

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Karmen-Eliise Kiidron

Nikolai Gogoli jutustuse „Sinel“ intersemiootiline tõlge  
visuaalteatri lavastuseks Daniil Zandbergi „Sineli“ (Eesti  
Noorsooteater) näitel

Magistritöö

Juhendaja: Elin Sütiste

Tartu 2024

## Sisukord

SISSEJUHATUS .....	3
1. VISUAALTEATRIST .....	6
1.1. Nuku- ja visuaalteater Eestis .....	9
1.2. Nukk kui teatrimärk .....	11
2. NIKOLAI GOGOLI „SINEL“ .....	14
2.1. Gogoli „Sinel“ kirjandusteosena.....	14
2.1.1. Religioossed ja folkloorsed motiivid.....	15
2.1.2. Nimede foneetika ja sümbolika .....	18
2.2. Gogoli lavastamine ja „Sinel“ Eesti teatrites.....	20
2.2.1. Daniil Zandbergi lavastus „Sinel“ .....	22
2.2.2. Daniil Zandbergi lavastuse „Sinel“ retseptsioon .....	23
3. INTERSEMIOOTILISE TÕLKE KRONOTOOBILINE ANALÜÜS.....	26
3.1. Intersemiootilise tõlke mehhanismid.....	26
3.2. Kronotoobid.....	31
3.2.1. Topograafiline kronotoop .....	31
3.2.2. Psühholoogiline kronotoop.....	35
3.2.3. Metafüüsiline kronotoop.....	41
KOKKUVÕTE .....	44
ALLIKAD.....	46
KASUTATUD KIRJANDUS .....	46
Lisa 1 .....	53
SUMMARY .....	59

## SISSEJUHATUS

Ukraina kirjaniku Nikolai Gogoli jutustus „Sinel“<sup>1</sup> (1842) kirjeldab peategelase, ümberkirjutajast „väikese inimese“ Akaki Akakijevitši tragikoomilist elukäiku 19. sajandi Peterburis. Jutustuse põhjal Daniil Zandbergi lavastatud visuaalteatrilavastus esietendus Eesti Noorsooteatris 2022. kevadel, pelgalt kuu aega peale Venemaa alustatud sõda Ukraina vastu. Vene kirjandusklassikasse arvatud Gogoli lavaletoomine neil pöördelistel hetkedel loob omal ajal Venemaa Keisririigi ühiskondlikku korraldust kritiseerivale teosele paralleele tänapäevaga, mis lavastajast enam ei sõltu.

Teemavalikul olen juhindunud tõsiasjast, et visuaalteater on olemuselt äärmiselt semiootiline, kuid seda on semiootilisest vaatepunktist vähe uuritud; sealhulgas pole uuritud ka intersemiootilist tõlget visuaalteatris. Intersemiootilist tõlget on palju käsitletud näiteks kirjanduse ja filmi teljel, kuid peaaegu et mitte üldse visuaalteatri valdkonnas. Samas võib olukorda põhjendada ka asjaolu, et Eestis tegutseb vaid üks professionaalne visuaalteater ning ka selle tegevus on peamiselt suunatud noorele, mitte täiskasvanud vaatajale.

Magistritöö keskendub Nikolai Gogoli jutustuse „Sinel“ intersemiootilisele tõlkele loomulikust keelest visuaalteatri keelde 2022. aastal Eesti Noorsooteatris esietendunud visuaalteatrilavastuse „Sinel“ näitel (lavastaja Daniil Zandberg, kunstnik Rosita Raud). „Sineli“ puhul on tegu sõnatu visuaalteatrilavastusega, mis on suunatud täiskasvanud publikule. Eesti Noorsooteatri, mis on noorele vaatajale suunatud teater, repertuaaris on Zandbergi lavastus ainulaadne.

Magistritöö uurimisprobleemiks on loomuliku keele vahenditega väljendatud kirjandusteose transpõlvitus visuaalteatri lavastuseks – mitteverbaalsesse vormi,

---

<sup>1</sup> Esimese tõlke eesti keelde tegi „Sinelist“ N. Leisman (1902), tuntumad on Paul Viidingu tõlge aastast 1948 ja Juhan Tamme 1952. aasta tõlge. Magistritöös olen kasutanud Viidingu tõlget.

mille väljendusvahendiks on nukud, maskid, füüsiline liikumine, heli- ja valguskujundus, stsenograafia. Probleemipüstituse olen valinud mõtestamiseks ja uurimaks, kuidas intersemiootilise tõlke, täpsemini intersemiootilise transpositsiooni abil tähendust luuakse ning milliseid väljendusvahendeid selleks visuaalteatris kasutatakse. Uurimuse objektiks on tõkelised ülekanded jutustuse ja lavastuse vahel.

Visuaalteatri tänapäevast arengut ning nukuteatri ajalugu kirjeldades toetun visuaalteatri uurijale Leino Reile ja teatriteadlasele Eike Värgile. Nukust kui semiootilisest objektist on kirjutanud teatriteadlane Eli Rozik ja nukuteatriteoreetik Robert Smythe ning nukkudest kui teatrimärkidest on kirjutanud teatrisemiootikud Katre Väli ja Erika Fischer-Lichte. Intersemiootilist tõlget ja transpositsiooni kirjeldades toetun eeskätt keeleteadlasele ja semiootikule Roman Jakobsonile, selle mehhanisme avades aga kirjandus- ja tõlketeadlastele Dirk Delabastitale ja James S. Holmesile. Kronotoobi ehk aegruumi mõistet avan laiemalt kultuurisemiootik Peeter Toropi käsitluses.

Eesti teatrimaastikul on visuaalteatri mõiste võrdlemisi uus ning on hakanud vähehaaval asendama varasemalt kasutuses olnud nukuteatri mõistet. Kui nukuteater tähistab ennekõike teatriliiki, mille peamiseks väljendusvahendiks on teatrinukud, siis visuaalteater toimib katusmõistena, mille alla koonduvad peale nukuteatri veel ka multimeedia-, digitaal-, füüsiline, objekti-, maski- ja materjaliteater. Nii võib üks visuaalteatrilavastus olla kantud rohkem näiteks nuku- ja multimeediateatrist, teine aga maski- ja füüsilisest teatrist. Draamateatri kõrval on visuaalteatrit eriti semiootikast lähtudes väga vähe uuritud, mistõttu on magistritöö oluliseks lisanduseks selle valdkonna uurimisel ja laiemal akadeemilisel tutvustamisel.

Magistritöö peamiseks uurimisküsimuseks ja eesmärgiks on selgitada, kuidas transponeeritakse Gogoli jutustus (lähtetekst) visuaalteatri lavastuseks (sihttekstiks), keskendudes eeskätt kronotoobitasanditele (topograafiline, psühholoogiline ja metafüüsiline kronotoop) ja nende omavahelistele seostele.

Magistritöö jaguneb kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis avan laiemalt nii Eesti kui Euroopa uurijate-praktikute toel visuaalteatri mõistet ja kasutusvälja. Sloveenia ja Horvaatia käsitlused ning visuaalteatri (ehk kaasaegse nukuteatri) areng on olnud Eesti traditsioonile väga sarnased ning seetõttu ka siin välja toodud. Annan ülevaate ka Eesti Noorsooteatri kui Eesti ainsa visuaalteatri ajaloost, mõtestamaks ja kontekstualiseerimaks Eesti visuaalteatri arengut. Samuti annan ülevaate teatrinukust kui teatrimärgist, kirjeldamaks nukku millegi enama kui vaid näitleja käepikendusena.

Teises peatükis teen ülevaate Nikolai Gogoli „Sinelist“ kui kirjandusteosest, keskendudes peamiselt „Sineli“ religioossetele ja folkloorsetele motiividele ning nimede foneetikale ja sümboolikale. Samuti annan põhjaliku ülevaate Gogoli loomingu lavastamisest Eestis, sealjuures „Sineli“ dramatiseeringutest. Viimasena on teises peatükis käsitletud ka Daniil Zandbergi lavastuse retseptiooni Eesti kultuurikriitikas.

Kolmandas peatükis kirjeldan visuaalteatrist lähtudes intersemiootilise transpositsiooni mehhanisme, avades laiemalt analoogilist tõlkemeetodit ning asendamise ja ümbertõstmise tõlkeoperatsioone, mis on iseloomulikud ka uurimistöös käsitletava lähteteksti tõlkele. Gogoli „Sineli“ intersemiootilist transponeerimist Zandbergi lavastuseks käsitlen lähtudes kronotoobitasanditest (topograafiline, psühholoogiline ja metafüüsiline kronotoop) ja nende omavahelistest multimodaalsetest seostest (mis avalduvad näiteks esemete, helide, maskide, misanstseenidena). Kronotoopide kaudu avalduvad „Sineli“ tonaalsus ja erinevad tähendusväljad.

# 1. VISUAALTEATRIST

Visuaalteatrit on Euroopa nuku- ja visuaalteatrites defineeritud keele- ja kultuuriruumist tingitult mitut moodi, mistõttu ei ole ühtainsat kõigi poolt aktsepteeritud määratlus. Teatriuuri ja Madli Pesti (2013) toob välja, et mõiste „visuaalteater“ on levinud pigem ingliskeelses kultuuriruumis, tähistades seal rohkem füüsilist, liikumist rõhutavat teatrit, saksa keelses ja Lõuna-Euroopa kultuuriruumis kasutatakse samas „visuaalteatriga“ sünonüümselt „objektiteatrit“ ja Eestis pikalt kasutusel olnud „nukuteatrit“. Kõik need erinevad mõisted tähistavad aga ühemõtteliselt teatrit, mille rõhuasetus on loo esitamisel visuaalsete, mitte sõnaliste vahenditega (Pesti 2013, 2020). Magistritöös kasutan mõisteid visuaalteater ja kaasaegne nukuteater sünonüümidega.

Visuaalteatri mõistet on lavastaja ja visuaalteatrefestivali Tallinn Treff juht Leino Rei (2023) kirjeldanud kui „midagi mängulist, mis ühendab omavahel erinevad visuaalteatri liigid nagu materjaliteater, objektiteater, nukuteater, maskiteater, füüsiline teater, multimeedia- ja digitaalteater.“ Ka Eesti Teatri Agentuuri teatriterminoloogia töörühm märgib, et „visuaalteatri lavastuses kasutatakse tavapärasest enam liikumist, žeste, maske, nukke, objekte, materjale, videot, projektsioone jmt“ (Eesti Teatri Agentuur).

Eelnimetatud erinevad visuaalteatri alaliigid toimivad nii eraldiseisvalt kui kombineeritult, näiteks võib edukalt omavahel kombineerida nuku- ja multimeediateatrit, üheks heaks näiteks on Eesti Noorsooteatri lavastus „Palle üksi maailmas“<sup>2</sup>, kus peategelast Pallet kehastab nukk, kogu lavakujundus on loodud aga multimeedia toel.

Ruusna (2016: 41) peab visuaalteatri peamiseks tunnustuseks stsenograafiat ja füüsilisust. Stsenograafilises visuaalteatris on lavakujundusel aktiivne roll

---

<sup>2</sup> <https://www.eestinoorsooteater.ee/et/palle-%C3%BCksi-maailmas>

atmosfääri loomisel ja loojutustamise toetamisel (Ruusna 2016: 49). Füüsilises ehk näitlejapõhises visuaalteatris on esikohal etendajaga seotud väljendusvahendid – kostüüm, grimm, miimika, žestid, prokseemika jms. Eriti oluliseks peab Ruusna füüsilise visuaalteatri puhul just prokseemikat ehk näitleja suhestumist ruumiga, seejuures keha kasutamist performatiivse tõlkevahendina (Ruusna 2016: 56-57).

Dramaturg ja teatriteadlane Tjaša Bertoncelj kirjeldab Sloveenia kaasaegse nukuteatri näitel selle peamiseid tunnuseid, ühildumist ja põimumist erinevate lavaliste väljendusviisidega (nt visuaalne, füüsiline, dramaatiline, muusikaline, samuti animeeritud installatsioonid, pantomiim), mis kõik aitavad kaasaegse nukuteatri väljendusruumi avardada (Bertoncelj 2022: 61). Nukuteatriteoreetik Henryk Jurkowskist tõukudes lisab Bertoncelj, et teatrinuku definitsiooni laiendades on võimalik mõtestada teatrinuku mitte kui pelgalt füüsilist objekti, vaid kui abstraktset kunstilist ideed, mille laia tähendusvälja etendaja publikule vahendada saab (Jurkowski 1998: 16, Bertoncelj 2022: 61).

Toetudes Horvaatia nukuteatritraditsioonile kirjeldab teatriteadlane Igor Tretinjak 20. sajandil toimunud muutust, millega rõhuasetus liikus süžeele teatrinukule. Varem pelgalt illustreeriva materjalina toiminud teatrinukust kujunes keskne dominant, millele hakkas toetuma kõik muu – nii süžee kui lavakujundus. Selline üleminek andis võimaluse kasutada kõiki ekspressiivseid vahendeid (nuku liikumine, heli, valgus, lavakujundus) lavastuse süžee vahendamise ja loo etendamise osana, luues homogeense terviku, mille iga osa toimib tähendust kandva märgina (Tretinjak 2022: 29-33). Sarnast üleminekut on täheldatud ka 1960. aastate Eesti nukuteatritraditsioonis, kus lavastuste kunstiline tase muutus tugevamaks ning väljendusvahendid mitmekesisemaks (Mägi jt 2022: 24).

Visuaalteatrit, eriti aga intersemiootilist tõlkimist-transponeerimist visuaalteatri kontekstis, on Eestis uuritud üsna vähe. Peamiselt on kohalike teatriuurijate ja semiootikute huviorbiidis olnud sõna- ja draamateater, samas ei saa väita, et visuaalteatrit üldse uuritud poleks. Eeskätt näitleja vaatepunktist on visuaalteatriga tegeldud näiteks Eesti Teatri- ja Muusikaakadeemia (EMTA) Lavakunstikoolis, kus nukuteatri magistriõppe kursused on avatud vaid vajaduspõhiselt. Eesti nukunäitlejad on ennast aga täiendanud ka Turus ja Peterburis (Rei 2022a).

Nukunäitlejad Andres Roosileht (2005), Laura Nõlvak (2004) ja Liivika Hanstin (2004) käsitlevad näitleja ja teatrinuku omavahelist dünaamikat ja teatrinukuga mängimise iseärasusi näitlejatöös, nukulavastaja Jaan Urvet (2004) mõtestab nukuteatri märgikeelt ja erinevaid vahendeid ka semiootikast lähtuvalt. Nukulavastaja ja nukuteatri uurija Maria Usk (2005) on läbi kultuurisemiootilise vaatenurga asetanud nukuteatri võrdlusesse automaatidega, esitades küsimuse, kas inimenergial liikuvaid nukke võiks asendada ka automatiseeritud masinatega.

Visuaalteatri (ja varasemalt kitsalt nukuteatri) uurimine toimub pigem valdkonnasiseselt ega jõua tihti laiemal arutelu alla. Kohati võib see olla tingitud asjaolust, et nukuteatrit (sh -näitlemist ja -lavastamist) pole Eestis regulaarselt õpetatud, õigemini on nukuteatri-alast haridust võimaldatud vaid korra, õppeaastal 2003/2004 avatud kursusel Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (Rei 2022b). Samas on viimase kümne aasta jooksul õpetatud mitmeid lühikursuseid, mis on integreeritud Viljandi Kultuuriakadeemia ja EMTA näitlejaõppesse (samas). Tänapäeval saab EMTA magistriõppes õppida kaasaegseid etenduskuunste (*Contemporary Physical Performance Making*), kus muu hulgas õpitakse ka nukunäitlemist – teemakohast meistriklassi on õpetanud Noorsooteatri kunstiline juht Mirko Rajas koos nukunäitleja ja lavastaja Taavi Tõnissoniga (EMTA 2023).

Uurija vaatekohalt on nukuteatrit käsitletud Tartu Ülikooli teatriteaduste õppetoolis. Teatrikriitik Kristi Ruusna (2016) magistr töö keskendub täiskasvanutele suunatud visuaal-, nuku- ja objektiteatrilase sõnavara arendamisele, ühtlustamisele ja laiendamisele. Visuaalteatriga haakuvatest töödest värskem on Erik Alalooa (2023) Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias kaitstud doktoritöö meisterdamisest objektiteatrina. Mõne kaasaegsemat teatrit uuriva töö leiab ka Tartu Ülikooli semiootika osakonna lõputööde hulgast – näiteks on uurimist leidnud füüsiline ja tantsuteater (Eerik 2023, Viirpalu 2013), kogukonnaloome etendussituatsioonid (Issak 2021) ja osalusteater (Süldre 2020). Eelmainitud kätkevad endas moel või teisel visuaalteatri eri aspekte, kuid ei liigitu selle koondmõiste alla. Seega pole visuaalteater TÜ semiootika osakonnas varasemalt uurimist leidnud. Kokkuvõtlikult võib öelda, et Eesti uurijad on visuaalteatrit seni vähe käsitletud.



