab ka näidendite tõlkimine erisuguseid tõlketeoreetilisi-tõlkesemiootilisi küsimusi, mis tulenevad nii žanri spetsiifikast kui ka tõlke funktsioonist: kas tõlge luuakse lugemiseks või lavastamiseks? Kui suurel määral peaks teksti sihtkultuuri jaoks kodustama? Milliseid tõlkestrateegiaid rakendada ja miks?

Näidendil kui tekstitüübil on teatavad eripärad, mis omavad tähtsust ka tõlkimise puhul. Üks nendest on levinud arvamus, et kirjandusteosena on näidend „poolik" ja saavutab on tegeliku terviklikkuse alles lavastuses[4]. Selline vaade on küllaltki teatrikeskne, samas kui kirjandusteosena on näidend alguse ja lõpuga terviklik üksus. Võib-olla siiski ei anna lavastus näidendile „terviklikkust", vaid hoopis lisatähenduse:

> Ükski tekst pole valmis. Tekst on alati tähenduse loomise protsess. Samuti ei anna ka kõige põhjalikum ja detailsem lavastus tekstile lõplikku kuju, vaid loob uue teksti konkreetses ajas, kohas ja vastuvõtja jaoks. Tähenduste muutumise protsess jätkub eri kirjutamiste, lugemiste, analüüside, proovide, lavastuste ja vastuvõtmise käigus. (Birch 1991: 12–13)

Teine oluline eripära on see, et valdav osa sündmustikust antakse edasi otsekõne kaudu. Tõlkija jaoks tähendab see võimalikku fookuse nihet – kui interlingvistiline tõlkimine üldiselt hõlmab nii tekstilist kui ka kultuurilist ülekandmist, siis võib siinkohal sisse tuua ka individualistliku tasandi, mis väljendub tegelaste eripärases kõnes ja millele on rakendatav näiteks psühholingvistiline või sotsiolingvistiline lähenemine. See tähendab, et kui näidendi autor on andnud igale tegelasele individuaalse hääle ja lavastuses kannab seda individuaalset häält näitleja, siis tõlkijal, kes asub lavastusprotsessis kirjaniku ja näitleja vahel, on kokkupuutepunkte mõlema töö spetsiifikaga.

2019. aastal kirjutasid Susan Bassnett ja David Johnston: „Akadeemilised distsipliinid nagu kirjandusteadus, globaliseerumise uuringud, meedia- ja kultuuriuuringud kipuvad siiani tõlkimist kõrvale jätma." (Bassnett, Johnston 2019: 183) Sama seis on siiani täheldatav ka teatriteaduses ja teatripraktikas, milles näidendite tõlkimine ja tõlkenäidendite lavastamine on küll lahutamatu osa, aga teatriteaduslikes akadeemilistes käsitlustes pigem perifeeria. Selle uurimuse esimene eesmärk on kaardistada draamatõlke osakaal ja roll lavastuses. Lavastust käsitletakse siinkohal polüsemiootilise struktuurina, mis toimib intersemiootilise tõlke sihtkeelena (lavastus kui tähendust kandvate süsteemide kogum) ja moodustab

[4] Teiste hulgas on sellest kirjutanud ka Juri Lotman: „ /…/ kirjutatud (trükitud), kuid lavastamata teatritükk on dramaturgia aspektist täisväärtuslik tekst, teatri seisukohalt aga vaid teksti loomise tähtsaim komponent." (Lotman 2006 [1990]: 194)

sihtteksti (lavastus kui intersemiootilise tõlke tulemus). Kuigi sarnast jaotust on tehtud ka varem, pole tõlget nendes eraldi süsteemina esile toodud[5].

Kui draamatõlke positsioon lavastuse struktuuris on selge, on see alus töö teisele eesmärgile: selgitada välja, kas ja kuidas mõjutab lavastus tõlkija töövõtteid ja näidendi interlingvistilist tõlget. Ennekõike keskendub siinne uurimus otsekõne tõlkimisele, kuigi näidendi tõlkimisel – nagu ka näidendi kirjutamisel ja lavastamisel – on muidki osiseid peale otsekõne. Need on remargid, mis võivad avaldada olulist mõju sellele, kuidas lavastaja ja näitleja eri stseenide meeleolu tajuvad. Lisaks, nagu iga kultuuritekst, on ka näidend intertekst, milles esineb fragmente (tsitaate, parafraseeringuid, viiteid jm) teistest tekstidest (nt Torop 2023: 27); samuti on kultuuriline intertekst – või transtekst[6] – näidendi põhjal loodud lavastus, milles võib tähendust kanda näitleja isik, lavaruum, helitaust ja palju muud. Kõiki selliseid lisatasandeid on võimalik interlingvistilises tõlkes ära kasutada, et luua mitmekihilisem ja põnevam tõlge, mis kanduks edasi ka lavale ja publikule. Mõned näited interlingvistilise tõlke võimalustest on toodud uurimuse lõpus Lisas 1.

Selle pinnalt on siin töös pakutud draamatõlkijatele võimalik lähenemine näidendi tõlkimisele, mis seisneb selles, et draamatõlkija võib laenata töövõtteid nii näitekirjanikult kui ka näitlejalt. Kui praktikas on igal tõlkijal kujunenud kahtlemata välja omad töövõtted, siis teoreetiliselt on draamatõlkijate töövõtteid kaardistatud vähem[7]. Lisaks pole draamatõlke teoreetikut eriti käsitlenud ideed, et interlingvistiline tõlge võib olla üks osa näitleja loodud karakterist. Selliste lähenemiste pinnalt jõudis siinse uurimuse autor töö kolmanda eesmärgini – pakkuda välja konkreetsemad võimalused näidendi tervikliku tõlke ja selles eraldiseisvate karakterite loomiseks. Keel on väga rikkalik ressurss, mida tõlkija saab kasutada võrdväärselt kirjanikuga. Detailsemalt arutatakse võimalusi, kuidas keeleliste vahenditega mängida ja millest tõlkes karakteri loomisel lähtuda, neljandas peatükis.

Kokkuvõtlikult on uurimuse eesmärgid määratleda draamatõlkija koht lavastuse loojate hulgas, muuta draamatõlge näidendi passiivsest osalisest aktiivseks ja leida töövõtted, mis kasutaks ära draamatõlke funktsiooni ja positsiooni lavastuses. Kui formuleerida nimetatud kolm eesmärki uurimisküsimusteks, kõlaksid

---

[5] Semiootika õpiku (Salupere, Kull 2018) peatükis „Etenduse- ja teatrisemiootika“ (Väli 2018) on eraldi alapeatükk „Teatri märgisüsteemide klassifitseerimine“ (Väli 2018: 339–344), milles on välja toodud nii Tadeusz Kowzani (1968), Erika Fischer-Lichte (1992) kui ka Martin Esslini (1987) kategooriad. Nendes on mainitud eraldi kategooriana teksti, mille alla koondub eri käsitlustes sõna ja intonatsioon, lingvistilised ja paralingvistilised märgid, tekstiesitusviis, stiil, karakterite eripärad ja alatekst. Tõlget ei mainita.

[6] Gerard Genette jaotas transtekstid viieks eri tüübiks: intertekst, paratekst, metatekst, arhitekst, hüpertekst (Genette 1997 [1982]:1, viidatud Torop 2023: 29–30). Selle jaotuse järgi võib pidada lavastust näidendi paratekstiks, aga ka näiteks mõne eelneva sama näidendi põhjal loodud lavastuse arhitekstiks.

[7] Näiteks Sirkku Aaltonen (1996: 21) rakendab üht Stanislavski süsteemist laenatud võtet, mis on näidenditest faktilise info otsimine ja selle kasutamine tõlkes, Kate Cameron (2000: 109) aga kirjutas oma lähenemisest, kus ta valis tõlkesse sõnu häälikute kõla järgi.

need järgmiselt: (1) milline on näidendi interlingvistilise tõlke positsioon lavastuse üldises struktuuris, (2) milline on näidendi interlingvistilise tõlke osakaal ja roll lavastuses, (3) kuidas saab draamatõlkija oma töös ära kasutada näidendi positsiooni ja funktsiooni lavastuses?

Siin uurimuses on tõlgete kategoriseerimisel lähtutud Roman Jakobsoni (2010 [1959]: 300) tõlketüüpidest. Näidendi tõlkimine ühest keelest teise on interlingvistiline tõlge (mis hõlmab ka intralingvistilist tõlget nii üksinda kui ka koos trupiga töötades). (Tõlke)näidendi põhjal lavastuse loomine on intersemiootiline tõlge. Näidendi interlingvistilist tõlkimist ja tõlget nimetan 'draamatõlkeks', näidendi intersemiootilist tõlkimist (ehk lavastamist) ja tõlget nimetan 'teatritõlkeks'[8]. Mõlemad terminid kajastavad nii protsessi kui ka tulemust. Interlingvistiline draamatõlge on siin kontekstis intersemiootilise teatritõlke üks osa ehk osa lavastuse polüsemiootilisest struktuurist, mida käsitlen põhjalikumalt kolmandas peatükis.

Nii näidendi interlingvistiline tõlge näidendiks kui ka näidendi intersemiootiline tõlge lavastuseks on „algtekstist lähtuv, seda esindav-kirjeldav-asendav sekundaartekst," ja „alati vaid ühe põhimõttelise vahendusvõimaluse näide." (Torop 2000: 21) Ükski tekst ei sisalda üht ainuvõimalikku tähendust, millele leidub ainult üks võimalik tõlge: „Tõlge on tõlkija intentsionaalne lausung, mis sõltub tema teadmistest ja arvamustest, tõlkija kognitiivsest filtrist." (Lange, McIlfatrick-Ksenofontov 2015: 158) Seda on oluline silmas pidada ka siinses arutelus, et igasugune tõlge on tõlgendus, mis sõltub erinevatest asjaoludest, alates kultuuri- ja ajastupõhistest oludest kuni iga üksiku looja tunnetuseni. Ideaalses maailmas võiks näidendi tõlge olla alati kohandatud konkreetse lavastuse tarvis, aga tegelikkuses see pole nii – võib-olla on nii paremgi, sest ka interlingvistiline tõlge kannab tõlkija kui iseseisva looja loominguna eraldi väärtust.

Näidendi intersemiootiline tõlge lavastuseks hõlmab teatrikunsti vahendeid, mis leiavad väljenduse lavastuses/etendustes[9]. Siin uurimuses on fookus lavastusprotsessil ja kõrvale on jäetud laiemalt etenduste mängimisega aspektid, mis võiks tõlkesemiootilisest vaatepunktist hõlmata ka näiteks metatekstilisi tõlkeid (kavalehed, arvustused) või ekstratekstilisi tõlkeid (nt ekraniseeringul põhinevad lavastused). Seetõttu räägime ka 'lavastuse semiootilisest struktuurist', mitte teatri semiootilisest struktuurist, sest laiemalt teatri puhul võiksime kaasata uurimusse ka tõlkelised protsessid laiemalt, käsitleda täpsemalt intertekstilisi seoseid, mida näidendid/lavastused endas kannavad jne.

---

[8] Sama valdkonna teiste autorite uurimustes terminoloogiline eristus varieerub. Terminite erisustest on teinud koondülevaate A. T. Tarantini (2021: 18–19). Näiteks vahel kasutatakse eri termineid tõlgete jaoks, mis on näidendi kui kirjandusteose tõlge (*page translation*) ja lavastamiseks mõeldud näidendi tõlge (*stage translation*). Siin uurimuses analüüsitakse eranditult lavastamiseks mõeldud tõlkeid.

[9] Lavastus on teatrivahenditega loodud kunstiteos, mida esitatakse etendusena. Kui „lavastus" on lavastamisprotsess või selle tulemusel sündinud lavateos, siis „etendus" on lavastuse ühekordne esitamine vaatajaskonnale. https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/#char-L.

Veidi problemaatilisem on termin ’tekst’, millel on nii tõlketeaduses, teatritöös kui ka semiootikas erinev tähendus. Teatris on tekst (1) näidend, mille põhjal hakatakse lavastust looma ja (2) iga rolli kogukõne. Tekst annab infot, mille põhjal harutatakse lahti kõik tegelaste suhted ja näidendi põhiliinid (Knopf 2017: 111) ning on nimetatud kahes tähenduses nii kirjalik kui ka suuline. Terminis ’tekst’ ei sisaldu aga info selle kohta, kas tegemist on algupärase või tõlgitud näidendiga, kuid siinse uurimuse kontekstis on see eristus tähtis. Seetõttu kasutan terminit ’tekst’ valdavalt teatrikunsti tähenduses (näidend, rolli kogukõne), kuid olukorras, kus on vaja rõhutada algupärase näidendi ja tõlketeksti vahet, kasutan vastavalt termineid ’tekst’ ja ’tõlge’ (ka ’tõlketekst’). Kui pole eraldi mainitud, et jutt käib intersemiootilisest tõlkest (lavastuse loomine, teatritõlge), siis peetakse termini ’tõlge’ all silmas interlingvistilist tegevust ja/või sellise tegevuse tulemust.

Teatris toimib kommunikatsioon korraga mitmel eri tasandil: saatja-vastuvõtja võivad olla näiteks etendaja ja publik (või vastupidi – sõnumit võib edastada ka publik etendajale), tegelased laval omavahel või ka lavastaja-publik. Viimasel juhul on lavastaja valinud oma sõnumi[10] edastamiseks näidendi ja kasutab tähenduse edasi andmiseks iga vahendit, mis on konkreetse lavastuse puhul tema käsutuses ja mida ta soovib kasutada. „Iga märk, isegi kui see luuakse juhuslikult, toimib vaatajale esitatud küsimusena ja sellel on üks või mitu võimalikku tõlgendust.“ (Ubersfeld 1999: 15) Teisisõnu – iga märk kannab publiku jaoks tähendust. Vastuvõtjate tõlgendus on aga erinev ning seda pole võimalik üheselt paika panna. Eri teatrimärkidest moodustuvaid süsteeme (mida nimetatakse teatrisemiootilistes analüüsides tavaliselt märgisüsteemideks või ka meediumideks) nimetan ma ’tähendust kandvateks süsteemideks’, et rõhutada nende funktsiooni lavastuses – iga element igas sellises märgisüsteemis on lisatud lavastusse tähendust kandma.

Kommunikatsioon lava ja saali vahel toimub verbaalsete ja mitteverbaalsete vahenditega samaaegselt, kusjuures see ei piirdu verbaalse keelega, sest erinevat tüüpi tähendust kandvad süsteemid põimuvad laval ja tähendust antakse edasi nende koostoimes. „Ükski meedium ei ole isoleeritud ja kõik meediumid on omavahel seotud. Nende omavahelise seotuse, sealhulgas sümboolsuse rolli mõistmine aitab meil aru saada sellest, kuidas antakse tähendust erinevate meediumite kaudu edasi.“ (Elleström 2022: 4)

Nimetatud põhimõtted draamatõlke kui eraldiseisva valdkonna ja selle funktsiooni kohta lavastuses on käsitletavad kompleksse tõlke teooria (*complexity translation theory*) raamistikus, millest on põhjalikult kirjutanud Kobus Marais. Kompleksse tõlke teooria fookus on protsessil, kuidas tervik moodustub osadest ja milline on eri osade (keele, kirjanduse, kultuuri, ideoloogia ja sotsioloogia) omavaheline interaktsioon (Marais 2014: 18, 32). Kompleksus tähendab, et tõlget ei käsitleta mitte kui lineaarset põhjus-tagajärg protsessi, vaid mitmetasandilist süsteemi, kus ühe elemendi muutmisel on märgatav mõju lõpptulemusele (Marais, Meylaerts 2019: 4), kusjuures see käsitlus puudutab nii

[10] ’Sõnumit’ tuleb siin mõista abstraktselt, nt mingi ühiskondliku probleemi või idee kajastamine lavastuses ja lavastuse kaudu.

interlingvistilist kui ka intersemiootilist tõlget. Ühe tervikliku üksuse alasüsteemide elemendid ja nendevaheline interaktsioon annab süsteemile tervikuna uue vormi: „Kui tervik tekib selle osade omavahelistest seostest, siis realiseerub üks vorm lõputust hulgast võimalikest vormidest. Realiseerimata võimalustest saavad terviku jaoks piirangud, mis suunavad terviku arengut teatud suunas.“ (Marais 2019: 56) Siinse käsitluse kohaselt oleks terviklik üksus lavastus – kirjaliku näidendi põhjal loodud intersemiootiline tõlge –, mis moodustub eri süsteemidest, nende hulgas ka interlingvistiline draamatõlge. Draamatõlge kui üks osa tervikust mõjutab lavastust kui lõpptulemust ning lavastus omakorda mõjutab draamatõlget. Piirangud (*constraints*), millest Marais räägib, võivad olla näiteks teksti funktsioon lavastuses (räägitavus), rollilahendus, kõnelemise tagamõte või alltekst ja muu selline, millest tõlkija lähtub. Tähendus tekib alati protsessis ja tõlkimist võib käsitleda kui „semiootilise materjali peal tehtud tööd, milles tähendus luuakse materjalile piirangute kehtestamise kaudu.“ (Marais 2020: 111)

Siinkohal tuleb rõhutada üle, et uurimuse fookus on näidendi interlingvistilisel tõlkel, mis on üks osa suuremast struktuurist (lavastusest), aga ka omaette tervik – samuti nagu näidend on nii iseseisev kirjandusteos kui ka üks osa lavastusest. Näidendi interlingvistilist tõlget ei peaks üle- ega alatähtsustama, vaid käsitlema seda kui üht eraldiseisvat süsteemi oma spetsiifikaga ja omal positsioonil. Seda positsiooni lähte- ja sihtkultuuri vahel ning lavastuse ühe osana on mõtestanud erinevad draamatõlke teoreetikud ja praktikud ning järgnevas peatükis annan üldise ülevaate levinumatest seisukohtadest.

2. DRAAMATÕLKE TEOORIA

Näidendite tõlkimisele kui tõlketeaduse eraldi valdkonnale hakati suuremat tähelepanu pöörama 1980ndatel (Snell-Hornby 2007: 106). Kuigi ka varem oli ilmunud kirjutisi, milles rõhutati näidendite tõlkimise eripärasid, hakkas draamatõlke teoreetiline käsitlus sealt alates laiemalt levima ja muutus süsteemsemaks, samuti tekkis dialoog eri autorite vahel.

Näidendite tõlkimine hõlmab lisaks tekstilise tasandiga töötamisele „tegelemist keeruliste ja mitmekihiliste polükodeeritud struktuuridega /…/ kusjuures tõlge võib muutuda nii lavastamise kui ka tulevaste lavastamiste käigus." (Gielen, Lotman 2021: 199) Siin peatükis vaatame põhilisi aspekte, mida on erinevad draamatõlke teoreetikud ja praktikud oma käsitlustes avanud.

2.1. Etendatavus

Üks põhimõisteid, mida eri teoreetilistes kirjutistes käsitletakse, on etendatavus (*performability*; sageli esinevad sellega koos ka külgnevad mõisted, näiteks *speakability*, räägitavus). Etendatavuse mõistega on eriti põhjalikult tegelenud Susan Bassnett, kusjuures tema vaated sellele draamatõlke kriteeriumile on ajas tugevasti muutunud.

1980. aastal, kui Susan Bassnettilt ilmus ülevaatlik tõlketeooria käsiraamat, peeti valdavalt tõlget võrreldes originaalteosega alamaks ja isegi teisejärguliseks, tõlkimist aga mehaaniliseks protsessiks (Bassnett 2002 [1980]: 20). Siiski olid olemas tõlketeoreetilised käsitlused, milles võeti muuhulgas arvesse asjaolu, et eri tüüpi tekstid nõuavad erinevat lähenemist. Draamateksti üheks peamiseks omaduseks loeti asjaolu, et tekst on poolik, lõpetamata (*incomplete*) ja selle täielik potentsiaal avaneb alles etenduses (*ibid.*, 124). Draamateksti tõlkimisel tuli samuti lähtuda sellest omadusest: „ /…/ draamatekst on kirjutatud etendust silmas pidades ja sisaldab selliseid struktuurseid elemente, mis muudavad teksti etendatavaks /…/" (*ibid.*, 126).

Bassnett selgitas, et sellest asjaolust lähtudes muudavad tõlkijad sageli tõlget võrreldes lähtetekstiga küllaltki ulatuslikult (isegi kuni uute stseenide lisamiseni) – nende eesmärk on anda tõlketekstile sarnane funktsioon sihtkultuuris, mis oli algupäral lähtekultuuris, ning tõlkija ei tohiks eirata tasandeid, mida draamatekst lisaks keelelisele tasandile veel sisaldab (Bassnett 2002 [1980]: 134). Mõni aasta hiljem hakkas Bassnett aga veidi kahtlema etendatavuse kui kriteeriumi fundamentaalsuses:

> … kuigi seda mõistet ei selgitada kuskil lahti, paistab etendatavus viitavat sujuvate kõnerütmide loomisele sihtkeeles, et sihtkultuuri näitlejatel oleks võimalik (vähemalt tõlkija arvates) esitada tõlketeksti liigsete raskusteta. Etendatavus hõlmab lähtekeele piirkondlike dialektide asendamist sihtkeele dialektidega, sarnaste kõneregistrite loomist sihtkeeles ja selliste elementide eiramist, mis on liiga tihedalt seotud sihtkeele kultuurilise või lingvistilise kontekstiga. (Bassnet-McGuire 2014 [1985]: 90–91)

Kuigi Bassnett jääb kindlaks väitele, et draamatekst on paberil poolik, hakkab ta vähendama tõlkija vastutust: tõlkijad peaksid loobuma etendatavuse kriteeriumist ja keskenduma pigem teksti lingvistilistele struktuuridele, sest tõlkija ülesanne on töötada kirjaliku tekstiga, mitte hüpoteetilise lavastusega (Bassnet-McGuire 2014 [1985]: 102).