## 1.1. Nuku- ja visuaalteater Eestis

Nukuteatri ajalugu on Eestis tänaseks juba küllaltki pikk ning teinud läbi mitmeid arenguid nii mängulaadilt kui kunstiliselt, aga ka mõtestamise ja üldise filosoofia vallas. Siinkohal tasub aga märkida, et järgnevalt tähistavad mõisted nukuteater ja visuaalteater erinevaid teatriliike. Mõistega „nukuteater“ viitan kitsalt teatriliigile, mis kasutab etendamiseks nukke. „Visuaalteatriga“ tähistan aga mõttelist üleminekut kaasaegsemale, 2020. aastatest kasutusel olevale käsitlusele, mis hõlmab endas erinevaid visuaalseid teatriliike, sh nukuteatrit.

Nukuteatritraditsiooni algus ulatub 1936. aastasse, kui draamateatri kõrval tekkis esmakordselt huvi ka nukuteatri vastu. Eesti Draamateatri nukutrupi loomisega pandi alus Eesti kutselisele nukuteatrile (Rei 2022a). Lisaks 1944. aastani ja uuesti 1948.-1951. aastatel tegutsenud peamiselt lasteetendusi loonud Draamateatri trupile tegutses Eestis ka mitmeid õhinapõhiseid, kuid lühiajalisi nukuteatreid – Ugala teatris perioodil 1948-1951 ning Kuressaare teatris 1949.-1951. aastatel. II maailmasõjast tingitud ebastabiilsuse tõttu arendati nukuteatrit vaheldumisi Draamateatris ja aastatel 1944-1948 Riiklikus Noorsooteatris (tänapäev Tallinna Linnateater), kuniks 1952. aastal rajati Eesti Riiklik Nukuteater, mille eesmärgiks sai luua nukulavastusi just nooremale publikule. Nõukogude perioodil loodi Nukuteatris täiskasvanud publikule vaid üksikud lavastused. (Rei 2022a, Värk 2004)

Kui professionaalse nukuteatri algusaastatel mängiti enim marionettnukkudega, siis 1950.-1970. aastatel mängiti Riikliku Nukuteatri peanäitejuhi Ferdinand Veike juhtimisel peamiselt varras- ja käpiknukkudega, näitleja rangelt sirmi taga peidus. 1970.-1980. aastatel kunstilise juhina töötanud Rein Agur võttis vastu erinevaid uuendusi – kasutusele võeti avatud mängulaad, mis tõi näitleja sirmi tagant välja, samuti katsetati erinevaid loojutustamise võtteid ning otsustati luua lavastusi ka täiskasvanud publikule. Muutused võeti alguses vastu mõningase ettevaatlikkusega, kuid tõi Eesti nukuteatrikunsti läbimurrangu, mis on nukumängu muutnud loomingulisemaks ja julgemaks. (Värk 2004) Oma mõju on Eesti nukuteatri arengule olnud ka poliitilisel riigikorral. Nagu on tõdenud ka

nukunäitleja ja lavastaja Leino Rei (2022a), siis ilma raudse eesriideta oleks Eesti nukuteater arenenud ehk jõudsamalt ja loominguliselt vabamalt, kui tsensuur ja poliitilised olud seda lubasid.

Iseseisvas Eestis on nukuteatri areng kiirenenud, seda tänu loomingulisele vabadusele ja tihedamale läbikäimisele muu maailma nukuteatritega. 2000. aastate alguses Nukuteatrit juhtinud Andres Dvinjaninov on sõnanud, et nukuteater peaks enda juurde tooma eri vanuses publikut eri vahenditega, olgu selleks siis nukud, elusplaan<sup>3</sup> või hoopis muusika – julgus katsetada on arengu võtmeks (Värk 2004).

Tänapäevane kaasaegne nukuteater hõlmab endas peale nukumängu aga ka erinevaid elemente teistest sarnastest teatrivormidest, mille kirjeldamiseks saab kasutada koondnimetust „visuaalteater“. Eesti Teatri Agentuuri (ETA) 2017. aastal loodud teatriterminoloogia töörühm on visuaalteatrit defineerinud kui „lavastusliiki, mille peamiseks väljendusvahendiks on visuaalne keel; esikohal ei ole mitte sõnaline tekst, vaid pildilisus”.<sup>4</sup>

Eesti Noorsooteatris on oma 72 tegutsemisaasta jooksul lavastatud vähe ainult täiskasvanutele suunatud näitemänge, kuid viimase 20 aasta jooksul on napp valik täienenud erinevate visuaalteatrilavastustega. Eesti esimene ainult täiskasvanud publikule suunatud nukulavastus „Kuradiveski“ esietendus küll 1961. aastal, kuid leidis kahetsusväärset vähe mängukordi. Kogu 20. sajandi jooksul jõudis Noorsooteatri lavale vaid mõned sellised lavastused. Selle põhjusi saab otsida rangest nõukogude režiimist, mis soosis nukuteatrit lastele suunatud moraaliõpetusena ja pidas „Kuradiveski“ sisu poliitilistelt sobimatuks. (Mägi jt 2022: 30) Sarnane saatus tabas 1979. aastal esietendunud „Gulliveri ja Gulliveri“, kui dramaturg Mati Unt ja lavastaja Rein Agur kompasid juba julgemalt piire ühiskonnakriitiliste sõnumitega (Värk 2004). Nõukogude liidu lagunemist ja sajandivahetuse perioodi võib pidada ka Noorsooteatris suurte muutuste ajaks, kuna

---

<sup>3</sup> Elusplaan viitab mängulaadile, kus ühte ja sama tegelast kehastav nukk vahetub näitlejaga – elusa plaaniga. Kui esikohale on seatud nukk, on tegemist nukuplaaniga.

<sup>4</sup> Eesti Teatri Agentuuri teatriteoreetiline oskussõnastik:  
<https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/#char-O>

esmakordselt tekkis võimalus tegutseda ilma tsensuuri ja rangete riiklike juhusteta (Rei 2022a).

## 1.2. Nukk kui teatrimärk

Teatriteadlane Eli Rozik sedastab, et teater on ikoonilistele märkidele ja indeksitele toetuv meedium (2008: 170). Rozik toetub oma väites Peirce'ile (CP 2.247, 2.274–2.308) kes kirjeldab verbaalset koodi sümbolitena ning mitteverbaalseid koode ikooniliste märkide ja indeksitena (2008: 171). Teatrisemiootik Erika Fischer-Lichte on kirjeldanud teatrit erinevate semiootiliste süsteemide kooslusena (1992: 224), tuues kaasaegse teatri näitel esile publiku taju ja loodud visuaalsuse olulisuse (2008: 77). Roziku ja Fischer-Lichte näitel joonistuvad välja sõna- ja visuaalteatri peamised semiootilised erinevused. Ehkki visuaalteater ei välista verbaalsust, on siiski antud teatriliigis rõhuasetus just visuaalsusel, ning verbaalsus asetatakse pigem kas tahaplaanile või puudub tervikust üldse.

Seetõttu on visuaalteater ka ideaalne näide visuaalsest meediumist. Nii Fischer-Lichte kui teatriteoreetik Jindřich Honzl kirjeldavad teatrimärki kui märgi märki (Fischer-Lichte 1992: 15, Honzl 1976 [1940]). Fischer-Lichte viitab, et teater iseenesest kujutab juba eelnevalt kirjeldatud märki – mis iseenesest teebki teatri ikooniliseks (samas), Honzl täheldab aga, et iga laval olev objekt on juba iseenesest ikooniline märk (samas). Teatrisemiootik Katre Väli (2018: 339) märgib: „Teatrimärgid mõjuvad vaatajale üheaegselt, tuues esile terviktähenduse.“ Samuti toob ta esile, et teatrimärkide tajumisele ja terviktähenduse loomisele aitavad vast enim kaasa valgus- ja helikujundus (samas), mille abil on võimalik teatrimärkide tähendusvälju ja terviktähendust manipuleerida ning neile lisakihistusi luua.

Nukuteatrist on vähesel määral kirjutanud Juri Lotman, kes on kirjeldanud nukku mudelina, mis endas mingit informatsiooni kannab ja auditooriumile edasi annab. (Lotman 2016 [1978]: 333). Nukk (aga ka tegelikult ükskõik milline visuaalteatri vahend) võib olla informatsiooni kandjaks ning ärgitada auditooriumi seda vastu

võtma ning sünteesima. Mitteverbaalses visuaalteatris saavadki teksti asemel sõnumikandjaks nukud ise. Seega ongi nukk ise tekst, toimides sõnalise teksti transpositsioonina koos vastavate transformatsioonidega. Tänu taolisele mehhanismile saab avardada visuaalteatrit pelgalt teatriliigist mitmekülgseks tõlkevahendiks, mis kätkeb endas erinevaid mudeleid ehk informatsiooni kandjaid ja vahendajaid, olgu need audiovisuaalseid, objektilised, miimilised, nukkudele või maskidele toetuvad jne. Lavastaja ja nukuteatri uurija Maria Usk (2017: 77) on sõnastanud, et “nukk on vaimset sõnumit kandev füüsiline objekt”. Ka Usk kinnitab Lotmanist lähtuvalt nuku rolli teatrilaval kui aktiivset tähendusloome generaatorit oma auditooriumile. Uurimisobjektist lähtuvalt kirjeldan siin peatükis peamiselt maske ja nukke kui visuaalteatris kasutatavaid mudeleid.

Nukuteatriteoreetik ja praktik Robert Smythe peab nukku ennast tekstiks, mitte selle vahendajaks põhjendades, et nukk on juba oma olemuselt semiootiline, tähenduslik märk (Smythe 2014: 256, Jurkowski 1988: 55-61). Ühtlasi toimib visuaalteatris iga laval olev osis (teatri)märgina, luues ühe tervikliku teksti (Väli 2018: 338-339). Smythe arutleb, et kui kirjalikus loomuliku keele tekstis moodustavad väikseima tähendusliku üksuse sõna ning need omakorda moodustavad lauseid, lõike, peatükke, siis abstraktse üksusena võttes on nukk võrdne sõna(de)ga, millest koosnevad teksti ta interpreteerib (Smythe 2014: 256). Lähtudes siinkohal nii Välist kui Smythe’ist, saab nukku käsitleda visuaalteatri väikseima ühiku ja teatrimärgina, mida täiendavad teised teatrimärgid – lava- heli-, valguskujundus, näitleja liikumine, kostüümid jm visuaalne. Siinjuures ei ole näitleja roll nukuga võrdne, vaid näitleja on pigem nukule tõukejõuks, andes nukule läbi liikumise lisakihistusi, mida nukk ise füüsilise objektina väljendada ei saa.

Ühildades nii Lotmani kui Smythe’i mõttekäiku väidan, et visuaalteatris toimib nukk otsese ja esmase tõlke mudelina, kuid nukk ei suuda iseseisvalt seda tähendust edasi anda, vajades enda kõrvale alati nukunäitlejat, tänu kelle animeerimisele saab nukust ka sekundaarse tähenduse mudel. Nukk toimib märgina vaid siis, kui ta on osa tervikust ning näitleja poolt animeeritud, luues nukust omamoodi elusa meediumi (Pekri 2017: 24, Lotman 2016: 366). Siinkohal tuleb aga toonitada, et

nukku animeeriv näitleja sama tähendust ei kannu, kuid tema tööst sõltub otseselt see, mis tähendusi nukk edasi anda suudab.

Sarnaselt nukkudele toimivad visuaalteatris ka maskid. Teatrisemiootik Erika Fischer-Lichte toob esile, et mask aitab näitlejal kehastuda eraldiseisvaks tegelaskujuks, keda vaataja näitleja endaga ei seosta (1992: 75). Mask aitab näitlejal endal n-ö nukustuda ning maski antavale tegelasele alluda, kaotades seejuures igasuguse sarnasuse iseendale. Omamoodi toimib maski-näitleja suhe sarnaselt nuku-näitleja suhtele, kus näitleja ülesanne on anda nukule elu ja hääli ise tagaplaanile jäädes. Fischer-Lichte sõnabki, et maski eesmärk on luua näitlejast keegi, kes ta ei ole, kas siis tegelaskuju, kes on inimene või hoopis jumal, vaim, loom vms (1992: 74). Ka Fischer-Lichte peab maski teatrimärgiks, kuid kirjeldab seda pigem omakultuuri vahendaja, aidates näitlejal kultuurinormide piires oma nägu moondada – näiteks kortsud aitavad kujutada vana inimest, lopsakad huuled kirjeldavad seksikust jne. Samas saab teatrimask kirjeldada ka kultuurilisi koode, näiteks kujutada deemoneid, jumalusi ja haldjaid kohalikule mütoloogiale vastavalt, kodeerides seejuures ka tegelaskuju ajaloolis-kultuurilist tausta (1992: 69-73).

## 2. NIKOLAI GOGOLI „SINEL“

Järgnevalt annan ülevaate Nikolai Gogoli (1809–1852) „Sinelist“, keskendudes peamiselt jutustuse religioossetele ja folkloorsetele motiividele ning tegelaskujude nimede foneetikale ja sümboolikale, toetudes seejuures kirjandusteadlaste käsitlustele. Need pidepunktid on olulised Daniil Zandbergi lavastuse hilisemaks analüüsimiseks kronotoobitasandite kaudu. Seetõttu toon esile just neid Gogoli jutustuse motiive, mis kujundavad loo atmosfääri, ning nimesid, mis toetavad tegelaskujude loomist ja kirjeldamist. Topograafilises kronotoobis on esikohal Peterburi linn ning erinevad kirjeldatud paigad, psühholoogilises aegruumis mängivad olulist rolli just jutustaja ning nimede sümboolika, metafüüsilises kronotoobis aga hoopis foneetikast tulenevad tähendusväljad.

Samuti annan ülevaate Gogoli teoste lavastamisest Eesti teatrites 20. ja 21. sajandil ning Zandbergi lavastuse retseptioonist, aitamaks avada Eesti publiku kokkupuudet Gogoli teoste dramatiseeringutega ning mõtestamaks seda, kuidas teatrikriitikud Zandbergi „Sinelit“ on tajunud ja mõistnud. Siinkohal tuleb märkida, et Zandbergi lavastust on põhjalikumalt arvustanud pigem venekeelsed kriitikud, mistõttu on nad esile toonud ka ehk selliseid tähelepanekuid, mida Eesti vaataja lavastuses ei märka.

### 2.1. Gogoli „Sineli“ kirjandusteosena

„Sineli“ on Ukraina kirjaniku Nikolai Gogoli 1842. aastal ilmunud lühijutustus. Magistritöös toetun jutustuse Paul Viidingu 1948. aasta eestikeelsele tõlkele, mis on ilmunud kogumikus „Peterburi jutud“ (Gogol 2020).

Temaatikal on „Sineli“ sarnane teiste Gogoli teostega, nagu „Hullumeelse päevik“, „Revident“, „Nevski prospekt“ ja „Surnud hinged“, mida kõiki ühendab millegi ihalus, lühiajaline omamine ja hilisem pettumus (Stilman 1952: 138-139). „Sineli“ peategelaseks, kelle ümber lugu keerleb, on Peterburis elav titulaarnõunikust ametnik Akaki Akakijevitš Bašmatškin, „väike inimene“, kelle traagiline elukäik on mõjutatud Venemaa Keisririigi bürokraatlikust teenistusastmete tabelist. Arglik ja üksik Akaki Akakijevitš on ametilt ümberkirjutaja, kelle elukutse on ühtlasi ka tema meelistegevus. Teda ei häiri ei tema nigel väljanägemine ega teiste ametnike pilked. Peterburi külma kliimat trotsides mõistab Akaki, et tema räbalaks kulunud sineli vajab väljavahetamist, kuid Akakil napib selleks raha. Veel innukamalt töötades hakkab Akaki uue sineli tarbeks raha kõrvale panema, käies vahepeal rätsep Grigori Petrovitšiga hinna üle kauplemas. Ühel päeval, kui Petrovitš on alkoholi tarvitades heas tujus, saab Akaki Akakijevitš temaga kaubale ning jääb uut sinelit ootama.

Valminud sineli toob Akaki Akakijevitšile suurt rõõmu ning tekitab tema ümber palju elevust; teised, kõrgemad ametnikud kiidavad Akaki Akakijevitši uue sineli heaks ning kutsuvad ta ühel õhtul enda seltsi. Ülevoolava tähelepanuga harjuda üritav Akaki, kel on seni puudunud igasugune sotsiaalne elu, kohkub aga peenest atmosfäärist ja kombestikust ning otsustab siiski seltskonnast lahkuda. Koduteel läbi hämarate linnatänavate langeb Akaki varaste ohvriks, jäädes nii oma uhiuuest sinelist ilma. Akaki püüab küll ametnike ja korralvuritega suheldes õiglust jalule seada, kuid ta jääb saadud külmetusest nõrgaks ning sureb. Akaki Akakijevitši vaim jääb liiguhket rahvast aga kättemaksuks kummitama, otsides õiglust ning sundides teda hätta jätnud ametnikke omaenda uhkusele otsa vaatama.

### **2.1.1. Religioossed ja folkloorsed motiivid**

Mitmed kirjandusteadlased on käsitlenud Gogoli „Sinelit“ kui erinevate religioossete ja folkloorsete viidetega proosateost (Alissandratos 1990: 22-23, Waszink 1978: 288, Schillinger 1972: 36-37). Schillinger vaatleb Gogoli jutustust kui ümberjutustust ühest seitsmest Akaki nimelisest apostlik-õigeusu kiriku

märtrist, Siinai vagast Akakiosest, kes sarnaselt Gogoli protagonistile elas tagasihoidlikku elu:

Vaga Akakios (nimi kreeka keelest tõlgituna tähendab süütu, kurjusetu) elas VI sajandil ning oli kuuletuja ühes Siinai kloostritest. Ta paistis silma alandlikkuse ning vastuvaidlematu kuuletumise poolest oma vanakesele, kellel oli karm iseloom. Vanake sundis munka palju tööd tegema, pani talle peale ülemäära range paastu, sageli karistas teda. Akakios kannatas leplikult ära kõik raskused ning tänas Jumalat. Elanud mõnda aega sellises kuuletumises, Akakios uinus. Viie päeva pärast jutustas vanake oma kuuletuja surmast teisele vanakesele. Tema ei uskunud, et nii noor munk on surnud. Seejärel Akakiose õpetaja viis selle vanakese haua juurde ja ütles valjul häälel: „Vend Akakios, kas sa oled surnud?“ Hauast kõlas häälel: „Ei, isa, ma pole surnud; kes suudab kuuletumises olla kannatlik, see ei saa surra“. Nagu välgust rabatud, kukkus vanake haua kohale ning hakkas oma õpilase käest andestust paluma. Pärast seda ta meelelaad muutus, vanake sulgus kelliasse ning elas vagalt elu lõpuni alandlikkuses ja tasaduses. (Schillinger 1972: 36-37, tõlge Pantokrator 2014)

Schillingerist (1972) tõukuvalt toovad ka Alissandritos (1990: 35), Brombert (1991: 571) kui Sloane (1991: 474-475) esile „Sinelit“ kui hagiograafiat ehk pühaku (ülistavat) elulugu, mis Gogolile omaselt on esitatud pigem parodiseerivalt kui tõsiselt. Schillinger (1972: 37) selgitab „Sineli“ hagiograafia-pärasust tähelepanekuga, et nii Akakiose kui ka Gogoli loos viidatakse nimepidi vaid peamisele tegelasele – Akakiosele ja Akakile, ning Jumalale ja Petrovitšile. Petrovitšit on omakorda võrreldud Kuradiga (Alissandratos 1990: 35-36) ja kurja vaimuga (Clyman 1979: 601-603). Kõik teised tegelased on kirjeldatud üldistavalt nende positsioonide kaudu – vanake, õpetaja; ametnikud, tähtis isik jne.

Sarnasust hagiograafiaga loob ka mõlema teksti umbmäärane tegevuspaik, mille markeriks on vaid üldine piirkond nagu Siinai poolsaar või Peterburi linn. Omavahel saab kõrvutada ka vaga Akakiose ja Akaki igapäevast tegevust, mis pidevalt kordub ja kunagi ei muutu, samuti kannatavad nad mõlemad kõrgemal positsioonil asetseva(te) isiku(te) tegevus(t)e tõttu (Schillinger 1972: 37-39, Brombert 1991: 570). Akaki elu saatvat korduvust on Gogol kirjeldanud muuhulgas järgmiselt:

Kuipalju seal direktoreid ja igasuguseid ülemusi ka ei vahetatud, teda nähti ikka ühel ja samal kohal, ühes ja samas asendis, ühes ja samas ametis ja ta oli ikka seesama kirjutusametnik, nii et lõpuks hakati uskuma, et ta on juba sündinud maailma täiesti valmina, mundris ja paljaspäisena. (Gogol 2020: 152-153)



Folkloorseid motiive on „Sinelis“ teiste seas tähendanud Paul M. Waszink. Üks neist on näiteks loodusele omistatud üleloomulik jõud, mis võib võtta inimese elu. Gogoli „Sineli“ on osa tekstitsüklist „Peterburi jutud“<sup>5</sup>, milles kõigis omandab Peterburi linn üleloomulikud jõud, mis kerkivad esile eriti ööpimeduses. „Sineli“ müütilisust vaatleb Waszink läbi Ernst Cassireri kokkukasvamise (*concrecence*) teooria, mis rõhub müütilisele vaatepunktile viidates, et erinevate eluvaldkondade vahel ei ole olulisi erinevusi ning äkiline metamorfoos võib kõike kõigeks muuta (Waszink 1978: 287). Alissandratos (1990: 35-37) käsitleb „Sinelis“ üleloomuliku loodusjõuna pakast, omistades sellele Gogoli jutustuses aga Kuradi rolli.

„Sinelis“ segunevad omavahel religioossed ja folkloorsed motiivid, kus üks ja sama tegelane või instants tõukuvad nii ilmalikest kui sakraalsetest tõekspidamistest. Pakasega sarnaselt toimib ka Petrovitš, kellest on „Sinelis“ saanud Jumala antipood, Kurat. Alissandratos peab Petrovitšit täpsemalt Kuradi käsilaseks, kes Akaki n-õ teelt kõrvale juhib. Selline pahalase, folkloristikas ka triksterina tuntud tegelaskuju rõhub aga „Sineli“ folkloorsele, mitte religioossele tähendusväljale. Alissandratos käsitleb lisaks Petrovitšile Kuradi käsilasena ka tähtsat isikut, kelle hoolimatuse tõttu sineli vargaid otsima ei hakata (1990: 35-37).

Otseselt Ukraina folkloorist lähtudes võrdleb Petrovitšit demoni või kurja vaimuga aga Clyman (1979: 601-603). Clyman toob esile, et slaavi folklooris on kurat näota, ning kirjeldab Petrovitši eesnime Grigori tähendust, mis kreeka keelest tuletatult tähistab vaatajat (Clyman 1979: 601-602). Slaavi mittekanoonilises jutustuses Eenokist nimetatakse vaatajateks ingleid, kes Jumala vastu mässasid (Clyman 1979: 602-603). Petrovitšit kirjeldades juhib Gogol tähelepanu ka tema näole ja silmadele:

... hoolimata oma kõõrdsilmast ja üle kogu näo levinud tedretähnidest tegeles [Petrovitš] kaunis edukalt nii ametnike kui ka kõigi teiste pükste ja frakkide parandamisega.... (Gogol 2020: 158)

---

<sup>5</sup> Tsükkel koosneb jutustustest „Nevski prospekt“, „Nina“, „Kaless“, „Portree“, „Sineli“ ja „Hullumeelse päevik“.

### 2.1.2. Nimede foneetika ja sümboolika

Boriss Eichenbaum (1963: 380-381) toob esile, et Gogol kasutab oma tekstides ekspressiivsuse rõhutamiseks artikulatsioone, mimikrit ja helilisi (või ka häälikulisi) žeste, mistõttu lasub eriline tähendus näiteks tegelaskujude nimedel ja tiitlitel. David Sloane (1991: 475-476) peab Akaki Akakijevitši nime foneetiliselt ikooniliseks märgiks. Ta toob esile, kuidas Gogol viitab “Sinelis” võrreldes teiste „Peterburi juttudega” – „Nevski prospekt”, „Nina”, „Portree” ja „Hullumeelse päevik” – nimelistele tegelastele erandlikult ees- ja isanime järgi, kasutades perekonnanime vaid paaril juhul. Eelnimetatud teistes „Peterburi juttudes” vaatab vastu aga vastupidine olukord, kus ees- ja isanimesid mainitakse tegelaskujude puhul pigem erandlikel juhtudel. Samuti kirjeldab Gogol kohe jutustuse algul väga pikalt tegelase nimesaamise lugu.

Lapsevoodis viibijale anti valida ükskõik missugune kolmest nimest, mida ta ainult peaks soovima: Mokki, Sossi, või ristida laps usukannataja Hozdazati nimeliseks? „Ei,“ mõtles kadunuke, „need nimed on kõik säherdused.“ Et talle järele anda, löödi kalender lahti teisest kohast; jälle tuli välja kolm nime: Trifili, Dula ja Varahhassi. „See on alles karistus,“ lausus naine... [---] „Noh, ma juba näen,“ ütles naine, „nähtavasti tema saatus on niisugune. Kui juba nii, siis las saab talle parem seesama nimi, mis isa. Isa oli Akaki, olgu ka poeg Akaki.“ Nõnda tekkiski Akaki Akakijevitš. (Gogol 2020: 152)

Kui kreekakeelne sõna *cacos* tähistab halba ja kurja, siis eesliite ‘*a-*’ lisamine muudab tähenduse positiivseks – heaks, alandlikuks, leebeks. Samas viitab venekeelne sõna *kakatj* aga inimese ekskrementidele, mida Akakile tänaval jalutades pidevalt majade akendest kaela visatakse (Brombert 1991: 571).

Nii Sloane (1972: 476-477) kui Victor Brombert (1991: 571) toovad esile, et vene keele foneetiline mängulisus läheb tõlkes kaduma – sõnad nagu *tak*, *kak*, *kakoi*, *kakoi-to*, *vot-kak*, *takoi*, *takaya*, *kakni-but* (niisiis, kuidas, selline, milleks, niimoodi, nagu nii, milline). Foneemide *a*, *k* ja *i* pidev kordus aitavad paralleelselt rõhutada peategelase nime ebatavalisust ning luua ka mulje kokutamisest, mis Akaki Akakijevitši kõnele omane oli. Seega annab kirjeldatud foneetika Akaki Akakijevitši nimele ja jutustuse poetikale kakofoonilist kõla, aidates tegelaskuju veel enam naeruvääristada.

Lisaks eelkirjeldatule toob Waszink (1978: 288) esile, et isalt saaduna ei toimi Akaki Akakijevitši nimi tema pärisnimenä, vaid metakeelelise viitena talle kui oma isa pojale. Seetõttu puudub Akaki Akakijevitšil päris enda identiteet – tema identiteet piirdub oma isa poja identiteediga, iseseisva mehe identiteet jääb saavutamata.

Waszink (1978: 289) leiab, et Gogoli „Sinelis“ ei ole esikohal faabula, vaid sündmuste omavahelised paradigmaatilised suhted. Näiteks on kokkukasvamise vaatepunktist üheks selliseks sündmuseks sineli vargus, mis põhjustab otseselt Akaki surma. Sama tulemuseni jõuab aga ka ametnike varasem naljaheitmine Akaki vana sineli pihta: vana sinelit nimetavad nad *kapotiks* (hommikumantel), selle väljajahetamine päädib Akaki surmaga (vene. k. *kaput*):

Peab teadma, et ka Akaki Akakijevitši sinel oli ametnike naerialuseks; nad oli talt võtnud isegi sineli suursuguse nime ja ristunud selle kapotiks.[---] Näinud, milles asi seisab, otsustas Akaki Akakijevitš, et sinel tuleb viia Petrovitši juurde, rätsepa juurde... (Gogol 2020: 157-158)

Sinel on aga ainus füüsiline objekt, mille kaudu Gogol Akakit kirjeldab ja tegelaskuju vormib. Simon Karlinsky toob esile, et grammatiliselt naissoost objektina omandab sinel psühhoanalüütilise aspekti. Gogol kasutab ülerõiva kirjeldamiseks tavalise mantli asemel naissoost sõna „sinel“, loomaks romantilist konnotatsiooni Akaki ja tema ihaldatud sineli vahel (Karlinsky 1976: 36-37, 139). Sarnast mustrit, kus naissoost tegelane (või siinkohal objekt) peategelase hukatusse viib, kasutab Gogol ka teistes oma „Peterburi juttude“ tsüklisse kuuluvates lugudes („Hullumeelse päevik“, „Nevski prospekt“). Sündmuste paradigmaatilised suhted on Gogoli „Sinelis“ tähistatud foneetiliselt – nii Akaki nimesaamine, *kapot-kaput* foneetiline sarnasus (Waszink 1978: 291), aga ka grammatilise soo kaudu armastuse väljendamine (Karlinsky 1976: 139).

Siit tekib aga põnev vastuolu erinevate uurijate vahel, sest ühest küljest väidab Waszink (1978), et kuna kirikukalendris olnud nimed Akaki emale ei sobinud ning laps sai endale isa nime, jäädes seega ilma päris oma identiteedist ning kohast õigeusklikus kultuuris, väidavad nii Schillingeri (1972), Alissandratos (1990), Brombert (1991) kui ka Sloane (1991), et Akaki tegelaskuju on võetud otse õigeusu

kiriku pühakute seast, kellel on kirikukalendris olemas ka oma nimepäev. Siinkohal tasub aga mainida, et õigeusu kalendrisse kuulub lausa seitse Akaki-nimelist märtrit, mistõttu võis Gogol pidada seda heaks nimeks kannatavale tegelasele, kelle sarnasuse märtrile venekeelne lugejaskond ka ära tunneb. Viimast väidet võib samas kukutada ning Waszinki poole kallutada aga paradoks, et kuigi eelmises peatükis kirjeldatud vaga Akakios on kirikukalendrisse kuuluv pühak, on tema vagadus nii sümboolne, et isegi Bašmatškinid vaatavad temast mööda.

## 2.2. Gogoli lavastamine ja „Sineli“ Eesti teatrites

Eesti Teatri Agentuuri lavastuste andmebaasi<sup>6</sup> andmetel on Nikolai Gogoli teoseid 20.-21. sajandil Eesti kutselistes teatrites lavastatud umbes 60 korral.<sup>7</sup> Enim on Gogoli teoseid dramatiseeritud Vene Teatris. Populaarseimateks on läbi mõlema sajandi olnud komöödiad „Naisevõtt“ ja „Revident“. Esimest on erinevates Eesti sõnateatrites dramatiseeritud 19 korral, teist 14 korral. Neile järgneb „Hullumeelse päevik“, mida on dramatiseeritud seitsmel korral. Teisi Gogoli teoseid, nagu „Mängurid“, „Surnud hinged“, „Vii“, „Nevski prospekt“ ja „Sineli“ on dramatiseeritud ühel kuni kolmel korral. Enamasti on tegu klassikaliste draamalavastustega, erandina saab välja tuua Eesti Noorsooteatri, kus „Sineli“ ja „Mängureid“ on visuaal- ja nukuteatrilavastusena. Mitmeid lühijutustusi „Peterburi juttude“ tsüklist, nagu „Nevski prospekt“ ja „Hullumeelse päevik“, on esitatud ka popurriidena, näiteks teatris Ugala (dramatiseerija Ott Kilusk).

Eesti Noorsooteatris on Gogoli loomingust peale „Sineli“ varem lavale toodud vaid „Mängurid“ (lavastaja Jevgeni Ibragimov, esietendus 29.03.2008). Ibragimovi „Mängurid“ oli mitmel põhjusel märgiline: tegu oli toona nukutehniliselt väga

---

<sup>6</sup> <https://lavabaas.teater.ee/?valik=lavabaas>, märksõnaks “Gogol” ja <https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/>, märksõnaks “Nikolai Gogol”, vaadatud 24.02.2024.

<sup>7</sup> Siinses ülevaates ei kajastu erinevad harrastus- ja kooliteatrid, kus on samuti aegade jooksul Gogolit lavastatud. Ühe näitena saab tuua Tallinna Tehnikaülikooli T-teatri harrastustrupi, mis mängis 2010. aastal Margo Tederi (VAT Teater) lavastatud „Sineli“ (<https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/sinel/>, vaadatud 24.02.2024).

keeruka ning mastapsee lavateosega, kus vahetusid eri liiki nukud elusplaaniga (Õispuu 2008). Samuti oli see esimene kord pärast 1995. aastal esietendunud „Faustikest“ (lavastaja Eero Spriit), kui lavale jõudis täiskasvanutele mõeldud nukulavastus (Mägi jt 2022: 90, NUKU... 2016). Jevgeni Ibragimov ise on lavastuse kohta antud intervjuus märkinud, et „Nukk on väga tugev sümbol, ta on väga tugeva metafoorse tähendusega ning seetõttu saab tema kaudu hästi edasi anda Gogoli müstikat ja filosoofiat“ (Kübar 2008). Võib isegi väita, et Zandbergi „Sineli“ käib oma mitteverbaalsusega Ibragimovi „Mängurite“ vähese dialoogi ja rõhutatud visuaalsuse järgedes, kus suurvormid vahelduvad väiksematega ja nukud näitlejatega (Laasik 2008).