Kuus aastat hiljem on Bassnetti seisukoht etendatavuse osas veelgi karmim: esiteks ei pea tõlkija olema suuteline kujutlema üksi laua taga ette tervet tulevast lavastust, milles tekst on ainult üks osa, teiseks ei ole ükski teoreetik suutnud etendatavust ära defineerida ja see on kriteeriumina liiga ähmane, ning kolmandaks on nõudmised, mida esitatakse näidenditele ja nende tõlgetele iga kultuuri, ajastu ja tekstitüübi puhul erinevad (Bassnett 1991: 100–103). Samas ei eita Bassnett, et tõlkijal tuleb tegeleda erinevate keele ja kõne probleemidega, mis kajastuvad lõpuks ka etenduses näitleja rolliloomes:

> Lavastaja ja näitlejate peamine ülesanne on tõlkida verbaalne tekst füüsiliseks, tõlkija põhiülesanded on seotud kirjaliku tekstiga ning lahenduste leidmisega lingvistilistele probleemidele – tõlkija tegeleb kõneregistritega, mis erinevad tegelaste vanuse, soo, sotsiaalse positsiooni, samuti deiktiliste ühikute, järjepidevuse ja muu sellise poolest. (Bassnett 1991: 111)

Seitse aastat hiljem analüüsib Bassnett etendatavuse mõistet edasi ning leiab, et kui teksti sisse on üldse peidetud mingi alltekst, siis mõtestavad näitlejad seda niikuinii erinevalt, mistõttu pole olemas ainuõiget ja lõplikku arusaama sellest alltekstist (Bassnett 2001: 90–91). Tekst on ainult üks element etenduses, mistõttu tõlkija ei peaks muretsema, kuidas sobitub tekst teiste märgisüsteemidega: see on lavastaja ja näitlejate ülesanne. Lavastus sünnib mitte ainult erinevate märgisüsteemide, vaid erinevate oskustega inimeste koostöös, ja seal on määrava tähtsusega ka kultuurikontekst, lavastusmeeskonna liikmed ja nende individuaalne taust, ühiskondlikud olud, aktuaalsed teemad ja palju muud. (*ibid*., 99)

Bassnetti sõnul peaks tõlkija ideaalis tegema trupiga koostööd, et kirjalikust tekstist saaks lavastus (Bassnett 2001: 106). Kui ka seda ei juhtu, peaksid tõlkijad siiski lõpetama süvastruktuuride ja kodeeritud alltekstide otsimise: „Žeste ja kehakeelt väljendatakse erinevalt, mõistetakse erinevalt, luuakse eri kontekstides ja eri aegadel erinevalt ning kooskõlas erinevate tavadega, ajaloo ja publiku ootustega.“ (*ibid*., 107)

Draamatõlke teoreetikud on tavaliselt kursis Bassnetti töödega, sest tema vaateid tõlke „etendatavusele“ tsiteeritakse tihti, kuid sellele kriteeriumile ei ole erinevad autorid sugugi sama rangelt vastu. Näiteks inglise draamatõlke teoreetik ja praktik David Johnston peab etendatavust paratamatuks osaks tõlkija tööst: „…see, kuidas praktik rakendab etendatavust oma töös, võib suures osas määrata selle ulatuse, mil määral tõlgitud draamatekst suudab pakkuda vaatajatele võimalust saada loominguliselt ja sisuliselt osa võõrast kultuurist.“ (Johnston 2011: 15) Johnstoni sõnul tähendab etendatavus näitlejatele räägitavate repliikide moodustamist ning samal ajal originaalteose stilistika ja kultuurilise tähenduse taasloomist (*ibid.*, 26). Draamatõlkija osaleb protsessis, kus erinevatel tasanditel

toimub pidev inter- ja intralingvistiline tõlkimine ja need ühiselt moodustavad etenduse diskursuse või süsteemi. Just selles protsessis luuakse ka *etendatavus* (Johnston 2004: 29).

2.2. Räägitavus, kõneviisi naturaalsus

Kuigi räägitavuse mõistet käsitletakse sageli kõrvuti ja isegi segamini etendatavuse mõistega, on 'räägitavus' veidi selgemalt piiritletud: see väljendub lausungi lingvistilises ja kontekstilises tõepärasuses, kunstilise terviklikkuse säilitamiseks vajalikus stilistikas ja näidendi hääles ning on see osa etendusest, mis kuulub nii tõlkijale kui ka näitlejale (Johnston 2011: 14). David Johnstoni sõnul töötavad nii näitleja kui ka tõlkija aktiivselt teksti taasloomise nimel: näitleja loeb näidendit ja kujutab ette oma tegelasele omaseid maneere, liigutusi, kõneviisi ja muud. Tõlkija annab tegelase omapära edasi lingvistiliste vahenditega, sest keel esindab nii tegelase esteetilist kui ka dramaatilist tegevust (Johnston 2000: 91).

Johnstoni järgi toimib iga tõlkeline lahendus, meetod ja sekkumine kõige paremini siis, kui see on originaaltekstis esinevate elementide või probleemide sujuvalt dramatiseeritud jätk. Samas peab meeles pidama, et näitekirjanik on lisanud iga üksiku repliigi ja pöörde kindla eesmärgiga – need on üksused, mis kannavad kogu näidendi kuju ja jõudu. (Johnston 2011: 21–24)

Tõlkija saab alles proovisaalis aru tõelisest potentsiaalist, mis on kodeeritud tema enda tõlgitud teksti sisse (Johnston 2004: 34), sest proovides lisatakse tekstile kõik ülejäänud elemendid, alates näitleja rollilahendusest kuni kõige väiksemate rekvisiitide välimuseni ja valguskujunduseni.

> Alles kindel etenduse-keskkond, milles on rõhk verbaalsel kommunikatsioonil, näitab tõlkijale, kuidas lavakeel on olemuslikult draama peamine komponent – mujal võib see lavakeel jääda lugematute sõna- ja lausevalikute varju. Proovisaalis saab selgeks, et dramaatilise diskursuse üksus ei ole mitte üksik lausung, vaid tegelaste omavaheline suhtlus. (Johnston 2004: 36)

Tänapäeval kohandavad teksti peale autori ja tõlkija proovides ka teised lavastusprotsessi osalised, sest näidendi lavastamine hõlmab alati erinevat tüüpi tõlkeid (Zatlin 2005: 3). Iga lavastusega seotud inimene hakkab tõlkima kirjalikku teksti oma valdkonna märkideks, mis tähendab, et intersemiootiline tõlge on teatris interlingvistilise tõlke loomulik jätk. Samas ei saa kõrvale jätta asjaolu, et tõlkija peab eelkõige oskama tõlkida, sest teatri tundmine pole ülekantav heaks draamatõlkeks.

> Kas sihtkeele tekst on lisaks räägitavusele ka originaalile sarnase rütmiga, et sobituks ilusti näitlejate liikumisega? Kas kõik tegelased räägivad standardset keelt või esineb murdeid ja släng-sõnu, millega tuleks eraldi tegeleda? Isegi kui murrakuid ei kasutata, kas tõlkija peaks rõhutama eri vanuses või sotsiaalse taustaga tegelaste omapäraseid idiolekte ja kõneregistrit? Kas tekstis esineb muid kultuurilisi või ajaloolisi viiteid, mida sihtkultuuri publik ei mõista, ning kuidas need

> tühimikud täita? Kas remarkides on viiteid kindlatele muusikapaladele või kas tegelased laulavad või loevad luulet? Kui nii, siis kuidas käsitleda intertekstuaalsust? Milline on näidendi üldine toon ja kuidas seda säilitada? Kas esineb sõnamänge ja kas neid saab adekvaatselt kompenseerida? (Zatlin 2005: 74)

Sarnaseid probleeme esineb igat tüüpi tõlkes, ka tarbetekstide ja proosa puhul – kuidas lahendada kultuuriviited? Kuidas kompenseerida tõlkimatuid sõnamänge? Tõlkeprobleemide lahendamise oskus kuulub iga tõlkija n-ö tööriistakasti. Erinevus on draamatõlke puhul selles, et tõlge elab teistes semiootilistes süsteemides edasi – sellest ei piisa, et tekst on paberil fikseeritud. Tõlkija ei saa piirduda joonealuse märkuse lisamisega. Kirjalikku teksti hakatakse näitlejate kõne- ja liikumismaneeride ning lavakujunduse ja muu sellise kaudu edasi andma: eesmärk on teha see uue meediumi kaudu arusaadavaks sihtkultuuri publikule.

Suuline tekst, mida laval ette kantakse, on kirjaliku teksti „kolleeg", kuid kumbki kuulub eraldiseisvasse semiootilisse süsteemi (Aaltonen 2008: 145). Kirjalik tekst ja misanstseeni verbaalne element ei saa olla kunagi täpselt samad, sest proovides ja isegi etendustes tehakse paratamatult muudatusi. Lavastaja eesmärk on tekitada uusi seoseid, mitte otsida näitekirjaniku tagamõtteid (Aaltonen 1996: 31).

Soome tõlketeadlane Sirkku Aaltonen pooldab praktikat, milles draamatõlget kohandatakse konkreetse lavastuse järgi. „Draamatõlke integreerimine on võimalik nii, et lähtetekstiga manipuleeritakse vastuvõtva polüsüsteemi vajaduste järgi. Ma lähtun eeldusest, et teksti on alati võimalik lugeda mitut moodi." (Aaltonen 1996: 44). Aaltonen ütleb, et tõlkijal pole mõtet otsida, mida autor „tegelikult mõtles", sest inimesed ei taju maailma sarnaselt (*ibid*., 48) ning tõlkija, lavastaja, näitlejad ja vaatajad leiavad näidendist oma kogemuste ning sotsiaalse ja kultuurilise tausta tõttu erinevaid tähendusi. Tõlkija peaks tõlkes lähtuma sihtkultuuri lavastuskontseptsioonist ja nii lähte- kui ka sihtkultuuriruumide erinevustest, samuti näidendi tegelaste individuaalsusest. Lisaks erinevale kõnemaneerilele aitavad tegelaste isikupära ja omavahelisi suhteid luua ka mitteverbaalsed elemendid (mühatused, mõminad jms), sõnamängud, vandesõnad jms, mis võivad osutuda lavastaja ja näitlejate jaoks teksti mõtestamisel väga tähtsaks (Aaltonen 2010: 108).

2.3. Näidendi ja lavastuse aeg ja ruum, sihtkultuuri publik

Lavastuse aeg ja ruum on selle aktiivsed osad, sest keskkond, kus etendust mängitakse, kannab endas lõputult tähendusi, millel võivad olla tekstiga väga sügavad seosed. Tõlkija võib selliseid seoseid kasutada oma äranägemise järgi ja nende kaudu saavutada sihtkultuuri publiku jaoks mõjusa tulemuse, sest tõlkenäidend suudab liikuda nii ajas kui ka ruumis. (Johnston 2011: 17). David Jonstoni sõnul peaks tõlkija nägema end lavastusprotsessi aktiivse osalisena, sest ta saab interlingvistilise tõlke kaudu „tagada, et mingist muust ruumist või ajast pärit element pakub siin ja praegu etendust vaatavale inimesele tähendusrikka kogemuse ning

veenduda, et see moodustab ka iseseisvalt terviku.“ (*ibid.*, 18) See tähendab, et tõlkenäidend peaks leidma endale uues kultuuriruumis koha, mitte jääma kahe kultuuri vahele virelema. Kui draamatõlkes kehtib mingi ülim seaduspära, siis on see „publiku reaalsuses siin ja praegu, nende vastuvõtus, mis on puhas ja suunatud kogemuse teisesusele, mis on iseenesest avatud pidevale muutusele, kuid see ei seisne tõlkimise protsessis, mida peetakse liigagi tihti lihtsalt lähte- ja sihtteksti sõnade mehaaniliseks ülekandmiseks“. (Johnston 2000: 86)

> Kui me tõlgime teisest ruumist või ajast teksti – teisisõnu, kui me tõlgime teksti, mis kihab alternatiividest ja võõrapärasusest –, siis loome saalis terve võimaluste keerise. Loomulikult on näidendi kirjutamine või lavastamine (ja seega ka tõlkimine) nende lõputute võimaluste kombineerimine ja koordineerimine, mis ühiselt moodustavad teksti tõlgitavuse. (Johnston 2011: 20)

Üldine soovitus tõlkijatele, kes töötavad näidenditega, on see, et tõlkija võiks olla kursis teatritöö spetsiifikaga. Näiteks soovitatakse õppida tundma näitlejatöö aluseid ja jälgida prooviprotsesse, kirjutada ise näidendeid või isegi proovida lavastada (Zatlin 2005: 31–32). Selliste soovituste taga seisab arusaam, et draamatõlge ei lõpe paberil – kui tõlkija mõistab, kuidas näidendi tõlkega edasi töötatakse ja kuidas see pannakse intersemiootilise tõlke kaudu laval elama, oskab ta sellega arvestada ka interlingvistilises tõlkes. Näiteks lavakujundus, misanstseenid, rollilahendused – sellised asjad pannakse paika alles prooviprotsessis, nii et tõlkijal pole võimalik eelnevalt nendega arvestada, küll aga võivad need mõjutada tõlkevalikuid. Proovides saab tõlkija olla kui dramaturg, kes selgitab näitlejatele teksti erinevaid aspekte ning õpib samal ajal näitlejatelt, kuidas sõnastust parandada (*ibid.*, 33).

Tekst on üks element lavastuse polüsemiootilises struktuuris ning tõlkija tõlkevalikuid ja lähtetekste tuleks vaadata laiema sotsiaalse ja kultuurse võrgustiku taustal, mitte eraldiseisvana (Aaltonen 1996: 45). Sirkku Aaltonen soovitab koguda näidendi tekstist infot tegelaste, tegevuspaiga, kostüümide ja muu sellise kohta, mida saab teksti- ja rolliloomes kasutada.

Aaltoneni tõlkeanalüüsides esineb korduvalt mõiste ’akulturatsioon’. See on protsess, mille eesmärk on võõrapärast vähendada ja aidata tundmatu „reaalsusega“ suhestuda ning see omakorda teeb integratsiooni võimalikuks (Aaltonen 1996: 18–19). Kultuurispetsiifilise olustiku akulturatsioon on draamatõlke puhul mingi piirini paratamatu. Selleks, et tegelaste, atmosfääri, olukorra, süžee või kujundite dramaatilist funktsiooni täita, tuleb olustikku muuta, sest eri elemente loetakse eri kultuurides erinevalt. See, kui suurel määral kultuurispetsiifilisi elemente akultureeritakse, sõltub nende elementide eksootilisusest, soovist seda eksootilisust säilitada ning funktsioonist, mis antakse elementidele lavapildis. On selliseid kujundusi, kus võõrapärasust säilitatakse, et rõhutada midagi, mida meie oma kultuuris pole või ei soovita näha (Aaltonen 1996: 74).

> Dramaatiline kontekst luuakse sellise info põhjal, mis antakse näidendi sisemise fiktiivse maailma kohta. Selle info kaudu õpib publik tundma tegelasi ja sündmusi kindlas fiktiivses kontekstis. Dramaatiline kontekst koosneb kahest osast: olukord,

> milles kommunikatsioon toimub, ja lausungi mõte, mis tekib rääkija ja kuulaja ning siin ja praegu suhtes. Teatriline kontekst (*theatrical context*) koosneb koodidest (kineetiline, pildiline, keeleline jne), mis on vaataja-etendaja kommunikatsioonis paika pandud. (Aaltonen 1996: 38)

Interlingvistiline tõlge hõlmab ühtlasi kultuuri lugemist, ümbermõtestamist ja ümbersõnastamist ning tõlkija lingvistilise tasandi tõlkestrateegiaid mõjutab tõlkija positsioon kahe erineva kultuuri vahel (Perteghella 2004: 2).

2.4. Tõlkija kui näitekirjaniku esindaja

Tõlkija tööd võrreldakse sageli näitekirjaniku tööga, eelkõige ilmselt sellepärast, et mõlemad töötavad tekstiga. Näiteks soovitatakse tõlkijal lähtuda põhimõttest, et iga repliik peaks olema selline, mida konkreetne tegelane ütleks konkreetsel hetkel, kui tema emakeel oleks käesoleva tõlke sihtkeel (Johnston 2011: 14).

Draamatõlkija valikud sõltuvad tõlke eesmärgist. Kui näidend tõlgitakse ainult lugemiseks, peab tõlkija lähtuma näitekirjaniku tahtest ja suhtuma teksti kui fikseeritud ja lõplikusse üksusesse. Ta ei pea arvestama lavastaja ja näitlejatega (Johnston 2004: 27). Lavastamiseks mõeldud näidendi tõlkimine eeldab, et tõlkija on autori positsioonil ja käitub igas lavastuse loomise etapis kui näitekirjanik (*ibid.*, 28). Tõlkija töö ei piirdu paberil fikseeritud tekstiga, vaid on interaktiivne ja pidev kultuurilise ümberhindamise protsess.

Tõlkija Phyllis Zatlini sõnul on tõlkija panus prooviprotsessis sarnane dramaturgi panusega, sest tõlkija tunneb teksti hästi ja oskab lavastajale ja näitlejatele selgitada, millest ta teksti tõlkimisel lähtus.

> Ma olen toimetaja ja tõlkijana kirjanikega suhelnud ja alati leidnud, et nende probleemidega, millele tõlkija osutab, soovitakse tegeleda. Sellised probleemid võivad ulatuda näidendi pealkirjast kuni tegelaste nimedeni ja intertekstuaalsete viideteni filmidele, lauludele ja kultuurireaalidele. Kas autoril oli teosele ka muu võimalik pealkiri, mis võiks tõlkes paremini töötada? Kas tegelase nime võiks muuta, et näitlejatel oleks seda kergem hääldada, jättes samas kõrvale soovimatud konnotatsioonid? Kas viidatud filmid ja laulud võiks asendada sellistega, mis oleksid sihtkultuuri publikule rohkem tuntud? Kuidas saaks kõige paremini täita tõlkimatu tühimiku? Autorid on kiiresti andnud vastuse, millele nad on ka ise juba mõelnud või kaalunud neile esitatud probleemi ja leidnud lahenduse või andnud tõlkijale ja/või toimetajale vabad käed originaalse lahenduse leidmiseks. (Zatlin 2005: 6)

Tõlkija võib tõlkimisel imiteerida ka näitekirjaniku lähenemist – näiteks võib näitekirjanik luua tegelasele eripärase kõnemaneeri või tuletada tegelaste ja kohanimesid kindla konnotatsiooni järgi. Sellisel juhul peaks tõlkija uurima, kuidas on sihtkultuuris kombeks selliseid nimesid kasutada (nt Piibli tegelaste puhul) või imiteerima kõnemaneeri (teatud häälikute „ära söömine“, vigane grammatika vms). „Hea näitekirjanik annab igale tegelasele oma hääle. Heas tõlkes need erinevused säilitatakse. Suurepärane draamatõlkija oskab sellise

erinevuse ise luua, kui näitekirjanik pole hakkama saanud, muutes niimoodi hea lähteteksti veelgi rohkem lavavalmis tõlkeks.“ (Zatlin 2005: 77)

Selle mõtte illustreerimiseks sobib draamatõlkija Kate Cameroni mõttekäik prantsuse näitekirjaniku Hélène Cixous’[11] tõlkimisel. Cameron otsustas tõlkijana järgida autori eeskuju, „võtta tema keel oma suhu, oma emakeeleks, seda kuulda, tunnetada, talletada ja enda omaks teha“ (Cameron 2000: 105). Ta otsustas, et tema kui tõlkija peab sarnaselt autorile improviseerima, vormist aru saama ja sellega mängima, mitte lihtsalt seisma alandlikult lähteteksti kõrval: „Ma pean selle omaks tegema, ümber kirjutama, et see hakkaks elama, et see hingaks ja leiaks oma rütmi, oma heli. /…/ Ma üritan säilitada Cixous’ vormi avatust ja spontaansust improviseerimise põhimõttel, kus luuakse struktuur ja siis mängitakse sellega. Kui ma mängust aru saan, võin hakata ise mängima. Kui olen tabanud kõrvaga tema kirjutise musikaalsuse, saan seda muusikat luua oma keeles.“ (*ibid.*, 105–106) Näidendis, mille tõlkimist Cameron kirjeldab, on muuhulgas tegelasteks kaks venda, kelle isikupära ta soovis nende kõnes väljendada. Vanema poisi puhul valis ta tõlkes tugevad konsonandid ja lühikeste silpidega sõnastused, noorema poisi puhul pööras rohkem rõhku m- ja o-tähe ning avatud vokaalide kasutamisele: „… nagu imiku esimesed häälitsused.“ (*ibid.*, 109). Lisaks oli tähtis lähtuda teksti üldisest rütmist, võimalusel leida selles peituvaid riime, kuid mitte sundida tõlketeksti järgima jäigalt lähteteksti mustrit.

> Tõlkija peab kohandama oma kõrva ja suu originaalkeele ja oma keele omadustele ja erinevustele. Samamoodi nagu etenduses, kus näitleja keha ja hingamine võivad teksti vabastada ja tuua nähtavale teksti sisse peidetud aspekte, nii on minu kui tõlkija ülesanne luua ilmutus, kasutada ära lähteteksti potentsiaal – mitte seda summutada, mitte sellele midagi sobimatut peale suruda, aga kergelt puudutada ja üle kanda, et see saaks uues keeles laulma hakata, tuua selle olemasolu hingamise ja häälduse kaudu kuuldavale. (Cameron 2000: 109)

Kate Cameron võtab oma kirjeldusega suurepäraselt kokku, kui palju võib peituda näidendi keelekasutuses ja kui palju saab draamatõlkija lavastusterviku huvides ära teha, kusjuures mida põhjalikumalt ta töötab, seda märkamatuks jääb tõlkija kohalolu tekstis.

Tekstile lähenemine sõltub suuresti teatrikoolkonnast, mida konkreetse lavastuse puhul järgitakse. Eesti teatris kasutatakse valdavalt Stanislavski süsteemi. Draamatõlkijale tuleb igal juhul kasuks selle teatrikoolkonna tundmine, mille järgi lavastust hakatakse looma, sest tõlgitud tekst leiab näitlejate suu läbi eri lähenemiste puhul ka erineva väljenduse. Sellest on kirjutanud kataloonia draamatõlke uurija Eva Espasa:

[11] Näidend „La Ville parjure ou le réveil des érinyes“, mille pealkirjaks sai Kate Cameroni tõlkes „The Perjured City or the Awakening of the Furies“ („Süüdlaste linn ehk fuuriate ärkamine“).

> Stanislavski seisukohast lähtudes üritavad näitlejad samastuda tegelastega, keda nad tõlgendavad ja otsivad karakteri peegeldust ka tõlkest või siis hakkavad tõlget selle järgi parandama. Brechti seisukohtadest lähtudes hakkavad näitlejad tõenäoliselt hoopis tegelastest, tõlketekstist ja etendusest distantseeruma ning eelistaksid strateegiaid, mis lõhuvad kehastamise illusiooni ja näitavad selle kunstlikkust. See tähendab, et tõlge ei pea mitte kandma teatri illusiooni, vaid on pigem üks järjekordne instrument stsenograafiliste märkide hulgas, mis kujutavad teatri kunstlikkust. (Espasa 2000: 55)

Idee läheneda tekstile nagu näitleja on üks siinse töö autori keskseid soovitusi tõlkijale: rakendame Stanislavski süsteemi, mõtleme iga tegelase puhul läbi, kuidas selline inimene ennast kõnes väljendaks ja tõlgime sellest lähtuvalt. Tõlkija väljendusvahend on keel ning see pakub meile lõputut mänguruumi: autor paneb paika, mida tegelane ütleb ja tõlkija paneb paika, *kuidas* tegelane seda ütleb.

Kokkuvõte

Siin peatükis on kaardistatud läbivad aspektid, mida erinevad draamatõlke teoreetikud ja praktikud on oma töödes käsitlenud. Nii tõlke- kui ka teatrikunsti poolt kiputakse pooldama vaadet, et näidend kirjandusteosena on „poolik“ ja selle kogupotentsiaal ilmneb alles etendustes. Näidendi üheks iseloomulikuks omaduseks peetakse ’etendatavust’, mida peaks järgima ka näidendi tõlkija, kuid hoolimata selle mõiste laiast kasutusest ei ole siiani antud täpset definitsiooni.

Öeldakse, et näidendi tõlkija esindab uues kultuuriruumis näidendi autorit ja peaks näidendisse suhtuma autori positsioonilt, lähtuma autori tahtest ja mõttest ning sõnastama sihtkeeles repliigid selliselt nagu konkreetne tegelane sellel ajahetkel võiks öelda. Samuti tuleb arvestada sihtkultuuri publikuga, lavastuse loomise aja ja kohaga ning lavastuse spetsiifikaga.

Draamatõlke teooriate arengust on teinud põhjaliku ülevaate Massimiliano Morini (2022), kes kirjeldab fookuse nihkumist tekstikeskselt lähenemiselt etendusekesksele lähenemisele ja isegi lähtetekstist kaugenemisele. Draamatõlge on tõlketeaduse ühe haruna saanud järjepidevalt rohkem tähelepanu, kuid nagu Morini (*ibid.*, 2) ütleb – nüüd on aeg ka süsteemsemaks ja metodoloogilisemaks lähenemiseks. Siinkohal tahaksin lisada omaltpoolt paar ideed, mida siinne uurimus võiks draamatõlke valdkonnale juurde anda.

Esiteks täiendaksin Susan Bassnetti väidet et tõlkija ei saa üksi laua taga istudes ette kujutada tulevast lavastust: kuigi tõlkija ei saa teha ajahüpet ja vaadata, milliseks tulevane lavastus kujuneb, on tõlkeprotsessis igati sobiv ette kujutada võimalikku lavastust – mitte üritada ära arvata lavastaja kontseptsiooni, vaid süüvida lähteteksti selliselt, et kujutada ette tegelasi, nende karakteristikat, eripäraseid maneere, psühholoogiat ja muud, mille põhjal paika panna, *kuidas* selline tegelane räägiks, kuidas ta ennast uues keeles väljendaks. See annab tõlkijale lähtekoha, milline tekst sihtkeeles luua.

Teisena soovitan draamatõlkijal kasutada nii näidendi kirjutamise kui ka näitlemise põhimõtteid. Vilunud näitekirjanik kasutab kirjutades Stanislavski süsteemist pärit mõisteid nagu pealisülesanne, teine plaan, antavad olud ja muud sellist, mille põhjal ehitatakse üles tegelase mitmetahuline siseilm. Samuti loob kirjanik karakterit kultuuriliste, sotsiaalsete ja psühholoogiliste aspektide põhjal. Kõik sellised aspektid väljenduvad kõnekasutuses ja tõlkija, kes on autori järel järgmine inimene, kes (kirjandusliku) tekstiga tööd teeb, saab kasutada tegelase mõtestamiseks ja tema kõnemaneeride edasi andmiseks samu vahendeid.

Stanislavski termin 'antavad olud', mis tähendab näidendis antud informatsiooni tegelase ja sündmustiku kohta (aeg, koht ja ruum, sotsiaalsed olud ja muu selline) on samastatav kompleksse tõlke teooria järgi piirangutega, mille raames tõlge toimub. Piirangud (antavad olud) annavad tõlkele (antud juhul nii interlingvistilisele kui ka intersemiootilisele) teatava „trajektoori", mis viib lõpliku vormini. Me võime mõttes läbi käia alternatiivsed variandid, mis aitavad otsustada erinevate trajektooride võimalike tulemuste vahel. See näitab meile, „millised tulemused mõjutavad järgmiseid tulemusi, sest kehtivate piirangute mõjul kujuneb igasuguse semioosilise süsteemi areng" (Marais 2019: 61). See tähendab, et ka tõlge, mis on teatavate piirangute raames loodud vorm, saab järgmiseks piiranguks järgmise vormi (karakteri) loomisel. Millest tõlkija lähtub, kui ta loob tegelase kõnet ja eripärast maneeri?

Iga tegelase kõne saab lavastuses ja näitlejatööst osaks rolliloomest ja rollitervikust. Seda funktsiooni silmas pidades saab ka näidendit tõlkida – võttes arvesse, kuidas annab tekst edasi tegelase iseloomu ja arengut ja stseeni meeleolu ning kuidas aitab tekst luua rollitervikut. Siinkohal tooksin sisse ka mõiste „ambivalentsus", mis kaasneb alati teatrikunsti kui subjektiivse loomis- ja tõlgendusprotsessiga. Anneli Saro tõi esile neli aspekti, mis tekitavad tänapäeva teatris ambivalentseid tähendusi: (1) üheaegselt fiktsioonile ja reaalsusele viitavad märgid, (2) etendaja identiteet (tegelane-etendaja-meedium-kodanik), (3) väljenduslaad ja (4) teatritegijate kavatsused ja ideoloogiad (Saro 2021: 161). Sarnane ambivalentsus on paratamatult osa tõlkeprotsessist, eriti mis puudutab väljenduslaadi – ühest küljest lähtub interlingvistiline tõlge tõlkija enda tunnetusest, teisest küljest aga tuleks vältida ebakõlasid trupi tunnetuse, tõlgenduse ja taotlustega. Selliste ebakõlade vältimiseks oleks kasulik, kui proovides saaks näidendi interlingvistilist tõlget vajalikul määral kohandada.

Antud soovitused on tugevasti seotud tõlkija positsiooniga lähte- ja sihtkultuuri vahel, täpsemalt näitekirjaniku, lavastaja ja näitlejate vahel. Järgmises peatükis vaatame täpsemalt, milline on lavastuse polüsemiootiline struktuur, mis moodustab lavakeele ehk intersemiootilise tõlke sihtkeele, ja kus paikneb selles struktuuris interlingvistiline tõlge.

3. LAVASTUSE POLÜSEMIOOTILINE STRUKTUUR

Siin peatükis kategoriseerin lavastuse tähendust kandvad süsteemid, mis moodustavad lavastuse polüsemiootilise struktuuri ja ühtlasi intersemiootilise tõlke „sihtkeele“[12]. ’Polüsemiootiline’ tähendab vokaalsete ja visuaalsete meediumite kombinatsiooni: „Polüsemiootilisus seostub multimodaalsusega, eelkõige erinevate sensoorsete võimaluste (nt helid ja visuaal) kombineeritud kasutusega“ (Żywiczyński, Wacewicz 2022: 540). Erinevate meediumite kasutamise eesmärk on kanda vaatajateni erinevates vormides mingit tähendust või sõnumit. „Selles mõttes on märgi loomine teatava valiku tegemise ja tõlgendamise protsess, mida võib nimetata ka ’tõlkeliseks protsessiks’. Kui märki edastatakse, püsib selle dialoogiline potentsiaal meediumi füüsilises vormis (nt hoones, kujutises, helisalvestises vms) ning see realiseerub ja täieneb iga kord, kui subjekt astub sellega dialoogilisse suhtesse.“ (van Bühren 2023: 163) ’Subjekt’ teatrikunsti mõttes oleks vaataja, kellele on etendus (kommunikatsioon) suunatud.

Kompleksse tõlke teooria kohaselt, nagu eelnevalt räägitud, on fookus tõlkimise protsessil ning tõlge kui tervik moodustub eri elementide omavahelises kommunikatsioonis (Marais 2014: 18). Ka Anne Lange (2015: 15) järgi koosneb tõlge kui süsteem eri elementide „valikulisest seostumisest sotsiaalse suhtluse ahelas“. Lavastuse/etenduse kui intersemiootilise tõlke sellised elemendid on erinevad teatrimärgid, mida on eri teoreetikud kategoriseerinud erinevalt. Esimene selline kategoriseerimine pärineb Tadeusz Kowzanilt 1968. aastast. Kowzan jaotas lavastuse märgisüsteemid kolmeteistkümneks[13] ja liigitas selle jaotuse omakorda vastavalt sellele, kas tegemist on aja või ruumiga, näitlejaga seotud või väljaspool näitlejat asuva märgiga, auditiivse või visuaalsega (Väli 2018: 339–340). Teatrisemiootik Erika Fischer-Lichte arendas seda loetelu edasi ja pakkus oma kategooriad 1992. aastal[14]. Ta täpsustas teatrimärkide olemust: „Teatris ei kasutata nimetatud märke nende algse funktsiooni järgi, st neid ei kasutata sellel eesmärgil, milleks need loodi vastavas kultuurisüsteemis. Pigem on teatris kasutusel märgid nendest kultuurisüsteemide märkidest.“ (Fischer-Lichte 1992: 15). Sarnaseid teatrimärkide kategooriaid on teisigi ning ka siinses peatükis on sellised kategooriad loodud. Lavastuse eri märgisüsteemide ehk tähendust kandvate süsteemide lahtikirjutamise eesmärk on leida nende (otsesem või kaudsem) seos näidendi interlingvistilise tõlkega ja ühtlasi leida oma koht interlingvistilisele tõlkele.

---

[12] „Verbaalse teksti lavastuslikuks struktuuriks komponeerimisel transleeritakse sõnum intersemiootilise /…/ tõlkemehhanismiga multimeedialiseks kompleksiks, kus osaleb korraga terve rida eri märgisüsteemide koode.“ (Gielen, Lotman [ilmumas])

[13] 1. Sõna. 2. Intonatsioon. 3. Miimika. 4. Žest. 5. Liikumine. 6. Grimm. 7. Soeng. 8. Kostüüm. 9. Esemed. 10. Lavakujundus. 11. Valguskujundus. 12. Muusika. 13. Helid. (Väli 2018: 340)

[14] 1. Helid. 2. Muusika. 3. Lingvistilised märgid. 4. Paralingvistilised märgid. 5. Miimika. 6. Žestid. 7. Prokseemika. 8. Mask, grimm. 9. Juuksed. 10. Kostüüm. 11. Lavakontseptsioon. 12. Lavakujundus. 13. Esemed. 14. Valduskujundus. (Fischer-Lichte 1992: 15)

Üldjoontes jaotan tähendust kandvad süsteemid kaheks – püsivad ja kaduvad. Püsivad süsteemid on sellised, millel on füüsiline vorm ja mis jäävad järele „kaduvast" teatrikunstist ka pärast lavastuse viimast etendust. Kaduvad süsteemid on pigem mõttelised ja tajutavad kui füüsiliselt mõõdetavad ning sellised, millest jääb teatrilukku ainult mälestus, kuid mitte artefakt. Nagu on väitnud Eugenio Barba – mitte teater pole kaduv, vaid etendus. Teater koosneb traditsioonidest, konventsioonidest, institutsioonidest ja kommetest, mis jäävad ajas püsima (Pavis 2005 [1992]: 12).

Teatrikunstis nagu muudeski tajutava maailma modelleerimise viisides luuakse tähendus välise vormi kaudu. Või teiselt poolt vaadatuna: igasugune väline vorm saab tähenduse alles siis, kui keegi seda tõlgendab ja paigutab selle mingisse struktuuri: „Mimeetiline väline vorm on semiootilises dünaamikas kesksel kohal: see võib luua uusi tähendusi, sest peegeldab ideid ja probleeme, mis on juba kellegi teadvuses olemas ning ootab parandamist, lahendamist, täiendamist või muud" (Magnani, Biglari 2024: 194). Tähendust kandvad süsteemid, mis moodustavad lavastuse polüsemiootilise struktuuri, polegi midagi muud kui kategoriseeritud vormid, mille kaudu antakse mõtet edasi. Lavastuse näol on tegemist „teatritegijate kunstilise tõlgendusega mingist imaginaarsest või reaalsest maailmast, sh nende sotsiaalse kommentaariga kujutatavale" (Saro 2021: 158). Iga tähendust kandev süsteem aitab lavastuse ideed edasi anda, teenib tervikut ja kannab tähendust.

Anne Ubersfeldi sõnul (1999: 14–15) saab iga märgisüsteemi lugeda kahel teljel – asenduste telg ehk paradigmaatiline ja kombinatsioonide telg ehk süntagmaatiline. See potentsiaal loob teatri *tinglikkuse*. Etenduse minimaalset ühikut pole võimalik määrata. Näidendit saab analüüsida nagu iga muudki teksti, mis kasutab peamiselt lingvistilist koodi, kuid etendus on erineva iseloomuga märkide kogum (või süsteem), milles toimub pidev kommunikatsioon (*ibid.,* 11).

Lavastuse lõplik vorm pannakse paika proovides, mis hõlmavad analüüsi, katsetusi ja koostööd. See on intersemiootilise tõlke protsess, mille käigus jõutakse ühiselt arusaamiseni, kuidas anda kõige paremini edasi nii näidendi kui tegijate endi mõtteid. Ja kuigi lavastaja võib kasutada palju sellist, mis siinses jaotuses ei kajastu (näiteks tuua elusloomad lavale), on üldjoontes võimalik kategoriseerida elemendid, mis lavastuse moodustavad, järgmiselt.

3.1. Püsivad süsteemid

Lavastus on alati mingi kultuurilise terviku lavaline tõlge (*stage translation*), mida annavad edasi kõik etenduse elemendid (Pavis 2005 [1992]: 15–16). Kõige levinum lavastuse loomise vorm on ehitada lavastus üles näidendile või dramatiseeritud kirjandusteosele, kuid lavastus ei kopeeri kirjalikku teksti – pigem kannab fiktiivset maailma struktuurselt edasi või otsib selles selgust (*ibid.,* 28). Lääne kultuuriruumis peetakse kõige olulisemaks lavastuse elemendiks näitlejat ja tema tegevust (Väli 2018: 342), kuid võrdväärselt tähtsad on värvilahendused, muusikaline kujundus või valgus: need lihtsalt peavad õiged olema, „sest muidu

tervik ei hakka tööle“ (Normet 2013: 72). Kõik tähendust kandvad süsteemid on rakendatud ühise terviku loomise teenistusse. Lava on koht, kus tuleb kõik miljöö detailid nähtavaks teha (Pavis 2013: 6). Ka mitte-misanstseen on siiski misanstseen – imeväike muudatus valguses või tempos, pisike sõrmeliigutus, peaaegu märkamatu muutus intonatsioonis võib muuta väga palju (*ibid*., 21).

3.1.1. Näidend, tekst ja tõlge

Tekst on lavastuse polüsemiootilises struktuuris tähendust kandev süsteem, mis asub selle doktoritöö kontekstis kesksel kohal. Lisaks on see reeglina lavastuse alguspunkt. Tekst toimib eri vormis ja eri tasanditel: me saame rääkida tekstist kui näidendist, mis on võetud lavastuse aluseks, ja tekstist kui tegelase kõnest, mis etenduses ette kantakse (täpsemalt käsitleti seda terminoloogia peatükis). Lisaks on tekst – siinkohal näitekirjanduse tähenduses – teatriajaloo koostamise, uurimise ja analüüsimise üks tähtsamaid materjale ja isegi ajastu teatrikunsti iseloomustav aines[15].

Kuigi tekst on siinses kirjutises kesksel kohal, ei tahaks ma paigutada seda hierarhiliselt kõige kõrgemale kohale, sest tekst on tänapäeva teatris kui toormaterjal, millega käiakse suhteliselt vabalt ümber (Epner 2013: 116). Lisaks ei põhine lavastused alati üldse kirjalikul näidendil. Võimalusi on mitu, alates sellest kui lavastada võetakse dramatiseering kuni selleni, et kirjalik tekst hoopis puudub ja trupp hakkab ühiselt looma lavastust vaid mingi idee või kontseptsiooni põhjal. See on *devising*- ehk koostöömeetod, kus teksti loomine sulandub teatriprotsessiga ning tekstilised strateegiad on tihedasti põimunud lavastuslike ja esitusstrateegiatega juba teksti kavandamise faasis (Epner 2013: 122–123). Siin arutluses keskendume siiski n-ö klassikalisele meetodile, kus lavastuse alus on kirjalik näidend.

Lavastaja valib lavastamiseks teksti, mis teda kõnetab ja mille kaudu ta saab oma ideed väljendada. Sellega hakatakse proovides tööle – esmalt loetakse ja analüüsitakse teksti laua taga, siis proovitakse mingeid stseene proovisaalis markeeritud tingimustes, siis liigutakse lavale, kus on valmis või osaliselt valmis dekoratsioonid, rekvisiidid ja kostüümid ning viimases etapis lisatakse tervikusse kõik tähendust kandvad süsteemid (valgus, heli, grimm jm). Samast tekstist, mis oli kogu protsessi alus, saab näitlejate suulises ettekandes kõne, mida vaatajatele esitletakse, kusjuures nii tekst kui ka selle esitusviis on nüüd osa rolliloomest. Aga kuigi kirjalik tekst on lavastuse alus, läheb etenduse käigus osa verbaalset teksti (informatsiooni) paratamatult kaduma: lavastaja ja näitlejate valikud määravad, mis tuuakse esile ja mis jääb tagaplaanile (Ubersfeld 1999: 5).

---

[15] Nt Sven Karja on uurinud Eesti kutseliste teatrite repertuaari moodustanud näitekirjandust aastatel 1986–2006, et leida, “milliste sotsiaalsete, kultuuriliste ja esteetiliste mõjurite koostoimel formeerus vaadeldaval ajajärgul Eesti teatrite repertuaar.” (Karja 2020: 7) Sellises uurimuses on ühtviisi tähtsal kohal nii algupärand kui ka tõlkekirjandus, kusjuures mõlemad iseloomustavad nii kultuurilisi ja ühiskondlikke suundumusi laiemalt kui ka teatrikunsti kitsamalt.

Näidend, mida lavastuse alusena kasutatakse, võib olla algupärand või tõlge[16]. Lavastuse üldises struktuuris asuvad need samal tasandil ja toimivad sarnaselt. Erinevus seisneb selles, et tõlge on juba muudetud tekst, mis on läbinud vähemalt ühe inimese tõlgenduse. Lisaks on kirjutamine ja tõlkimine kaks erinevat protsessi, milles rakendatakse erinevaid töömeetodeid, nii et kuigi mõlema protsessi resultaat on kirjalik näidend, jäävad siiski alles teatavad sisulised erinevused[17]. Autori käsutuses on rohkem struktuurseid vahendeid (kui autoril on võimalus ja soov prooviprotsessis osaleda!), mis tähendab, et ta saab stseene/tegelasi kärpida, muuta või lisada vastavalt sellele, kuidas tema arvates näidend laval tööle hakkab. Tõlkija[18] tegutseb konventsionaalselt pigem sõnalise tasandiga, mis tähendab, et autor on juba paika pannud, mis näidendis toimub, kuidas see on struktureeritud ja mida tegelased ütlevad. Tõlkija võimuses on määrata, kuidas tegelased ennast väljendavad, kusjuures tõlke lähtekohad on võrreldes kirjutamissituatsiooniga erinevad, sest autor ja tõlkija tegutsevad erinevates kultuuriruumides.

Näidendite tõlkimise teoreetilises käsitluses tehakse sageli eristus, kas tõlge on mõeldud lugemiseks või lavale (*page vs stage*). See eristus on eriti tähtis just funktsionaalselt, sest tõlkevalikud ja nende kaudu valmistõlge võivad tõlke eesmärgist sõltuvalt märkimisväärselt erineda.

> Teatris esitamiseks mõeldud tekstis suureneb sõnade semantiline koormus – tavaliselt on neis rohkem „mõtteid“ kui lugemiseks mõeldud tekstis, kuna repliikides kasutatavad sõnad suhestuvad mingil moel laval olevate objektide, inimeste ja sündmustega. /…/ Tõlkija peab repliikide mõtet edasi andma erisuguse täpsusega: ühes repliigis on vaja rõhutada informatiivset poolt, teises emotsionaalset, kolmandas võib kõige olulisemaks osutuda paus või teatud meloodika. (Pavlova, Naiditch 2020: 113)

Lisaks teksti kahesusele kirjaliku alusteksti ja suulise kõne mõttes on teksti juures huvitav veel teinegi kahesus: kindel struktuur ja suur paindlikkus. Kuigi teksti süvastruktuurid on muutumatud, võib sama süvastruktuur väljendada täiesti erinevaid mõtteid – fundamentaalse samasuse pinnalt võib luua hoopis erinevaid tähendusi ja pindmisi struktuure (Ubersfeld 1999: 36). Selle duaalsuse pealt tuleb kõige selgemalt mängu inimfaktor ja subjektiivsus – erinevad lavastajad loovad sama teksti põhjal täiesti omanäolised lavastused, näitlejad võivad leida samale

---

[16] Ka algupärane või tõlgitud dramatiseering, adaptsioon või muul moel loodud alustekst, kusjuures nii kirjaliku kui ka suulise teksti loomine hõlmab muuhulgas intralingvistilist tõlget.

[17] Lisaks on minevikus (ja mingil määral siiani) peetud autori-tõlkija suhet hierarhiliseks, kus autoril on kanooniline staatus ja prestiiž, „tõlkijat aga peetakse välismaiseks imiteerijaks, pelgaks instrumendiks ja isegi alamaks, mistõttu tõlkijat käsitletakse ka kirjanduslikult vähemtähtsa tegelasena.“ (Kaldjärv 2024: 144) Samasuguse käsitluse kohaselt oleks ka algupärand-tõlke suhe hierarhiline.

[18] Siinkohal on tegemist üldistusega ja pigem normatiivse käsitlusega. Tänapäeval on tõlkimise mõiste käsitletav ka laiemalt, ehk tõlkija võib käituda ka iseseisva autorina, kes loob teise autori teose põhjal iseseisva kunstiteose, mis ei pea sugugi järgima olemasolevat struktuuri (žanri, stseenide jaotust, tegelaste arvu jm). Arutluse mõttes aga lähtume siinkohal olukorrast, kus tõlkija vahendab olemasolevat teost konventsionaalses võtmes.

rollile täiesti uudse lahenduse, erinevatel kunstnikel on sama näidendi visuaalsest kujutamisest hoopis isikupärane arusaam ning erinevad tõlkijad loovad sama lähteteksti põhjal täiesti uued sihttekstid. Seega, ühe fikseeritud kirjaliku teksti põhjal saab luua lõputul hulgal subjektiivseid intersemiootilisi (ja tõlkija puhul interlingvistilisi) tõlkeid. Et lavastuse loomisega on seotud päris suur hulk inimesi, on tähtis, et neid kõiki seoks mingi fundamentaalne element või idee, millest lähtuda.

Patrice Pavis on väitnud, et kui laval räägitakse teksti, ei ole vaataja enam võimeline teksti ja etendust eristama, sest need juhtuvad samaaegselt. Küsimust, kas misanstseen on tekstile truu, esitatakse sama harva kui vastupidist – kas tekst on misanstseenile truu, kas tekst on kooskõlas laval nähtuga (Pavis 2005 [1992]: 27). Selle asemel, et lähtuda lineaarsest suunast – interlingvistiline tõlge ees, intersemiootiline tõlge järel –, peaksime need protsessid ühildama: tõlkija saaks oma tõlget prooviprotsessi käigus terviku huvides kohandada, sest misanstseenis antakse tekstis esitatud väidetele tähendus ja muudetakse tekst erinevatele tõlgendusviisidele avatuks (*ibid.*, 29).