Eesti kutselises teatris on „Sineli“ lavastatud vaid ühel korral ning kõnealune lavastus Eesti Noorsooteatris ongi selle töö fookuseks. Eesti Noorsooteater (2022) kirjeldab Daniil Zandbergi lavastust „Sineli“ kui sõnadeta visuaalteatrilavastust. Ruusnala (2016: 56-63) toetudes liigitub Zandbergi „Sineli“ füüsiliseks visuaalteatriks, kuna peamine rõhk ja tähendusloome on asetatud näitleja kehalisele liikumisele ja nukkudele, samuti on lavastuse lavakujundus minimalistlik, kuid funktsionaalne. Kuna Zandbergi „Sineli“ (lava)kujunduslik pool hõlmab endas maske ja eri liike nukke ning füüsiline pool ekspressiivset kehalist liikumist ja tantsu, võibki Zandbergi lavastust liigitada mitteverbaalseks visuaalteatriks, milles lasub põhiline rõhk füüsilisel liikumisel. Selle uurimuse kontekstis kasutangi uurimisalusele lavastusele viidates sõna „visuaalteater“, mõtestades seda teatriliigina, mis hõlmab endas sellele omaseid elemente – peamiselt maske, nukke, füüsilisust.

Gogoli „Sineli“ on lavastatud ka mitmetes erinevates Euroopa nukuteatrites – näiteks Gecko teatris Inglismaal (esietendunud 2009)<sup>8</sup>, Credo teatris Bulgaarias (esietendunud 6. novembril 1992, mängitakse tänini)<sup>9</sup>, Tbilisi Riiklikus Nukuteatris

---

<sup>8</sup> <https://www.geckotheatre.com/the-overcoat>, vaadatud 1.03.2024

<sup>9</sup> <https://www.credotheatre.bg/en/title/the-overcoat/>, vaadatud 1.03.2024

(esietendunud 28. septembril 2018)<sup>10</sup> ja Peterburi Vene muuseumi Multimeediakeskuses (esietendunud 5. oktoobril 2017)<sup>11</sup>.

### 2.2.1. Daniil Zandbergi lavastus „Sineli“

Käsitledes Zandbergi lavastust intersemiootilise tõlkena, märkame, et lavastust täiendavad ka mõned lisatekstitid: plakat, kavaleht ning samuti etendust saatev kõll. Need aitavad kujundada tõlketervikut. Eesti Noorsooteatrile omaselt kõlab enne iga etendust spetsiaalselt igale lavastusele loodud kõll – helikliip, milles palutakse etendust mitte segada ja jäädvustada. Kavaleht sisaldab muuhulgas intervjuud lavastajaga. Küsimusele, miks valis lavastaja just sellise teose ja lavastusvormi, vastab Zandberg:

Lavastuses ei räägi me ainult väikesest inimesest, vaid sellest, kuidas ta muutub suureks türanniks. Sellest, kuidas pidev surve ja rõhumine võib inimest muuta. Kelleks ta võib jõu kasvades saada; sellest, mida ta teeb siis, kui pole enam piiranguid. Sellest, kui sageli me võtame inimest ainult selle järgi, millist vormi või sinelit ta kannab, milline on ta staatus, positsioon, ega pane tähele, mis peitub kehakatte all tegelikult. On äärmiselt oluline rääkida, kuidas mõjub meile agressioon – mitte kõik ei suuda sellele vastu seista. [---] Vormi dikteerib teos ise, selles puuduvad dialoogid. Ma tahan kogu rõhu suunata kangelase sisemisele ümberkujunemisele. Sõnu pole vaja, siin on oluline, mida kangelane teeb ja mida ta ei tee, seda saab edasi anda ilma sõnadeta. (Ehasalu 2022)

Kavaleht toimib Gogoli „Sineli“ intersemiootilises transpositsioonis tõlke selle osana, kus olulisel kohal on ümbertõstmise operatsioon: informatsioon, mis lavastusse jõudnud ei ole – näiteks info tegevuse aegruumi kohta – on tõlke tervikstruktuuris ümber tõstetud saateteksti.

---

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=L92hpxl6ghU&ab\\_channel=Y.Omari](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=L92hpxl6ghU&ab_channel=Y.Omari), vaadatud 1.03.2024

<sup>11</sup> [https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2017/10/kukolnyy\\_spektakl\\_shinel/index.php?lang=en](https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2017/10/kukolnyy_spektakl_shinel/index.php?lang=en), vaadatud 1.03.2024

### 2.2.2. Daniil Zandbergi lavastuse „Sinel“ retseptioon

Vene Teatri näitleja ja lavastaja Daniil Zandbergi visuaalteatrilavastus „Sinel“ on pälvinud palju kiidusõnu nii eestikeelses kui ka kohalikus venekeelses meedias. Põhjalikke ülevaateid on ilmunud venekeelses meedias (Kalugina 2022, Tukh 2022) isegi ühevõrra rohkem kui eestikeelses (Skulskaja 2022a). Mitmeid kordi on „Sinelit“ ära märgitud teatriauhindade, teatrifestivali Draama ja aastakokkuvõtete kontekstis. Venekeelse meedia huvi lavastuse vastu on loomulik, kuna mitmed lavastusmeeskonna liikmed – lavastaja Daniil Zandberg, liikumisjuht Olga Privis ning valguskunstnik Anton Andrejuk kuuluvad Vene Teatri kollektiivi.

Olulist rolli mängib lavastuse venekeelsel kajastusel ka asjaolu, et „Sinel“ on mitteverbaalne visuaalteatri lavastus, mistõttu ei teki ükskõik missuguse emakeelega vaataval teatrisse tulles keelebarjääri. Seda tõstab esile ka ajakirjanik Elizaveta Kalugina (2022) märkides, et sõnatul füüsilisel teatril<sup>12</sup> on suur potentsiaal olla kultuuriliseks integratsioonivahendiks, tuues teatrisaali peale eestlaste ka kohaliku vene kogukonna. Ka kultuuriajakirjanik Boriss Tukh (2022) märgib, et sisuliselt Eesti Noorsooteatri ja Vene Teatri koostöös sündinud lavastus on loonud võimaluse kahel erineval kultuuri(ruumi)l kohtuda ühes teatrisaalis, kus ühise loomuliku keele puudumine pole probleem, sest kasutusel olev teatrikeel on ligipääsetav mõlemale; sarnast mõtet jagab ka Jelena Skulskaja (2022b). Nii Tukh (2022) kui Kalugina (2022) tõdevad, et Zandbergi „Sinel“ kannab edukalt Gogoli kujutatud Peterburi vaimu ning loob isegi kohati hirmsama ja jõulisema atmosfääri, kui tegi seda kirjanik ise.

Nii Kalugina (2022) kui Tukh (2022) märkavad lavastaja Ibragimovi viidet oma varasemale lavastajatööle Vene Teatris – Leonid Andrejevi „Vasjakesele“, mis oli samuti füüsilise teatri lavastus ning mille üheks süžee osaks oli peategelase sünd ja beebi üksildane ja hirmunud olek.

Teatrikriitik Jelena Skulskaja (2022a) väidab: „Gogoli sõnadena kirja pandud „Sinelit“ pole põrmu tallatud, vaid tõlgitud teise kunstivormi, millel on oma

---

<sup>12</sup> Kalugina ja Tukh kasutavad venekeelset mõistet „plastiline teater“, mis vastab eestikeelses teminoloogias füüsilisele teatritele, visuaalteatri ühele alaliigile.

seadused.“ Samuti leiab Skulskaja, et lavastus ei eelda publikult varasemaid teadmisi, võimaldades neile julget tõlgendusvabadust ja usaldust oma kujutlusvõime vastu (samas). Ehkki lavastuse esietendus lükkus 2020. aastal puhkenud koroonapandeemia tõttu mitmeid kordi edasi, loevad nii Kalugina, Tukh kui ka Pille-Riin Purje lavastuse sisust välja selge sõjavastasuse ning hea kurja, väikese inimese ja võimu vahekorra (Kalugina 2022, Tukh 2022, Purje 2023).

Teatrivaatleja Pille-Riin Purje (2023) lisab, et „...lavastus on hämmastavalt Gogoli-truu. Sõnadeta lavaelust, näitleja kehakeelest ja miimikast on väljaloetav katkematu psühholoogiline sisemonoloog.” Väljendades sarnast muljet kui Purje, toob ajakirjanik Andrus Karnau (2022) teatrifestivali Draama ülevaates „Sineli“ teiste seas esile kui harva esineva tervikliku, läbi mõeldud kunstiteose.

„Sineli“ retseptisioonist loeb välja nii kiitust kui ka lavateose sügavat analüüsi. Eelkõige tuuakse esile lavastuse Gogoli-truud tõlgendust, mis on tragikoomiline ja tundeline, kujutades väikese inimese püüdlusi parema elu poole suure austusega, naeruvääristamisele kohta jätmata. Seda viimast illustreerib hästi lavastuse mustades toonides visuaalne kujundus, mis aitab üheaegselt edasi anda Gogoli halli Peterburi kirjeldust ja samas tõsta esiplaanile ka loo jutustamise, kandes kujundliku värvikirevuse näitlejate liikumisse ja miimikasse. Kalugina (2022) lisab, et Zandbergi „Sineli“ ei ole must-valge, ei kasuta pooltoone ega varjundeid, vaid mängib ainiti pimedusele.

Andrus Karnau mainib oma ülevaates ka vestlusringi kunstniku Rosita Rauaga, kes sai skulpturaalseks lavakujunduseks inspiratsiooni just Peterburis olevatest skulptuuridest (2022). Skulptuursed sinelid, aga ka üleelusuurune hobusepea või kombitsaid meenutavad vargakäed aitavad eriti hästi rõhutada Akaki Akakijevitši väiksust selles labases maailmas, mis inimest, sealjuures ka Gogolit ennast, rõhub (Skulskaja 2022a). Boris Tukh (2022) kirjeldab sarnaselt Skulskajale seda rõhuvat ning sealjuures tragikoomilist maailma, mida Gogol kõigis oma Peterburi juttudes kirjeldas. Nii Gogol kui Zandberg on proovinud leida viisi, kuidas vahendada elu ebaõiglust ja paratamatust. Intervjuus Peep Ehasalule ütleb Zandberg: „Lavastus on sellest, kuidas inimene iseennast reedab, et paista teistele parem ja tugevam, kui ta tegelikult on” (Ehasalu 2022).



Lavastuse retseptioonist on võimalik välja lugeda, et arvustajate meelest on Gogoli jutustuse tõlge lavastuseks olnud edukas. Kõik autorid peavad Zandbergi lavastust väga Gogoli-päraseks; samuti märgitakse, et jutustuse süžee on lavastuses hästi säilitatud ning seda pole kuigivõrd muudetud. Samas pannakse tähele aga erinevaid ümbertõstmiseid, mille abil on loomulikus keeles teksti visuaalteatritele sobilikumaks kohaldatud. Üheks neist on Petrovitši rolli ümbermõtestamine ja -tõstmine, liigutades lähtetekstis loo keskpaigas ilmunud tegelase lavastuses loo algusesse ja lõppu, raamistades tema tegevusega kogu olustikku. Teine näide on aegruumiline tegevuspaik, mis lähtetekstis on selgesõnaliselt Peterburi linn, kuid lavastuses markeeritud vaid visuaalselt skulptuursete vormide ja mustade-hallide toonidega. Selleks, et vaataja saaks aru, kus tegevus toimub, peab ta kas olema tuttav lähtetekstiga või lugema lavastust saatvat kavalehte. Kuid isegi kui kumbki nendest eeldustest ei ole täidetud, ei jää lugu sellegipoolest segaseks ning publikul on võimalus lasta oma fantaasia vabaks.

Kavalehe oluline funktsioon on suunata vaataja retseptiooni. Lisaks tavapärasele osadele (tegelased ja osatäitjad jms) sisaldab „Sineli“ kavaleht intervjuud lavastajaga, lühiülevaadet Gogoli elust ja loomingust ning katkendit Eichenbaumi artiklist „Kuidas on tehtud Gogoli „Sineli““. Intervjuus räägib Peterburis kasvanud ja õppinud Zandberg oma õpingutest fotograafiks ja näitlejaks ning põhjendab, miks ta just „Sinelit“ lavastab.

### 3. INTERSEMIOOTILISE TÕLKE KRONOTOOBILINE ANALÜÜS

Magistritöö analüüsisosas vaatlen lähemalt intersemiootilist tõlkeprotsessi Gogoli jutustuse ja Zandbergi lavastuse vahel lähtudes kronotoobilisest analüüsist. Intersemiootilise tõlke uurimisel on kronotoobilist lähenemist varem kasutanud näiteks Peeter Torop (2011) filmide „Georgica“ intersemiootilise ruumi ja tõlke ning „Viimne reliikvia“ tõlke ja ideoloogia analüüsimisel, samuti Maarja Ojamaa (2013) kunstitekstide transmeedialisuse analüüsimisel.

Analüüs jaguneb kolmeks alapeatükiks, mis keskenduvad vastavalt topograafilisele, psühholoogilisele ja metafüüsilisele kronotoobile. Analüüsile eelnevalt annan ülevaate kronotoobi mõistest ja kasutusväljast intersemiootilise tõlke uurimisel. Gogoli jutustuse ja Zandbergi lavastuse omavahelisel võrdlusel ja analüüsimisel toetun kolmele kronotoobile, et uurida lähemalt lavastuse erinevaid aegruume, aga ka lahti harutada ning mõtestada mõlema teose tonaalsust, mõtteruumi ja tähendusvälju.

#### **3.1. Intersemiootilise tõlke mehhanismid**

Intersemiootilise ehk märgisüsteemidevahelise tõlke kui tõkeliigi pakkus 1959. aastal välja Roman Jakobson, kõrvutades seda inter- ja intralingvistilise tõlkega (2010 [1959]: 300). Kui viimased kaks keskenduvad just keeltevahelisele ja -sisesele tõlkele, siis intersemiootiline tõlge pakub võimalust vaadata loomuliku keele piiridest kaugemale. Kirjandusteose loomulikust keelest visuaalteatrile sobivaks lavateoseks tõlkimine on seega intersemiootiline tõlge, täpsemini

intersemiootiline transpositsioon, mis eeldab märgisüsteemi vahetamisel ning uude meediumisse kandmisel teksti sisu- ja väljendusplaani omavaheliste suhete arvestamist.

Tõlketeoreetik Gideon Toury on tõlkeprotsessi kirjeldanud nelja peamise etapina. Esmalt tuleb algtekst teatud piirini osadeks lammutada ning valida nende seast n-ö iseloomulikud tunnused. Teiseks tuleb langetada valik, millised tekstile omased tunnused säilitatakse ning milline on nende omavaheline hierarhia, mis on dominant. Kolmanda ja neljanda etapina toimub väljavalitud tunnuste ülekanne teise semiootilisse süsteemini ning nende ümber teise teksti (taas)loomine (Toury 1986: 1114, Sütiste 2018: 319).

Algteksti dominantide määratlemine on seega tõlkeprotsessi võtmetegevus, kuna dominandid toimivad omamoodi teksti tuuma kommuniqueerijatena. Dominanti on Roman Jakobson defineerinud kui „...kunstiteose fokuseerivat koostisosa, mis valitseb, määrab ja transformeerib ülejäänud osi. Just dominant tagab struktuuri tervikkuse“ (2014 [1978]: 240). Dominandi kõrval on tõlkimise oluliseks lähtekohaks ka teksti tõlkimise eesmärk – millist funktsiooni tõlketekst sihtkultuuris kandma hakkab, miks tõlget üldse tarvis on (Sütiste 2018: 320). Kui mõtestada dominandi ja eesmärgi valimise lähtekohta loomulikust keelest visuaalteatri keelde tõlkimisel, siis on meil võimalik teha valikuid lähtesüsteemist ja vastuvõtjast (siinkohal teatripublikust) tõukuvalt.

Tõlkimine on ülekandeoperatsioon, mis toimib ideaalis asendusena, kus lähteteksti elemendid tuuakse üle sihtteksti raamistikku, valides elementidele originaaliga võimalikult sarnane tähenduslik element (Sütiste 2018: 321). Ülekandeoperatsioon loomulikust keelest visuaalteatri väljendusvahenditesse loob eelduse, et loomuliku keele elemendid taastatakse nende ikooniliste märkide, s.t äratundmisprotsessil põhinevate märkide toel – kirjeldavast sõnast saab reaalne visuaalne objekt, kirjeldatud tegevus väljendub reaalses tegevuses jne.