3.1.2. Lavaruum, lavakujundus

> Teatriruum jaguneb kaheks osaks: lavaks ja saaliks. Nendevahelistel suhetel põhinevad teatrisemiootika mõned vägagi olulised opositsioonid. /…/ Eesriide avanemisega etenduse algul lakkab saal vaataja seisukohalt eksisteerimast. Kõik siinpool rampi asuv kaob, selle tõeline reaalsus muutub nähtamatuks ja loovutab täielikult koha lavategevuse illusoorsele reaalsusele. (Lotman 2006 [1990]: 182)

Lavaruum on kõigist lavastuse tähendust kandvatest süsteemidest kõige konkreetsemalt paigas. Ruum on iseenesest muutumatu, kuid dekoratsioonid ja lavakujundus annavad võimaluse manipuleerida etteantud tingimustega: muuta lavaruumi kõrgust, laiust ja sügavust või tekitada illusiooni sellistest muutustest. Värvide ja esemetega mängimine aitab luua vajaliku meeleolu. Lavastaja Andres Noormets ütleb, et lavaruum on lavastuses kõige olulisem: „Minu ideaalne teater toimib niisuguses ruumis, kus ma saan tegeleda ruumi kui tervikuga. Publik on ruumi osa, ma ei taha neid eraldada.“ (Normet 2013: 145)

Traditsiooniliselt mängitakse lavastusi teatri olemasolevates saalides ja lavastajad koos kunstnikuga sobitavad oma visiooni saali võimalustega. Lavaruumis ja -kujunduses „elustuvad lood, kus kujundus osaleb kas tõlgi või taasloojana ning on võimalik eksplitsiitselt teha nähtavaks mustrid, mis vaatajad minevikuga ühendab.“ (Unt 2019: 131) Mart Koldits ütles „Lavastajaraamatu“ tarbeks antud intervjuus:

> Seda tuleb kindlasti arvestada, millise ruumi sa lood, sest sellest oleneb, kui palju seal on võimalik luua erinevaid suhteid publikuga. Kas näitlejad on publikule hästi lähedal, või vastandina, on näiteks mingi pikk koridor, kui sa tahad, et nad oleks hästi kaugel. Mis atmosfääri on vaja, mis stseenis mis meeleolu sa tahad saavutada – siit hakkabki pihta see, milline lavaruum tuleb. /…/ Aga lavakujundus peaks olema aktiivne osa lavastusest, mis hakkab ühel hetkel iseseisvalt tööle… (Normet 2013: 73)

Eesti lavastajatele meeldib mänguruumiga eksperimenteerida. Meil on klassikalised lavad, kus lava ja saali vahele luuakse n-ö neljas sein (levinud suuremates Eesti teatrites, teiste hulgas Draamateatris, Vanemuises ja Ugalas). On klassikalistele mänguruumidele sarnaseid, teatrilavaks kohandatud ruume (nt Põrgulava Tallinna Linnateatris) ja selliseid, mis võimaldavad publiku- ja lavaruumi eri suhtesse sättida (nt Sadamateater Vanemuises, väike saal või Taevalava Tallinna Linnateatris). Roman Baskin ütles, et ruum on seda põnevam, mida liigendatum see on, sest seda huvitavam on näitlejal seal sees olla (Normet 2013: 15). Lavana kasutatakse ka n-ö leitud kohti, kus etenduspaigaks on kohandatud selline sise- või välisruum, mida tavaliselt etenduste mängimiseks ei kasutata. Selline lava muudab kunsti ja reaalsuse omavahelist suhet, sest mängupaik eeldab vaatajalt suuremat kontseptualiseerimist (Saro 2014: 64–65).

Lavaruum ja -kujundus kannavad tähendust, mis on seotud lavastuse, lavastaja ja kunstnikuga ning publiku ja kultuuriliste konventsioonidega. Tähendust kannavad nii mänguruum kui ka esemed, mida kasutatakse kas dekoratsioonide või rekvisiitidena. „Kujunduse lähenemisnurgad haaravad kõike, mis jääb originaalilähedaselt reprodutseeriva ja tõlkiva süsteemi vahele. /…/ Teatrietendus muudab end ümbritseva ruumi enda osaks, olgu see siis sellena mõeldud või mitte, seega on ka kujunduse puudumine kujundusena tõlgendatav.“ (Unt 2019: 111–112)

Lavaruum ja -kujundus on omaette intersemiootiline tõlgendus, mis toimib ühe märgisüsteemina tervikus. Lavapilt loob sündmustele tegevuspaiga ja aluse teistele dramaatilistele funktsioonidele, eriti tegelaste loomisele. Tegevust raamib lavapilt, mis annab edasi tegelaste intersubjektiivset maailma. Lavapildi komponentide eesmärk on anda tähendus tegelastele ja rõhutada tegevuse tähtsust süžees. (Aaltonen 1996: 67)

3.1.3. Dekoratsioonid ja rekvisiidid

Dekoratsioonidest ja rekvisiitidest saab rääkida ühiselt kui esemetest, mis kujutavad füüsiliselt lavastuse ja näidendi reaalsust. Dekoratsioonide ja rekvisiitide suurim vahe seisneb selles, et dekoratsioonid seisavad kindlalt paigal ja toimivad taustsüsteemina, rekvisiidid on aga tegelaste kasutuses. Esemed on osa lavastuse reaalsusest ja ühtlasi vaatajatele mõistetavad (kultuuri)viited. Need saab lavale panna väga kindla tagamõttega ja eesmärgiga, sest objektid seostuvad sotsiaalse kuuluvuse ja faktilise staatusega, eeldatava staatuse ja soovidega (Baudrillard 1981: 37). Seega saab objektidega anda edasi infot, millest alati otsesõnu ei räägita, näiteks tegelaste sotsiaalne staatus. Samuti võib juhtida esemetega vaataja tähelepanu sündmustele selliselt, et sündmust otseselt ei näidata, vaid antakse sellest ainult aimu[19].

[19] Näiteks telefoni kasutamine laval, millest on kirjutanud Tanel Lepsoo: “Publikule ei näidata mingisugust vägivalda. Telefon kui meedium toimib sarnaselt klassikalise prantsuse tragöödia informantide või kreeka teatri kooriga, kes jutustavad, kuidas hirmsad sündmused kulgesid.“ (Lepsoo 2021: 60)

Teksti, mida laval kõneldakse, ümbritseb aga alati mingi kontekst, eelnev olukord, mis ei sisalda ainult žeste, vaid hõlmab kõiki kõnelemise olukorra elemente, mis on olemas juba enne näidendi kirjutamist: žestid, kostüümid, näitleja maneerid, kujutletav kõne, lühidalt öeldes kõik märgisüsteemid, millest laval kõnelemise olukord (*theatrical situation of enunciation*) moodustub (Pavis 2005 [1992]: 142). Laval nähtavad esemed (dekoratsioonid ja rekvisiidid) aitavad moodustada teksti ümbritsevat olukorda, vajalikku õhustikku ja kultuurilist konteksti.

> Objektid, nende süntaks ja retoorika viitavad sotsiaalsetele eesmärkidele ja sotsiaalsele loogikale. Need kõnelevad mitte niivõrd oma kasutajatest ja tehnilisest rakendusest, vaid pigem sotsiaalsest kuuluvusest ja alluvusest, sotsiaalsest liikuvusest ja inertsusest, akulturatsioonist ja enkulturatsioonist, kihistumisest ja sotsiaalsetest klassidest. Objektide kaudu otsib iga indiviid ja grupp oma kohta, üritades seda isikliku trajektoori järgi muuta. Kihistunud ühiskond kõneleb objektide kaudu ja objektid omakorda – nagu massimeedia – kõnetavad igaühte (õiguslikult ei ole enam kastisüsteemi objekte), et hoida kõiki oma kindlal kohal. (Baudrillard 1981: 38)

Asjade tähendus on sotsiaalselt konstrueeritud, pidevalt muutuv ja kultuurispetsiifiline, ning selliselt kasutatakse seda ära ka lavakujunduses. Publikult oodatakse samade tähenduste tundmist. Vaatajad asuvad kahes reaalsuses korraga – ühes alluvad nad igapäevastele reeglitele, teises aga valitsevad teistsugused sotsiaalsed tavad, mida nad jälgivad, kuid ei sekku.

Laval on esemete kasutus ja sümbolism muidugi tinglik, sest maailm pole paigutatud kultuurilisse ja semiootilisse süsteemi. Me saame rääkida hüpoteesist või üldpildist, milles olukorda ega teksti lõike pole veel selgelt artikuleeritud. (Pavis 2005 [1992]: 142) See tähendab, et kujundus on alati tõlgendus ja seotud lavastaja/kunstniku subjektiivse nägemusega. „Objektid on indekseeritud sotsiaalsete tähenduste, sotsiaalse ja kultuurilise hierarhia kandjad ja seda ka kõige väiksemate detailide kaudu – kuju, materjal, värv, vastupidavus, paigutus ruumis – lühidalt, objektid moodustavad koodi." (Baudrillard 1981: 37)

Lavastuse seisukohalt võib rekvisiit esindada mida tahes, alates loos kesksel kohal olevast esemest kuni mõne tegelase tingliku kujutamiseni. Laval piiritletud reaalsuses olevate esemete ja inimeste olemasolu ei seata kahtluse alla, kuid laval asetsev tool ei ole reaalse elu tool. Vaataja ei saa sellel istuda ega seda mujale liigutada. (Ubersfeld 1999: 24) Keskkonna mõistmine aitab kas metafoorsel või utilitaarsel tasandil mõista tegelaste käitumist, motiive, siseilma (Unt 2019: 112). Esemed, mis laval paiknevad, st dekoratsioonid ja rekvisiidid annavad võimaluse luua vajalik keskkond ja õhustik, viidata tegevuspaigale ja tegelaste positsioonile ning anda vihjeid sündmuste käigu kohta. Selle õhustiku loomises on väga oluline kunstniku nägemus ning kunstniku ja lavastaja koostöö.

Lavastaja Mart Kolditsa sõnul on ühe asja väljendamiseks „sadu erinevaid viise, kõige kaudu on võimalik kõike väljendada. Selleks, et kujutada näiteks vihma, on kõige igavam lahendus lasta vett voolata või tilkuda. Palju lahedam oleks seda mingi teise asja kaudu kujutada." (Normet 2013: 63)

Rekvisiite võib utreeritult nimetada mitmepalgelisteks märkideks. Need on võetud reaalsest elust ja näevad välja kui realistlikud esemed, kuid esindavad tinglikus mänguruumis ja fiktsionaalses olukorras tegelaste jaoks reaalseid esemeid. Need paiknevad korraga vähemalt kahes kommunikatsioonis – tegelaste vahel fiktsionaalses reaalsuses ning etendaja/tegelase ja vaataja vahel reaalsuses (nt Saro 2021: 159).

3.1.4. Heli-, valgus- ja videokujundus

Heli, valgus ja video on lavastuses kujunduselemendid, mis aitavad mõtet rõhutada. Mingil kujul kasutatakse neid elemente igas lavastuses olenemata sellest, kui realistlik või tinglik lähenemine on valitud. Heli all võib klassikaliselt mõelda muusikatausta lisamist tegelaste tegevusele, mis võib tegevust toetada, aidata mõtteid koondada, tegevusaega või -kohta vahetada, aga näiteks täita ka aega lavakujunduse vahetamise taustal, et säilitada lavastustervikut. Aga helikujundus võib olla ka erinevate häälte tegemine lava kõrvalt, näiteks trummi tagumine, kõuemürin vms.

Lavastaja Roman Baskin rõhutas, et valgus on ruumi loomise üks komponent: „Valgus teeb kõik: meeled lähevad tööle, see loob lavaruumi. Kui on tühi lavaruum, siis valgusega saab ju kogu maailma üles ehitada.“ (Normet 2013: 29) Samuti aitab valgus suunata fookust. Tüüpilisemad võtted on ühe näitleja valgustamine muidu pimedal laval tähtsa või sügava monoloogi ajal, tähelepanu suunamine valgustatud piirkonnale, et pimedal alal saaks samal ajal midagi märkamatult muuta (tegelane lahkub või lavakujundust vahetatakse) jms. Lavastaja Peeter Raudsepa sõnul: „Draamalavastuses peab valgus täitma kaht funktsiooni: ühtepidi edastama kontseptsiooni ja teisalt peab ikkagi näitleja olema ka välja valgustatud. /…/ Valguse tegemine kahjuks langeb alati sinna perioodi, kus on juba väga kiire ja siis jääb alati sellega seoses mingi süütunne sisse.“ (Normet 2013: 256)

Kui näitlejad liiguvad proovisaalist lavale, hakkab lavakujundus toitma uue jõuga lavastuse reaalsust ja annab näitlejatele võimaluse leida oma tegevusliinis uusi, ootamatuid nüansse. Peeter Raudsepp ütleb, et lavaproovid on „lavaliste võimaluste ärakasutamise periood, kuni lõpuks tulevad tehnikud saali ja hakkavad valgust panema ja helikujundust, jõuab kätte fikseerimisperiood…“ (Normet 2013: 251). Lavastaja Ain Mäeots rääkis „Lavastajaraamatu“ intervjuus valguskujundusest järgmist:

> Lavastuse valgusmaailm on jube oluline, see on isegi olulisem kui see, mida me nimetame dekoratsioonideks. Võib ju olla suurepärane kunstnikutöö, aga vale valgusega hakkab see kõik endale vastu töötama. Mul tavaliselt tuleb kohe lugedes valgus silme ette: mismoodi see peab olema, kas on mingid väga teravad punktid või on ta hull töövalgus või on ta väga naturaalne valgus. /…/ ma näen kas tegelaste silmi või ma aiman neid, kas nad eelistavad olla varjus või valguses, kas on keskpäev või on videvikutund. Sellised märksõnad on mulle jube olulised, sellest algab mingi tunnetus, millest ma saan edasi minna. Nii et kunstnikule või valguskunstnikule püüan ma edasi anda just nimelt seda tunnet. (Normet 2013: 105–106)

Heli, valgus ja video on fikseeritud ja taasesitatavad märgisüsteemid just nagu dekoratsioonid, rekvisiidid ja kostüümid. Heli-, valgus- ja videokujunduse võib luua lavastaja ise, kunstnik või spetsiaalselt selleks määratud inimene (helikujundaja, valguskujundaja või videokujundaja). Heli võib olla ka lavastuse jaoks tellitud looming heliloojalt.

Videokujundus on viimastel aastatel (või pigem aastakümnetel) muutunud järjest levinumaks lavastuselemendiks. Selle põhjusteks võib pidada videokunsti arengut, elektrooniliste lahenduste pealetungi meie igapäevases elus või muud, kuid tundub, et lavastajad on leidnud videos uue võimaluse lavastuse kesksete ideede ja kontseptsiooni visuaalseks edastamiseks. Videokunst võimaldab tuua lavale selliseid asju, mida teatrikunst üksi ei suuda, näiteks animeeritud süžeeliine või lugusid, mineviku või tuleviku sissevaateid, kaugemal toimuvat tegevust vms. Lisaks annab video võimaluse tuua laval toimuv selgemalt publikuni väga suure mängupinnaga saalides.

Heli, valgus ja video on märgisüsteemid, mis aitavad rõhutada lavastuse ideed ja kontseptsiooni, samuti tegelaste mõttemaailma või sündmuste sõlmpunkte. Lavastajad kasutavad neid nii teatud mõtete rõhutamiseks kui ka tehniliste lahenduste (nt lavavahetus) integreerimiseks. Need on ühtlasi ühed viimastest lavastuselementidest, millega tegelema hakatakse, sest täie tunnetuse saamiseks saab heli, valguse ja video lisada alles lavaproovides, mis on tavaliselt 2–3 nädalat enne esietendust.

3.1.5. Kostüüm, grimm ja soeng

Kostüüm, grimm ja soeng ehk elemendid, mis on seotud näitleja välimusega, aitavad luua karakterit. Nendega töötab kunstnik juba enne proovide algust, kuid need lisatakse lavastusele üsna prooviperioodi lõpus. Lavaproovides soovivad näitlejad või lavastaja sageli kasutada kostüümi või osaliselt valmis kostüümi (st mingeid elemente, näiteks seelikut, jalanõusid, jakki vms), et saavutada parem rollitunnetus. Grimmi ja soenguid hakatakse tegema tavaliselt viimastes proovides enne esietendust, kui just pole tegemist millegi suurema ja keerulisemaga, mille valmistamine ja millega harjumine võtab kauem.

Lavastaja Mart Koldits peab kostüümi üheks määrava tähtsusega elemendiks lavastuses. „Kui näitleja ennast kostüümis väga halvasti tunneb, siis tuleb kostüüm ümber teha. Tihtipeale tekib ka vastupidine efekt, et näitlejad tahavad kostüüme kuidagi keerulisemaks saada: paneme ikka kõhu ka ette või… Mõnes tükis võib-olla on hea teha mingi tohutu paks ja suurte vuntsidega tüüp, aga üldiselt ei ole seda tegelikult vaja. Need vuntsid tekivad näitlejale ette ju mängust.“ (Normet 2013: 73–74)

Näitlejate välimus laval on suuresti seotud ka tekstis esinevate märksõnadega, kus keegi kirjeldab kedagi teist – näiteks kaunis, lohakas, naljakas vms. Sellised kirjeldused on palju individuaalsemad ja detailsemad kui näiteks üldist tegevuspaika (lavapilti) või meeleolu kirjeldavad märksõnad.

> Kostüümikunstnik peab teadma, milliseid fakte mainitakse tekstis kostüümide kohta, lavakunstnik peab leidma tekstist asukoha, aastaaja ja kellaaja fakte ning lavastaja uurib, kus kirjeldatakse tulemisi-minemisi, tegelaste omavahelisi suhteid jne. Otsused selle kohta, kuidas leitud infot misanstseenides kasutatakse, tehakse hiljem ja tavaliselt kogu meeskonna koostöös.“ (Aaltonen 1996: 21)

Näitleja väljanägemine lavastuses sõltub kunstniku (ja lavastaja) nägemusest. Lisaks üldisele diskursusele (nt näidendi kultuuriline taust või ajastu) mõjutavad seda nägemust üldine meeleolu, viited ja muu selline, mille kunstnik tekstist leiab. Lisaks on tegelaste välimus seotud lavastaja kontseptsiooniga, näiteks võib lavastaja soovida teha klassikalist näidendit modernses võtmes.

Välimus on inimese jaoks väga isiklik teema ka siis, kui tegemist on näitlejaga, kes mängib rolli. Näiteks lavastaja Lembit Petersoni sõnul peavad kõik lavastuse elemendid, nende hulgas ka kostüümid ja grimm olema „lavastuse pealisülesande teenistuses“: „Kostüüm peab andma näitlejale rolli tunde. Väike nüanss võib anda teinekord hea lavalise enesetunde. Kui ma ennast kostüümis ikka halvasti tunnen, siis see ei aita mind, segab. Näitlejad peaksid minu meelest ise aktiivselt oma kostüümi kujundamisest osa võtma, see käib karakteri kujundamise juurde. Aga siis tuleb see ühte viia, et laval ei tekiks mingisugune eklektiline karneval, kus igaüks on pannud selga, mis talle meeldib.“ (Normet 2013: 222–223)

3.1.6. Kokkuvõte

Tekst, lavaruum, dekoratsioonid, rekvisiidid, heli-, valgus- ja videokujundus ning kostüümid ja grimm on kõik tähendust kandvad süsteemid lavastustervikus, andes igaüks eri vahenditega infot edasi. See on oluline omadus, kui me käsitleme lavastust kui intersemiootilist tõlget, sest edastatav info – kuigi eri vormides – hakkab korduma. Eri elemendid saavad hakata üksteisele toetuma ja omavahel kommunikeeruma, mis Keir Elami (1980: 10) sõnul hõlmab transkodifitseerimist. See omakorda loob teatrile omase tinglikkuse. „Kui tavalisel peetakse dünaamilise subjekti epitoomiks peaosalist, kelle tegevus käivitab laval semioosi, ja passiivseks objektiks rekvisiiti või dekoratsiooni, siis nende omavaheline suhe võib olla ka vastupidine.“ (*ibid.*)

Interlingvistiline tõlge püsivaid tähendust kandvaid süsteeme otseselt ei mõjuta (kaudselt küll), kuid siin nimetatud süsteemid võivad mõjutada interlingvistilist tõlget. Kui tõlkija osaleb proovides, saab ta tekstist maha võtta sõnu/lauseosasid, mis osutuvad kõnelemise kontekstis ja koostöös teiste süsteemidega üleliigseks, lisada sõnastuse muutmise kaudu viiteid, muuta teksti teravust sõltuvalt lavastaja ja näitlejate valitud intensiivsusest stseenis ja nii edasi. Tõlkija saab panustada üldisesse intersemiootilisse tõlkesse, mis on lavastus või selle osad (misanstseenid).

Patrice Pavise sõnul on tõlke ja misanstseeni suhtele kaks eri lähenemist. On tõlkijad, kes leiavad, et nende töö on eraldiseisvana valmis ja avaldatav, kuid see pole seotud konkreetse lavastusega. Selline tõlge ei muuda misanstseenide juures eriti midagi (Pavis 2005 [1992]: 139). Teine tõlkijate koolkond on vastupidisel seisukohal – tõlge määrab misanstseeni tingimused või juba ongi omamoodi misanstseen (*ibid.*, 140).

Kõik lavastuse tähendust kandvad süsteemid on toodud lavale spetsiaalselt lavastuse tarvis ja on selles mõttes dünaamilised, et neid on võimalik mingil määral muuta kuni esietenduseni (ja mingil määral muudetakse ka etenduste käigus). Kui näitekirjanik või dramaturg käib proovides, siis ta võib seal veel viimaseid sõnu või väljendeid muuta, kohandada, ümber teha, välja jätta vms (nt Cole 2001), mis on käsitletav ka intralingvistilise tõlkena. Lavastuse visuaalsed ja muud elemendid (lavakujundus, valgus, kostüümid, näitleja maneerid jms) võivad olla verbaalse tekstiga lausa vastuolus, nendele tähelepanu tõmmata, neid rõhutada, neid varjutada või spetsiaalselt publiku tähelepanu mujale tõmmata (Aaltonen 2008: 146).

3.2. Kaduvad süsteemid

> Teater on **keel** ja kõik, mida laval etendatakse, peab olema sellesse keelde tõlgitud. Sellel on oma grammatika, dialektid, elemendid ja isegi neologismid. See keel on publikuga suhtlemise eeltingimus ja see suhtlus on olemuslikult mitteverbaalne. (Nagy 2000: 152)

Tähendust kandvad süsteemid, mille olen koondanud nimetuse ’kaduvad’ alla, on need, mis vastutavad teatri kui kaduva kunsti maine eest – lavastaja kontseptsioon konkreetses ajas ja (kultuuri)ruumis, misanstseen ja näitleja töö-rolliloome. Nagu eelnevas jaotises käsitletud püsivad süsteemid, nii on ka kaduvad süsteemid eelkõige lavastaja kontseptsiooni teenistuses. Mitteverbaalsed märgisüsteemid (nt lavastamine ja väljendusviisi valimine) panevad verbaalse teksti kõnelema, sest laval valjusti välja öeldud tekst ei suudaks iseennast kommenteerida ilma teiste tekstide abita (Pavis 2005 [1992]: 30). Kõne saab laval tähenduse selles kontekstis, milles ta parasjagu on, ja sellel taustal, mida vaataja näeb.

Kui lavastus tõukub kirjalikust tekstist koos lavastaja ideega, siis resultaat koondub misanstseeni ümber. Misanstseen loob ilma kõnelemata kõneldes eituse, see räägib ilma sõnadeta, esitab teksti hoopis erinevate semiootiliste süsteemide kaudu, mis pole mitte verbaalsed, vaid ikoonilised (Pavis 2005 [1992]: 30). Siin saavutatakse tervik kõigi püsivate ja kaduvate süsteemide panuse kaudu.

3.2.1. Misanstseen

Üldiselt kehtib lavastuse ja üksikute misanstseenide puhul kirjutamata reegel, et teksti parima arusaadavuse tagamiseks peaks etenduses piirduma minimaalsete vajalike elementidega (Pavis 2013: 20). Eva Espasa arvates ei saa misanstseenist rääkides mööda vaadata etendatavusest (*performability*), sest kõik, mida etendatakse, on etendatav (Espasa 2000: 49).

Misanstseeni on põhjalikult käsitlenud Patrice Pavis, kes on seda defineerinud nii selle kaudu, mis see on, kui ka selle kaudu, mis see *ei ole*. Kontseptuaalselt on

misanstseeni Pavise sõnul „kindlas ruumis ja ajal toimuv erinevate märgisüsteemide loodud konflikt või lahendus, mida publikule näidatakse“ ja „struktuuriüksus, teadmise teoreetiline objekt või subjekt“ (Pavis 2005 [1992]: 24).

Misanstseen hõlmab liikumist, mis pannakse paika proovides. Näitlejate liikumise omakorda määrab ära kas näidendi tekst või lavastaja kontseptsioon, mida näitlejad oma mänguga edasi annavad ning mida on nädalate ja kuude kaupa katsetatud, parandatud ja harjutatud (Schmidt, Depperman 2023: 02). Misanstseenis pannakse ühtlasi paika kõik muud elemendid, mis näitlejate liikumist ja mängu toetavad või seda mõjutavad, sh kõik tähendust kandvad süsteemid, mida siin doktoritöös käsitletakse.

Kui püsivaid tähendust kandvaid süsteeme mõjutab tõlge kaudselt, tegijate taju või tunnetuse kaudu, siis siin on tõlke mõju otsene, sest tõlge väljendub tegelase kõnes ja oluliseks muutub publiku vastuvõtt. Ühtlasi hakkab mängima nii tegijate kui ka vaatajate kultuuriline taust: misanstseen on erinevate kontekstide ja kultuuride omavaheline häälestamine, mis vahendab erinevaid kultuurilisi taustu, traditsioone ja näitlejatehnikaid (Pavis 2005 [1992]: 6). See tähendab, et lavastuse ideed aitavad kanda kultuurilised ja sotsiaalsed viited, näiteks märkused ühiskondlikult teravate teemade kohta või viited autori, näitlejate või lavastaja eelnevatele töödele. „Tänapäeval ei vaielda enam selle üle, kas tõlge on etendatav või mis on termini „etendatavus“ tegelik tähendus, vaid pigem selle üle, kuidas tõlget laval ette kantakse ja kuidas integreeritakse tõlkimisprotsess lavastusprotsessi.“ (Espasa 2013: 45)

3.2.2. Lavastaja kontseptsioon

Teatriajaloo vaatepunktist ei ole lavastaja amet kuigi vana, veidi rohkem kui sadakond aastat. 19. sajandil kalduti teatripraktikas järjest enam selles suunas, et lavastusprotsessi eest peaks vastutama üks inimene (sellist lähenemist soosis näiteks Richard Wagner), kuid lavastamist tänapäeva mõistes veel ei toimunud – iga näitleja vastutas ainult oma rolli eest, või pigem oma ampluaasse kuuluva karakteritüübi eest (Booth 2006: 359–361). Sel ajal sai valdavalt iga lavastus umbes seitse proovi ja mõne etenduse. Proove juhendas teatrijuht, juhtiv näitleja, juhi abi, inspitsient või keegi teine, kes oli n-ö omast käest võtta (*ibid.,* 363). Aga kui linnastumise kasvuga hakkas suurenema vajadus juba valmis lavastusi pikemalt mängida, võisid trupid endale lubada ka pikemaid prooviprotsesse. Lisaks hakkasid uued näitekirjanikud (Ibsen, Strindberg) oma näidendites põhjalikumalt kujutama tegelaste psühholoogilisi peensusi ning nende „näidendite lavaletoomisel traditsioonilised vahendid ei kõlvanud ning vaid viis või kuus lavaproovi olid selleks täiest ebapiisavad“. (Booth 2006: 364)

20. sajandil loodi mitu erinevat teoreetilist käsitlust teatri, lavastamise ja näitlejatöö kohta, neist tuntumad Konstantin Stanislavskilt ja Bertolt Brechtilt. Stanislavski süsteemi kasutatakse Eesti teatris valdavalt tänapäevani. Üldjoontes näeb see ette tegelase hingeelu psühholoogilist läbielamist ja esitamist. Stanislavski süsteemist ja näitlemismeetodist kaldutakse kõrvale näiteks Brechti näidendite lavastamise puhul (Brecht leidis, et näitleja ei peaks mitte tegelase „sisse

minema“, vaid teda justkui kõrvaltvaatajana näitama) või eksperimentaallavastustes, millega otsitakse spetsiaalselt uusi sisu- ja väljendusvorme.

Iga lavastaja läheneb tekstile omamoodi – isegi kui sama teksti on samas kultuuriruumis juba korduvalt lavastatud (nt draamaklassika tippteos, Shakespeare'i „Hamlet“, mida on Eestis lavastatud üle kümne korra). Lavastaja otsib tekstist alati midagi uut, mida varem pole keegi teinud või samast tekstist üles leidnud[20]. Lavastamine tähendab teose dramaturgia ära tundmist ja teatrivahendite leidmist nii teksti illustreerimiseks kui ka uutmoodi avastamiseks: selleks peab inimene oskama näidendist *lugu* eristada ja seda selgesti edasi anda (Pavis 2013: 13).

Lavastaja vastutab teksti üldise intersemiootilise tõlke eest igasse tähendust kandvasse süsteemi. Muuhulgas hõlmab lavastamine selliseid küsimusi nagu kuidas välist kogetud reaalsust abstraheerida ja potentsiaalsele publikule edastada, kuidas misanstseeni komponeerida ja kuidas adapteerida väline keskkond lavaruumiga (Saks, Toome, Sööt, Viskus 2024: 141). Lavastaja kaastöötajad ehk kunstnik, heli-, valgus- ja videokujundaja ja liikumisjuht lähtuvad oma tõlgenduses lavastaja ideest, kontseptsioonist ja nägemusest, et kõik oleks tervikuga kooskõlas. Kõigi märgisüsteemide koostoime saavutatakse misanstseenis, mis ei ole juhuslik elementide kooslus: see on teadmiste objekt, seoste ja suhete võrgustik, mis muudab erinevad lavalised elemendid märgisüsteemideks ja neid märgisüsteeme loovad nii teatri personal (näitlejad, lavastaja, tehnilised töötajad) kui ka vastuvõtjad (vaatajad) (Pavis 2005 [1992]: 25).

Lavastaja otsib tekstist üles need aspektid, mis tema ideed kannavad. Draamatekstis on pigem vähe tegelaste või miljöö kirjeldusi – lugu avaldub otsekõnes. Tegelaste iseloomud ja omavahelised suhted tuleb vaataja jaoks laval arusaadavaks teha žestide, miimika, repliikide, erinevate kineetiliste ja visuaalsete märkide kaudu (Pavlova, Naiditch 2020: 110). Siinjuures ei ole lavastaja ülesanne lihtsalt korrata tekstis väljendatut: „Sellisel juhul me eiraksime verbaalsete ja lavaliste märkide tähistamisvõimet ja teatri tähistajaid, mis suudavad oma tähistatavad kõrvale jätta ja kaotada verbaalsete ja mitteverbaalsete märkide erinevused.“ (Pavis 2005 [1992]: 26) Lavastaja lähtub oma nägemusest, kogemusest, lugemusest, stiilitundest ja lugematutest muudest asjadest, mis väljenduvad tema „käekirjas“. Teisisõnu – pole olemas üht ainuvõimalikku misanstseeni, mida tekst endas peidab. Misanstseen ei pea olema tekstile truu (*ibid.*), vaid pigem kinnitab, kui erinevalt on võimalik sama näidendit intersemiootiliselt tõlkida. Siinkohal väärib veelkord märkimist, et misanstseen on lavastaja ideest ja kontseptsioonist lahutamatu ning tähendust kandvate süsteemide jaotus on tinglik.

Misanstseeni üks olulisemaid komponente on tekst, mis annab lavastusele n-ö esimese registri. Selle rakendamine ja teise registri lisamine (tõlkija, lavastaja, näitlejad, kunstnikud ja kujundajad) annab tulemuseks intersemiootilise tõlke ehk lavastuse, mis on mimeetiline sümboolsete struktuuride hulk, mis sisaldab infot

[20] Sama alusteksti sobitumisest erinevatesse aegadesse ja kultuuridesse on kirjutanud näiteks Lepsoo: „ /…/ algset struktuuri minetamata võib [näidend] rääkida lugu, mida teatud ajahetkel vajatakse, ent see ei ole alati üks ja seesama lugu.“ (Lepsoo 2024: 178)

ja aitab viia seda lavalt saali (Batty 2000: 68). Järgmisena vaatame lähemalt teksti positsiooni lavastuse polüsemiootilises struktuuris.

3.2.3. Näitlejatöö

Näitleja on lavastuse kese. Hoolimata üksikutest katsetest teha lavastust/etendust ilma näitlejateta (nt Samuel Becketti 35-sekundiline lavastus „Hingetõmme" („Breath") ilma näitlejateta, kujunduseta ja narratiivita, Innes 2006: 478), ei ole teatrit ilma inimesteta olemas.

Euroopa ja Põhja-Ameerika teatris sai süsteemne näitlejatreening alguse kahekümnenda sajandi alguses, kui Konstantin Stanislavski töötas välja meetodi näitleja loovuse, inspiratsiooni ja ande arendamiseks ja suunamiseks (Hodge 2010: xviii). Tänapäeval tuntud Stanislavski süsteemi ehk Stanislavski meetodi põhiidee on jõuda teadliku tegevuse kaudu alateadliku tegevuseni (nt Stanislavski 2017: 13) ning see on levinuim näitlemis- ja näitlejate väljaõppe meetod lääne teatris (nt Whyman 2008, x; Elsam 2006, x). Kuigi Stanislavski süsteemist räägitakse tavaliselt näitlemise ja näitlejate puhul, lähtuvad selle süsteemi aluspõhimõtetest ka lavastajad.

Kahekümnenda sajandi jooksul on nii mõnigi näitleja ja lavastaja püüdnud Stanislavski süsteemi edasi arendada, täiendada, kohandada või ümber lükata. Kuigi sellised katsed on olnud edukad, st Stanislavski süsteemi kõrval on tuntud ja kasutuses ka teistsugused lähenemised, ei ole ükski neist saavutanud sama mastaapi ega kaugeltki mitte Stanislavski meetodit asendanud. Lavastuse polüsemiootilise struktuuri kontekstis jätame hetkel erinevad koolkonnad kõrvale ja vaatame üldistatult, milline on näitlejatöö positsioon lavastuses.

Kui eelnevalt sai öeldud, et kõik lavastuse märgisüsteemid koonduvad kokku misanstseenis, siis näitleja asub alati kõige keskel. Lisaks sellele, et ilma elava inimesta ei saaks etendus üldse toimuda, jääb näitleja kanda ka teiste märgisüsteemide teostus: ta realiseerib lavastaja ideed, tema kõnes väljendub näitekirjaniku ja/või draamatõlkija tekst, ta kannab kostüümikunstniku visiooni, teostab liikumisjuhi nägemust jne. Näitleja paneb etenduse elama.

Näitleja kesksele positsioonile etenduses viitab asjaolu, et kõik teised märgisüsteemid on tema teenistuses ja – kui nii võib öelda – tema kontrolli all. Näiteks kui näitleja seisab tühjal laval ja ütleb, et see on mets, loss, kelder või mis iganes muu paik, siis vaataja teadvuses sellest saabki mets, loss, kelder või muu paik, mida näitleja nimetab (Fischer-Lichte 1992: 20), seda sõltumata asjaolust, kas laval on ühtki eset, mis nimetatud kohta markeeriks. Näitlemine (sh hingamine, rääkimine ja kehakeel) on teatrikunsti kommunikatsioonivahend ja (tõlke)näidendi edasiandmine (Perteghella 2004: 17).

Üks tugevamaid mõjutusvahendeid näitleja käsutuses on kõne. Näitleja võib oma kõnes viidata millele või kellele iganes ning etenduse kontekstis ehk lavaruumis ja saalis, etenduse toimumise ajal saab öeldu vaataja teadvuses tõsiasjaks (Fischer-Lichte 1992: 21). Lisaks sellele, *mida* näitleja ütleb, on tähtis ka see, *kuidas* ta ütleb. Näitleja intonatsioon võib öelda rohkem kui pikk kõne, ümbersõnastamine võib isikliku eelistuse ning teksti struktuuri ja dekonstrueerimise

kaudu tiraade pikendada või lühendada, kusjuures žestikuleerimine toetab seda (Pavis 2005 [1992]: 139).

See on oluline aspekt, sest nagu juba varasemalt öeldud, ei ole tekst mitte ainult näitleja töövahend, vaid ka autori ja tõlkenäidendi puhul tõlkija töövahend. Seega, kui kõne on üks tähtsamaid tööriistu lavastuse fiktiivse maailma loomisel ja vaatajate endasse haaramisel, ilmneb siin ka tõlkija vastutus.

Keele ja kõne ehk lingvistiliste märgisüsteemidega on tihedalt seotud ka mitteverbaalsed märgisüsteemid, mis tähendust loovad: miimika, žestid ja prokseemika (Fischer-Lichte 1992: 22). See on veel üks asjaolu, mis rõhutab näitleja tähtsust etenduses. Etendus on teksti valjusti esitamine (lingvistiliste vahenditega) ja kindla versiooni mängimine oma arusaama, lahenduse või poeetikaga (Pavis 2013: 20). Näitlejatöö kaudu saab etendus/lavastus oma lõpliku kuju.

Näitlejatöö juurde kuulub ka laval liikumine (prokseemika) ja vahel tants või tantsuline liikumine (koreograafia). Ruumis liikumine ja kehatöö on näitleja ja lavastaja jaoks veel üks vahend mõtte ja idee väljendamiseks vaatajatele. Keha teeb teksti kuuldavaks ja annab sellele kindla tähenduse. Teksti lavastamine ei ole mitte teksti paigutamine kehasse, vaid keha paigutamine teksti sisse. (Pavis 2013: 23) Liikumine on väga hea võimalus väljendada näiteks meeleolu (tegelased seisavad üksteisest kaugel justkui metafoorina eraldatuse või mõistmatuse kohta) või suhteid (keegi n-ö vähemtähtis on taustal, keegi tähtsam esiplaanil). Liikumise paneb tavaliselt paika lavastaja või liikumisjuht.

Näitlejatöö on väga mitmetahuline osa lavastuse semiootilises struktuuris. Sellel on eripärane positsioon ka seetõttu, et näitleja isik võib hakata looma tähendusi hoopis laiemal pinnal väljaspool teatrit. Kui teatris vaatab publik näitlejat, kes mängib rolli, siis väljaspool teatrit hakatakse otsima inimest rolli taga. Seda ühiskondlikku huvi kasutatakse ära näiteks lavastuse turunduses, mis toimub tänapäeval suuresti sotsiaalmeedias ja kus teatri kontole postitatakse näiteks pilte proovidest, intervjuusid näitlejatega vms. Selline tegevus laiendab lavastuse fiktiivset maailma väljapoole etenduse toimumise aega ja kohta.

Näitlejatööd saab kasutada veel muudelgi tasanditel. Näiteks võib lavastaja panna lavastuses mängima mingi teise eriala inimese (nt laulja) või tuua näitekirjaniku lavastuse lõpus lavale justkui oma tööd ja tegelasi üle vaatama. See võib kanda ka ühiskondlikku sõnumit, näiteks kui näitleja on paistnud silma ühiskondlike-sotsiaalsete seisukohtade või sõnavõttudega. Sellisel juhul jääb lavastuses tagaplaanile n-ö näitekunsti aspekt ja võimendub teatri kui sotsiaalse häälekandja roll.

Kokkuvõttes on näitlejatöö lavastuse semiootilises struktuuris selline märgisüsteem, mis on kõigi teiste teenistuses nii lavastuse fiktiivses maailmas kui ka laiema (ühiskondliku) idee kandjana. Näitlejal ja näitlemisel lasub suur vastutus lavastuse stiili kandjana, vaatajate veenja ja elamuse pakkujana ning häälekandjana, alates rolli tasandist kuni ühiskondlikult oluliste seisukohtadeni.

3.2.4. Kokkuvõte

Lavastus ühes kõigi tähendust kandvate süsteemidega kujutab endast eri tüüpi ja eri tinglikkuse astmega märkidest koosnevat keerulist teksti (Lotman 2006 [1990]: 187). Siin alajaotises vaatasime lähemalt tähendust kandvaid süsteeme, millele saab peamiselt omistada teatri kui kaduva kunsti maine. Misanstseen, lavastaja idee ja kontseptsioon, näitlejatöö ja -kõne on kõik lavastuse need elemendid, mis realiseeruvad üheks õhtuks, saavad vormi vaid publiku ees ja jäävad alles mälestustes (võiks ka öelda, et videos või pildis, kuid need ei anna edasi etendusega võrdväärset elamust).

Igasugune kunst on Juri Lotmani järgi sekundaarne modelleeriv süsteem (Lotman 2006 [1990]: 14–15) ja kuigi tõlkija töötab loomuliku keelega (primaarse modelleeriva süsteemiga), peaksime siiski meeles pidama, et fiktiivne maailm *modelleerib* tegelikkust. „Järelikult on kunstiteos alati tinglik ja peab samas olema intuitiivselt teadvustatud kindla objekti analoogina, s.t ta peab olema üheaegselt „sarnane“ ja „erinev“. /…/ Kunsti kui modelleeriva süsteemi sisuks on tegelikkuse maailm, mis on tõlgitud meie teadvuse keelde, mis omakorda on tõlgitud antud kunstiliigi keelde.“ (*ibid.*, 14) Draamatõlkija saab samuti minna seda teed, kus ta teadvustab, et näidendi tõlge ei pea saavutama tingimata „realistlikkust“, vaid pigem toetama lavakeelt. Laval aga on kõne vaid üks sõnumi edastamise vahenditest ja tähenduse kandjatest.

Tekst asub lavastuses sellisel positsioonil, kus ta on (1) kogu lavastuse alus, mis läbib (intersemiootilise) tõlkeprotsessi ja (2) sellise tõlkeprotsessi tulemus, kõne, mis lavalt kostab ja mida näitlejad kasutavad rolliloomes. Tõlge asub algupärase tekstiga samal positsioonil – vahe on selles, et tõlge on samaaegselt algupärandi tõlgendus, juba uue kihi saanud tekst. Kõige selgemalt on tõlkija kohalolu tajutav näitleja kõnes, sest seal leiab (tõlke)tekst otsese väljenduse. Ja selle kaudu lasub tõlkijal vastutus, et tema tõlge oleks publiku jaoks hoomatav ja sõnastus arusaadav.

Lavastus on eri tähendust kandvate süsteemide koosmõjul sündinud tervik, mille iga eraldiseisev osa teisi toetab. Lavastust võib käsitleda ka kui semiootilist ruumi, mis „avaneb meie ees eri tekstide mitmekihilise lõikumisena, mis koos moodustavad teatud kihistuse, millel on keerulised sisemised suhted, erinev tõlgitavusaste ning tõlkimatuseruumid.“ (Lotman 2001: 36) Samuti võib lavastust käsitleda kui semiosfääri, kus iga element toimib „paigutatuna teatavasse semiootilisse kontiinumisse, mis on täidetud eritüübiliste ja erisugusel korrastusastmel semiootiliste moodustistega“ (Lotman 1999: 12). Iga element lavastuses on sama lähteteksti (näidendi) mingi osa või mõtte tõlge uues vormis ja meediumis, kuid need on ühtlasi omavahelises kommunikatsioonis ja eksisteerivad kõrvuti, moodustades niimoodi uue tervikliku üksuse. Lavastusel on teatav ajaline-ruumiline piir, seda nii etenduse reaalsuses (etenduse toimumise aeg ja koht, saal ja lava) kui ka näidendi fiktiivses maailmas. Need ei kattu kunagi täielikult, aga pole ka üksteisest selles mõttes eraldatavad, et publik, kes vaatab etendust, ei kao fiktiivsesse maailma sedavõrd ära, et unustaks reaalsuse. Tänu sellele on teatri

juures tugev sotsiaalne element – näiteks siin peatükis kirjeldatud lavaruumi/mängupaikade kultuurilise tähenduse või näitleja isiku kaudu.

Lavastusel on teatav sisemine korrastatus, mille tuumas asub näitleja, samuti on kesksel kohal lavastaja kontseptsioon, ja ülejäänud süsteemid on nendega tugevasti seotud. „Tegelikus semiosfääris on keelte ja tekstide hierarhia harilikult häiritud: nad põrkavad omavahel kokku, nagu asuksid nad ühel ja samal tasandil.“ (Lotman 1999: 18) Kuigi Eestis nimetatakse teatrikunsti tihti sõnakeskseks, on tegelase kõne siiski ainult üks element karakteriloomes ja seda toetavad teised elemendid. „Niisiis läbistavad semiosfääri mitmekordsed sisepiirid, mis ta piirkondi semiootilises mõttes spetsialiseerivad. Informatsiooni translatsioon üle nende piiride, mäng erinevate struktuuride ja allstruktuuride vahel, ühe või teise struktuuri pidevad sihikindlad semiootilised „sissetungid“ „võõrale territooriumile“ kutsuvad esile tähenduse sünni, uue informatsiooni tekke.“ (*ibid*., 20)

Selline käsitlus annab näidendi interlingvistilisele tõlkimisele hea lähtekoha, sest loob tõlke ümber reaalsema ruumi, kus tõlge mõjutab teisi elemente (eelkõige näitleja mängu) ja teised elemendid mõjutavad ühtlasi tõlget. Arusaamine, millisel positsioonil näidendi tõlge lavastuses esineb, lubab tõlkijal muuta tõlge lavastuse aktiivseks osaliseks. Eriti puudutab see karakteri loomist keeleliste vahenditega, millel on põhjalikumalt peatutud järgmises peatükis.