Järgnevalt annan kirjandus- ja tõlketeadlasele Dirk Delabastitale toetudes lühikese ülevaate erinevatest tõkelistest suhetest tekstide vahel (*translational relationships*). Ta toob esile viis erinevat tõlkeoperatsiooni: asendamine,

kordamine, kärpimine, lisamine, ümbertõstmine. Asendamise (*substitution*) käigus asendatakse lähteteksti ühik sihtteksti koodis enam-vähem sarnase ühikuga. Kordamisel (*repetition*) toimub otsene ülekandmine, otseses mõttes kordamine lähtetekstist sihtteksti, mille juures ei pruugita arvesse võtta nt sihtteksti keele semantikat. Kärpimise (*deletion*) käigus jäetakse lähteteksti ühik sihttekstist välja, taoline operatsioon on levinud adapteerimisel (näiteks kirjandusteosest filmiks). Kärpimine võib olla ka kvalitatiivne: lähteteksti ühikut ei jäeta päris välja, aga seda vähendatakse, näiteks kärbitakse väljenduse intensiivsust.

Lisamine (*addition*) tähendab aga sellise elemendi lisamist, mida lähtetekstis ei ole; samuti võib lisamine avalduda mingi lähteteksti elemendi võimendamina sihttekstis (näiteks muudetakse väljendus intensiivsemaks). Sarnaselt teistele operatsioonidele toob ka lisamine endaga kaasa muudatusi lähteteksti ülesehituses või sisus, kus tõlkija võib nt esteetika, riimi või muu põhjuse huvides teha sihtteksti sisulisi muudatusi, mis ei pruugi moonutada otseselt teksti sisu, aga ka näiteks vormi või mahtu. Viimasena on võimalik ümbertõstmise (*permutation*) käigus tõsta lähteteksti osiseid sihtteksti tarbeks ümber, olgu see siis faabula muutmine või tekstiühiku tõstmine lisamaterjali (nt lavastuse kavalehte) (Delabastita 1993: 33-38).

Järgnevalt vaatlen lähemalt analoogilist tõlkemeetodit, mis taotleb eelkõige funktsionaalset sarnasust lähte- ja sihtteksti vahel. Analoogilisele vastandub homoloogiline meetod, mis taotleb tõlkes eelkõige vormilist sarnasust ning millega sageli kaasneb teksti eksotiseerimine ja historiseerimine. Analoogilise tõlkemeetodiga kaasneb aga sageli naturaliseerimine ja moderniseerimine (Sütiste 2018: 322, Holmes 1988: 47-49). Delabastita kirjeldab analoogilist tõlkemeetodit asendamisena, kus ümberkodeerimisel lähtutakse nii lähte- kui sihtteksti keelelisest, kultuurilisest kui ka tekstilisest koodist (1993: 33-34, 39). Ta toob esile, et asendamisoperatsiooni võimalikuks parimaks tulemuseks tuleb esikohale seada pigem märgi elemendi samasus lähtekultuuris ning mitte üks-ühele ülekanne lähtetekstist sihtteksti (1993: 34).

Ehkki Delabastita väited toetuvad loomuliku keele eri kirjanduslike vormide tõlkele, saab siin tõmmata paralleele kirjandusteose visuaalteatri väljendusvahenditesse tõlkimisel, kus loomulikkeel läheb meediumi vahetuse tõttu

kaduma ning peamiseks saab lähteteksti funktsionaalne sarnasus ja kontekst. Konteksti võimalikult ideaalset asendamist väljendavadki sel juhul ikoonilised märgid, mis loomuliku keele funktsiooni üle kannavad. Seejuures on eriti oluline lähteteksti dominantide säilitamine ja ülekandmine sihtteksti.

Lisaks asendamisele tooksin uurimistöö kontekstis teiste seas esile ka ümbertõstmise operatsiooni, mis kompenseerib vajadusel lähteteksti tõlget nii lingvistilises, kultuurilises kui ka tekstilises koodis. Delabastita (1993: 37) peab ümbertõstmist ühe meediumi (s.o loomuliku keele) piirides homoloogilise tõlke sagedaseks kaaslaseks, kuid leian, et seda esineb ka analoogilises tõlkes loomulikult keelest visuaalteatri keelde. Intersemiootilisel tõlkimisel loomulikust keelest visuaalteatri väljendusvahenditesse ei ole ega saagi olla eesmärgiks keeleline vastavus, vaid tekstide funktsionaalne sarnasus. Seega on võimalik tõsta ümber teksti erinevaid tähenduslikke elemente ilma, et kannataks teksti tervik. Elementide tähendusväli jääb samaks, kuid meediumis, mille väljendusvahendid on hoopis teised, muutub teksti struktuur.

Sõnatus visuaalteatrilavastuses puudub verbaalne tasand, seega ei ole võimalik lavateost kuidagi keelelisel tasandil (v.a kavaleht jm paratekstit) vaatajale kommunikeerida. Seetõttu muutub kõik laval toimuv veel enam tähenduslikuks ja märgiliseks (Kiidron 2024), sest laval nähtav on publikule ainsaks kommunikatsioonivahendiks. Terviktähendust loovad teatrimärgid: lavakujundus, sh dekoratsioonid ja rekvisiidid, kostüümid, grimm, näitlejate liikumine, maskid, nukud, eelmainitule lisaks ka veel heli- ja valguskujundus, mis aitavad rõhutada näiteks tegelaste emotsioone, ajalist mõõdet, üldist taotletud meeleolu.

Terviktähendust luuakse läbi dominandi, mis aitab paika seada tõlke, siinkohal lavateose rõhuasetuse. Dominandi leidmine ja ülekandmine on seega peamiseks tõlkeoperatsiooniks, mis toimub teksti ülekandmisel kirjandusteosest visuaalteatri lavastuseks. Zandbergi lavastuse dominandiks ongi sinel kui riietuse, mida on visuaalselt palju võimendatud. Kuna lavastuses sõnaline tasand puudub, on esiplaanil ikoonilised märgid – sinel on üle kantud loomulikult kostüümidesse (ja siinkohal pea iga võimaliku tegelaskuju omasse), aga ka dekoratsioonidesse, mis toimivad samas ka linnaruumi ja töökeskkonna märgina.

Peale peategelase kannavad kõik teised näitlejad erinevate tegelaste kehastamiseks poolmaske, mis lisavad tegelaste piiratud miimikale ekspressiivsust ning loovad visuaalseid kihistusi sõna kasutamata. Peategelast, kes maski ei kannu, aitab maski puudumine teiste, maske kandvate tegelaskujude seast esile tõsta, luues sellega ka tegelase ja publiku vahel inimlikuma kontakti.

Zandbergi „Sinelit“ mängitakse *blackbox* tüüpi teatrisaalis, mille nimi viitab üleni mustale koloratuurile, ning mida on kunstnik Rosita Raud ka lavakujunduses osavalt ära kasutanud. Üleni must ja staatiliste dekoratsioonideta teatrilava aitab osalt esile tõsta kõike laval toimuvat ja rõhuda sellele vähesele, mida publiku ette tuuakse, samas aitab see teatrimärk aga luua kõledaid ruume. Lavastuse valguskujundus ja vahetuvad dekoratsioonid kujundavad lavalist õhkkonda ja toimivad seega koos omaette tervikuna.

Üheks väljendusvahendiks, millega saab sõnadeta lavastuses loomulikku keelt asendada, on helikujundus, mis aitab luua kõlalist pingestatust, tuua esile tegelaste emotsioone ja tundeid, samuti aga viidata erinevate heliliste korduste abil lavastuse varasematele osadele, just nagu sama lause, mõtte vms keelelise ühiku kordamine aitab luua asjakohast metaviidet. Kõigele lisaks on ehk olulisimaks visuaalteatri kommunikatsioonivahendiks ja teatrimärgiks näitleja ning tema kehaline liikumine, mis eriti maski- ja füüsilise teatri kontekstis nõuab suuremaid ja rõhutatumaid liigutusi, kui näiteks draamateater. Rõhutatum liikumine toimib pantomiimina, asetades loomuliku keele funktsiooni näitleja kehale, mis aitab tegelaskujul lugu ekspressiivselt edasi anda. Rõhutatum ja intensiivsem liikumine ja heli aitavad kompenseerida sõnatasandi puudumist. Samas tuleb aga rõhutada, et terviktähenduse loomiseks toetavad neid omakorda ka lavakujundus ning kostüümid.

### **3.2. Kronotoobid**

Kronotoobi ehk aegruumi mõiste võttis kasutusele kirjandusteadlane ja filosoof Mihhail Bahtin ning tänapäeval kasutatakse kronotoobilisust enim intersemiootilises analüüsis (Torop 2011: 62). Koos kronotoopidega vaadeldakse intersemiootilises analüüsis ka ikooniliste märkide toimimist, s.t ikoonilisi märke teksti erinevatel tasanditel, mis võivad seejuures olla nii erinevad kui ka sarnased (Osadnik 1994: 215). Ikooniline märk väljendub objekti enda omaduste kaudu, olles seega äratundmisprotsessil põhinev märk.

Kronotoobid jagunevad kolmeks: topograafiliseks, psühholoogiliseks ja metafüüsiliseks. Topograafiline aegruum aitab kirjeldada teksti tegelikku aega (ajastut) ja ruumi, kuhu autor on teksti paigutanud. Psühholoogiline kronotoop kirjeldab tegelaskuju(de) või jutustaja vaatepunkte, mis võivad üksteisest küllaltki erineda, olles nt erineva tonaalsusega ja esindades seesmist või välist vaatepunkti, vahendades subjekti maailmapilti. Metafüüsiline aegruum on aga implitsiitse autori, s.t kontseptsiooni loomise tasand (Torop 2011: 62). Kronotoobi mõiste tähistabki otseselt analüüsitava teksti aega ja ruumi selle erinevatel tasanditel. Kultuuritekstide kronotoobilisust on Bahtinist lähtuvalt enim uurinud ja kasutanud kultuurisemiootikud Peeter Torop ja Maarja Ojamaa.

#### **3.2.1. Topograafiline kronotoop**

Gogoli tekstis on „Sineli“ tegevuspaigaks Peterburi linna nimetamata departemang. Ehkki Gogol kirjeldab Peterburi, Venemaa Keisririigi pealinna kliimat ja halli olekut, ei ole teksti sees ära märgitud täpset tegevusaega. 19. sajandi Peterburi linnaelu kohta annab aimdust aga erinevate tegelaste, eelkõige peategelase teenistusastmete kirjeldamine. Akaki Akakijevitši titulaarnõuniku teenistusastet on Gogol kirjeldanud kui „igavest“ (2020: 152), viidates lootusetusetusele jõuda järgmisele, kolleegiumiassessori astmele, millega kaasenuks hulk hüvesid. Titulaarnõuniku teenistusaste oli Venemaa Keisririigis antavatest teenistusastmetest

viimane, see ei olnud pärandatav ning sellega ei kaasnenud aadliõiguseid, sh õigust omada suguvõsa vappi või pärisorjadega mõisaid. Taoline süsteem kaotati 1856. aastal, umbes 15 aastat peale „Sineli“ kirjutamist (Zinko 2017, vt Lotman 2003: 23-66). See ajalooline asjaolu annab Gogoli teosele lisakihistuse, markeerides, et ülematest ametnikest, n-ö põlisaadlikest oli Akaki ka oma teenistusastet puudutavate hüvede, õigemini nende puudumise poolest mitme sammu võrra maas.

Lisaks pöörab Gogol jutustuses tähelepanu ka linnaolustikule. Kui ülejäänud linnakodanike, eeskätt teiste ametnike seltsielu kirjeldatakse jutustuses fraasiga „...kõik, mis elab ja liigub, püüab end lõbustada...“ (2020: 156), siis Akaki eraklikkusele viitab Gogol sõnadega „... ei andunud Akaki Akakijevitš ühelegi lõbustusele“ (samas). Vaatamata hallile taevale ja kargele kliimale oli Gogoli kirjeldatud peterburilasele omane siiski leida lõbustust ning priiskamist, mida Akaki Akakijevitš endale lubada ei saanud ega soovinud. Tema ainsaks lõbustuseks ka koduseinte vahel oli ümberkirjutamine, ning mõtteid jagus tal vaid sirgelt kirjutatud ridadele (Gogol 2020 [1842]: 156-157).

Daniil Zandberg määratleb „Sineli“ lavastuses tegevuspaiga aegruumi toetudes erinevatele kostüümidele ja maskidele. Üheks heaks näiteks aegruumi piiritlemisel lavastuses on hobuse pea mask, mis esineb lavastuses linnaelu stseenides. Hobuse pea mask on lavastuse suurim ning oma vormilt skulpturaalne, viidates otseselt Peterburi linna ühele peamisele vaatamisväärsusele, skulptor Etienne Falconet' vaskratsaniku kujule. Vaskratsaniku Peeter I on poemi „Vaskratsanik“ talletanud Gogoli kaasaegne luuletaja Aleksandr Puškin, kelle tekstis omandab tsaari kuju demonlikud võimed ning põhjustab tavalise inimese hukkumise (vt Puškin 1972 [1833]: 437-459). Siinkohal saab paralleeli tõmmata ka Gogoli „Sineli“ narratiiviga, milles saab samuti kõrgema võimu käe läbi hukka tavaline inimene. Seega sümboliseerib hobuse mask võimu, mille tõttu Akaki Akakijevitš otseselt kannatab. Seda illustreerib ilmekalt ka foto 5 töö lisas.

Samas toimib hobusemask ka üldisema viitena oma aja linnaruumile, kus transpordivahendina domineerisid hobukaarikud ning hobused olid osa linnapildist. Aegruumilise viitena toimib lavastuses ka sinel kui riietuse, mida laval kannab peaaegu iga tegelaskuju, sh eelmärgitud hobune. Siinkohal tasub mainida Gogoli



tekstitsükli, mille ühes jutustuses „Nevski prospekt“ (vt Gogol 2020: 7-45) kirjeldab Gogol inimesi just nende riietuse kaudu – nii sinelite lõiked kui ka lisandused (nt nõöbid, keebid) erinesid departemangude ja teenistusastmete lõikes. Seda on lavastuses rõhutanud ka kunstnik Rosita Raud, luues erinevatele ametnikele erinevad sinelid (vt kavandeid 1-4 töö lisas). Samuti on läbivaks markeeringuks aegruumi defineerimisel sulg (ja tint) kui kirjutusvahend. Kõik need viited annavad vihjeid loo toimumise ajale, jättes selgusetuks konkreetse tegevuspaiga.

Teatripublikule, kes on varasemalt Gogoli algtekstiga juba tuttav, aegruum segaseks jääda ei tohiks. Sama võiks arvata ka publiku kohta, kes on soetanud endale kavalehe, mis sisaldab kirjeldavaid tekste Gogoli eluloost, „Sineli“ ilmumisest ja katkendeid Eichenbaumi (2008 [1924]) artiklist, mis annab ülevaate „Sinelist“ kui kirjandusteosest, sellest aegruumist ja kirjanduslikust eripärast.

Lavastuses on sarnaselt jutustusele võimalik eristada erinevaid füüsilisi ruume. Jutustuses toimub tegevustik peamiselt departemangus, Akaki Akakijevitši kodus, Petrovitši kodus, Peterburi tänavatel, Lauaülema abi kodus. Lavastuses on peamiselt dekoratsioonide ja rekvisiitide abil võimalik eristada samuti departemangu, Akaki kodu, Peterburi tänavaid ja Lauaülema abi kodu. Lavastuse stsenograafia on loodud peamiselt tumedates, mustades-hallides toonides, mis ei paku erinevate füüsiliste ruumide vahetumisel palju vaheldust ning rõhub tugevalt Gogoli kirjeldatud hallile linnapildile, muutes eri ruumis ühtlaseks ja plassiks.

Visuaalteatris on lavakujundusel eriline roll, kuna iga viimnegi lavakujunduslik element täidab mingit tähenduslikku rolli. Ka Zandbergi lavastuse lavakujunduses on kunstnik Rosita Raud kasutanud stsenograafias vaid hädavajalikku ning lähtunud Gogoli lausest Akaki maailmataju kohta: „Väljaspool seda ümberkirjutust ei eksisteerinud tema jaoks midagi“ (2020: 155). Seega keskendub visuaalne loojutustamine ja tajuväli just Akaki Akakijevitši tagasihoidlikule maailmale, mille keskmeks on ümberkirjutamine – sellele viitab ka harva Akaki näpust lahkuv kirjutussulg.