4. NÄIDENDI INTERLINGVISTILISE TÕLKE OSAKAAL JA ROLL LAVASTUSES KUI INTERSEMIOOTILISES TÕLKES

Teises peatükis toodud ülevaade levinud seisukohtadest draamatõlke teoreetilises käsitluses tõid esile palju olulisi aspekte, mida tasub näidendi tõlkimisel silmas pidada, kuid nendes puudub metoodiline lähenemine draamatõlkija tööle[21], ehk teisisõnu – räägitakse, *mida* teha, kuid ei täpsustata, *kuidas* teha.

Erinevat tüüpi tekstide tõlkimine nõuab tõlkijalt erinevat käsitlusviisi sõltuvalt teksti eripäradest. Näidendi kui teatava tekstitüübi tähtsamad iseloomulikud jooned on info edastamine peamiselt otsekõne kaudu ja teksti suuline esitamine lavastuses. Tõlkijal tasub neid asju silmas pidada ja arvestada teksti edasise elukäiguga:

> Kui Shakespeare'i näidendit lavastatakse riigis, milles ei räägita inglise keeles, siis tuleb esimese asjana luua näidendile toimiv tekstiline tõlge. Üsna kindlalt hakatakse seda tõlget proovides või etendustes kohandama. Lisaks sõltub teksti mõju lavastusest, mis on paratamatult erinev nii eelnevatest lavastustest kui ka Elizabethi-aegsetest teatrikonventsioonidest /…/ Viimaks avaldab iga järgnev etendus erinevat mõju erinevale publikule erinevates tingimustes. (Morini 2022: 70)

Massimiliano Morini võtab lühidalt kokku draamatõlke elukaare alused – paberil fikseeritud kirjasõna on ainult alustekst, mis hakkab teenima teatrikunsti tingimustes, mida pole lõpuni võimalik kontrollida. Seega on igati õigustatud käsitleda draamatõlget iga lavastuse puhul sama individuaalselt nagu on lavastaja kontseptsioon – loodud konkreetse lavastuse sõnumit ja rõhuasetusi silmas pidades.

Morini järgi on draamatõlkel ühe lavastuse raames neli etappi (tuletatud Roman Jakobsoni tõlketüüpide järgi): näidendi interlingvistiline tõlge, intralingvistiline tõlge ehk laval ette kantud suuline kõne, intersemiootiline tõlge ehk näidendi põhjal loodud lavastus ja intrasemiootiline/intersemiootiline tõlge, mis on lavastuse seotus eelmiste sama näidendi põhjal loodud lavastustega (Morini 2022: 71). Morini nimetatud etapid on tugevasti teatrikunstikesksed, sest neljast kolm on juba Stanislavski järgi „töö tekstiga" ehk selline töö, mida teevad näitlejad (koostöös lavastaja ja teiste lavastusprotsessi osalistega) ning mida draamatõlkija saab ainult toetada.

Morini esimese tasandi jaotaksin omalt poolt neljaks aspektiks. Need ei anna kokku etapiviisilist tõlkimise protsessi, vaid on pigem lähtekohad, mida tõlkija saab silmas pidada tõlkimise eri etappides (mh prooviprotsessis, kui ta on selle osaline).

[21] Täpsustuseks olgu öeldud, et igal tõlkijal kujuneb kahtlemata töömeetod ja lähenemisviis, mida ta oma töös kasutab. Eri teoreetikud (nt Eva Espasa) on maininud ka karakteri loomist tõlkes ja tõlkimist näitlejat silmas pidades, aga teoreetilises kirjanduses ei ole pakutud metoodilist lähenemist, vaid pigem on jäädud individuaalse lähtepunkti kirjeldamise juurde.

Esimene aspekt on tõlkija „käsitööoskus“ ehk üldised interlingvistilise tõlke töövõtted, mis hõlmab muuhulgas tõlkija funktsionaalset lugemisoskust, tõlkestrateegiaid ning arusaamist keelte ja grammatikate erinevusest. Teine aspekt on tõlke loetavus – enne lavastusprotsessi algust peab olema trupi jaoks eelkõige lugemise pealt selge, mis näidendis toimub. Kolmas aspekt on tõlke räägitavus, mis on tugevast seotud esimese tasandiga (tõlketehnikaga) ja tähendab, et tõlge peaks olema kuulates arusaadav. See hõlmab näiteks info edastamise järjekorda ja rõhuasetusi lauses. Neljas aspekt on karakteri loomine, mis tähendab, et tõlkija on andnud igale tegelasele oma hääle.

Nimetatud neli aspekti võivad kõik olla tõlkes üheaegselt olemas, kuid samuti võib mõni nendest hakata prooviprotsessi eri etappides domineerima. Näiteks tekst, mis on lugedes arusaadav (teine aspekt) võib kõneldes muutuda kohmakaks või raskepäraseks – seda eriti olukorras, kus kõnelemine toimub teatavas kontekstis ja kõnet toetavad lavastuse muud tähendust kandvad süsteemid. Või teine näide – korrektne „tõlketehnika“ (esimene aspekt) eeldab ka korrektse grammatika kasutamist, aga karakterit luues (neljas aspekt) võib sihilikult panna tegelase rääkima vigase grammatikaga, et anda edasi näiteks võõramaist päritolu või pigem rumalamat loomust.

Kognitiivse lingvistika järgi väljendavad inimesed oma mõtteid eri lingvistiliste mustrite ühildamise ja kombineerimise kaudu ning analüüsivad teiste eneseväljendust selliselt, et tunnevad ära mustrid, mida tähenduse edasi andmiseks kombineeriti (Turner 2020: 1). Inimeste kõnekasutuses on täheldatavad erinevad idiolektid ja sotsiolektid. Samasugune lähenemine on ülekantav lavastuses tähenduse loomisele – publik tunneb ära eneseväljenduse mustrid, mida laval sõnumi edastamiseks kasutatakse.

Eelmises peatükis sai loodud tinglik jaotus lavastuse polüsemiootilisele struktuurile, mida käsitleme selle uurimuse kontekstis kui intersemiootilise tõlke sihtkeelt. Selle kaudu on ühtlasi määratletud näidendi interlingvistilise tõlke positsioon, mis asub lähtekeelse näidendi ja sihtkultuuri lavastuse vahel – ning sellega seonduvalt tõlkija positsioon näitekirjaniku, lavastaja ja näitlejate vahel (pikemalt arutlen sellel teemal teises ja kolmandas artiklis). Selle positsiooni määratlemine on tähtis draamatõlke metoodika jaoks, mis võiks lühidalt kõlada selliselt: draamatõlkija saab läheneda igale rollile nagu näitleja, kasutades samas kirjaniku töövõtteid.

Läheneda rollile nagu näitleja tähendab, et tõlkija saab kasutada näitlejatöö jaoks loodud Stanislavski süsteemist[22] laenatud võtteid. Stanislavski sõnul koosneb näitleja töö rolliga neljast suurest perioodist: tundmaõppimine, läbielamine,

[22] Giacomo Veronesi kaitses 2025. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktoritöö, milles ta pakub näitlejatreeningule uut, post-psühhofüüsilist alternatiivi, sest tänapäeva maailmas on palju elemente, millega Stanislavski süsteem ei arvesta (tehisaru, sotsiaalsed liikumised nagu #MeToo, tehnoloogiliste lahenduste kasutamine jms) (vrd ka Cervera, de Roza, Earley 2021). Et aga Stanislavski süsteem on ühiskondlikest ja tehnoloogilistest muutustest hoolimata siiani olulisel kohal lääne teatripraktikas ja näitlejatreeningus, on selle relevantsus tõlkija töö abivahendina põhjendatud.

kehastamine ja mõjutamine (Stanislavski 2017: 27). Ennekõike tundmaõppimine on see tasand, mida saab kasutada ka tõlkija. See hõlmab esiteks kirjaniku teose ehk näidendi struktuuri ning olustikulise, kirjandusliku, esteetilise, psühholoogilise ja füüsilise tasandi tundmaõppimist (*ibid.*, 36). Sellele järgneb väliste asjaolude loomise ja elustamise protsess: „Et hangitud kuiva materjali loomekõlbulikuks teha, tuleb elustada selle vaimne olemus, tuleb teatraalsed faktid ja asjaolud muuta elututest, teatraalsetest elavateks /…/ faktide ja sündmuste kuivale protokollile tuleb elu sisse puhuda.“ (*ibid.*, 47) Edasi tuleb sisemiste asjaolude loomise protsess: näitleja tunnetab rolli omaenese tajude, eheda tunde ja isikliku elukogemuse varal (*ibid.*, 54).

Siinse uurimuse mõistes on näitlemine olemuslikult käsitletav intersemiootilise tõlkena (nii protsessi kui ka tulemuse mõistes) ja seetõttu kõrvutatav draamatõlkija tööga – nii interlingvistiline kui ka intersemiootiline tõlge lähtub mingitest etteantud parameetritest, mis on kirjaniku loodud tekstis olemas. Samas on kummalgi ametil oma spetsiifika, millega teise ameti esindaja kokku ei puutu – näiteks etenduste mängimine nõuab näitlejalt pidevat „taastõlget“, oma loomingu kordamist uue publiku ees, samas kui tõlkija ei pea juba tehtud tõlget korduvalt taaslooma või ümber kirjutama. Samuti ei pea tõlkija valdama näitleja väljendusvahendeid, muuhulgas kehatööd või lavakõnet – kuigi kindlasti on soovitav omada vähemalt teoreetilist ülevaadet. Erinevustest hoolimata on nendel kahel ametil ka kokkupuutepunkt, mis on töö tekstiga ning just sellest punktist soovitangi lähtuda näidendi tõlkijal.

Siinkohal tasub meenutada tõlketeooriast mõistet „etendatavus“[23] – tõlkija loeb sihtkeelset näidendit ja tema kujutluses tekib sellesse „kodeeritud žestiline tasand“ (Bassnett 1991: 99). Bassnett küll ütles, et isegi kui selline tasand on näidendis olemas, puudutab see teatrikunsti, mitte tõlkimist, aga mina väidan, et tõlkija töö on selles osas kõrvutatav ka lavastaja tööga, kes paneb mõttes paika terve lavastuse kontseptsiooni veel enne, kui kohtutakse proovisaalis trupiga. Ühtlasi kasutavad ka lavastajad oma töös Stanislavski süsteemi ning teksti tunnetamise ja laval elustamise võtteid.

Tõlkija töö on kõrvutatav lavastaja tööga veel sellestki küljest, et lavastaja tegeleb tervikuga. Kuigi siin on palju juttu karakteri- ja rolliloomest, ei tasu siiski kõrvale heita asjaolu, et tõlkija tõlgib teose tervikuna, mis tähendab sisemise ühtsuse säilitamist ka sellisel juhul, kui igale karakterile on leitud eripärane hääl.

Kasutada kirjaniku töövõtteid puudutab suuresti karakteri loomist tõlkes. Lajos Egri järgi on iga tegelase taustloos kolm tasandit, füüsiline, sotsiaalne ja psühholoogiline, ning need tasandid loovad karakteri eripära, mis väljendub kõnes. Tegelased näevad maailma erinevalt nendest tasanditest lähtuvalt ja ka väljenduvad seetõttu erinevalt: „Kui inimene on sündinud keldris ja tema mängumaa on porine linnatänav, siis erinevad tema reaktsioonid sellest poisist, kes

[23] Vrd „*performativity*“ – keelele omane võime luua reaalset muutust; keel pole ainult maailma kirjeldamise vahend, vaid ka sotsiaalse tegevuse üks vorm. (Cavanaugh 2015; Groote 2024) Performatiivsust varases eesti teatritõlkes on käsitlenud ka näiteks Gielen, Lotman 2021.

sündis mõisas ja mängis kaunis antiseptilises keskkonnas.“ (Egri 1960: 33) Samuti nagu näitekirjanik kasutab eri tegelaste puhul erinevaid kõnemaneere, kasutab ka tõlkija „vanusest, soost, sotsiaalsest positsioonist ja muust tulenevaid erinevaid kõneregistreid“ (Bassnett 1991: 111).

Samas peab meeles pidama, et tõlkija on autori kõrval siiski teine hääl, mistõttu ei saa ta kunagi olla täielikult autori mõtete ülekandja ilma võimalike lisanduste või kaotusteta. Peeter Torop sedastab: „Tõlkijale on algupärandi autori sünkretism ligipääsematu, ta on sarnaselt ekraniseeringu lavastajaga sunnitud konkretiseerima mittekonkreetset ja eksplitseerima implitsiitset, mõistma teksti keeli üksteisest lahus, et nad siis tõlkes jälle uuesti ühendada.“ (Torop 2024 [1995]: 23) Selline mõttetöö tuleb läbi teha valdavalt üksi töötades, sest kuigi teatritööd nimetatakse kollektiivseks kunstiks, siis tõlkimine on pigem individuaalne.

Pärast näidendi ja oma rolli tundmaõppimist algab näitlejal kehastamise periood. Tõlkijal on tõlkes karakteri loomiseks üldjoontes kaks lähtekohta: esimene on järgida autoriga sarnast markeeringut, teine on kasutada autorilt saadud tunnetust. Vaatame neid eraldi.

Autor võib tegelase kõnet kirjapildis markeerida, et rõhutada teatud aspekte selle tegelase juures. Selline markeerimine annab rõhutatud suunised näitlejale, kes hakkab rolli mängima. Näiteks võib moonutatud kirjapildi abil anda edasi aktsenti või iseloomulikku kõneviisi. Vaatame kahte näidet näidendist „Sherlock Holmes“[24].

Prantslannast teenijatüdruk Terese üks repliik on kirja pandud järgmiselt: „I beg you to pardon me, sir, ze boy he say to come right up as soon as I come. Ah! I fear me zere eez trouble. Messieur – ze butlair – your assistent – ze one who sent me to you!“ (Gillette 2008: 228) Me näeme, et autor asendab „th“, „h“ ja „s“ häälikud ja häälikuühendid sõnade sees z-häälikuga ja venitab teatud vokaale („is“ – „eez“), mis peaks andma edasi prantsuse aktsenti inglise keeles. Lisaks on paaril korral põimitud sisse prantsuse keelest pärit väljendid („messieur“) ja ajavormidega eksimine („ze boy he say to come“). Sarnast lähenemist saab kasutada tõlkija, markeerides prantsuse aktsenti eesti keeles sarnaste vahenditega, näiteks s-häälikute asendamine z-häälikuga, teatud vokaalide venitamine ja vigane grammatika. Niimoodi võime sama repliigi tõlkida näiteks selliselt: „Palun väga vabanduuzt, härra, zee poizz ütleb, et mina tuleb kohe üleez. Oeh! Mina kardab, et nüüd on pahanduz. *Messieur* üülemteener, teie *assistent*, tema ütleb, et mina tuleb ziia.“ Kusjuures võib otsida eesti keelest just selliseid sõnu, mille vokaale annaks pikemalt venitada (kas „tema ütleb, et mina tuleb“ või „tema minu zadaab üleez“ või veel midagi muud) või kohmakalt kõlavaid ja vigaseid grammatilisi vorme („mina kardab, et nüüd on pahanduz“). Niimoodi markeerib tõlkija tegelase kõnet autoriga sarnasel moel, aga peab samas silmas tunnetust, mis ta tegelaselt saab ja mida tahaks edasi anda. Siit võtab üle näitleja, kes hakkab seda teksti kõnelema ja lisab omalt poolt vajalikud hääldamise nüansid või teeb

[24] Autoriks William Hooker Gillette, esietendus 24. oktoobril 1899 New Yorgis. Eesti keelde tõlkinud käesoleva töö autor.

muudatusi, kui peab seda vajalikuks (see oli Morini mõistes intralingvistiline tõlge).

Teine näide samast näidendist on tegelane Prince, kelle eripärase maneeri on autor markeerinud järgmiselt: „E'd be'aved very bad to 'er an' had let 'imself out, an' written 'er letters an' given 'er rings an' tokens, ye see /…/" (Gillette 2008: 220) Me näeme, et siin on aeg-ajalt söödud ära h-häälik sõnade alguses, lõpus ja isegi keskel (nn h-kadu[25]), samuti on siin rohmakas kõneviis (pidev sidesõna ja (and) kasutamine) ja lihtsustatud hääldus („you see" – „ye see"), mis annab märku pigem argisest ja mitte eriti rafineeritud kõnepruugist. Tõlkes saab järgida seda sama rohmakust lauseehituses ja süüa võimalusel sõnadest häälikuid ära, samuti võib otsida veidi vigast sõnade esitust. Näiteks: „Ta olla plikaga 'irmus 'alvasti ümber käind ja är' jalutand, a kirjutand talle kirju ja ann'd mingi sõrmuse ja muud manti." Samuti saab sõnade valikuga edasi anda tunnetust, mis tõlkija autorilt saab ja kuidas lavastuses karakter luuakse. Kas tegu on pigem ebameeldiva roimariga või lihtsalt ullikesega? Kas ta räägib kellegi hädadest kahjurõõmuga või kerge kaastundega? Näiteks juba lause algusele „He had behaved very bad to her" saab sõltuvalt tunnetusest luua erinevaid vasteid näiteks: „Ta käitus neiuga nagu täielik mölakas" võib anda edasi murelikku olekut, samas kui: „Ta kottis plikat ikka täielikult" võib edastada rohkem kahjurõõmu või üleolekut. Siinkohal saabki tõlkija langetada valikud ja tõlkida karakteri kõnet nendest lähtekohtadest, mis on näitekirjanikuga sarnased vahendid (kõnekasutus) ja näitlejaga sarnane tunnetus.

Näitekirjanikud ei markeeri alati tegelaste kõnet – tegelase olemust saab edasi anda ka selle kaudu, mida ta ütleb ja kuidas sõnastab. Vaatame mõnda näidet Peter Quilteri teosest „Bestseller"[26]. Tegelane Damien ütleb: „If it's not dark outside, how can we release what's dark on the inside?" (Quilter 2018: 4) See lause on üks näide, kuidas autor annab edasi tegelase sünget loomust ja hämarat olekut. Kas „dark" võiks siinkohal olla pime, sünge, tume, hämar, rusuv või midagi muud? Lisaks sõnavalikule arvestame ka häälikute kõla: „Kuidas lasta valla sisemine süngus," on l-häälikute tõttu laulvama ja seekaudu ka helgema kõlaga kui „Kuidas sa siis lased vabaks pimeduse," milles s-häälikud rõhutavad rusuvat meeleolu. Raskepärasuse ja rohmakuse saavutamiseks oleks hea otsida ka selliseid sõnu, milles esineb k-, p-, t- ja r-häälikuid. See, millised valikud tõlkija langetab, sõltub jällegi tunnetusest, mis ta näitekirjanikult saab, ja meeleolust, mida ta tahab keeleliste vahenditega edasi anda.

Veel üks tegelane Peter Quilteri „Bestsellerist" on pätt Tibor. Näide tema repliigist kõlab järgmiselt: „I have a weak wrist. It's why I never made the baseball team at school. It was the first of many disappointments for my daddy." (Quilter 2018: 53) Keeleliselt on need laused küllaltki lihtsad, aga kuidas luua siin tõlke kaudu karakterit? Võiks kasutada samuti võimalikult lihtsaid sõnu ja

[25] Seda ja muid sellelaadseid küsimusi käsitlevad erinevad lingvistilised uurimused, nt Teras 2019.

[26] Esietendus 2019. aastal Californias, Long Beach International City Theatre'is. Eesti keelde tõlkinud käesoleva töö autor.

lauseehitust. Näiteks teise lause tõlge sellisel kujul: „Sellepärast mind ei võetudki kunagi kooli pesapallimeeskonda," sisaldaks küll sõnaliselt korrektseid vasteid, aga välja öeldes kipuks pigem lohisema ja sisaldaks liiga pikki sõnu. Siit võib välja jätta põhjus-tagajärjele viitava sõna („sellepärast") ja -ki liite, samuti võib sõnade järjekorra ümber mängida. Näiteks: „Mul ei lastud koolis kunagi pesapalli mängida." Niimoodi oleks lause konstruktsioon ja seekaudu mõtte edasiandmine lihtsam, lause ise lühem ja see toetaks lihtsakoelise päti karakteri loomist, nii et näitleja ei jääks kinni pikkade lausete korrektsesse edastamisse.

Keelelised vahendid karakteri loomiseks on suuresti ammendamatud ja nende leidmine võib olla tõlkija jaoks väga loominguline protsess, alustades näiteks mõne iseloomuliku sõna või väljendi lisamisest sama tegelase eri repliikidesse, samuti teatavate häälikute eelistamist (nt sõnad, milles esineb rohkem pikki täishäälikuid, täishäälikuühendeid ja „laulvamaid" häälikuid), lauseehitusega mängimist (lühikestest lihtlausetest kuni pikkade põimlauseteni – viimane annab näitlejale võimaluse pidada pikemaid mõttepause), murdesõnade ja kirjakeele hälvete kasutamist, kuni päris isikupärase keelekasutuseni välja (aktsendid, grammatilised kõrvalekalded). Samuti kajastuvad keeles ja kõnes sellised näitleja jaoks olulised mõisted nagu „pealisülesanne", „teine plaan", tegelastevahelised suhted, kõneleja tagamõte ja taotlus, alltekst ja palju muud, mis on mitmeplaanilise lavastuse ülesehitamise seisukohast tähtsad.

Toodud näited puudutavad kõik otsekõne tõlkimist, kuid näidendite üks osa on ka remargid. Objektiivse tooniga remargid, näiteks lavapaigutuse kirjeldused ei anna tõlkijale palju mänguruumi – kuigi kindlasti võiks kursis olla teatri terminoloogiaga ja konventsioonidega, näiteks sellega, kas vasakut-paremat arvestatakse publiku või lava poolt vaadatuna. Stseeni meeleolu loomiseks on aga subjektiivsema tooniga remargid, näiteks kui autor on lisanud märkuse, et tegelane A vaatab tegelast B (*A looks at B*), võib tõlkija jääda neutraalsemaks ja tõlkida selle „vaatab", aga võib rõhutada ka meeleolu ja tunnetust, mis ta sellest stseenist saab. Niimoodi võib „*looks at*" olla tõlkes jälgib, silmitseb, uurib, põrnitseb või muu, mis lisab stseenile teatava laengu. Kuigi see ei väljendu otsekõnes, võib see omada mõju näitleja mängule.