Kui võrrelda omavahel departemangu ja Akaki kodu kujutamist, saab taas viidata eeltoodud tsitaadile. Departemangu kujutamiseks on laval vaid n-ö lauad (foto 1), mille taga seisvad ametnikud Akakit pilkavad. Ka sellel stseenil on rõhuasetus hoopis tegelaskujudel kui ruumi käsitlemisel, rõhudes veel enam Akaki sisemaailmale ning jättes teda ümbritseva tahaplaanile. Sarnane ülesehitus on ka Akaki kodul, kus kirjutuslauast saab voodiraam (foto 2). Vähene lavakujundus aitab publiku tähelepanu juhtida näitleja tegevusele, andes nii võimaluse loojutustusele. Nii nagu on Gogol jäänud Peterburi kirjeldamise osas pigem napsõnaliseks, on Raud loonud väga tagasihoidliku lavakujunduse, mis aitab vaataja tähelepanu koondada pigem tegevusele, aidates esile tõsta just süžeelisi pidepunkte, millele ka Gogol toetub. Näiteks on lavakujunduslikult palju rikkamad juba stseenid korraalvuri-linnavahiga, mille puhul veab korraalvur igal korral omale kohale aina suurema posti (foto 3). Ühest küljest aitab postide püstitamise ilmestada aja möödumist, teisalt viitavad need aga ka Akaki lähenevale kokkupuutega korraalvuriga pärast sineli varastamist:

Ta lähenes sellele kohale, kus tänav lõikus lõpmatu suure väljakuga, vaevunähtavate majadega teisel pool, ja mis nägi välja otsekui kohutav kõrb. Kaugel, jumal teab kus, vilkus tuluke mingis vahiputkas, mis näis seisvat nagu maailma äärel. (Gogol 2020 [1842]: 171)

Korraalvur on laval alati üksinda, välja arvatud viimasel korral, kui Akaki sinel varastatakse. Lõpmatasuur väljak ongi tervenisti tühi lava, üle mille korraalvur alati vasakult paremale jalutab. Musta-valgetriibulised vahipostid jäävad aga lava paremasse nurka seisma ja n-ö oma aega ootama, ilmestades samal ajal aga ka kaasaegse Peterburi militaristlikku, teenistusastmete tabelist sõltuvat ühiskondliku korda.

Linnaruumi kirjeldavad lavastuses erinevad indeksiaalsed märgid – vahipostid ja hobune, aga ka kuju-sinelid, mis aitavad luua illusiooni inimestest pungil linnatänavatest. Nagu eelnevalt mainitud, viitab hobuse mask vaskratsaniku kujule. Erinevate monumentide tähtsust Peterburi linnaruumis aitavat rõhutada ka kuju-sinelid, mis toimivad korraga nii monumentide kui ka linnaelanikena. Sarnaselt jutustuses „Nevski prospekt“ kirjeldatule jäävad linnatänavatel silma eeskätt ametnike üleriided, mistõttu kirjeldatakse linnarahvast pigem nende välimuse kui

muude tähistajate kaudu. Kuju-sinelid piiritlevad lava kogu etenduse jooksul ning täidavad mõningates stseenides omamoodi nii nuku kui rekvisiidi rolli, kui näitlejad neid laval liigutavad või tantsupartneritena kasutavad. Stsenograafiliselt kirjeldab Raud linnaruumi seega seal elavate inimeste ning peamiste linnaruumi iseloomustavate märkide kaudu, jättes kõrvale kõik olmelise.

Lavakujunduslikult staatilised, kuid see-eest rikkaimad on Petrovitši kodu kujutavad stseenid lavastuse alguses ja lõpus. Tegevustik koondub lava vasakusse nurka, kus on näha hiiglaslikku hakklihamasinat ja riulit, millel puhkab mitmeid savikujakesi (foto 4). Kui Gogoli jutustuses peab Petrovitš rätsepa ametit, siis lavastuses on Zandberg andnud talle üldisema, looja rolli. Petrovitš kannab sepa põlle ja kasutab kujukeste loomiseks hakklihamasinat, millele ta söötab sineleid ning millest väljub hall savilaadne mass. Hakklihamasinat on võimalik kasutada metafoorilise viitena teenistusastmete tabelile, millele söödetavad erinevad ülerõivad kirjeldavad halli massi, millest Petrovitš kujusid ehk ametnikke voolib.

Nii aitab Petrovitšit ümbritsev keskkond paremini ilmestada ka tema rolli lavastuses, mis ei kätke endas vaid rätsepaks olemist, vaid viitab tugevalt ka Gogoli alltekstile ehk Petrovitšile kui demonile. Ehkki Petrovitši tegevused kirjeldaksid teda justkui loojana – tema annab ja võtab Akaki elu –, siis räägib tema välimus vastupidist. Nagu kirjeldas Clyman (1979: 601), ei ole slaavi folklooris demonitel nägu – ka Petrovitš on piltlikult näota, tal pole silmi ning üle tema kahvatu näo ristuvad kaks musta joont. Seega kirjeldab stsenograafia justkui allilma, kus Petrovitš n-ö kurje plaane sepitseb, tuues halli maailma Akaki, kelle saatus on samuti saada demoniks ja maksta kätte kõigile, kes talle ülekohut teinud on.

### **3.2.2. Psühholoogiline kronotoop**

Nikolai Gogoli jutustuses on psühholoogilise aegruumi loomine jutustaja kanda. Jutustaja loob nii peategelase Akaki Akakijevitši kui ka kõrvaltegelaste, sealhulgas rätsep Petrovitši ning erinevate ametnike psühholoogilised lähtekohad. Nii on

jutustaja võimuses luua pilt kõigist tegelaskujudest, võttes neilt võimaluse n-ö enda eest seista. Tegelaste psühholoogiline aegruum on seega vahendatud ning mitte otsene, mistõttu on nii nende iseloom kui ka karakteristikud ehk võimendatud ja jutustaja positsioonilt ka (tragi)koomilisena vahendatud. Jutustaja loob „Sinelis“ terava vastanduse Akaki Akakijevitši ja teiste ametnike vahel, rõhutades seega väikese inimese elu paratamatust ja võimetust seda muuta tema kaasaegses aegruumis.

Ehk seepärast rõhub Gogol paljuski Akaki Akakijevitši tegelasele kui inimesele, keda defineerivad karakteristikud – nt välimus ja nimi – lähtuvad tema vanematest. Akaki Akakijevitši iseloomustab ühelt poolt sünnipärane ja teiselt poolt ametipostist tulenev muutumatus – ta ei saa ise oma seisuse muutmiseks midagi teha. Lapsele nime panemist ja ristimise toimingut on kirjeldatud järgmiselt:

„Noh, ma juba näen,“ ütles naine, „nähtavasti tema staatus on niisugune. Kui juba nii, siis las saab talle parem seesama nimi, mis isal. Isa oli Akaki, olgu ka poeg Akaki.“ Nõnda tekkiski Akaki Akakijevitš. Laps ristiti; selle toimingu juures hakkas ta nutma ning tegi säärase näo, nagu oleks ette aimanud, et temast saab titulaarnõunik. Näete siis, nõndaviisi see kõik juhtuski. Me jutustasime sellest sellepärast, et lugeja ise näeks, et kõik see sündis üsna paratamatult ja teist nime talle anda ei olnud kuidagimoodi võimalik. (Gogol 2020 [1842]: 152-153)

Gogoli „Sinelis“ mõjub pilkena kaasaegse Venemaa Keisririigi bürokraatliku süsteemi pihta, tuues välja selle valukohti ning juhtides tähelepanu absurdsetele hoiakutele, mis erinevate seisustega kaasnevad. Seisuslik ebavõrdsus väljendub eelkõige aga sinelis endas – igapäevases riietusesemes, mille välimus reedab liigagi hästi selle kandja olukorda. Ka erinevate üleriiete kandmine oli karmilt teenistusastmete järgi kategoriseeritud. Absurdihõngu on tajuda ka peategelase perekonnanime kirjelduses:

Ametniku perekonnanimi oli Bašmatškin. Nagu nimi näitab, on see kunagi tuletatud kingast, kuid millal, mis ajal ning mis viisil, sellest pole midagi teada. Nii tema isa kui ka vanaisa ja isegi tema naisevend ja üldse eranditult kõik Bašmatškinid on kandnud saapaid, ainult kolm korda aastas neid tallutada lastes. (Gogol 2020 [1842]: 152)

Vene vormikoolkonda kuulunud kirjandusteadlane Boriss Eichenbaum avab Gogoli harjumust lähtuda oma teoste tegelaskujudele nime andmisel sõnamängust ja

absurdist – nimi Bašmatškin kõlab suursuguselt, tähendades kinga, sealjuures on aga mainitud, et kõik Bašmatškinid kannavad eranditult saapaid (Eichenbaum 2008 [1924]: 74). Samuti sisaldab Akaki Akakijevitši ees- ja isanimi korduvat kaashäälikut ning on jällegi seotud anekdootse kirjeldusega nime saamisest (Eichenbaum 2008 [1924]: 75).

Akaki Akakijevitši kirjeldab jutustaja traagilise ja kahvatuna, tema eluolu ei leia kiitust ning on pigem negatiivsuse poole kallutatud. Samas leiab jutustusest ka mitmeid lõike, kus jutustaja kujutab Akaki tegelaskuju lootusrikka või rõõmsana. Need psühholoogilised vastandused sõltuvad peamiselt topograafilisest aegruumist – näiteks tunneb Akaki rahulolu omaette olles või oma meelistegevust, ümberkirjutamist harrastades:

Vähe on öelda, et ta teenis püüdlikult, ei, ta teenis armastusega. Ses ümberkirjutamises nägi ta mingit vaheldusrikast ja meeldivat maailma. Ta nägu ilmutas naudingut; mõned tähed olid tema erilised lemmikud, ja kui ta oli jälle nendeni jõudnud, siis oli ta nagu arust ära: ta naeratas ja pilgutas silmi ja aitas keelega takka, nii et paistis, nagu oleks võinud ta näost välja lugeda iga tähe, mida ta parajasti paberile maalis. (Gogol 2020 [1842]: 154)

Negatiivseid tundeid ja ilminguid väljendab jutustaja aga siis, kui Akaki on kas avalikus ruumis või teistest ametnikest ümbritsetud:

Departemangus ei avaldatud talle mingit austust. Valvurid mitte ainult ei tõusnud püsti, kui ta möödus, vaid ei vaadanud tema poolegi, nagu oleks lihtsalt kärbes toast läbi lennanud. Ülemused kohtlesid teda kuidagi külmalt-despootlikult. [...] Noored ametnikud naersid ja heitsid tema üle nalja nii palju, kui neil jätkus kantsleilikku teravmeelsust... [...] Ainult kui nali oli juba liiga talumatu, kui teda tõugati küünarnukist, eksitades teda tema töös, lausus ta: „Jätke mind rahule! Miks te mind solvate? (Gogol 2020 [1842]: 153)

Jutustaja psühholoogiline toon sõltub seega otseselt sellest, millises keskkonnas Akaki Akakijevitši kujutatud on. Näeme, et üksi jäetuna ning ümberkirjutamisele keskendunud Akaki ei heitu kuidagi oma sotsiaalsest positsioonist ning peab oluliseks pühenduda vaid sellele, mis teda vaimselt toidab. Selline vaimne positsioon ei sobi aga teistele ametnikele, kes on rohkem mõjutatud sotsiaalsetest normidest kui oma koha leidmisest. Samasugust psühholoogilist vastandust rõhutab ka Karlinsky (1976: 142) – Akaki leiab rõõmu vaid keskkonnas, kus ta on üksinda ning aeg justkui seisab, igasugune muutus mõjub Akakile aga hävitavalt. Karlinsky järgi on

Gogoli loomingu põhilised teemad hukatuslik armastus ja muutustest tingitud häving (sammas), mis joonistuvad teravalt välja ka Zandbergi lavastuses.

Erinevaid psühholoogilisi aegruume on kunstnik Rosita Raud loonud Zandbergi lavastuses maskide toel. Selles loos kannab maski peaaegu iga tegelaskuju, vaid Akaki Akakijevitši on Raud jätnud „palja näoga“. Peamiselt kannavad näitlejad poolmaske (fotod 1, 4; kavandid 1, 2). Poolmask annab võimaluse moondada näitleja nägu, säilitades seejuures osaliselt tema näo miimika, jättes suu ja lõua vabaks. Täismaske kannavad Akaki unenägudes ilmnenud kirjutused (foto 2, kavand 5) ja hobuse osatäitja. Iga poolmaski kandev tegelaskuju – siinkohal peamiselt ametnikud, korraldajad ja Petrovitš – esindavad vaid ühte, pigem vaenulikku psühholoogilist kronotoopi. Kõiki neid tegelaskujusid võib Zandbergi lavastuses seostada teenistusastmete tabeliga, nagu olen eelnevates peatükkides juba välja toonud. Maskita Akaki suudab aga liikuda erinevate psühholoogiliste aegruumide vahel, väljendades oma psühholoogilist ruumi nii positiivsete kui negatiivsete emotsioonide kaudu.

Siinkohal tõuseb taaskord esiplaanile visuaalteatris väga oluline näitleja kehaline ja miimiline ekspressiivsus, mis aitab justkui jutustaja rolli astudes parimal võimalikul viisil edasi kanda tegelaskuju omailma. Akaki vahelduvaid emotsioone ja psühholoogilisi muutuseid on teatripublikul lihtne jälgida, kuna näitleja nägu on katmata ning tal on võimalus oma miimika abil edasi anda just seda, mis vajaks muidu sõnalist tuge. Poolmask ei ole aga ilmingimata piduriks vaid hoopis tugipunktiks, aitamaks näitlejal väljendada tähendusi, mida oleks pelgalt miimikale toetudes võimatu publikule vahendada. Sellisena mõjub eriti tugevalt näiteks Petrovitši mask, mille suur must rist ei viita vaid tegelaskuju nägemisvõime puudumisele, vaid üleüldiselt näo puudumisele – sellega kaasnevale pimedusele.

Teisalt annab täismask võimaluse näitlejal nukustuda (Fischer-Lichte 1992: 75) ning ümber kehastuda hoopis kellekski muuks kui inimeseks. Unenäolist ümberkirjutust kehastav kirimaski kandev näitleja loob täpselt nii Akakile uue psühholoogilise ruumi, tantsides laval nagu Akaki kirja pandud tähed paberil. Seda ruumi võib vaadelda ka läbi Karlinsky (1976: 139) tõlgenduse Gogoli „Sinelist“ kui armastusloost. Zandberg vahendab lavastuses Karlinsky viidatud armastuslugu läbi

une ja ümberkirjutuse. Ehkki ümberkirjutamine mõjub Akakile vaimutoiduna, on tal siiski vajaka armastusest. Ümberkirjutused ei saa Akakile oma armastust ilmsi vastu pakkuda, kuid unes küll. Kirimaski kandev näitleja kehastubki ümberkirjutusteks, mida Akaki unes näeb, liikudes magava Akaki ümber teda õrnalt silitades, nagu on näha fotolt 2 (vt töö lisa). Stseen unenäost aitab seega veel enam tähistada ja kinnistada Akaki vaimset vajadust armastuse järele, mida füüsilised objektid ja tegevused talle vastu pakkuda ei saa. Peategelase jaoks on armastus kättesaamatu ning esineb vaid tema unelmates. Kuigi unelm uue sineli saamisega justkui täitub, rebitakse see temalt silmapilk ära.

Mask võib kujutada psühholoogiliselt midagi väga abstraktset, nagu ümberkirjutised, midagi kujundlikku, nagu Petrovitši nägu, aga kanda ka otseselt edasi ikoonilisi märke ja indekseid, nagu teeb seda hobuse pea mask. Ikonilise märgina aitab hobune kirjeldada linnaolustikku – sh erinevaid monumente, eriti vaskratsanikku, indeksina viidata nii Peeter I loodud teenistusastmete süsteemile, aga ka Akakile, kelle meeles mõlkusid vaid sirgelt kirja pandud read (foto 5 lisa):

Kuid Akaki Akakijevitš, kui ta vaataski midagi, siis arvas ta igas asjas nägevat oma puhtaid, ühtlase käekirjaga kirjutatud ridu, ja ainult siis, kui vahel ei tea kust karanud hobune pani oma pea tema õlale ja puhus oma sõõrmeist tema põsele lausa tuult, alles siis märkas ta, et ei viibi mitte rea keskpaigas, vaid ennemini keskpaika tänavat. (Gogol 2020 [1842]: 155)

Oma kodus laua taga istuva Akaki selja tagant jalutab mööda hobune, viidates just eeltoodud lõigule jutustusest, kus Akaki hakkab mõistma vajadust uue sineli järele ning pidama plaani, kui palju selleks kokku tuleb hoida. Foto 5 (vt lisa) illustreerib maski ja miimika vahekorda laval – kui mask annab näitlejale võimaluse kehastuda kellekski teiseks, säilitades sealjuures maskist kantuna täieliku stoilisuse, siis miimiline nägu loob võimaluse muuta tegelaskuju psühholoogilist seisundit sekundite jooksul. Fotod 2 ja 5 on lavastuses süžeeliselt üksteisele järgnevad ning kirjeldavad ilmekalt ühe tegelase erinevaid psühholoogilisi aegruume ühe lühikese ajaraami jooksul, mil tegevuspaik ei muutu.