Kui üritada draamatõlke metoodilise lähenemise sammud mõne lausega kokku võtta, võiks see kõlada järgmiselt. Tõlkija loeb näidendit nagu näitleja, tutvub rollide ja antavate oludega ning kujutleb ennast tegelaste olukorda. Ta ei hakka aga rolle oma füüsisega läbi mängima, vaid keskendub iga karakteri keelelisele tasandile (kuidas *mina* ennast sellises olukorras väljendaks?). Tõlkija lähtub iga tegelase puhul tema karakteri eripärast, mida ta tajub nii tunnetuslikult kui ka autori spetsiaalselt markeeritud kõnemaneeride järgi. Selle põhjal leiab ta igale karakterile omase hääle ja kõnekasutuse, kusjuures tõlkija käsutuses on keel kogu oma rikkuses (ja see on väga rikas ressurss!). Kui tõlge jõuab prooviprotsessis näitlejate kätte ja hakkab läbima intersemiootilise tõlke protsessi, saab tõlkija kuulata, kas tõlkes loodud karakterid toetavad näitleja mängu ja vajadusel tõlget muuta. Samuti saab üleliigsed sõnad välja kärpida, kui tundub, et need mõjuvad laval koormavalt või hakkavad mõtte edasi andmist takistama.

Interlingvistiline tõlge on dünaamiline ning „iga dünaamiline süsteem paikneb ruumis, kus leidub ka teisi, samuti dünaamilisi süsteeme ning lagunenud struktuuride kilde“ (Lotman 2001: 80). Siinse käsitluse kontekstis on see ruum lavastus, mille loomine on intersemiootiline tõlkeprotsess ja mille lähtetekst on interlingvistiline tõlge. Lavastamisprotsessis liigub tõlkija jaoks rõhk sellelt, et tekst oleks lugedes arusaadav, sellele, et tekst oleks arusaadav publiku jaoks, kes võtab seda vastu kuulates ja olukorras, kus teksti ettekandmist toetab terve hulk muid elemente. Uus tõlkeline protsess mõjutab ka varem paberil paika pandud interlingvistilist tõlget, sest kõike ei pea enam väljendama ainult sõnades ja eri süsteemide lõikumine loob uusi tähendusi (*ibid*., 81).

5. KOKKUVÕTE

Käesolev doktoritöö on tõlkesemiootiline uurimus näidendite tõlkimisest, mis on loodud praktilise suunitlusega. Autor seadis uurimusele kolm eesmärki. Esimene oli kaardistada lavastuse polüsemiootiline struktuur selliselt, et seal oleks oma koht näidendi interlingvistilisel tõlkel. Selle kaudu liikus autor teise eesmärgi juurde, mis oli leida tõlkija positsioon lavastusprotsessis. Leitud positsioon viis kolmanda eesmärgini, mis oli pakkuda välja metoodiline lähenemine näidendi interlingvistiliseks tõlkimiseks.

Siinne uurimus võiks täiendada olemasolevaid draamatõlke käsitlusi selle poolest, et pakub näidendite tõlkimiseks välja praktiliselt rakendatava meetodi, mille alustala on tõlkija positsioon näitekirjaniku, lavastaja ja näitlejate vahel ning draamatõlke osakaal ja roll lavastuses. Selline positsioneerimine on oluline tõlke funktsiooni mõtestamiseks, sest nagu kirjutas Juri Lotman:

> Paberile pandud suuline kõne, vabastatuna sellistest olemuslikest omadustest nagu intonatsioon, miimika ja žestid, välja kistuna vestluskaaslastele obligatoorsest, lugejail aga puuduvast erilisest „ühismälust", muutuks katsel seda üksüheselt jäädvustada täiesti arusaamatuks. Pealegi poleks see sugugi „täpne" – see ei oleks elav suuline kõne, vaid selle tapetud ja räbalais laip, algkujust veel kaugemale jääv kui andeka kunstniku poolt teadlikult teksti transformeeritud kõne.
>
> Lakates olemast koopia ja muutudes märgiks, omandab lavakõne täiendavalt keerulisi tähendusi, mis on ammutatud nii lava (teatri) kui ka saali (publiku) kultuurimälust. (Lotman 2006 [1990]: 190)

Lähtudes tõlke funktsioonist ja positsioonist lavastuses, saab tõlkija julgelt laenata näitekirjanike ja näitlejate töövõtteid. Tõlkija võib läheneda näidendile ja iga karakteri tõlkimisele sarnaselt näitlejatega, kes hakkavad tõlke põhjal rolli looma ja sama tõlget laval kõnelema. Tõlkija käsutuses on aga sama töövahend, nagu kirjanikul – see on keel kogu oma rikkuses.

Siinse uurimuse juures on mitu aspekti, mida annab edasi arendada tulevastes uurimustes. Näiteks kas draamatõlke spetsiifika muutub erinevate keelepaaride puhul (praeguses uurimuses on lähtutud ainult inglise-eesti tõlgetest) või erinevate näitlemismeetodite puhul (siin on lähtutud Stanislavski süsteemist). On ka põnevaid, kuid küllalt haruldasi juhtumeid, kus näitekirjanik, kes on ka oma näidendite lavastaja, tõlgib ise oma teoseid (nt Samuel Beckett). Samuti võib uurimust laiendada luulekavade või muusikalavastuste tekstide tõlkimisele. Siinset uurimust kavatsen tulevikus edasi arendada karakteri loomise erinevate võimalustega, pidades silmas nii erinevaid võimalusi, mida pakub näitekirjanik (markeeritud kõne), erisuguste kõnemaneeride loomist tõlkes ja keelelisi võimalusi kui ka tööd proovides ja tõlke tähtsust näitleja rolliloomises.

Selle töö kõige suurem väärtus seisneb autori jaoks isiklikus professionaalses ja akadeemilises teekonnas. Uurimuse lähtepunkt oli huvi näidendite tõlkimise vastu ja tundmus, et selles valdkonnas puudub meetod. Uurimuse käigus tutvusin

viimaste aastakümnete teoreetiliste käsitlustega näidendite tõlkimisest ja pakkusin välja mõtte, et tõlkija võib laenata töövõtteid näitekunstist. See lähenemine on nüüdseks leidnud rakendust nii inglise-eesti draamatõlgetes kui ka Eesti dramaturgiatudengite õpetamises. Loodetavasti annab siinne uurimus teistelegi näidendite tõlkimisest huvitatud tõlkijatele materjali, mida kasutada nii oma praktilises töös kui ka draamatõlkimise teoreetilises mõtestamises.

LISA 1. TÕLKENÄITED

Siin on toodud mõni tõlkenäide selle uurimuse tulemuste illustreerimiseks. Kokku on siin neli eriilmelist näidet inglise-eesti draamatõlgetest, millest kaks on autori enda tõlked ja kaks on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia dramaturgia-tudengite tööd draamatõlke kursuselt, mida siinse uurimuse autor juhendas 2024/25 õppeaastal.

Bestseller

„Bestseller“ on Briti näitekirjaniku Peter Quilteri näidend, mis ilmus 2018. aastal. Näidendis kohtuvad kolm kirjanikku kirjutamislaagris, mis asub linnast väljas maakohas. Kirjutamislaagrit korraldab vanaproua Maureen, kes on lahke ja soe perenaine.

Autor pole markeerinud tegelaste kõnet idiolektidega – kõige selgemini eristuvad tegelased teiste tegelaste kirjelduste ja eri olukordades käitumise järgi. Näidend algab, kui kirjutamislaagrisse saabub noor kirjanik Alex, kellel on raske kirjutamistõrge. Ta on kinnise loomuga ega tunne end uutes kohtades mugavalt. Perenaine Maureen võtab ta soojalt ja külalislahkelt vastu.

Toodud näites vestlevad Alex ja Maureen paar päeva pärast Alexi saabumist. Alex on veidi sisse elanud ja tunneb ennast mugavamalt. Ta soovib Maureeniga paremini tuttavaks saada. Stseeni meeleolu peaks olema hubane, vahetu ja sundimatu – samasugune meeleolu võiks jääda kõlama ka kõnes.

Näidendi valisin ma tõlkimiseks 2024. aasta alguses, mis oli doktoriõpingute neljas aasta. Selleks ajaks olin suuremalt jaolt arendanud välja teoreetilised lähtekohad, mida näidendi tõlkimisel silmas pidada, ja kuigi olin töötanud tõlkijana seitse aastat, oli „Bestseller“ alles teine näidend, mida tõlkisin.

TEKST	LÄHTEKOHAD	TÕLGE	MÄRKUSED
Alex: I can see why people like this house. The way that words are everywhere. New words, old words… I never thought I'd ever come to a Writers Retreat. I always considered them a very strange idea. **Maureen**: Did you research widely about which one to go to? **Alex**: Oh yes. I read about the lot. There are some in villas in the Italian country-side, and others near slums in India. Plus each ha sits own	• Stseeni meeleolu – privaatne, isegi intiimne hetk, kus kumbki tegelane hakkab ennast teisele avama. Kerge ja vahetu olemine. • Mõlemad tegelased kirjutavad, seega sõnavalik võib olla võrdlemisi rikkalik.	**Alex**: Ma saan aru, miks inimestele siin meeldib. Igal pool on sõnad. Uued sõnad, vanad sõnad… Ma ei arvanud, et tulen kunagi kirjutamis-laagrisse. Ma pidasin neid alati kuidagi imelikuks. **Maureen**: Enne kui sa otsustasid, kas sa uurisid põhjalikult erinevaid kohti? **Alex**: Jaa. Ma lugesin päris paljude kohta. Mõni on Itaalias, linnast väljas villades ja mõni India linnades.	• Tuleb kuulata, kuidas näitlejad loevad. Võib-olla jääb kohmakalt kõlama, ei anna päris sundimatut olekut edasi. Vajadusel muuta. Hetkel võib jääda liiga kirjanduslikuks.

TEKST	LÄHTEKOHAD	TÕLGE	MÄRKUSED
characteristics, from the sublime to the ridiculous. **Maureen**: And you chose the ridiculous … ?		Ja igaüks on oma-moodi, elitaarsetest täiesti naeruväärseteni. **Maureen**: Ja sina valisid naeruväärse?	

Sherlock Holmes

„Sherlock Holmes“ esietendus 1899. aastal. Näidendi kirjutas näitleja ja näite-kirjanik William Gillette, kui sir Arthur Conan Doyle ei suutnud erinevatel põhjustel ise Sherlock Holmesist näidendit kirjutada. Näidend järgib sama tooni Doyle'i „Sherlock Holmesi“ lugudega, mida oli selleks ajaks ilmunud kolme-kümne ringis. Sellegipoolest on Doyle'i lugudest toodud näidendisse üle ainult Sherlock Holmes, doktor Watson ja professor Moriarty.

Doyle'i lood Sherlock Holmesist on Eestis tõlgitud ja laialdaselt loetud, mistõttu tahan esialgu hoida olemasolevate tõlgetega sarnast joont – näiteks asjaolu, et lähedased sõbrad Holmes ja Watson teietavad üksteist. Kui näidend võetakse mõnes teatris lavastada, võib lavastus järgida kas ajastutruud joont või minna moderniseerimise teed. Teatud määral mõjutab see tõlget – näiteks sinatamise-teietamise küsimus, omavahelise suhtlemise maneerid ja sõnakasutus. 2025. aasta seisuga on tõlkimine veel pooleli ja ühelegi teatrile pole ma näidendit pakkunud, seega saab lähtuda ainult isiklikust ettekujutusest, milliseks võiksid erinevad rollid ja üldine atmosfäär kujuneda.

TEKST	LÄHTEKOHAD	TÕLGE	MÄRKUSED
Prince: That's to Alf Bassick – he's Pro-fessor Moriarty's confidential man. Moriarty is the king of 'em all in London. Runs everything that is shady – an' 'Olmes 'as been settin' lines all round him for months – and he didn't know it – Now he's beginning to find out that 'Olmes is trackin' 'im down there's the devil to pay! 'E wants any case 'Olmes is on – it's a dead fight between 'em! 'E'll take the case just to get at 'Olmes! 'E'll kill him before he gets through, you can lay all you've got on it.	• Tihti sõnade esimesed ja viimased häälikud ära söödud. Annab edasi kõnemaneeri. • Leida sarnaseid võimalusi häälikute söömiseks või markeerida sarnaselt. • Teatav süüdimatus, võib-olla irooniline toon.	**Prince**: Tema käpa all on iga 'ämaram asi – ja Holmes on tema ümber juba mitu kuud võrku pununud – a Moriarty ei teadnud seda. Kui ta nüüd 'iljuti teada sai, et Holmes-poiss on tal kannul, läks põrgu lahti. Ta tahab käpa külge panna igale asjale, millega Holmes tegeleb – keegi neist lõpetab kirstus, seda ma ütlen. Moriarty võtab ükskõik mille ette, ainult et Holmesi kätte saada. Ta koksab Holmesi veel enne ära kui see teieni jõuab, võite pea panti panna	• Võib veel kaugemale minna, praegu on Holmesi nimi markeerimata, aga vahel kasutatud kujul „Holmes-poiss“, mis võiks väljendada teatavat üleolekut. • Markeeritud rohkem sõnakasutus kui erinevate häälikute söömine. Peab kuulama, kuidas näitleja loeb – kas on kooskõlas rolliloomega?

Poisid nutu äärel

„Boys on the verge of tears“ on Briti näitekirjaniku Sam Grabineri näidend, mis esietendus 2024. aastal Londonis Soho Theatre'is. Näidendi tõlkis eesti keelde Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli dramaturgiatudeng Maarja Moor draamatõlke kursuse raames. 2025. aastal kinnitas Ugala loomenõukogu näidendi lavastamiseks 2027. aastal Ugala teatris. Näidendi lavastab EMTA lavastajatudeng Oliver Reimann. Näidendi tööpealkiri eesti keeles on „Poisid nutu äärel“, kuid see võib enne lavastamist muutuda.

Näidendi tegevuspaik on meeste tualett, kust käivad läbi erinevad poiste/meeste seltskonnad. Järgmises näites on tegemist keskkooliealiste noormeestega, kes valmistuvad peoks. Nende omavaheline vestlus on täis roppuseid ja kohatuid nalju. Keelekasutus (tõlge) peaks olema olukorrale vastavalt võimalikult sundimatu, kõnekeelne, tsenseerimata, aga samas andma veidi aimu tulevikupotentsiaalist, mis tähendab, et isegi kui noormehed tegelevad omavahel üksteisele mulje avaldamisega ja ärapanemisega, ei pea piirduma ainult lihtsate sõnadega. Kõnekeelt aitab saavutada korrektse (kirjandusliku) lauseehituse kõrvale jätmine – samas sellise piirini, et jutu mõte oleks ikkagi arusaadav

TEKST	LÄHTEKOHAD	TÕLGE	MÄRKUSED
Fred: I get caught skipping again I am actually so fucked. **Jack**: The only thing that is fucked, Fred-Fred, is your mum. When I fuck her. **Fred**: Great. That's great. Truly, you're a wordsmith Jack. **Jack**: And you're a neek, Fred.	• Keskkooliealised noormehed omavahel (tüdrukuid pole). • Roppused, ärapanemine, aga mingi potentsiaal võiks läbi kumada. • Sundimatu, argine keelekasutus.	**Fred**: Veel korra üle laskmisega vahele jään siis on reaalselt nii perses. **Jack**: Ou Fred – ainuke, kes siin perse saab, on su ema. Kui ma teda perse kepin. **Fred**: Kõva. Väga kõva. Kuradi Tammsaare kohe. **Jack**: Ja sa oled nohkar, Fred.	• *Wordsmith* – sõnasepp, ei pruugi olla keskkooliealise kõnes. Asendamine Eesti kirjaniku nimega (nt Tammsaare) toob teksti rohkem meie kultuuriruumi, ilmselt saab publikult reaktsiooni. Tuleb proovides jälgida, kuidas töötab.

Püha Jüri ja lohe

„Saint George and the Dragon“ on iiri näitekirjaniku Rory Mullarkey 2017. aasta näidend, mille valis tõlkimiseks dramaturgiaõpilane Joosep Lõhmus. Näidendi sündmused leiavad aset maailmas, mis on üheaegselt nii tänapäevane ja realistlik kui ka müütiline ja müstiline. Näidendis on inglise komöödiale omaseid elemente, mis väljenduvad tegelaste tekstis. Autor pole tegelaste idiolekte eraldi markeerinud, kuid nende sõnavõtud viitavad iseloomulikele omadustele (nt kes on rumalam, targem, vapram, arem, ahnem jms).

Tõlkija Joosep Lõhmus valis tõlkes lähenemise, mis toetab näidendi reaalsuse-müstika piiril asuvad fiktiivset maailma. Sellest tulenevalt on ta andnud tegelastele tõlkes sõnu ja väljendeid ning markeerinud kõnet selliselt, et nende kõne rõhutaks veidi teistsugust maailma – äratuntavat, aga siiski omapärase

nihkega. Järgmises näites on lühike dialoog püha Jüri ja poisi vahel. Jüri puhul on mindud rõhutatult suurustleva, isegi poeetilise keelekasutuse peale – välja arvatud viimases repliigis, kus toimub pööre – Jüri lööb õige sõna otsimisele käega. Sellele järgnev lause aga pöörab uuesti tagasi. Poisi tegelasele on tõlkija andnud kõige selgema idiolekti, mis väljendub nii vigases grammatikas (pöördelõpud, käändelõpud) ja sõnade vales häälduses.

Toodud näide on 2025. aasta seisuga veel ainult kirjalik tõlge ja tehtud tõlkija ettekujutuse järgi, kuidas seda näidendit võiks hakata mängima ja kuidas tekst jääb kõlama. Praegu pole saanud arvestada järgmiste tasanditega, mis on lavastaja kontseptsioon, näitlejate valik, näitlejate rollilahendused ja muud intersemiootilise tõlke tasandid.

TEKST	LÄHTEKOHAD	TÕLGE	MÄRKUSED
George: I cannot tell you how much it cheers my heart, to come to a cottage and see a man and his son… **Boy**: I'm not his son, I'm an orphan. George: And see a man and his… resident orphan… **Boy**: I'm not a resident, I live in the woods. **George**: And see a man and his forest-dwelling orphan-boy… Boy: It's not a forest… George: It's good to be home, is all I meant. Although I find this place much changed.	• Nimed eesti-pärastatud – kooskõlas ametliku piiblitõlkega, kus Saint George on püha Jüri. Sama joont hoitud teiste tegelastega – Charles on muudetud Karliks jne. • Püha Jüri sõnavõtud sageli suurustlevad, pateetilised. • Kõnes eristatavad pöörded – kui Jüri vahetab registrit suurustlev-pateetiliselt argisele, tavapärasele. Jälgida stseenides meeleolu muutust, hoida kõne nende muutustega kooskõlas.	**Jüri**: Ei suuda ma sõnadesse panna, kuis rõõmustab mu süda, kui astun kotta, kus näen meest ja tema poega… **Poiss**: Ma põle ta poig, ma ole orvuke. Jüri: Kui näen meest ja tema… juures resideeruvat orbu… **Poiss**: Ma resideeru laanes. **Jüri**: Kui näen meest ja tema metsalisest orvukest… Poiss: Laas põle mets. Jüri: Ma tahan lihtsalt öelda, et hea on kodus olla. Kuigi, möönan, on paljugi siin muutunud.	• Tuleb jälgida, kuidas lavastaja ja näitlejad püha Jüri tegelase lahendavad. Tõlge tehtud selliselt, et näitleja saab mängida otse saali. Kui lavastaja soovib teisiti, tuleb tõlget võib-olla muuta. • Poisi tegelasele on tõlkija andnud kõige selgema idiolekti. Annab näitlejale palju mänguvõimalusi, tõenäoliselt hakkab näitleja ka loomulikku hääletooni muutma. Tuleb proovides jälgida.

KASUTATUD KIRJANDUS

Aaltonen, Sirkku 1996. *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Jouensuu: Joensuu University Press.

Aaltonen, Sirkku 2008. Retranslation in the Finnish theatre. *Cadernos de Tradução*, 1(11) 141–159. https://doi.org/10.5007/6180.

Aaltonen, Sirkku 2010. Drama translation. *Handbook of translation studies*, Vol. 1, 105–110. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bassnett, Susan 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *Languages and Cultures in Translation Theories*, Vol. 4, 99–111. https://doi.org/10.7202/037084ar.

Bassnett, Susan 2001. Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre. *Constructing cultures: essays on literary translation.* Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 90–108.

Bassnett, Susan 2002 [1980]. *Translation Studies*. Third Edition. New York: Routledge.

Bassnett-McGuire, Susan 2014 [1985]. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. Hermans, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, 87–102. New York: Routledge.

Bassnett, Susan; Johnston, David 2019. The outward turn in translation studies. *The Translator*, 25 (3), 181–188. https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228.

Batty, Mark 2000. Acts with Words. Beckett, Translation, *Mise en Scène* and Authorship. In Carole-Anne Upton (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. New York: Routledge, 63–71.

Baudrillard, Jean 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press Ltd.

Birch, David 1991. *The Language of Drama. Critical Theory and Practice*. London: The MacMillan Press Ltd.

Booth, Michael R. 2006. Üheksateistkümnenda sajandi teater. John Russell Brown (ed.) *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu.* Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool, 326–371.

Cameron, Kate 2000. Performing Voices: Translation and Hélène Cixous. Carole-Anne Upton (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. New York: Routledge. 101–112.

Cavanaugh, Jillian 2015. Performativity. *Oxford Bibliographies.* https://doi.org/10.1093/OBO/9780199766567-0114.

Cervera, Felipe; de Roza, Elizabeth; Earley, Michael (eds.) 2021. *Training Utopias. Performance Research*, Vol. 25, Issue 8.

Cole, Susan Letzler 2001. *Playwrights in Rehearsal*. London and New York: Routledge.

Egri, Lajos 1960. *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New York: Simon & Schuster.

Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.

Elleström, Lars 2022. Symbolicity, language, and mediality. *Semiotica*, 2022 (247): 1–32. https://doi.org/10.1515/sem-2020-0122.

Elsam, Paul. 2006. *Acting characters. 20 simple steps from rehearsal to performance*. London: A&C Black Publishers Limited.

Epner, Luule 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. *METHIS*, 11: 116–1429. https://doi.org/10.7592/methis.v8i11.1005.

Espasa, Eva 2000. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? Carole-Anne Upton (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. New York: Routledge, 49–62.

Espasa, Eva 2013. Masks, Music Scores, and Hourglasses. Rethinking Performability through Metaphors. Bigliazzi et al. (eds.) *Theatre Translation in Performance.* New York: Routledge, 38–48.

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

Genette, Gerard 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Lincoln-London: University of Nebraska Press.

Gielen, Katiliina; Lotman, Maria-Kristiina 2021. On Performativity and Perception in Early Estonian-Language Theatre Translation. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 27/28, 198–222. https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18449.

Gielen, Katiliina; Lotman, Maria-Kristiina [ilmumas]. Intersensoorne dekadents: kolm värvilist eestikeelset „Saloméd“ ja üks häälekas 1919. aasta lavatõlgendus. *Methis. Studia humaniora Estonica*, Vol. 36.

Gillette, William Hooker 2008. *Plays by William Hooker Gillette*. Cambridge: Cambridge University Press.

Groote, Brecht. „Could you not translate me?“ sociability and performativity in Romantic translation. *The Translator*, Vol. 30, Issue 3, 305–318. https://doi.org/10.1080/13556509.2024.2305504.