Petrovitši tegelaskuju psühholoogiline aegruum on korruga negatiivne ja positiivne – ehkki jutustaja kirjeldab ka Petrovitšit läbi tema vigade, toob ta uhkusega esile

tema kuulsusrikkust teiste ametnike seas, kes samuti just temalt endale uusi sineleid ja teisi rõivaid tellivad.

Akaki Akakijevitši suhteid teiste ametnikega vahendab jutustaja pigem Akaki vaatepunktist, kirjeldades ka protagonistis sisemaailma ja kolleegidega kaasnevaid komplekse. Kui Gogoli jutustuses on Petrovitši psühholoogiline ruum kantud pigem Akakist, siis Zandbergi lavastuses on sõltuvuse vahekord ümber pööratud. Petrovitš on otseselt Akaki looja, seetõttu valitseb Petrovitš ka Akaki psühholoogilist ruumi. Ehkki Petrovitši tegelaskuju on laval näha vaid lavastuse alguses ja lõpus, on tema kohalolu pidevalt tajutav. Nii kinnistab Petrovitš oma rolli üleloomuliku olendina (Clyman 1979: 601-603), olles kuri vaim jumala rollis.

Lavastuse vältel kohtub mitmeid misanitseene, kus Akaki pilk on suunatud üles, jumala poole. Taoline lootusrikas käitumine seob Akakit ja Petrovitšit, kelle „käte läbi“ Akakile ka taevast sinel ulatatakse.

Lavastuse psühholoogilises aegruumis tuleb esile ka Waszinki esitatud vaatenurk sündmuste paradigmaatilistest suhetest (nt Akaki hukub uue sineli varguse tõttu), mille kirjeldamisel toetub ta Cassireri kokkukasvamise teooriale (1978: 289). Sündmuste omavahelised seosed rõhuvad Akaki psüühikale, nii negatiivsetele kui positiivsetele emotsioonidele läbivalt terve lavastuse jooksul. Parim näide sellest on Petrovitši-Akaki dünaamika, kus Petrovitš on loojana otseselt kõige põhjustajaks, mis Akakiga juhtub. Selles psühholoogilises ruumis on iga Akaki samm otseselt seotud järgnevaga – ametnike mõnituste tõttu vahetab Akaki sinelit, uue sineli vargus põhjustab aga tema surma. Akaki psühholoogiline ruum on seega talle ette kirjutatud ning kõrgemalt juhitud.

Viimane järeldus juhib tõlgenduse taaskord Vene Keisririigi teenistusastmete süsteemile, mis kirjutas riigi kodanikele nende elukäigu ette. Omamoodi võib Petrovitši tegelaskuju viidata ka keiser Peeter I-le, kes teenistusastmete tabeli lõi. Zandbergi lavastuses on tunda gogollikku kriitikat kaasaegse ühiskonnakorralduse pihta, mis kirjutas inimestele nende elusaatuse ette – nende elukäigu paradigmaatilised suhted johtusid teenistusastmetest.



### 3.2.3. Metafüüsiline kronotoop

Zandberg käsitleb oma lavastuses sinelit mitte ainult ikoonilise märgi, vaid ka sümbolina. Ühelt poolt toimivad sinelid kunstnik Rosita Raua lavakujunduses keskkonda loovana, teiselt poolt ja ehk peamiselt toimib sinel kui sümbol, mis kirjeldab eeskätt „väikese inimese“ suhteid teda ümbritseva keskkonnaga. Viimase väite ilmestamiseks võib tuua paralleeli stseeniga departemangus, kus kõigil ametnikel on käes identsed kirjutussuled, samas on neil kõigil seljas aga erinevad ülekuued – need koondavad tähelepanu Akaki Akakijevitši räbalale sinelile, tähistades Akakit kui „väikest inimest“.

Sineli kui teenistusastmest sõltuvat staatust kirjeldava riietuseseme funktsioon ei piirdu lavastuses ainult tegelaskujude kostüümidega, vaid sinel toimib ka dekoratsioonina ning kohati isegi omaette tegelaskujuna. Kui kirjutussulg on peamiselt Akaki Akakijevitši tegelaskujule rekvisiidiks, mis aitab publikul paremini tõlgendada just tema ametit ümberkirjutajana, siis sinel ongi Akaki Akakijevitš ise, aga ka teised, ja keegi kolmaski.

Akaki Akakijevitš on teinud sinelitest – lavastuse alguses näeme, kuidas sepapõlle kandev Petrovitš tõstab hakklihamasinasse hulga sineleid, ning voolib nendest saadud massist väikese kuju, millesse pistab enda suust võetud tillukese sule. Akaki sünnib juba sinel seljas, mis aitab juba lavastuse alguses paika panna tema ühiskondliku staatuse. Akaki räbal sinel eristub kõigist teistest, ning ka tema uus ja uhke sinel tekitab oma läikiva sügavpunase voodriga teistes ametnikes dissonantsi ja omamoodi ohutunnet, et titulaarnõunikust Akaki nii uhket sinelit kanda võib. Paradoksaalsel kombel on ta seetõttu samal ajal nii massi sulandunud kui ka sellest eristuv, tuues esile Gogoli „Sineli“ kui kirjandusteose kompositsioonilist traagikat ja koomikat (Eichenbaum 2008 [1942]: 73).

„Sineli“ kompositsioonilisele traagikale ja koomikale viitab ka erinevate sinelite kasutamine Rosita Raua kunstnikutöös. Nagu ka jutustuses „Nevski prospekt“ kirjeldab Gogol inimesi nende üleriiete ja mitte nende isiksuste kaudu, võtab Raud oma kujunduse aluseks teenistusastmete süsteemist tingitud tõsiasja, et inimese seisus määrab ära ka tema välimuse. Seisuste vaheliste jääkade piiride ületamine oli

raske või isegi võimatu; seisus defineeris inimese kogu eluks – sinel on seega Akaki Akakijevitši, aga ka kõikide teiste tegelaskujude lahutamatuks partneriks. Sinel on Akakile eluseltiliseks, kes tema kõrvalt terve elu jooksul hetkekski ei lahku. Sineli kaotamine mõjub Akakile kui eluseltilise surm, mille tagajärjel lahkub maisest elust ka tema.

Akaki Akakijevitši sinelid on need, mis teda lavastuses ülejäänud visuaalsest kompositsioonist esile tõstavad, rõhutamaks ühte teema väiksust ja suurust. Sarnaselt Karlinskyle (1976: 142) toob Boriss Eichenbaum (2008 [1942]:82) esile, et Gogoli „Sinelis“ ei ole Akaki Akakijevitš üksildane tegelane – tema vaim toitub kirest ümberkirjutamise vastu ning teda saadab pidevalt mõte uuest sinelist, pealtnäha kättesaamatust unistusest, nii et selle realiseerumisel ei oska Akaki enam justkui kuidagi edasi olla – kui üüratu õnn talle viimaks osaks saab, tekib küsimus – mis edasi?

Nii Gogoli kui ka Zandbergi „Sinelis“ on dominandiks idee uuest sinelist, mida raamistab peategelase amet ümberkirjutajana. Ehkki Gogoli jutustus on üsna napolisõnaline, pakub loomulik keel meediumina laiemat kirjeldusruumi, kui visuaalteater seda lubab. Mõtlen siin kirjeldusruumina jutustaja rolli, kuna jutustuses puudub peategelasel sisemonoloog. Jutustaja võimaldab aga loomuliku keele abil luua kirjelduslikku konteksti süžee ümber ning anda seeläbi lugejale võimaluse tegelaste sisemaailma paremaks mõtestamiseks.

Sõnatus visuaalteatrilavastuses verbaalne meedium aga puudub, mistõttu tuleb loomuliku keele funktsioon asendada visuaalsete väljendusvahenditega, sh objektidega. Teatri objektide all mõtlen siinkohal rekvisiite ja dekoratsioone, aga ka kostüüme. Objektid toimivad kui ikoonilised märgid – näiteks rekvisiidina kasutatav kirjutussulg, mis aitab luua seost Akaki Akakijevitši ametiga ümberkirjutajana, on vaid üks näide, kuidas ikooniliste märkide abil eri dominante visuaalteatris tõlgitakse.

Teine dominant – uus sinel kui ihaldusobjekt ja armastatu – väljendub selle objekti läbivas kasutuses nii lavakujunduses kui kostüümides, mistõttu toimib sinel ikoonilise märgina, aitamaks mõtestada Akaki suhet oma sineliga. Ka publiku

jaoks, kes pole ehk Gogoli jutustusega enne etenduse nägemist tuttav, aitab sineli kasutamine (nii teose pealkirja kui ka objekti – dekoratsiooni ja kostüümi tasandil) luua ettekujutust Akaki püüdlustest. Taoline korduv muster aitab publikul paremini tajuda nii loo käiku kui ka sügavamalt mõtestada peategelase sisemaailma isegi seda varasemalt tundmata.

Dekoratsioonina aitab sinel luua erinevaid süžeelisi pidepunkte, mille edasiandmiseks polegi tegelikult keerulisemat märgisüsteemi tarvis. Kuju-sinelid aitavad tähistada linnaruumi, nendega tantsivad näitlejad kasutavad aga dekoratsioone linnakodanike asendusena, sest nende tähistamiseks läheb vaja vaid üht sümbolit. Lava dekoreerivad sinelid toimivad sümbolitena, väljendades teenistusastmeid. Fotel 6 (vt lisa) on näha mitmekesisest valikut erinevatest sinelitest, mille vahel Akaki otsust langetab. Sinelid erinevad oma lõigetelt ja lisandustelt, eriti torkavad silma nõõbiread, kraed, rinnaliistud ja keebid. Need erinevate lõigetega sinelid pakuvad Akakile petlikku valikuvõimalust, kuna lõpuks on see siiski Petrovitš, kes otsustab, millise sineli Akaki endale saab.

Fotel 7 (vt lisa) on näha Akaki uut, punase voodriga sinelit suures plaanis. Akaki surma järel omandab sinel uue tähendusvälja: sinel hakkab kujutama Akaki vaimu, sineli punane värv aga tähistab kurjust, mis Akaki surmani viis. Teisalt annab see võimaluse markeerida ka Akaki Akakijevitši negatiivse tegelaskujuna. Sinel on lavastuses seega võimu, aga ka võimetuse sümboliks.

## KOKKUVÕTE

Magistritöö eesmärgiks ning peamiseks uurimisküsimuseks oli selgitada ja avada jutustuse (lähtetekst) transponeerimist visuaalteatri lavastuseks (sihttekst) kronotoobitasandite ja nende omavaheliste suhete kaudu. Intersemiootilise tõlke näitena kasutasin Nikolai Gogoli jutustuse „Sinel“ intersemiootilist tõlget Daniil Zandbergi sõnatuks visuaalteatrilavastuseks „Sinel“.

Selleks mõtestasin Gogoli „Sinelit“ kirjandusteosena läbi jutustuse religioosete ja folkloorsete motiivide ning tegelaskujude nimede foneetika ja sümboolika. Daniil Zandbergi sõnatut visuaalteatrilavastust „Sinel“ analüüsisin topograafilise, psühholoogilise ja metafüüsilise kronotoobi kaudu.

Intersemiootilist tõlget ning kronotoobianalüüsi on Eesti kultuurisemiootikud kasutanud pigem filmianalüüsiks, kuid magistritöö tõestas selle meetodika sobivust ka visuaalteatri lavastusele. Töö tulemused vastasid püstitatud eesmärgile selgitada jutustuse transponeerimist visuaalteatri lavastuseks, kasutades selleks kronotoobitasandite analüüsi ning nendevahelisi seoseid.

Magistritöö käigus selgus, et visuaalteatris esinevad teatrimärgid võivad kanda erinevaid tähendusi. Lavastuse analüüsist selgub, et topograafilist aegruumi on tähistatud peamiselt Peterburi linna kaasaegsete vaatamisväärsuste ning sotsiaalse hierarhia kaudu. Näiteks on lavakujunduses olulisel kohal sinel-kujud ning ka näitlejate kostüümid, mis aitavad vahendada teenistusastemete tabelist tulenevat reeglit, mille järgi tohtis iga kodanik kanda vaid nende teenistusastmele sobilikku üleriidet. Samuti on lavastuses läbivaks topograafiliseks markeriks hobuse pea mask, mis tähistab Peeter I pühendatud Vaskratsaniku kuju. Keisririigi võimu ning staatuse jäikusest annavad aimu ka vahipostid, mis lavastuse jooksul aina suuremaks kasvavad.

Psühholoogiline krontoop tuleb esile just erinevaid lavastuses kasutatud maske. Kõik tegelaskujud peale Akaki Akakijevitši kannavad lavastuses maske, mis näitlejate nägusid kas osaliselt või täielikult varjavad. Poolmaskid annavad võimaluse moondada näitleja nägu nii, et tekiks uus karakter, säilitades näo miimika. Täismask, näiteks Akaki unenäo stseenis kasutatavad kirimaskid, aitavad vahendada aga fantaasiast kantud tegelasi, mis aitas täita jutustuses esikohal olevat hävitusliku armastuse temaatikat. Akaki Akakijevitši katmata nägu eristab teda teistest tegelaskujudest ning aitab teda publikule lähemale tuua.

Metafüüsiline kronotoop väljendub aga peamiselt lavastuses kasutatud sinelite kaudu, toimides korraka nii ikoonilise märgi kui ka sümbolina. Ikoonilise märgina kirjeldab sinel üleriidet, kuid sümbolina tähistab sinel kogu ühiskonna struktuuri. Sinel ei ole seega pelgalt mantel, vaid metafüüsiline kirjeldus Venemaa Keisririigi kodanike elukorraldust dikteerinud teenistusastmete tabelist.

Magistritöö avas uusi võimalusi visuaalteatri uurimiseks ning tõestas kronotoobi-põhise lähenemise rakendatavust intersemiootilise tõlke analüüsimisel. Jutustuse tõlkimine visuaalteatri lavastuseks kätkeb endas mitmeid tõlkevõimalusi, sealhulgas tõlketerviku loomist, mis lisaks kesksele lavastusele võib kasutada ka plakati, kavalehe ning isegi kõlli tuge. Magistritöö tulemus avab ukse visuaalteatri analüüsimisele kronotoobitasandite kaudu, mis mitmekesistab seda, kuidas täiskasvanutele suunatud mitteverbaalset visuaalteatrit käsitleda võiks.

## ALLIKAD

**Gogol**, Nikolai 2020 [1842]. „Sineli“. *Peterburi jutud*. Tallinn: Tänapäev, 151-184.

**Zandberg**, Daniil 2022. „Sineli“. Eesti Noorsooteatri salvestus etendusest.

**Kuusemets**, Kati 2022. „Sineli“ kavaleht.

**Raud**, Rosita 2022. „Sineli“ kostüümi- ja maskikavandid.

**Vahur**, Siim 2022. „Sineli“ fotod.

## KASUTATUD KIRJANDUS

**Alalooga**, Erik 2023. Meisterdamise süsteemse meetodi väljatöötamine objektiteatrile. Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

**Alissandratos**, Julia 1990. Filling in Some Holes in Gogol's Not Wholly Unholy 'Overcoat'. *The Slavonic and East European Review*, vol 68 no 1, 22-40.

**Bertoncelj**, Tjaša 2022. Artistic freedom. In: Tretinjak, Igor (ed.), *Contemporary Puppetry and Criticism*. Osijek: Academy of Arts and Culture in Osijek, 54-76.

**Brombert**, Victor 1991. Meanings and Indeterminacy in Gogol's „The Overcoat“. *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol 135, no 4, 569-575.

**Clyman**, Toby W. 1979. The Hidden Demons in Gogol's *Overcoat*. Russian Literature VIII. North-Holland Publishing Company, 601- 610.

**CP = Peirce**, Charles S. (1931–1966). The Collected Papers of Charles S. Peirce, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss, and A. W. Burks (eds.), Cambridge: Harvard University Press.

**Delabastita**, Dirk 1993. *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.

**Eerik**, Andreas 2023. Verbaalse keele funktsioonid sõnavähestes lavastustes. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.

**Eesti Noorsooteater** 2008. Mängurid. Vaadatud 30.12.2023, <https://eestinoorsooteater.ee/et/m%C3%A4ngurid>.

**Eesti Noorsooteater** 2022. Sinel. Vaadatud 22.02.2024, <https://eestinoorsooteater.ee/et/sinel>.

**Eesti Teatri Agentuur**. Lavastused. Vaadatud 30.12.2023, [https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/?f%5Bname%5D=&f%5Btheaters%5D=&f%5Bauthors%5D=28590&f%5Bpremiere\\_date%5D=&f%5Bin\\_play\\_plan%5D=](https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/?f%5Bname%5D=&f%5Btheaters%5D=&f%5Bauthors%5D=28590&f%5Bpremiere_date%5D=&f%5Bin_play_plan%5D=).

**Ehasalu**, Peep 2022. Daniil Zandberg: ebaõnnestumised mind ei hirmuta. *ERR Kultuur*, 20.03. Vaadatud 25.03.2024, <https://kultuur.err.ee/1608538339/daniil-zandberg-ebaonnestumised-mind-ei-hirmuta>.

**Eichenbaum**, Boriss 2008 [1924]. Kuidas on tehtud Gogoli „Sinel“? *Vikerkaar*, nr 8, 70-84.

**Eichenbaum**, Boris; **Paul**, Beth; **Nesbitt**, Muriel 1963. The Structure of Gogol's "The Overcoat". *The Russian Review*, vol 22, no 4, 377-399.

**EMTA 2023**. Mirko Rajase ja Taavi Tõnissoni meistrikursus kaasaegsete etenduskunstide magistrantidele. Vaadatud 4.03.2024, <https://eamt.ee/mirko-rajase-ja-taavi-tonissoni-meistrikursus-kaasaegsete-etenduskunstide-magistrantidele/>.

**Fischer-Lichte**, Erika 1992 [1983]. *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana University Press.

**Fischer-Lichte**, Erika 2008. Sense and Sensation: Exploring the Interplay between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre. In: *Journal of*

Dramatic Theory and Criticism, Volume 22, Number 2. University of Kansas, 69-81.

**Hanstin**, Liivika 2004. Nukunäitleja – kunstnik, käsitööline või instrumentalist? Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

**Holmes**, James S. 1988. Rebuilding the bridge at Bommel: Notes on the limits of translatability. In: Holmes, James S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 45-52.

**Honzl**, Jindřich 1976 [1940]. Dynamics of the sign in theater. In: Mateijka, Ladislav; Titunik, Irvin R. (eds.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 74-93.

**Issak**, Oliver 2021. Kogukonna loomine etendussituatsioonis lavastuse "Kaitseala" näitel". Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.

**Jakobson**, Roman 2010. Tõlkimise keeelistest aspektidest. Tlk Elin Sütiste. In: *Acta Semiotica Estica VII*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 299–305.

**Jakobson**, Roman 2014 [1978]. Dominant. In: Väljataga, Märt (ed.), *Kirjandus kui selline: Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 240-245.

**Jurkowski**, Henryk 1988. The Sign Systems of Puppetry. In: Francis, P. (ed.), *Aspects of Puppet Theatre: A Collection of Essays*. London: Puppet Centre Trust.

**Jurkowski**, Henryk 1998. Povijest europskog lutkarstva: od svojih početaka do kraja 19. stoljeća. Ljubljana.

**Kalugina** 2022 = Калугина, Елизавета. „Шинель“: хаос правит всем.

Rus.Postimees, 15.04. Vaadatud 25.03.2023,

<https://rus.postimees.ee/7500773/shinel-haos-pravit-vsem>.

**Karlinsky**, Simon 1976. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.

**Karnau**, Andrus 2022. Kuue päevaga läbi ja ümber Eesti teatri. *Sirp*, 23.09.

Vaadatud 25.03.2023, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kuue-paevaga-labi-ja-umber-eesi-teatri/>.



- Kiidron**, Karmen-Eliise 2024. Külas Taavi Tõnisson. *Eesti Noorsooteatri taskuhääling*, 4. osa. Kättesaadav: [https://www.youtube.com/watch?v=78RiOvfgreQ&ab\\_channel=EestiNoorsooteater](https://www.youtube.com/watch?v=78RiOvfgreQ&ab_channel=EestiNoorsooteater).
- Kübar**, Eva 2008. Enne ja pärast Ženja saabumist. *Postimees*, 8.03. Vaadatud 24.02.2024, <https://www.postimees.ee/1767473/enne-ja-parast-enja-saabumist>.
- Laasik**, Andres 2008. Nukuteatri mängurid läksid seekord täie panga peale. *Eesti Päevaleht*, 1.04. Vaadatud 30.12.2023, <https://epl.delfi.ee/artikkel/51124836/nukuteatri-mangurid-laksid-seekord-taie-panga-peale>.
- Lotman**, Juri 2003. Inimesed ja ametiastmed. Tlk Kajar Pruul. In: Vestlusi vene kultuurist 1. Tänapäev.
- Lotman**, Juri 2016 [1978]. Nukud kultuuri süsteemis. – *Kultuurisemiootika*. Tänapäev, 362-368.
- Mägi**, Gerli; **Niinemets**, Iti; **Kuusemets**, Kati 2022. 7x10. Teater Laia tänava nurgal. Nukuteatrimuuseumi näitusetrukis. Tallinn: Auratrükk
- NUKU teatri** (end. Eesti Riikliku Nukuteatri) **repertuaar 1952-2016**, 2016. Veebiväljaanne: [https://eestinoorsooteater.ee/sites/default/files/nuku\\_repertuaar.pdf](https://eestinoorsooteater.ee/sites/default/files/nuku_repertuaar.pdf).
- Nõlvak**, Laura 2004. Sissejuhatus nukuteatrisse algajale (nuku)näitlejale. Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.
- Ojamaa**, Maarja 2013. Kultuurimälu transmeedialisus. Rand Teise maailmasõja paadipõgenemisi vahendavates kunstitekstides. *Keel ja Kirjandus* nr 8-9: 698–713.
- Osadnik**, Waclaw M. 1994. Some Remarks on the Nature and Representation of Space and Time in Verbal Art, Theatre and Cinema. – *S – European Journal for Semiotic Studies / S – Revue Européenne d'Études Sémiotiques / S – Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, vol. 6, no. 1–2, 211–229.

- Pantokrator** 2014. Siinai vaga Akakiose mälestus. *EAÕK Pärnu ja Saare piiskopkonna leht*, november. Vaadatud 31.03.2024, <https://www.eoc.ee/wp-content/uploads/2014/11/Pantokrator-nr-29-eesti-november-2014.pdf>.
- Pekri**, Katri 2017. Nukuloogika: käepikendus nukuteatrihuvilis(t)ele. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool. Tallinn. Magistritöö.
- Pesti**, Madli 2013. Visuaalteater kui kunstide sulam. *Sirp*, 26. september.
- Pesti**, Madli 2020. Ühendkunsteosed. Näiteid performatiivsest esteetikast Eesti teatris 2019. aastal. – Teater, Muusika, Kino.
- Puškin**, Aleksandr 1972 [1833]. Vaskratsanik. Tlk Betti Alver. In: Luuletused, poemid. Tallinn: Eesti Raamat, 437-459.
- Purje**, Pille-Riin 2023. Pille-Riin Purje teatrikommentaari: kellelt näpatakse sinel?. *ERR Kultuur*, 20.03. Vaadatud 25.03.2023, <https://kultuur.err.ee/1608921017/pille-riin-purje-teatrikommentaari-kellelt-napatakse-sinel>.
- Rei**, Leino 2022a. Nukuteater visuaalteatri tuules. I osa. *Teater, Muusika, Kino*, nr 1. Vaadatud 27.12.2023, <https://www.temuki.ee/archives/4095>.
- Rei**, Leino 2022b. Nukuteater visuaalteatri tuules. II osa. *Teater, Muusika, Kino*, nr 3. Vaadatud 27.12.2023, <https://www.temuki.ee/archives/4385>.
- Rei**, Leino 2023. Ühe Minuti Loeng: mis on visuaalteater? *Eesti Noorsooteater*, 25.04. Vaadatud 28.12.2023, [https://www.youtube.com/watch?v=d8tvyyuLc4uc&ab\\_channel=EestiNoorsooteater](https://www.youtube.com/watch?v=d8tvyyuLc4uc&ab_channel=EestiNoorsooteater).
- Roosileht**, Andres 2005. Nukk. Vastastikune mõistmine. Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.
- Rozik**, Eli 2008. The homogeneous nature of the theatre medium. *Semiotica* 168 – 1/4, 169-190. Walter de Gruyter.
- Ruusna**, Kristi 2016. Täiskasvanutele suunatud nuku-, objekti- ja visuaalteater. Teoreetilisi vaatepunkte praktiliste näidete alusel. Magistritöö. Tartu Ülikool.

- Schillinger**, John 1972. Gogol's "The Overcoat" as a Travesty of Hagiography. *The Slavic and East European Journal*, vol 16, no 1, 36-41.
- Skulskaja**, Jelena 2022a. Arvustus. Millist „Sinelit“ kannab Daniil Zandberg?. *ERR Kultuur*, 22.04. Vaadatud 25.03.2023, <https://kultuur.err.ee/1608573553/arvustus-millist-sinelit-kannab-daniil-zandberg?>
- Skulskaja**, Jelena 2022b. Ülevaade. Teatriaasta 2022. *ERR Kultuur*, 30.12. Vaadatud 25.03.2023, <https://kultuur.err.ee/1608831412/ulevaade-teatriaasta-2022>.
- Sloane**, David 1991. The Name as Phonetic Icon: A Reconsideration of Onomastic Significance in Gogol's "The Overcoat". *The Slavic and East European Journal*, vol 35, no 4, 473-488.
- Smythe**, Robert 2014. Reading a Puppet Show. In: Posner, Dussia N.; Orenstein, Claudia; Bell, John (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London and New York: Routledge, 255-267.
- Stilman**, Leon 1952. Gogol's „Overcoat“ – Thematic Pattern and Origins. *The American Slavic and East European Review*, vol 11, no 2, 138-148.
- Süldre**, Kaidi-Ly 2020. Piirid ja vabadus osalusteatris ruumirännaku “Hingede öö” näitel. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Sütiste**, Elin 2018. Tõlkesemiootika. In: Salupere, Silvi; Kull, Kalevi (eds.), *Semiootika*. Tartu Ülikooli Kirjastus, 315-331.
- Zinko, M. A. = Зинько, М. А. 2017. ТАБЕЛЬ О РАНГАХ 1722 [Teenistusastmete tabel] // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017) [Suur Vene entsüklopeedia. Elektrooniline versioon (2017)]. Vaadatud 06.05.2024, [https://old.bigenc.ru/domestic\\_history/text/4178006](https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/4178006).
- Torop**, Peeter 2011. Tõlge ja kultuur. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Toury**, Gideon 1986. Translation: A cultural-semiotic perspective. In: Sebeok, Thomas A. (gen. ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Tome 2. Berlin: Mouton de Gruyter, 1111-1124.

**Tretinjak**, Igor 2022. A field of unexplored possibilities. In: Tretinjak, Igor (ed.), *Contemporary Puppetry and Criticism*. Osijek: Academy of Arts and Culture in Osijek, 28-53.

**Tukh** 2022 = Тух, Борис. „Шинель“: маленький человек во тьме мистического Петербурга. *Stolitsa*, 13.04. Vaadatud 25.03.2023, <https://stolitsa.ee/tallinn/shinel-malenkiy-chelovek-vo-tme-misticheskogo-peterburga>.

**Urvet**, Jaan 2004. Nukuteatri elementide rakenduskeskkond lavastustes. Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

**Usk**, Maria 2005. Nukuteater ja automaadid. Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

**Usk**, Maria 2017. Unikaalne ja universaalne nukuteatrikunstis. *Methis*, vol 15, no 19 Tartu Ülikooli Kirjastus, 74-88.

**Viirpalu**, Iris 2013. Butoh eesti teatrimaastikul lavastuste "Eesti ballaadid" ja "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas" näitel. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.

**Väli**, Katre 2018. Teatri- ja etendusesemiootika. In: Salupere, Silvi; Kull, Kalevi (eds.), *Semiootika*. Tartu Ülikooli Kirjastus, 332-347.

**Värk**, Eike 2004. 65 aastat Eesti kutselist nukuteatrit. Ajalugu ja kroonikad. Veebiväljaanne: <https://eestinoorsooteater.ee/e-raamat/index.html>.

**Waszink**, Paul M., 1978. Mythical Traits in Gogol's "The Overcoat". *The Slavic and East European Journal*, vol 22, no 3, 287-300.

**Õispuu**, Anna-Liisa 2008. Eesti Nuku- ja Noorsooteatris esietendub täiskasvanute nukulavastus Nikolai Gogoli "Mängurid". 29.03. Vaadatud 30.12. 2023, <https://teater.ee/uudised/eesti-nuku-ja-noorsooteatris-esietendub-taiskasvanute-nukulavastus-nikolai-gogoli-mangurid/>.

## Lisa 1



*Foto 1. Departemangus. Autor: Siim Vahur.*



*Foto 2. Akaki kodu. Autor: Siim Vahur.*



*Foto 3. Korravalvur ja vahipostid. Autor: Siim Vahur.*



*Foto 4. Petrovitš. Autor: Siim Vahur.*



*Foto 5. Hobune. Autor: Siim Vahur.*



*Foto 6. Sinelite dekoratsioonid.*



Foto 7. Vaim-Akaki punase voodriga sinel.



Kavand 1. Ametnik.





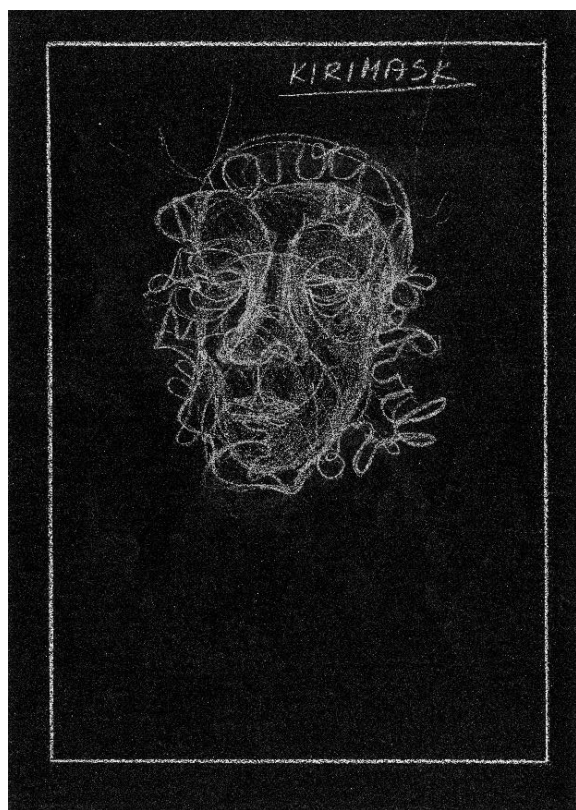
Kavand 2. Korravalvur.



Kavand 3. Akaki vana sinel.



*Kavand 4. Akaki uus sinel.*



*Kavand 5. Kirimask.*

## SUMMARY

### **The Intersemiotic Translation of Nikolai Gogol's Short Story The Overcoat into a Visual Theatre Production, on the Example of Daniil Zandberg's Overcoat in the Estonian Theatre for Young Audiences**

The goal of this master's thesis is to analyse the transposition of Nikolai Gogol's short story The Overcoat to a visual theatre performance, focusing primarily on topographic, psychological and metaphysical chronotopic levels and their interrelations.

The research problem of the thesis is the transposition of a literary work expressed in natural language to a visual theatre performance – a non-verbal form for which the means of expression are puppets, theatre masks, pantomime, sound and light design, and scenography. The research problem is chosen to analyse, how meaning is created through intersemiotic translation, specifically through intersemiotic transposition and which means of expression are used for it in visual theatre. The objects of the study are translational transactions between a short story and a theatre production.

As a result of chronotopic analysis, it was found how a short story is expressed through timespaces. By means of topographic chronotope, urban space was described in the theatre performance merely as an attraction of Saint Petersburg – the statue of the Bronze Horseman. In addition, the overcoat plays an important role in describing the urban atmosphere, as it differed between persons according to their rank.

The psychological chronotope was expressed in the theatre performance by means of theatre masks. All characters except Akaky Akakievich wore half-masks or full face masks, letting the emotions, mimics, and pantomime of Akaky's character to

stand out from the covered faces of others, which also made their pantomime more out of reach. The metaphysical chronotope used the overcoat not only as an icon, but also a symbol, drawing attention to the surroundings of the characters, but also defining the characters by their looks, by which the society of the 19th Century Russian Empire operated.

Mina, Karmen-Eliise Kiidron,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Nikolai Gogoli jutustuse „Sineli“ intersemiootiline tõlge visuaalteatri lavastuseks Daniil Zandbergi „Sineli“ (Eesti Noorsooteater) näitel“, mille juhendaja on Elin Sütiste, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Karmen-Eliise Kiidron

**20.05.2024**