Hodge, Alison 2010. *Actor Training*. Second Edition. London and New York: Routledge.

Innes, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. John Russell Brown (ed.) *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu.* Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool, 414–488.

Jakobson, Roman 2010 [1959]. Tõlkimise keelelistest aspektidest. *Acta Semiotica Estica* VII, lk 299–306. http://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2017/02/Acta_VII.pdf (19.04.2025).

Johnston, David 2000. Valle-Inclàn: The meaning of Form. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. London and New York: Routledge, 85–100.

Johnston, David 2004. Securing the Performability of the Play in Translation. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 25–38.

Johnston, David 2011. Metaphor and Metonymy: the Translator-Practitioner's Visibility. *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*. UK: Palgrave Macmillan, 11–30.

Kaldjärv, Klarika 2024. Affect in Literary Translations: What is at Stake for the Author and the Translator. *Interlitteraria*, Vol. 29, No. 1, 142–156. https://doi.org/10.12697/IL.2024.29.1.10.

Karja, Sven 2020. *Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006*. Tartu: Tartu Ülikool.

Knopf, Robert 2017. *Script Analysis for Theatre. Tools for interpretation, collaboration and production*. London: Bloomsbury.

Kowzan, Tadeusz 1968. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle. *Diogenes 16* (61): 52–80.

Lange, Anne 2015. *Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut Eesti tõlkeloost.* Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Lange, Anne; McIlfatrick-Ksenofontov, Miriam 2015. Tõlkepoeetikast teksti ja keele taustal. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 16, 156–174. https://doi.org/10.7592/methis.v13i16.12457.

Lass, Raili 2025. Draamatõlke dünaamika. *Teater. Muusika. Kino*, No. 2, 40–46.
Lass, Raili 2023. Sama näoga Sipsik. *Teater. Muusika. Kino*, No. 11, 21–30.
Lass, Raili 2022. Draamatõlge tõlketeaduse segadikus. *Teater. Muusika. Kino*, No. 10, 35–41.
Lepsoo, Tanel 2021. Passion Performative: Reading Cocteau with Proust and Derrida. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 27/28, 53–72. https://doi.org/10.7592/methis.v22i27/28.18442.
Lepsoo, Tanel 2024. Dekadents teatrisituatsioonis Oscar Wilde'i "Salome" näitel. *Keel ja kirjandus*, LXVII, No. 1–2, 177–196. https://doi.org/10.54013/kk794a9.
Lotman, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Eesti: Varrak.
Lotman, Juri 2006 [1990]. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Tänapäev.
Löfgren, Agnes; Hofstetter, Emily 2023. Introversive semiosis in action: depictions in opera rehearsals. *Social Semiotics*, 33:3, 601–620. https://doi.org.10.1080/10350330.2021.1907180.
Magnani, Lorenzo; Biglari, Amir 2024. Externalisation of the mind in the meaning-making process: An integrated semiotic and congitive science perspective. *Cognitive Semiotics*, 17 (2), 191–206. https://doi.org/10.1515/cogsem-2024-2014 (19.04.2025).
Marais, Kobus 2014. *Translation Theory and Development Studies. A Complexity Theory Approach*. New York: Taylor & Francis Group.
Marais, Kobus 2019. "Effects Causing Effects." Considering Constraints in Translation. Complexity thinking in translation studies. *Methodological considerations*, 53–72. New York: Taylor & Francis.
Marais, Kobus; Meylaerts, Reine 2019. Introduction. Complexity thinking in translation studies. *Methodological considerations*, 1–19. New York: Taylor & Francis.
Marais, Kobus 2020. Translating Time: Modelling the (Re)Processing of Emerging Meaning. *Punctum*, Vol. 6, Issue 01, 109–131. https://doi.org/10.18680/hss.2020.0006.
Morini, Massimiliano (2022). *Theatre Translation. Theory and Practice*. UK: Bloomsbury.
Nagy, Andràs 2000. A Samovar Is A Samovar Is A Samovar. Hopes and Failures of the Author as the Object and Subject of Translation. Carole-Anne Upton (ed.) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. New York: Routledge, 151–158.
Nelson, Robin 2022. *Practice as Research in the Arts (and Beyond). Principles, Processes, Contexts, Achievements.* 2nd edition. London: Palgrave Macmillan.
Normet, Ingo 2013. *Lavastajaraamat II. 8 intervjuud Eesti lavastajatega*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit.
Norrthon, Stefan 2019. To stage an overlap – The longitudinal, collaborative and embodied process of staging eight lines in a professional theatre rehearsal process. *Journal of Pragmatics*, Vol. 142, 171–184. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2019.01.015.
Norrthon, Stefan; Schmidt, Axel 2023. Knowledge Accumulation in Theatre Rehearsals: The Emergence of Gesture as a Solution for Embodying a Certain Aesthetic Concept. *Human Studies*, 46: 337–369. https://doi.org/10.1007/s10746-022-09654-2.
Pavis, Patrice 2005 [1992]. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis.
Pavis, Patrice 2013. *Contemporary Mise en Scène. Staging theatre today*. London and New York: Routledge.

Perteghella, Manuela 2004. A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation. Coelsch-Foisner, Sabine; Klein, Holger (eds.). *Drama Translation and Theatre Practice*. Germany: Peter Lang, 1–24.
Quilter, Peter 2018. *Bestseller*. Eesti Teatri Agentuuri andmebaas.
Rozik, Eli 2008. The homogeneous nature of the theatre medium. *Semiotica* 168–1/4: 169–190.
Saks, Karl; Toome, Hedi-Liis; Sööt, Anu; Viskus, Ele 2024. Kirjeldamisest lavastamiseni. Loovuurimuslik vaade. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 34, 136–150. https://doi.org/10.7592/methis.v27i34.24694.
Salupere, Silvi; Kull, Kalevi 2018. *Semiootika*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
Saro, Anneli 2014. Reaalsuse re/presenteerimise strateegiad etenduskunstides. *Methis. Studia humaniora Estonica*, No. 14, 55–71. https://doi.org/10.7592/methis.v11i14.3693.
Saro, Anneli 2021. Ambivalentsuse poeetika. *Keel ja kirjandus*, LXIV, No. 1–2, 156–169. https://doi.org/10.54013/kk758a11.
Schmidt, Axel; Deppermann, Arnulf 2023. Showing and telling – How directors combine embodied demonstrations and verbal descriptions to instruct in theater rehearsals. *Frontiers in Communication*, pp. 1–20. https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.955583.
Snell-Hornby, Mary 1999. Theatre and Opera Translation. – Kuhiwczak, Piotr; Littau, Karin (eds.) *A Companion to Translation Studies.* Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters LTD, 106–119.
Żywiczyński, Przemysław; Wacewicz, Sławomir 2022. From Body to Language: Gestural and Pantomimic Scenarios of Language Origin in the Enlightenment. *Topoi*, 41, 539–549. https://doi.org/10.1007/s11245-021-09791-w.
Stanislavski, Konstantin 2017. *Näitleja töö rolliga*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit.
Tarantini, A. T. 2021. *Theatre Translation. A Practice as Research Model*. Cham: Palgrave Macmillan.
Teras, Pire 2019. Sõnaalgulise /h/ häältdus samadel kõnelejatek avalikus ja argisuhtluses. *Eesti ja soome-ugri keeleteaduse ajakiri = Journal of Estonian and Finno-Ugric Linguistics*, 10 (1), 211–231. https://doi.org/10.12697/jeful.2019.10.1.11.
Torop, Peeter 2000. Tõlge ja/kui retseptsioon. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa, 16–26.
Torop, Peeter 2023. Intersemiotics – A Conceptual Field. Kroó, Katalin; Juracsek, Kata (eds.) *Intersemiotics & Cultural transfer*, 25–44. Budapest-Tartu: Eötvös Loránd University, University of Tartu.
Torop, Peeter 2024 [1995]. *Totaaltõlge*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
Turner, Mark 2020. Constructions and creativity. *Cognitive semiotics*, Vol. 13, Issue 1: 1–18. https://doi.org/10.1515/cogsem-2020-2019.
Ubersfeld, Anne 1999. *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
Unt, Liina 2019. Kadunud aja ruumid. *Teatrielu 2018*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 111–135.
Van Bühren, Ralf 2023. Performance as Translation. The Representation of the Sacred in the "Sagrada Familia" (Barcelona) by the Interaction of Architecture, Visual Arts and Liturgy. *Yearbook of Translational Hermeneutics*, 3/2023, 159–187. https://doi.org/10.52116/yth.vi3.70.
Veronesi, Giacomo 2025. *Care and shared agency in actor training: a new transformative departure (sets of practices).* Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Väli, Katre 2018. Teatri- ja etendussemiootika. Salupere, Silvi; Kull, Kalevi. *Semiootika*, 332–347. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
Whyman, Rose. 2008. *The Stanislavsky system of acting*. Cambridge: Cambridge University Press.
Zatlin, Phyllis 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation*. United Kingdom: Multilingual Matters Ltd.

SUMMARY IN ENGLISH

The role and significance of interlingual drama translation within the stage production as an intersemiotic translation and polysemiotic system

This doctoral thesis is a study about interlingual translation of drama as a stage in the intersemiotic translation process of staging a play. It is an applied research aimed primarily at translators engaged in translating playtexts.

The author of this thesis formulated three research objectives. The first was to map the position of interlingual drama translation in the polysemiotic structure of the stage production, concurrently finding a position for translator between the playwright, the stage producer and actors. This gives ground to the second research objective, which is to determine whether the intersemiotic translation of a stage production has an impact on the interlingual translation of drama. Evidently, drama translation becomes a part of portraying a character, thus transforming its form from written text to spoken words. Based on that, the author set out to offer a practical approach to translating plays, which essentially comprises the work method of actors, i.e. the Stanislavsky system, and the use of language as the primary method for creating a character in translation.

The creation of characters in translation is the core finding of this thesis but since translating is not an equivalent process to writing, but an additional voice to the source text, translators can create a character based on the idiolect provided by the author and the sense of character gotten from the play. Consequently, the translator can approach each character similar to an actor, i.e. imagining themselves in the given situation. But instead of portraying the character with their entire being, translators can portray a character through speech, utilising the entire richness of a language.

This thesis also contains four articles published in the duration of the research process. The first article is a comparable analysis of the professions of actors and translators. The second article compares the work of translators with those of playwrights, stage producers and actors to try and position the translator between them. The third article approaches the work of playwrights, stage producers and actors as translation processes. The fourth article is a case study of the production of Tom Stoppard's "Leopoldstadt" that premiered in Estonia in 2023. The analysis of the case study is focused on the interlingual English-Estonian translation of "Leopoldstadt" and the impact that is has on the stage production as a whole.

PUBLIKATSIOONID

ELULOOKIRJELDUS

Nimi:	Raili Lass
Sünniaeg:	8. juuli 1990
E-post:	raili.lass@gmail.com

Haridus

Alates 2020	Tartu Ülikool, doktoriõpe, semiootika ja kultuuriteooria
2016–2018	Tartu Ülikool, magistriõpe, tõlkeõpetuse ja -uuringute osakond
2012–2016	Tartu Ülikool, bakalaureuseõpe, kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Töökäik

16.09.2024–30.06.2025	Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, draamatõlke teooria ja praktika õppejõud (0,2)
Alates 15.03.2021	Kaitseväe Akadeemia, rakendusuuringute osakond, tõlkija (1,0)

Uurimisvaldkonnad: kultuuriuuringud, tõlketeadus, tõlkesemiootika, draamatõlge

Publikatsioonid:

2025 (ilmumas)	Kuidas sa õpetad näidendite tõlkimist? *Tõlkija hääl*. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat, XIII. (ETIS 3.2.)
2023	Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi „Leopoldstadt“. *Acta Semiotica Estica*, XX, 46–68. (ETIS 1.2.)
2023	Intersemiotic Translation in the Theatre: Creating a Stage Production. *Translation Matters*, 5(1), 121–131. (ETIS 1.1.) https://doi.org.10.21747/21844585/tm5_1a7
2023	Interlingvistilise tõlke positsioon lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja selle mõju draamatõlkija töövõtetele. *Tõlkija hääl*. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat, XI, 114–128. (ETIS 3.2.)
2022	Stanislavski süsteem kui draamatõlkija töövahend. *Methis. Studia humaniora Estonica*, 24 (30), 184–197. (ETIS 1.1.) https://doi.org.10.7592/methis.v24i30.22113

Populaarteaduslikud publikatsioonid:

2024	Draamatõlke dünaamika. *Teater. Muusika. Kino*, 2/2024, 40–46.
2023	Sama näoga Sipsik. *Teater. Muusika. Kino*, 11/2023, 21–30.
2022	Draamatõlge tõlketeaduse segadikus. *Teater. Muusika. Kino*, 10/2022, 35–41.
2021	Draamatõlke analüüs „Pangaröövi“ näitel. *Teater. Muusika. Kino*, 08/2021, 18–28.

Muu valdkondlik tegevus: pidanud ettekandeid Tallinna Ülikoolis, Vabas Akadeemias ja Eesti dramaturgide suvekoolis, tõlkinud näidendeid ja populaarteaduslikke teoseid

CURRICULUM VITAE

Name:	Raili Lass
Date of birth:	8 July 1990
E-mail:	raili.lass@gmail.com

Education

Since 2020	University of Tartu, doctoral studies, Department of Semiotics
2016–2018	University of Tartu, master's studies, Department of Translation and Interpretation Studies
2012–2016	University of Tartu, bachelor's studies, Department of Literature and Theatre Research

Service

16.09.2024–30.06.2025	Estonian Academy of Music and Theatre, Department of Theatre, lecturer of drama translation theory and practice (0,2)
Since 15.03.2021	Estonian Military Academy, Department of Applied Research, translator (1,0)

Research fields: cultural studies, translation studies, semiotics of translation, drama translation

Publications:

2025 (upcoming)	Kuidas sa õpetad näidendite tõlkimist? [How do you teach a person to translate a play?] *Tõlkija hääl*. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat, XIII. (ETIS 3.2.)
2023	Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi „Leopoldstadt". [The role and significance of interlingual drama translation in a stage production: a case study of *Leopoldstadt* by Tom Stoppard.] *Acta Semiotica Estica*, XX, 46–68. (ETIS 1.2.)
2023	Intersemiotic Translation in the Theatre: Creating a Stage Production. *Translation Matters*, 5(1), 121–131. (ETIS 1.1.) http://doi.org/10.21747/21844585/tm5_1a7
2023	Interlingvistilise tõlke positsioon lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja selle mõju draamatõlkija töövõtetele. [The position of interlingual drama translation

within a stage production as intersemiotic translation, and its impact on the work of the drama translator.] *Tõlkija hääl*. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat, XI, 114–128. (ETIS 3.2.)

2022 Stanislavski süsteem kui draamatõlkija töövahend. [Stanislavsky system as a tool for a drama translator.] *Methis. Studia humaniora Estonica*, 24 (30), 184–197. (ETIS 1.1.)
http://doi.org/10.7592/methis.v24i30.22113

Popular science publications:

2024 Draamatõlke dünaamika. [The dynamics of drama translation.] *Teater. Muusika. Kino*, 2/2024, 40–46.

2023 Sama näoga Sipsik. [*The Raggie* as it always was.] *Teater. Muusika. Kino*, 11/2023, 21–30.

2022 Draamatõlge tõlketeaduse segadikus. [Drama translation in the turmoil of translation studies.] *Teater. Muusika. Kino*, 10/2022, 35–41.

2021 Draamatõlke analüüs „Pangaröövi" näitel. [A case study about the interlingual translation of *The Comedy about a Bank Robbery.*] *Teater. Muusika. Kino*, 08/2021, 18–28.

Other specialised activities: gave presentations at Tallinn University, Academia Artium Liberalium and the summer school for Estonian dramaturgs; translated various plays and popular science books

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Михаил Ю. Лотман.** Структура и типология русского стиха. Тарту, 2000.
2. **Елена Григорьева.** Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.
3. **Valdur Mikita.** Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Tartu, 2000.
4. **Ирина Аврамец.** Поэтика новеллы Достоевского. Тарту, 2001.
5. **Ян Левченко.** История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е гг. Тарту, 2003.
6. **Anti Randviir.** Mapping the world: towards a sociosemiotic approach to culture. Tartu, 2004.
7. **Timo Maran.** Mimikri kui kommunikatsiooni-semiootiline fenomen. Tartu, 2005.
8. **Элеонора Рудаковская-Борисова.** Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова. Tartu, 2005.
9. **Andres Luure.** Duality and sextets: a new structure of categories. Tartu, 2006.
10. **Peeter Linnap.** Fotoloogia. Tartu, 2006.
11. **Daniele Monticelli.** Wholeness and its remainders: theoretical procedures of totalization and detotalization in semiotics, philosophy and politics. Tartu, 2008.
12. **Andreas Ventsel.** Towards semiotic theory of hegemony. Tartu, 2009.
13. **Elin Sütiste.** Tõlke mõiste dünaamikast tõlketeaduses ja eesti tõlkeloos. Tartu, 2009.
14. **Renata Sõukand.** Herbal landscape. Tartu, 2010.
15. **Kati Lindström.** Delineating Landscape Semiotics: Towards the Semiotic Study of Landscape Processes. Tartu, 2011.
16. **Morten Tønnessen.** Umwelt transition and Uexküllian phenomenology. An ecosemiotic analysis of Norwegian wolf management. Tartu, 2011. 231 p.
17. **Anu Sarv.** Õppejõu enesereflеksioon ja professionaalne identiteet. Tartu, 2013, 141 lk.
18. **Vadim Verenich.** Semiotic models of legel argumentation. Tartu, 2014, 249 lk.
19. **Maarja Ojamaa.** The transmedial aspect of cultural autocommunication. Tartu, 2015, 173 p.
20. **Tiit Remm.** Sociocultural Space: Spatial Modelling and the Sociocultural World. Tartu, 2015, 142 p.
21. **Riin Magnus.** The Semiotic Grounds of Animal Assistance: Sign Use of Guide Dogs and Their Visually Impaired Handlers. Tartu, 2015, 154 p.
22. **Davide Weible.** Exaptation: Towards a Semiotic Account of a Biological Phenomenon. Tartu, 2016, 144 p.

23. **Mari-Liis Madisson.** The Semiotic Construction of Identities in Hypermedia Environments: The Analysis of Online Communication of the Estonian Extreme Right. Tartu, 2016, 195 p.
24. **Claudio Julio Rodríguez Higuera.** The Place of Semantics in Biosemiotics: Conceptualization of a Minimal Model of Semiosic Capabilities. Tartu, 2016, 148 p.
25. **Kadri Tüür.** Semiotics of Nature Representations: on the Example of Nature Writing. Tartu, 2017, 257 p.
26. **Gleb Netchvolodov.** Pictorially simplified images as machine vision design tool: semiotics approach. Tartu, 2017, 143 p.
27. **Сильви Салупере.** О метаязыке Юрия Лотмана: проблемы, контекст, источники. Tartu, 2017, 210 с.
28. **Remo Gramigna.** Augustine and the study of signs and signification. Tartu, 2018, 237 p.
29. **Nelly Mäekivi.** The Zoological Garden as a Hybrid Environment – A (Zoo)semiotic Analysis. Tartu, 2018, 172 p.
30. **Silver Rattasepp.** The Human Mirror. A Critique of the Philosophical Discourse on Animals from the Position of Multispecies Semiotics. Tartu, 2018, 156 p.
31. **Ott Puumeister.** On Biopolitical Subjectivity: Michel Foucault's perspective on biopolitics and its semiotic aspects. Tartu, 2018, 170 p.
32. **Lyudmyla Zaporozhtseva.** Structural Units of Mass Culture Mythology: A Cultural Semiotic Approach. Tartu, 2019, 193 p.
33. **Tatjana Menise.** Fairy Tales in Transmedia Communication: Fanfiction. Tartu, 2020, 142 p.
34. **Alexandra Milyakina.** Digitalization of Literary Education in the Context of Cultural Autocommunication. Tartu, 2020, 137 p.
35. **Tyler James Bennett.** Detotalization and retroactivity: black pyramid semiotics. Tartu, 2021, 238 p.
36. **Jason Mario Dydynski.** Semiotic Modeling of Cuteness in Cartoon Characters/Mascots. Tartu, 2021, 176 p.
37. **Tiina Hoffmann.** La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs. Tartu, 2021, 489 p.
38. **Mirko Cerrone.** Interspecies Relationships: A zoosemiotic Analysis of Human-Ape Communication. Tartu, 2021, 160 p.
39. **Jonathan Grant Griffin.** A Semiotic of Motives: Kenneth Burke and Deely-Tartu Semiotics. Tartu, 2022, 244 p.
40. **Kyle Jonathan Davidson**. Semiotic Modelling of Identity and Communication in Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality. Tartu, 2022, 221 p.
41. **Aleksandr Fadeev.** Lev Vygotsky's approach in the Contemporary Semiotic Research of Learning, Meaning-Making and Inner Speech. Tartu, 2022, 146 p.
42. **Eugenio Israel Chávez Barreto.** The Semiotic Theory of Luis Jorge Prieto. Tartu, 2022, 236 p.

43. **Katarina Damčević.** Semiotics of Hate Speech and Contested Symbols: The “Za dom spremni” Ustaša Salute in Contemporary Croatia. Tartu, 2023, 166 p.
44. **Merit Rickberg.** Towards Complexity Thinking With Juri Lotman: Modelling Cultural Dynamics in Educational Systems. Tartu, 2023, 233 p.
45. **Tuuli Pern.** Affective-imaginative modelling in semiotic context: A Vichian perspective. Tartu, 2023, 147 p.
46. **Auli Viidalepp.** The Expected AI as a Sociocultural Construct and its Impact on the Discourse on Technology. Tartu, 2023, 149 p.
47. **Lauri Linask.** Autocommunication in the Semiotic Development of the Child. Tartu, 2024, 193 p.
48. **Oscar Salvador Miyamoto Gómez.** The Forms of Memory: Biosemiotic Modelling of Alloanimal Episodic Semiosis. Tartu, 2024, 175 p.
49. **Andrew Mark Creighton.** Wolves as Signs of McDonaldization in Northern Manitoba. Tartu, 2024, 164 p.
50. **Daria Arkhipova.** How Artificial Intelligence recommendation systems impact human decision-making. Tartu, 2024, 327 p.
51. **Martin Oja.** Semiotics of Multimodal Conflict: Modes, Modalities and Audio-Visual Incongruence in Feature Film. Tartu, 2024, 219 p.
52. **Muzayin Nazaruddin.** Semiotics of Natural Disasters: The Entanglements of Environmental and Cultural Transformations. Tartu, 2024, 208 p.
53. **Irmak Mertens.** How Layers of Meaning Affect Museum Translation: Semiotic-Translational Perspectives. Tartu, 2024, 261 p.
54. **Lona Päll.** Bridging the disconnections: an ecosemiotic approach to place-lore in environmental conflict communication. Tartu, 2025, 201 p.